

CINEMA

75e FESTIVAL INTERNATIONAL DE CANNES

Cannes: vince una commedia svedese

Affermazione del cinema belga

Premiati: Ruben Östlund, Lukas Dhont, Claire Denis, Park Chan-wook
Jerzy Skolimowski, Felix Van Groeningen, Charlotte Vandermeersch e Tarik Saleh

Dopo la 74. edizione, spostata nel periodo estivo, a luglio dello scorso anno, a causa del perdurare della pandemia da coronavirus Sars-Cov2, la 75. edizione del Festival di Cannes ha potuto svolgersi nuovamente, come da tradizione, nel mese di maggio, dal 17 al 28. E ha garantito la consueta buona organizzazione della biglietteria, un numero adeguato di sale e di proiezioni, per la stampa, gli addetti ai lavori della industria cinematografica e il pubblico dei cinefili, e gli incontri con le équipes dei film selezionati. Contemporaneamente si è potuto svolgere, con rinnovato impegno e ancora maggiore presenza, il **Marché**, l'insostituibile compendio del Festival, dove, per la durata di 11 giorni, vengono presentati quotidianamente 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.

Anche quest'anno il Delegato Generale Thierry Fremaux ha presentato una Selezione Ufficiale di buon livello qualitativo, comprendente film di vari generi, reinterpretati in forma personale e creativa. In effetti la programmazione ufficiale, ancora una volta, ha posto in evidenza alcune delle migliori linee di tendenza, drammaturgiche ed estetiche, dell'attuale cinematografia mondiale. E si registra la presenza di diversi film eccellenti anche nelle due sezioni autonome collaterali, la *Quinzaine des Réaliateurs* e la *Semaine de la Critique*. Complessivamente Il Festival di Cannes ha presentato molte opere che segnano la definizione di nuovi territori espressivi. Si sono evidenziati numerosi esempi di un cinema ancorato al mondo attuale, con diverse declinazioni del 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 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.

Thierry Fremaux, nelle sue dichiarazioni preliminari, ha confermato la modifica della Selezione Ufficiale, in termini di ampliamento, già varata nella scorsa edizione del Festival, ma raggruppando quest'anno i lungometraggi fuori concorso, ben 29, in un'unica sezione, denominata "Hors Compétition - Séances Spéciales - Cannes Première". È una scelta che intende valorizzare l'ampia produzione a livello mondiale di nuovi film, presentando in world premiere numerosi film d'autore, anche dedicati al grande pubblico, oltremodo interessanti. Ha quindi ribadito che, nella costruzione del programma, è rimasto fedele alla filosofia e ai principi del Festival,

CINEMA

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 "Compétition Officielle" con la presenza di alcuni autori che ne sono habitués, in gran parte già premiati in passato, e, pur non selezionando alcuna opera prima, ha promosso filmmakers "neofiti" o che in passato erano stati ospitati al Festival solo nella sezione "Un Certain Regard". Ha scelto in prevalenza film di produzione europea e asiatica, nessun film di provenienza latinoamericana e solo 4 film di registi francesi e 2 di registi statunitensi su 21 lungometraggi complessivi. Viceversa nella sezione "Un Certain Regard", comprendente 20 lungometraggi, ha inserito 6 opere prime, garantendola come consueta vetrina molto stimolante e variegata.

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 delle identità e dei rapporti sociali in crisi, 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 per 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 accenti, di situazioni e di tipologie umane tale da evitare il delinearsi 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.

Esaminando più specificamente il lotto dei registi della Selezione Ufficiale, si può notare che la "Compétition Officielle" ha visto la presenza di autori notissimi, alcuni dei quali habitués del Concorso (Jean-Pierre e Luc Dardenne, Cristian Mungiu, Park Chan-wook, Kore-eda Hirokazu, Arnaud Desplechin e David Cronenberg). Inoltre ha contato sulla presenza di: registi americani di sicuro richiamo, per i critici e anche per il pubblico (Jame Gray e Kelly Reichardt) a testimonianza del buon rapporto con Hollywood; molti quarantenni e cinquantenni europei, con una carriera ormai consolidata (Jerzy Skolimowski, Mario Martone, Felix Van Groeningen, Claire Denis, Kirill Serebrennikov, Albert Serra, Valeria Bruni Tedeschi e Ruben Östlund). Diversi film hanno rivelato precise e notevoli qualità, estetiche e narrative, da parte dei loro registi (Saeed Roustaei, Tarik Saleh, James Gray, Cristian Mungiu e Mario Martone). Al contrario altri, tra i più attesi, hanno purtroppo confermato che i loro autori (David Cronenberg, Albert Serra, Arnaud Desplechin, Claire Denis, Ruben Östlund e Valeria Bruni Tedeschi) sembrano ormai ripetersi con scarsa originalità e idee o con velleità predicatorie, filosofiche o moralistiche. Nella grande sezione "Hors Compétition - Séances Spéciales - Cannes Première" si segnala la presenza di registi che hanno pienamente confermato il loro talento (George Miller, Tiago Guedes, Emmanuel Mouret, Olivier Assayas, Sergei Loznitsa, Rachid Bouchareb, Louis Garrel, Baz Luhrmann e Rodrigo Sorogoyen). Infine si constata la positiva presenza, nella seconda sezione competitiva, "Un Certain Regard", di numerosi registi esordienti. Alcuni di essi hanno realizzato opere di indubbia maturità e qualità (Hayakawa Chie, Riley Keough e Gina Gammell, e Saim Sadiq). E si segnalano alcuni autori che si sono confermati, realizzando film davvero riusciti e meritevoli (Thomas M Wright, Emin Alper, Davy Chou, Hiynur, Pálmason e Maryam Touzani).

La Giuria della "Compétition Officielle" è stata presieduta dal noto attore francese Vincent Lindon e ha compreso anche i registi Asghar Farhadi (Iran), Jeff Nichols (USA), Ladj Ly (Francia), e Joachim Trier (Norvegia) e le attrici Rebecca Hall (Gran Bretagna), Deepika Padukone (India), Jasmine Trinca (Italia) e Noomi Rapace (Svezia). Questa Giuria, oltremodo composita, ha incrementato i Premi, assegnandone ben due ex aequo, e anche il Premio del 75° anniversario del Festival di Cannes, un riconoscimento speciale a

CINEMA

un cineasta come particolare segno di apprezzamento per il suo film in concorso. Tuttavia il Palmarès, a nostro giudizio, presenta poche luci e molte ombre. In particolare la Palme d'Or per il miglior film è stata inspiegabilmente attribuita a **Triangle of Sadness**, dello svedese Ruben Östlund: una commedia sgangherata e furbetta, con vertici grotteschi e volgari di umorismo kitsch. Un'opera che si sviluppa con una sequela iterativa di gag e di climax grossolani e di stereotipi goliardici, facendo il verso al conflitto di classe solo in termini formali e pretestuosi. Tra l'altro Ruben Östlund ha già ottenuto una prima Palme d'Or con **The Square** (2017). Quindi il prestigioso riconoscimento del Festival sembrerebbe consacrarlo come uno dei grandi maestri del cinema contemporaneo quando invece si nota la strumentalità del suo approccio che tende a ricercare il consenso e la risata sguaiata del pubblico, rappresentando, in modo volutamente esagerato, le peggiori pulsioni egoistiche e qualunquistiche della gente comune. E, in aggiunta, in **Triangle of Sadness** scopiazza a piene mani altri autori, in primis Lina Wertmüller, ma anche, in qualche modo, Marco Ferreri e i Monty Python, essendo comunque ben lontano dalla loro ispirazione e genialità. Anche il Gran Premio della Giuria ex aequo è stato assegnato a due film problematici. **Close**, del belga Lukas Dhont, è un drammatico coming of age, che racconta l'amicizia esclusiva tra due adolescenti, diventata oggetto di bullismo da parte dei compagni di scuola. È un film caratterizzato da un suggestivo realismo e da un estetismo molto ricercato. Purtroppo il racconto tragico di un percorso di dolore si rivela poco consistente, parzialmente artificioso e, a tratti, emotivamente ricattatorio nei confronti dello spettatore. **Stars at Noon**, della veterana francese Claire Denis, è un thriller atipico, con impronta politica, confuso e bislacco, confezionato con uno spiccato manierismo estetico. In realtà cerca di fondere il dramma esotico e la improbabile spy story con tinte noir e propone una contorta storia d'amore passionale ambientata in Nicaragua, presentato come un Paese straniante. Viceversa appare giustificato il Premio alla miglior regia attribuito a Park Chan-wook per **Decision to Leave**: un crime thriller, che si sviluppa come un noir carico di intensità melodrammatica. È un'opera più stilizzata e intrigante che vitale e genuinamente tragica, perché la storia raccontata appare poco convincente, complessa e contorta, tra realtà vera e presunta, luoghi simbolici, passioni tradite e sfide psicologiche. A Park interessa poco la logica narrativa e lo studio approfondito dei caratteri dei personaggi. Il suo sforzo è soprattutto concentrato nella realizzazione di una smagliante messa in scena in cui risalta un raffinato virtuosismo stilistico, tra mirabili geometrie e suggestioni visive, legate ai temi del dualismo e di più ossessioni, sulla scia del cinema di Alfred Hitchcock, e una cura estrema nella valorizzazione delle location, nella scelta delle inquadrature e nelle immagini elaborate e decostruite. Invece il Premio della Giuria ex aequo è andato a due film in cui prevalgono le carenze, nonostante buone intenzioni autoriali. **EO**, dell'ottantaquattrenne polacco Jerzy Skolimovski, riscrive **Au Hasard Balthazar** (1966), il magistrale film di Robert Bresson, e lo trasforma in una sorta di road movie amaro e picaresco. La messa in scena, con immagini raffinate e, spesso, inconsuete, raccontale emozioni, i desideri, e persino i sogni e i ricordi, di un povero asino, maltrattato in tutti i modi durante una odissea per le strade dell'Europa. Ma poi il film diventa progressivamente un'opera sperimentale, allegorica e predicatoria, che si perde in una denuncia indignata dei poteri vessatori, dell'ottusità burocratica, della ipocrisia della religione e della violenza della folla contro un qualche capro espiatorio. **Le otto montagne**, dei belgi Felix Van Groeningen e Charlotte Vandermeersch, è un romanzo di formazione che racconta, con un approccio contemplativo, la storia di un'amicizia virile: un vincolo molto forte e resistente alle avversità, in cui gioca un ruolo fondamentale una comunanza di interesse e di passione per l'ambiente montano. Un'opera ricca di suggestioni meditative, ma discontinua e non priva di lungaggini narrative. Uno studio di caratteri interessante, ma viziato da alcuni stereotipi che depotenziano la descrizione delle emozioni e delle intime scelte dei due protagonisti. Del tutto riprovevole ci è sembrata anche la scelta di assegnare il riconoscimento speciale, denominato Premio del 75° anniversario del Festival di Cannes, a **Tori et Lokita**, degli stimatissimi fratelli belgi Jean-Pierre e Luc Dardenne, già insigniti due volte con la Palme d'Or, per **Rosetta** (1999) e per **L'enfant** (2005). Sono due autori che, indubbiamente, tra il 1996 e il 2011, hanno realizzato eccellenti instant movies esistenziali, caratterizzati da uno sguardo laico ed essenziale e da una efficacissima narrazione "in presa diretta" raccontando soprattutto adolescenti poveri, disorientati e disperati, senza perdersi in giudizi moralistici. Al contrario **Tori et Lokita** conferma ulteriormente la loro involuzione creativa e poetica che, purtroppo, perdura da circa una decina d'anni e che consiste in una evidente propensione al racconto morale troppo costruito e politicamente corretto, che sconfina nel finalismo didascalico. Racconta la vicenda paradigmatica di due

CINEMA

adolescenti africani inseparabili, immigrati clandestini in Belgio e vittime di persecutori e trafficanti di droga. Ma è visibilmente piuttosto paradossale, nella sua dinamica di sequela meccanicistica di mala sorte e di fatali disavventure e sconta una caratterizzazione eccessivamente programmata e una suspense di maniera e ampiamente prevedibile che ne depotenziano perfino l'approccio umanitario. Ottiene invece il nostro plauso incondizionato la scelta di attribuire il Premio alla miglior sceneggiatura a **Boy From Heaven**, dello svedese, di origine egiziana, Tarik Saleh: uno dei più film più riusciti e incisivi del concorso. È un eccellente thriller, una storia di spionaggio in ambito religioso, ambientata in uno dei luoghi più simbolici dell'Egitto: la immensa e prestigiosa moschea Al Azhar a Il Cairo, guidata dal Grand Iman, massima autorità religiosa della comunità sunnita, ampiamente maggioritaria tra i musulmani a livello mondiale. Racconta un'emozionante vicenda in cui si susseguono intrighi, colpi di scena e una catena di omicidi, abilmente orchestrati da una brillante messa in scena. La rappresentazione del contesto politico e sociale non nasconde un chiaro riferimento all'attuale dispotico regime dittatoriale militare egiziano, alle pratiche criminali dei servizi segreti e al cieco fanatismo degli estremisti islamisti e rivela anche un accurato studio di caratteri. La sceneggiatura costituisce appunto il centro nevralgico del film. Viceversa destano molte perplessità il Premio alla miglior attrice all'iraniana Zar Amir Ebrahimi per **Holy Spider** e il Premio al miglior attore al talentuoso coreano Song Kang-ho per **Broker**, in quanto, al di là delle loro convincenti interpretazioni, i due film, di cui sono protagonisti, evidenziano entrambi limiti e carenze. **Holy Spider**, di Ali Abbasi, iraniano radicato in Danimarca, è un dramma - thriller a tinte forti. È avvolto in un'atmosfera molto dark ed è fortemente caratterizzato da alcuni stereotipi del genere poliziesco che sovrastano il significativo contesto sociale e politico in cui si svolge. Girato in Giordania, ricostruisce la clamorosa vicenda di un serial killer di prostitute, animato da presunte motivazioni moralistiche e religiose, avvenuta nel 2000 - 2001 a Mashhad, una grande città che è uno dei luoghi più santi dell'Iran. Ali Abbasi segue piuttosto pedissequamente i canoni del thriller poliziesco, dando spazio, con crudo realismo, ai dettagli della brutale violenza contro le vittime e ad aspetti prosaici della psicopatologia delirante del serial killer. **Broker**, del giapponese Kore-eda Hirokazu, girato a Busan in Sud Corea, è una sorta di apologo contemporaneo. Costruito come un drammatico road movie e un atipico thriller poliziesco, alterna toni pessimistici, e in parte struggenti, e toni da pochade, grotteschi e, a volte, persino rocamboleschi. Riguarda un traffico di bambini abbandonati, ceduti per lucro, da parte di due piccoli imbrogliatori, a famiglie disperate a causa dei forti ostacoli alla adozione di figli per vie legali. Riconferma la dedizione del grande regista giapponese ai temi dell'infanzia, dell'adolescenza, della famiglia, come entità adattabile e mutevole, e degli emarginati sociali. Tuttavia la limpida vocazione di Kore-Eda Hirokazu e l'accurata messa in scena sono penalizzate da un racconto confuso e prolisso.

Purtroppo la Giuria ha scandalosamente ignorato ed escluso dal Palmarès alcuni film meritevoli, che consideriamo tra i migliori del concorso. Commentiamo due film interessanti e quasi del tutto convincenti.

Armageddon Time, ottavo lungometraggio del cinquantatreenne americano James Gray, è un drammatico romanzo di formazione, di ispirazione autobiografica, che, magistralmente, offre anche l'affresco del contesto sociale e del clima politico del 1980, alla vigilia delle elezioni che portarono Ronald Reagan al primo mandato di Presidente degli USA. Propone il ritratto di una famiglia della middle class, che abita a New York, nel Queens, e che vota per il partito democratico. Al centro della vicenda vi è il secondogenito, Paul Graff (Michael Bank Repeta), un ragazzino di undici anni, vivace e intelligente, legato da un rapporto speciale con Aaron Rabinowitz (Anthony Hopkins, in un'interpretazione indimenticabile), l'anziano nonno materno ebreo, figlio di una donna ucraina sfuggita alle persecuzioni antisemite. Quest'ultimo rappresenta un limpido esempio morale di resilienza di fronte alle difficoltà della vita, ma anche di fiducia nella tolleranza e di combattività contro lo sciovinismo razzista. E si mostra sempre disponibile e attento rispetto alle esigenze e ai crucci del nipote e capace di incoraggiare le sue aspirazioni artistiche nel campo del disegno e della pittura, dopo che è rimasto affascinato da Kandinsky, scoperto durante una visita al Museo Guggenheim. Aaron dialoga spesso con Paul, rispetto alla dicotomia tra una giusta fascinazione per gli ideali progressisti e solidaristici e la dura realtà delle cose e rispetto al necessario bilanciamento tra aspirazioni e necessità pratiche. Al contrario si evidenziano le fragilità dei genitori quarantenni di Paul: Esther (Anne Hathaway), spesso troppo apprensiva e severa e condizionata dal pessimismo, dalle insicurezze e dal rammarico per non aver raggiunto un'affermazione di sé, dovendo occuparsi assiduamente del marito e dei due figli adolescenti, e Irving (Jeremy Strong),

CINEMA

disilluso e prudente, sempre pronto al compromesso e incapace di motivare e di assicurare i propri figli. Paul, protetto da sua madre che appoggia il fatto che frequenti la scuola pubblica, ma è scettica rispetto al suo sogno di diventare un artista, non riesce a legare molto nemmeno con Ted (Ryan Sell), il fratello quindicenne. Quest'ultimo, affascinato dai bei vestiti e dal mito del successo negli affari, frequenta una esclusiva scuola preparatoria privata, la Kew-Forest School, dotata di computer di ultima generazione e finanziata da ricchi milionari, supporters di Ronald Reagan, tra cui Fred Trump, il padre di Donald Trump. A questo punto non sorprende che Paul, già durante i primi giorni nella modesta scuola pubblica del quartiere, all'inizio del nuovo ciclo didattico, essendo inserito in una classe con studenti di diverse provenienze etniche, molti dei quali appartenenti alle classi popolari, intrattenga una grande amicizia con Johnny Davis (Jaylin Webb), un ragazzino afroamericano povero. Privo dei genitori, vive con la nonna: è un simpatico fanfarone, sempre allegro, disattento e insofferente alle regole e sogna di diventare un astronauta della NASA. Sta ripetendo l'anno ed è il costante bersaglio di critiche e rimproveri da parte degli insegnanti. Un giorno Paul e Johnny sono sorpresi a fumare uno spinello nei bagni della scuola. Venuta a conoscenza del fatto, Esther mostra una reazione quasi isterica e spinge il marito a infliggere al figlio una punizione corporale. Poi Paul, essendo stato espulso dalla scuola pubblica, viene inviato alla Kew-Forest School. Il ragazzino si rende conto della qualità dell'insegnamento impartito nella nuova scuola, ma non è affatto felice, né si trova a suo agio con i nuovi compagni che mostrano sentimenti razzisti e con il fratello Ted. Nel frattempo rivede Johnny, che ha smesso di frequentare la scuola e ormai vive in strada, e lo ospita segretamente in una baracca per gli attrezzi sita nel giardino della casa dove abita con la famiglia. Quando l'amato nonno Aaron, da tempo malato di cancro, muore, la crisi di Paul si accentua. Pronto a dimostrare la sua avversione nei confronti dei ricchi privilegiati, il ragazzino convince Johnny ad aiutarlo a rubare alcuni computer della sua scuola per rivenderli e per ottenere il denaro necessario per fuggire altrove. Ma, compiuto il furto, vengono arrestati dalla polizia quando cercano di rivendere la merce rubata. Durante il successivo interrogatorio Paul si assume la responsabilità riguardo la pianificazione del furto per scagionare Johnny, ma l'amico, cosciente che il suo destino è comunque sfavorevole, dichiara di essere l'unico colpevole. Nel frattempo Irving, giunto al posto di polizia, incontra un agente che è un suo amico di vecchia data e quindi ottiene che Paul venga rilasciato senza subire ulteriori conseguenze. Padre e figlio, che per la prima volta sembrano in sintonia, concordano di non raccontare il fatto a Esther, ancora molto addolorata per la scomparsa di suo padre. Pochi giorni dopo Ronald Reagan viene eletto Presidente degli USA e la famiglia di Paul si mostra molto contrariata. **Armageddon Time** si colloca coerentemente nella filmografia e nella poetica di James Gray, molto legate al contesto di New York e al suo melting pot etnico, in cui le radici culturali degli immigrati da diversi Paesi dell'Europa o dei loro discendenti sono oltremodo significative. In effetti al centro dei suoi film vi sono sempre complicati contesti familiari e affettivi, sia nei thriller fatalistici di forte impatto, **Little Odessa** (1994), **The Yards** (2000) e **We Own the Night** (2007), sia nei melodrammi con incroci amorosi emozionanti e malinconici, **Two Lovers** (2008) e **The Immigrant** (2013), sia in **The Lost City of Z** (2016), una coinvolgente saga drammatica che propone un romantico e fatale percorso di avventura e di affermazione di sé, sia in **Ad Astra** (2019), un ambizioso dramma di fantascienza con forte impronta di viaggio interiore esistenziale, tra pessimismo e ossessioni. Anche Paul Graff, il preadolescente inquieto e generoso, è uno dei suoi eroi, personaggi in cerca di identità e di appartenenza, intrappolati tra la fascinazione di un riscatto e la triste realtà di un inganno e tra il retaggio della propria cultura e il rifiuto di una "normalità" conformistica e quindi obbligati a compiere atti radicali per modificare i loro comportamenti e per evitare l'emarginazione. In **Armageddon Time** James Gray racconta la comunità ebraica e quella afroamericana, il confronto tra la scuola pubblica e quella privata, la dialettica tra le classi sociali. E descrive le divergenze nella concezione della vita, le convinzioni, le aspirazioni e le paure dei diversi membri di una famiglia piccolo borghese, la relazione tra genitori e figli e il difficile percorso di assunzione di responsabilità da parte di Paul, posto quasi in parallelo con il progressivo mutamento del senso comune negli Stati Uniti, in particolare a New York, una metropoli moderna e cosmopolita. La sua scrittura è molto lucida, priva di prudenti mediazioni, ma ricca di sfumature, con un approccio quasi del tutto non melodrammatico, ma anche sottilmente malinconico. Fornisce un brillante studio di caratteri e mostra un coté politico, quello della fine della grande stagione progressista e di fiducia nel futuro degli anni '60, e, in parte, anche degli anni '70, che nasce dalla narrazione di fatti precisi e non da una preoccupazione ideologica oppure didascalica. La messa in scena è molto calibrata e priva di

CINEMA

inutili virtuosismi, quantunque non manchino alcuni accorgimenti nelle inquadrature e nelle tempistiche delle sequenze che denotano la volontà di Gray di essere ben compreso da parte dello spettatore.

Nostalgia, undicesimo lungometraggio del sessantaduenne Mario Martone, adatta l'omonimo romanzo del noto scrittore napoletano Ermanno Rea (1927 - 2016), pubblicato nel 2016. Si tratta di un dramma esistenziale, sospeso tra intenso realismo e poetico lirismo, con esito tragico. Racconta il percorso di riscoperta nostalgica, urgente e fatale, di Napoli da parte di un uomo che se ne era esiliato all'improvviso durante l'adolescenza. È un lento, ma emozionante itinerario dell'anima, che ritrova il modo di sentire della comunità napoletana e che si coniuga con uno stimolante ritratto sentimentale, quasi mai convenzionale, e sottilmente dolente, della città. Al centro della vicenda, che si svolge in larga parte nello storico quartiere napoletano Sanità, vi è Felice Lasco (Pierfrancesco Favino), un cinquantenne che, dopo aver vissuto per circa quarant'anni tra Libano, Sudafrica ed Egitto, torna nel luogo dove è nato, spinto dalla volontà di rivedere l'anziana madre e di riannodare le fila del suo passato. È un uomo inizialmente guardingo e timoroso di sentirsi sradicato, ovvero uno straniero nella propria città, che pure non ha mai smesso di ricordare e di amare. Si esprime in un modo bizzarro, in una lingua in cui mescola un italiano a tratti stentato, con un bizzarro accento mediorientale, qualche frase in arabo e in francese e qualche parola in dialetto napoletano. E sceglie di alloggiare in un albergo nel modernissimo Centro Direzionale, un'isola di architettura ipermoderna e di grattacieli che, comunque, domina la città. Poi scende nel rione Sanità e ritrova sua madre Teresa (Aurora Quattrocchi), anziana e sola, che abita sempre nello stesso vetusto caseggiato d'epoca, ma che è stata convinta a vendere lo spazioso alloggio di famiglia e a ritirarsi al pianterreno, in un angusto e malandato monolocale con servizi. Il loro incontro è davvero emozionante e inaugura la cifra riflessiva, amara, ma mai davvero pessimista, che pervade tutto il film. La donna gli offre il fascio di banconote ricavato dalla vendita dell'appartamento, che ha custodito senza spendere nulla, ma Francesco sorride interdetto perché all'estero è diventato un ricco imprenditore. Quindi si prende cura di lei e, in breve, acquista una bella casetta con giardino, nella zona collinare della città, e vi si trasferisce ad abitare con lei. Nel frattempo modifica le proprie abitudini: ricomincia a bere il vino e a dimenticare le norme e le abitudini acquisite quando si è convertito alla religione islamica per sposare una donna musulmana. Riesce dunque a mostrare a Teresa il proprio affetto e la protezione che deriva dalla stabilità sociale e dalla indipendenza economica di cui non fa sfoggio, ma di cui non si vergogna. Purtroppo può gioire per quel rinnovato rapporto con sua madre, finalmente serena, solo per qualche settimana: Teresa muore serenamente per cause naturali. Francesco è molto addolorato, ma non interrompe il suo lento peregrinare, giorno e notte, per le strade del centro storico e, in particolare, della Sanità, in luoghi di cui si vuole riappropriare. Nel suo animo, oltre il piacere di riscoprire antiche consuetudini con Napoli, rimugina ricordi e croci e cova un desiderio impellente. Vuole incontrare Oreste Spasiano, il suo migliore amico durante l'adolescenza, con cui amavano andare in gito in motocicletta, per riappropriarsi del passato. Felice confida quella sua esigenza a Raffaele (Nello Mascia), un anziano, innamorato senza esito di sua madre Teresa dopo che era rimasta vedova. Ma gli viene detto che da molto tempo Oreste, denominato 'o Mal'omm, è diventato un uomo pericolosissimo: uno spietato boss camorrista che, nel quartiere, gestisce il racket dello spaccio di droga, lo sfruttamento della prostituzione e altri affari illeciti. Spasiano sembra introvabile, ma, informato della presenza di Felice, che non gradisce affatto, si manifesta con chiari segni di intimidazione. La motocicletta di Felice viene bruciata e alcuni sconosciuti penetrano nella sua nuova casa in collina, la vandalizzano e vergano una scritta eloquente su un muro: "Scompari!". Felice non demorde e mostra un'avida volontà di affrontare i suoi demoni, ancora non noti allo spettatore, calandosi sempre più nella ritrovata identità: ormai parla quasi solo in napoletano. Anche perché nel frattempo ha conosciuto Padre Luigi Rega (Francesco Di Leva), il parroco quarantenne della Basilica di Santa Maria della Sanità: un uomo battagliero e attivissimo che organizza varie iniziative con i giovani del quartiere. A contatto con questo prete che non lo discrimina, nonostante non sia cristiano, e che accetta un suo contributo, Felice inizia un dialogo sempre più profondo e intimo sui valori della vita, che sfocia in una confessione difficile, ma fondamentale. Rievoca il suo passato oscuro di adolescente, coinvolto da Oreste in un'attività delinquenziale di furti negli appartamenti. E racconta la notte in cui lo stesso Oreste, sorpreso dal proprietario di una falegnameria che stavano saccheggiando, lo aveva ucciso. Subito dopo quell'episodio il quindicenne

CINEMA

Felice, rimasto sconvolto, ma incapace di tradire l'amico fraterno, aveva abbandonato precipitosamente Napoli senza avvisare nessuno. Don Luigi reagisce con veemenza. Ma successivamente convoca Felice e lo invita a denunciare Spasiano perché, se condannato per un omicidio provato, il boss potrebbe finire in carcere e finalmente smettere di corrompere e di assoldare per attività criminali i giovani del quartiere. Tuttavia il protagonista rifiuta di tradire l'antico vincolo di amicizia con Oreste. Don Luigi, preoccupato delle possibili conseguenze e della incapacità di capire il pericolo che corre, lo esorta ad abbandonare Napoli prima possibile. Nonostante tutto, Felice riesce infine a incontrare segretamente Oreste, che vive in solitudine in un covo segreto, in un vecchio stabile, protetto dai suoi scherani. E si trova di fronte un uomo invecchiato malamente, duro e sprezzante, che non vuole ricordare la loro amicizia adolescenziale, gli rimprovera di essere fuggito all'estero e di essere diventato ricco e gli intima di andarsene, facendo balenare oscure minacce. Felice, caparbiamente, afferma di voler rimanere a Napoli, la città dove desidera concludere la sua esistenza e gli chiede di rappacificarsi. La reazione di Oreste è oltremodo ambigua. Quindi, tornato a casa, nel corso di una delle telefonate quotidiane con sua moglie Arlette (Sofia Essaïdi), rimasta nella loro bella casa a Il Cairo, si mostra entusiasta e la convince a raggiungerlo a Napoli. **Nostalgia** offre una convincente e molto riuscita descrizione di Napoli, della vivacità, ma anche della immobilità, del rumore continuo, ma anche dei silenzi. E descrive, con sincera empatia e con grande efficacia, la mescolanza di straordinaria unicità e originalità del modo di sentire e di stare al mondo dei napoletani, della voglia e, al tempo stesso, della fatica di vivere. Attraverso una vicenda, volutamente episodica e frammentata nell'arco di alcuni mesi, con flashbacks su un passato di quarant'anni prima, e solo in parte artificiosa, propone uno studio di caratteri e di psicologie intimo e stratificato. Si nota una approssimazione ad un paio dei film più emblematici di Martone, ambientati a Napoli. **L'amore molesto** (1995), che racconta la storia della tragica relazione tra una madre e una figlia, in una famiglia disfunzionale. E in cui è presente lo stesso spaesamento rispetto alle proprie radici da parte della protagonista quarantenne, che riscopre Napoli nella sua essenza di luoghi nascosti, abitudini, rituali e difficile quotidianità. Una città in cui l'esistenza può essere sempre in bilico o in pericolo. **Il Sindaco del Rione Sanità** (2019), in cui, al di là della proposta di temi fondamentali quali la contraddittorietà della natura umana, la famiglia, il senso di colpa, l'onore, la responsabilità, la giustizia e la vendetta, emerge la licida scelta di indagare e di rappresentare una condizione genuinamente antropologica e culturale. La scrittura di Martone e di Ippolita di Majo reinterpretava agevolmente il testo di Rea, riproducendone il ritmo lento e i toni meditativi, come se il tempo e gli spazi avessero un significativo relativo, per un uomo, diventato straniero, che si riabituava a sentirsi e a essere napoletano. La messa in scena, eminentemente cinematografica nell'uso degli spazi e delle inquadrature, nei tempi drammatici e nella eccellente direzione dell'ottimo cast di attori, caratterizzati da una recitazione antinaturalistica, agevola il mix tra realismo e condizione dello spirito, interrotto da brusche accelerazioni improvvise tese e di brutali.

Analizziamo quindi, con un dettagliato commento, i due film che a nostro giudizio devono essere considerati i migliori del concorso

Baradaran-e Leila (Leila's Brothers), terzo lungometraggio del trentatreenne iraniano Saeed Roustaei, ha ricevuto il Premio della Giuria dei critici della FIPRESCI, quale miglior film del concorso. Si tratta di un magnifico ritratto familiare in un interno, con al centro un'indimenticabile figura femminile, lucida e determinata. È un'emozionante commedia drammatica, incalzante e dolorosa. Vi si intrecciano, in modo fluido, melodramma e "thriller dell'anima", tragico affresco di una comunità patriarcale e spaccato senza veli delle contraddizioni sociali. La quarantenne Leila (Taraneh Alidoosti) rappresenta il punto di forza di una famiglia, appartenente al ceto medio di Teheran, ma da tempo impoverita e indebitata. Non si è mai sposata perché, oltre a lavorare in un negozio, si impegna per mantenere unita la famiglia, prendendosi cura dei genitori anziani e dei suoi quattro fratelli, deboli, frustrati e irresponsabili. Suo padre, il settantenne Esmail (Saeed Poursamimi), tradizionalista e vanitoso, ha un unico interesse: essere nominato padrino del clan, socialmente composito, a cui appartiene. La carica è vacante ormai da un anno, dopo la morte di suo cugino, e la nomina del successore è imminente. Conta sulla propria anzianità, sul presunto prestigio e sull'appoggio di Bayran (Mehdi Hoseininia), un parente influente. I fratelli di Leila sono inetti e vivono alla deriva, incapaci di contrastare la meschina autorità paterna. Alireza (Navid Mohammadzadeh), il più intelligente, è disoccupato dopo il licenziamento, dovuto al fallimento dell'impianto industriale in cui

CINEMA

lavorava, per uno scandalo di corruzione. Farhad (Mohammad Ali Mohammadi) trascorre le giornate a guardare incontri di wrestling trasmessi dalla televisione. Parviz (Farhad Aslani), il primogenito, obeso, alcolista e genitore di tre bambine, è lo svogliato addetto alle pulizie dei servizi igienici di uno shopping center. Manouchehr (Payman Maadi) è legatissimo a un piccolo maneggio e alla fine sarà vittima della truffa del compare. Leila, sempre più preoccupata e sofferente, a causa delle ristrettezze finanziarie e per i continui dolori alla schiena, concepisce un'ambiziosa, quantunque rischiosa, via d'uscita imprenditoriale, cogliendo un'occasione per offrire un futuro migliore a tutti i membri della famiglia. Si tratta di acquistare l'ampio locale, dove si trovano i bagni del mall dove lavora Parviz, che è stato messo in vendita come nuovo spazio commerciale. Leila pensa di ristrutturarlo trasformandolo in un proficuo negozio di tessuti e di abbigliamento. Dopo aver convinto i suoi fratelli, mette in moto una frenetica iniziativa per racimolare il denaro destinato al costoso acquisto e, in breve, sta per conseguire la somma necessaria. Ma Esmail, all'insaputa dei figli, ha da tempo ipotecato la casa di famiglia e acquistato un gruzzolo di monete d'oro che intende consegnare al cugino Bayran come donazione necessaria per garantirsi la nomina a capoclan, surclassando i rivali. Quando Leila scopre le manovre di suo padre, che determinerebbero il fallimento del proprio progetto, nasce un conflitto durissimo e insanabile che vede contrapposti i membri della famiglia, tra recriminazioni, sensi di colpa, il riemergere di antichi contrasti, rabbia e crescente astio. La donna si rende conto che i suoi fratelli sono incerti sul da farsi. In fondo giustificano l'egoismo paterno e sarebbero disposti a rinunciare a una svolta nella loro vita, dando invece la possibilità al genitore di soddisfare la propria vanagloria. Leila ricorda con veemenza a sua madre quanto sia stata privata di molte opportunità, accusandola di passiva complicità nel discriminarla rispetto ai figli maschi. A esempio il fatto che, anni prima, Esmail aveva fatto naufragare il suo matrimonio perché il fidanzato non apparteneva al loro clan. Già nei suoi film primi due film, **Abad va yek rooz (Life and a Day)** (2016), dedicato a una famiglia povera e alla coercizione del destino di una donna, e **Metri Shesh Va Nim (Just 6.5)** (2019), che descrive la tragica parabola di un boss del narcotraffico, Saeed Roustaee mostra con estrema efficacia la complessità dei rapporti umani nel milieu familiare nei momenti di difficoltà ed eventi avversi e della rottura di equilibri e di convenzioni. Nel suo cinema l'uso dei generi, il dramma esistenziale e il thriller, e i riferimenti all'attualità della crisi economica, aggravata dalle sanzioni dei Paesi occidentali e degli USA, sono sempre in funzione della definizione dei personaggi. Ne derivano forti elementi in comune con il cinema di Asghar Farhadi. In effetti anche Saeed Roustaee approfondisce i legami inscindibili e i contrasti inveterati tra i suoi protagonisti e ne descrive verità, ambiguità, illusioni, inibizioni e paure, le reticenze e le menzogne dette per sopravvivere. La costruzione drammaturgica, ugualmente stratificata e intensa, appare comunque meno tortuosa, e ancora più dinamica e influenzata dalla vita reale, rispetto a quella di alcuni film di Farhadi. Inoltre, sia Roustaee, sia Farhadi mostrano grande capacità nel dirigere gli attori, alcuni dei quali, come Taraneh Alidoosti e Peyman Moaadi sono presenti nei film di entrambi. **Leila's Brothers** è un'opera autentica perché si colloca in presa diretta con la concretezza della vita reale. Coniuga con naturalezza l'immediatezza e la crudezza di toni drammatici, sempre ben scelti, e sprazzi di amara o beffarda ironia. Descrive, con ampio respiro e la forza dei dettagli, l'intricata natura morale dei personaggi, con le loro fragilità e contraddizioni. La messa in scena sfrutta benissimo gli spazi ristretti degli interni per valorizzare la mancanza di privacy, attraverso inquadrature quasi sempre ravvicinate, in cui i personaggi mostrano pienamente la propria fisicità e interagiscono spesso in modo nervoso ed esacerbato. Saeed Roustaee domina scene prolungate anche quando il ritmo diventa frenetico, reggendosi su una scrittura precisa dei dialoghi che spesso diventano litigi a voce alta dove ognuno cerca di prevalere sull'altro. Riesce a caratterizzare la storia anche in termini più universali, senza cadere in una scontata deriva didascalica e ideologica di determinismo sociale o di malposto femminismo. In effetti si possono evidenziare parallelismi con **Rocco e i suoi fratelli** (1960), di Luchino Visconti o con alcuni drammi teatrali, dolorosi e rabbiosi, di Arthur Miller.

R. M. N., quinto lungometraggio del romeno Christian Mungiu, racconta una storia di ordinario razzismo, tra identità culturali distorte e paura dell'altro. Offre il ritratto delle contraddizioni presenti a Recia, un piccolo centro della Transilvania, la grande regione montuosa e boschiva della Romania centro - occidentale, dove vivono anche famiglie appartenenti alle minoranze ungherese e tedesca. Diffidenza e pregiudizi avvelenano la convivenza tra le diverse comunità, che tuttavia sono unite dal disprezzo nei confronti dei Rom. Poco prima di Natale, il quarantenne Matthias (Marin Grigore), che lavora in Germania in un mattatoio, reagisce quando un

CINEMA

collega lo definisce “uno zingaro”, colpendolo con una testata. Quindi fugge e ritorna nel luogo di origine, in Transilvania. Appena giunto a casa apprende che pochi giorni prima suo figlio di dieci anni, Rudi (Mark Blenyasi), ha smesso di parlare dopo essere stato turbato da qualcosa che ha visto mentre camminava nella foresta. D’altro canto Otto (Andrei Finti), il suo anziano genitore, soffre di turbe neurologiche, per cui deve effettuare una risonanza magnetica nucleare (RMN) del cranio per indagare i preoccupanti episodi di narcolessia di cui soffre. Il rapporto con sua moglie Ana (Macrina Barladeanu) è deteriorato. In effetti Matthias nel passato ha intrattenuto una relazione con Csilla (Judith State), una volitiva trentenne di origine ungherese, assistente della titolare del panificio, una delle poche aziende floride della zona. Durante le settimane precedenti, di fronte alla carenza di personale, per non perdere i contributi della UE, il panificio ha assunto tre lavoratori provenienti dallo Sri Lanka. Ma una parte consistente della popolazione ha messo in atto una roboante protesta razzista, sostenuta da pregiudizi e fake news di ogni tipo. Matthias si trova coinvolto in questo stato di tensione violenta che complica ulteriormente le sue relazioni con Ana e Rudi e con Csilla, che, pur mostrandosi riluttante, continua ad affascinare. Nei suoi eccellenti drammi esistenziali, in particolare in **4 luni, 3 saptamâni si 2 zile (4 Months, 3 Weeks and 2 Days)** (2007), **După dealuri (Beyond the Hills)** (2012) e **Bacalaureat (Graduation)** (2016), Mungiu pone al centro le tensioni, le passioni, le paure e le ipocrisie insiti nella dialettica dei legami familiari e affettivi. Ne consegue una connotazione, con alcuni stilemi del thriller, che configura i drammi interiori dei personaggi, lavorando per sottrazione, attraverso le pieghe di una quotidianità “normale”, descritta con un realismo di basso profilo, che viene gradualmente sconvolta. Al tempo stesso Mungiu evidenzia sempre i mali endemici presenti in Romania, a livello sociale, istituzionale e politico: corruzione diffusa, opportunismo politico, istituzioni sclerotizzate e carenza di vere riforme. La sua proposta estetica comprende tratti ben riconoscibili: un linguaggio espressivo minimalista e una cruda messa in scena realista, con valorizzazione dei tempi morti e dei particolari del contesto; la narrazione che simula il tempo reale, con una tensione controllata che si sviluppa sottilmente e genera brevi e violente esplosioni, non prevedibili, ma sempre conseguenti lo sviluppo della storia, aliene dalla logica del climax e, generalmente, spente da un epilogo improntato all’understatement; sprazzi di comicità amara e surreale; l’osservazione accurata e il pedinamento visivo compulsivo dei personaggi; il lucido resoconto delle modalità comportamentali ossessive o disperatamente tenaci e delle frustrazioni dei protagonisti, evitando lo psicologismo di maniera e la catarsi moralistica; il prevalente e sapiente uso degli interni, degli spazi ristretti e del fuori campo, senza cascami teatrali; una colonna sonora priva di musica di accompagnamento, ad eccezione di emissioni radiofoniche o televisive, con assorbimento dei rumori naturali. **R. M. N.** conferma la sostanza del suo cinema, ma denota un approccio ancora più pressante e contundente. Combina il consueto realismo con spunti fantastici, come, ad esempio i sogni premonitori del piccolo Rudi, e con salaci digressioni simboliche o allegoriche di sapore enigmatico, come l’invasione notturna degli orsi. Mungiu vuole mettere a fuoco le reazioni di paura della gente comune rispetto a ciò che non si conosce e quanto la verità dei fatti possa diventare, sempre più spesso, manipolata e soggettiva. Allo scopo adotta un dispositivo efficacissimo per realizzare la scena clou. Filma con un unico piano sequenza, con la macchina fissa, il dibattito nell’assemblea dei cittadini: un concentrato delle peggiori argomentazioni razziste contro i “negri”, condite dalla denigrazione di francesi e tedeschi, considerati i padron della UE.

Riserviamo una critica puntuale anche ad altri sei film in concorso, alcuni dei quali molto attesi, ma che, a nostro giudizio, sono risultati mediocri oppure del tutto deludenti.

Showing Up, ottavo lungometraggio dell’americana Kelly Reichardt., è una commedia minimalista, irrisolta e pretenziosa, tra comicità algida e divagazioni approssimative sulla concezione estetica nell’arte moderna. Ambientata in un quartiere residenziale di Portland, in Oregon, con casette e cottages abitati da artisti e bohémians, racconta la nevrosi esistenziale di Lizzy (Michelle Williams), un’artista plastica insoddisfatta della propria vita. È una quarantenne che si veste in modo dimesso, con abiti dalle tonalità spente, e che vive sola in una casa - laboratorio spaziosa e confortevole, ma che appartiene a una famiglia sostanzialmente disfunzionale. Le sue opere consistono in piccole sculture di ceramica, alte non più di cinquanta centimetri, che rappresentano donne dalla postura contorta, o ripiegate su sé stesse, e con i volti trasfigurati da espressioni angosciate o sguaiate, con tracce di colore imprevedibili, generate dalla cottura nel forno. Lizzy è impiegata nella scuola d’arte gestita da Jean (Mariann Plunkett), sua madre, una settantenne che non smette

CINEMA

di rimproverarla perché non ha amici, né un compagno. In aggiunta è continuamente preoccupata per la condizione di suo fratello Sean (John Magaro), un tipo, poco più giovane di lei, che fa uso di droghe e che si perde in discorsi insensati e megalomani, manifestando segni di instabilità mentale. Per completare il quadro, Lizzy affitta parte della sua casa a Jo Tran (Hong Chau), un'altra artista di origine asiatica, che realizza strampalati quadri e installazioni, e che la assilla ogni giorno con assurde richieste, ma non paga la pigione. Nella settimana che precede l'esibizione dei suoi nuovi lavori in una galleria piuttosto rinomata, Lizzy è impegnata a terminare le sculture, ma è infastidita per la mancanza dell'acqua calda e angosciata per il possibile esito della mostra. Per altro, sembra in parte inopinatamente indifferente all'impegno professionale perché il massimo cruccio momentaneo è quello di curare un piccione che è stato ferito dal suo gatto. La narrazione procede stancamente attraverso una parata di scenette e di piccoli sketches in cui appaiono i pittoreschi artistoidi di una comunità autoreferenziale, fino al clou, il giorno della esibizione nella galleria d'arte. La mostra è affollata da intellettualoidi e artisti di ogni genere che si parlano addosso o si impegnano in buffe conversazioni sulla creazione artistica e Lizzy contempla il visibile disinteresse di persone, che lei non stima, nei confronti delle sue creazioni. **Showing Up** conferma la netta involuzione espressiva di Kelly Reichardt, nonostante un vano tentativo di tornare alla narrazione e all'estetica, semplici, ma originali, dei suoi esordi. In effetti la regista, ormai cinquantasettenne e appassionata dell'Oregon, con due film, **Old Joy** (2006) e **Wendy and Lucy** (2008), aveva inizialmente proposto un genuino e affascinante cinema minimalista e intimista, caratterizzato da una sottile vena realistica, da tonalità documentaristiche e meditative, attente all'ambiente naturale e ai temi ecologici, da un lirismo dolce - amaro e da originali soluzioni drammaturgiche. In seguito Kelly Reichardt si è dedicata a rivisitare il genere western, ma ha mostrato un progressivo scivolamento verso la distillazione estetica, l'estrema lentezza nella narrazione e la rarefazione dell'azione e verso clichés melodrammatici, ma anche tentazioni didascaliche, tipici di molte produzioni di Hollywood. **Meek's Cutoff** (2010), una storia picaresca di amicizia virile, e **First Cow** (2019), una pochade con esito tragico, entrambi film d'epoca con ambientazione ottocentesca, presentano una ingombrante deriva didascalica riguardo la vendetta dei potenti contro i marginali. **Certain Women** (2016), un dramma ambientato in una piccola cittadina del Montana rurale e agreste, in epoca contemporanea, propone il ritratto imperfetto di quattro donne molto diverse, presunte antieroi solitarie, tra conflitti di coscienza prevedibili, inquietudini che si avvitano su sé stesse, incomunicabilità e laconicità nelle relazioni e banali suggestioni del mito della frontiera e dell'epica western. Inoltre si segnala anche **Night Moves** (2013), un thriller politico con un tentativo di introspezione psicologica, basato su fatti realmente accaduti, che racconta un fallimentare e tragico attentato terroristico, per sabotare una diga, effettuato da tre attivisti ecologisti radicali. **Showing Up** propone il ritratto, sottilmente farsesco, della comunità di artisti d'avanguardia di Portland, attraverso lo sguardo perplesso e depresso di una donna vittima di problematiche che non riesce ad affrontare né a tradurre in modo soddisfacente nella produzione artistica. Kelly Reichardt utilizza i disegni preparatori e le piccole sculture create da Cynthia Lahti, una nota artista contemporanea quarantanovenne di Portland. Le fattezze di queste creazioni artistiche sembrano riprodurre, in qualche modo, la postura di ansia esistenziale di Lizzy. Tuttavia l'atmosfera ovattata piuttosto artificiosa, la narrazione stentata, con dialoghi che tendono a imitare malamente quelli del cinema indipendente americano nella versione mumblecore e la rappresentazione velleitaria dell'ambiente artistico incidono fortemente sulla credibilità del film.

Un petit frère, opera seconda della francese Léonor Serraille, è un controverso melodramma familiare che si svolge nel corso di vent'anni, dal 1989 al 2009. La narrazione è articolata in tre capitoli. Offre il ritratto di una famiglia africana di basso certo sociale, originaria di Abidjan, in Costa d'Avorio, che si divide quando, nell'incipit della prima parte, nel 1989, la trentenne Rose (Annabelle Lengronne), abbandona il marito ed emigra a Parigi con i suoi due bambini, Jean (Sidy Fofana), di dieci anni e il fratello minore Ernest (Milan Doucansi) che ne ha solo cinque. Sono ospitati in banlieu, nell'appartamento di due connazionali, e sono costretti a condividere una cameretta angusta. Rose lavora come addetta alle pulizie in un hotel del centro di Parigi e non disdegna le avventure sentimentali, ma cerca di evitare di dipendere da un uomo. Nei confronti dei figli si mostra chiara, invitandoli a primeggiare negli studi e a conservare la propria dignità, evitando sempre di piangere al cospetto di chiunque. Nel corso della seconda parte, nel 1999, Rose

CINEMA

incontra Jules Cèsar (Jean-Christophe Folly), un uomo sposato con cui intraprende una relazione clandestina. La donna si trasferisce con i figli a Rouen, in un alloggio spazioso procuratole dal nuovo amante. I due ragazzi affrontano la difficile fase adolescenziale senza una vera guida perché la loro madre continua a lavorare a Parigi e li raggiunge solo durante i week end. Jean, ormai diciannovenne (Stéphane Bak) svolge un ruolo paterno nei confronti del tredicenne Ernest (Kenzo Sambin). È molto studioso e diligente e frequenta il liceo con ottimi risultati. Poi si ribella al patrigno, accusandolo di essere un ipocrita. Successivamente entra in crisi perché rifiuta la prospettiva di una vita tesa a conquistare la rispettabilità dei borghesi. Si sente soverchiato dal peso delle aspettative che Rose ha riposto in lui fin da quando era un bambino, si scontra anche con lei e torna ad Abidjan. Nella terza parte, nel 2009, si assiste al protagonismo di Ernest il quale, diventato anch'egli maggiorenne (Ahmed Sylla), cerca il fratello, lo incontra e si sforza di infondergli una speranza per ricominciare da capo. Ernest, ormai venticinquenne ha iniziato a insegnare filosofia in un liceo, avendo superato la frustrazione per la disgregazione della famiglia. Tuttavia sua madre lo accusa di aver adottato "un modo di pensare da bianco" e lui non sa come ribattere. Con **Un petit frère** Léonor Serraille modifica il suo stile narrativo ed estetico, passando dall'approccio convulso e falsamente provocatorio della sua opera prima a una scrittura apparentemente più sofisticata, senza vere forzature melodrammatiche. Tuttavia, purtroppo, conferma invece la propensione a strumentalizzare lo studio dei caratteri dei personaggi e, in particolare, a riproporre l'archetipo femminile in chiave di prosaica, e presunta, indipendenza femminista. In effetti il suo lungometraggio di esordio, **Jeune Femme** (2017), propone il ritratto concitato, verboso e del tutto artificioso di una trentunenne che si aggira nelle strade di Parigi, apparentemente incurante degli altri, ma pronta ad assediare persone sconosciute e a sfruttare a proprio vantaggio la loro disponibilità. Tra incontri fortuiti, piccole truffe e inganni, aggressioni verbali e fisiche, litigi furiosi e autocoscienza velleitaria, questo diario di giorni persi si avvita su sé stesso. E la frettolosa non conclusione, che lascia intravedere una poco credibile nuova coscienza di sé da parte della protagonista, ormai rasserenata, non è tanto spiazzante, quanto rivelatrice della fragilità e della pretenziosità di tutto l'espedito narrativo. La messa in scena denota una qualità artigianale delle inquadrature, l'uso compulsivo e inefficace della telecamera a mano e una fastidiosa colonna sonora che alterna brani post punk e musica elettronica. **Un petit frère** al contrario è un'opera che cerca di descrivere un equilibrio dinamico di sentimenti, tra errori, incomprensioni, contrasti, aspettative, sogni e delusioni. Lo studio di caratteri sembra articolarsi intorno al concetto del conflitto interiore. Ma la narrazione è discontinua in termini di intensità e, poco a poco, prevalgono alcuni stereotipi ideologici legati ai temi della immigrazione, della integrazione, compresi i pregiudizi verso i nuovi venuti, e dell'educazione scolastica. In sostanza, la spiccata ricerca estetica che produce immagini delicate, impreziosite dalla fotografia, a cura di Hélène Louvart, e dal montaggio, curato da Clémence Carré, non riesce a nascondere i limiti del film.

Žena Čajkovskogo (Tchaikovsky's Wife), nono lungometraggio del cinquantaduenne russo Kirill Serebrennikov, è un biopic altamente melodrammatico, caratterizzato da grande eleganza e raffinatezza formale e scenografica, ma non altrettanto preciso ed efficace nello studio dei caratteri dei protagonisti. Serebrennikov cerca di coniugare la rievocazione della notissima vicenda privata di Pëtr Il'ič Čajkovskij, uno dei più geniali compositori nella storia della musica classica e sinfonica, con il contesto storico e culturale russo, marcato dal romanticismo occidentale, che fu rielaborato e divenne la base per lo sviluppo del cosiddetto "sentimento nazionale russo", nella seconda metà del XIX secolo. Si tratta di un'opera ambiziosa, con una precisa idea di cinema, ma certamente priva di contenuti politici che metaforicamente facciano riferimento alla nomea del regista come dissidente politico. In effetti Serebrennikov si è praticamente autoesiliato in Germania dal marzo scorso, dopo essere stato arrestato nel 2017 e poi condannato da un tribunale, non indipendente dal regime autocratico di Putin, per presunti reati di truffa e di appropriazione indebita compiuti quando era direttore artistico, dal 2012 al 2021, del Gogol' Center di Mosca, uno dei più importanti teatri sperimentali del mondo. **Tchaikovsky's Wife** inizia a San Pietroburgo il 6 novembre 1893, il giorno della morte di Pëtr Il'ič Čajkovskij. Alle esequie pretende di partecipare anche Antonina Ivanovna Miljukova (Alyona Mikhailova), a tutti gli effetti consorte del compositore. Il suo arrivo suscita mormorii di sospetto e di disapprovazione da parte dei molti presenti. E, in una scena surreale, la donna, vestita in nero, si imbatte anche nel fantasma del marito che la accoglie freddamente, manifestandole massimo disprezzo e poi la caccia via. Successivamente, ma

CINEMA

retrospettivamente, viene raccontata la vicenda del tragico matrimonio, avvenuto nel 1877, e mai consumato, tra Čajkovskij (Odin Lund Biron), già celebre compositore di opere liriche, sinfonie e musiche per balletti, ormai trentottenne, e Antonina, una sua ex allieva di 27 anni. Le nozze vengono decise in modo fulmineo dal compositore, apertamente omosessuale, colpito da ben due lettere consecutive della donna, con dichiarazioni di amore assoluto, e dal suo atteggiamento di adorazione. Ma nei fatti, anche d'intesa con il fratello minore Modest (Filipp Avdeev), pure lui omosessuale, Pëtr concepisce il matrimonio come una copertura sociale per stroncare i pettegolezzi che lo riguardano e che danneggiano la sua famiglia. Serebrennikov sceglie di raccontare questa storia di devozione totale e di amore folle, perseguito con inspiegabile caparbia, da parte di Antonina Ivanovna Miljukova, trasformata in un conflitto insanabile con il compositore, irascibile e depresso, e conclusa con un'apparente paradossale catarsi, secondo il punto di vista di lei, la giovane donna di buona famiglia, ma di fatto ridotta in povertà. Una moglie disperata e patetica, disposta a subire umiliazioni, dileggi, insulti di ogni sorta, e persino dichiarazioni di repulsione, nei suoi confronti, da parte del marito, ma anche una donna nevrotica e responsabile di continue richieste di denaro e di minacce anche dopo la separazione di fatto da Čajkovskij. Il compositore si allontana da lei e, nonostante una cronica sofferenza interiore, si dedica alla musica e ai suoi amici e amanti. Antonina gli chiede il divorzio, ma lui non glielo concede e d'altronde, in quell'epoca e nell'ambiente dell'alta società di grandi borghesi e di nobili, frequentato da Čajkovskij, quel passo è considerato inopportuno. Quindi, a partire dal 1880, Antonina convive con Aleksandr Aleksandrovič Shlykov (Vladimir Mishukov), il suo avvocato: un uomo malaticcio che la rende madre di tre figli, due femmine e un maschio, tutti affidati a orfanotrofi, per ovvi motivi, e deceduti nei primi anni di vita. Fino al miserevole epilogo, nel 1917, alla vigilia della Rivoluzione dei bolscevichi, quando Antonina, già ricoverata in un manicomio a causa della grave degradazione del suo stato mentale, muore stroncata da una polmonite. Giova ricordare che la stessa vicenda tragica è stata anche raccontata da Ken Russell in **Music Lovers** (1970), uno dei suoi capolavori ricchi di passionalità, in cui, per altro, la stessa Antonina è presentata come una donna delirante e sostanzialmente ninfomane. Kirill Serebrennikov, di origine ebraica e ucraina, è un autore esuberante, multiforme e attivissimo: sceneggiatore, drammaturgo, regista teatrale e cinematografico, docente di teatro, inventore di soluzioni sceniche innovative, ma anche scrittore. Vanta una carriera con successi nei principali teatri russi ed europei. Come regista cinematografico, attivo dal 1993, si caratterizza per un approccio espressionista, e spesso sovraeccitato. Predilige i cupi drammi esistenziali e le black comedies, con personaggi controversi e dal destino fatale, che spesso si parlano addosso l'un l'altro. Il suo stile "baroccheggiate", con inquadrature ricercate e sovrabbondanza di movimenti di macchina, per ammaliare il pubblico, è ben riconoscibile. Citiamo alcuni tra i suoi film più noti. **Playing the Victim** (2006) propone un'originale e beffarda rivisitazione di "Hamlet" di William Shakespeare in chiave di commedia nera. Un trentenne di Mosca, che ha abbandonato gli studi universitari, lavora per la polizia prestandosi a impersonare le vittime nel corso della ricostruzione simulata di crimini violenti. **Yuri's Day** (2008) offre il ritratto enigmatico e fatale di una cantante d'opera trentenne che deve fronteggiare l'improvvisa e inesplicabile scomparsa del figlio sedicenne che la sta accompagnando durante una visita al luogo natale, un villaggio nella steppa rimasto intrappolato nei rituali dell'epoca sovietica. **Betrayal** (2012) è un dramma, algido e molto controllato, che racconta un momentaneo rapporto amoroso tra un uomo e una donna che non si conoscono e che si incontrano mentre sono alla ricerca dei rispettivi coniugi fedifraghi che scoprono essere amanti. **The Student** (2016), ambientato in una piccola città, propone il concitato e forzato ritratto di un liceale che, dopo il traumatico divorzio dei genitori e l'improvvisa scomparsa di suo padre, ossessionato dalla lettura della Bibbia, si convince che le forze del male stanno avendo il sopravvento. Inizia a provocare i compagni di scuola e gli insegnanti rimproverando aspramente la loro presunta corruzione morale fino a determinare tragiche conseguenze. **Leto (Summer)** (2018), è un dramma esistenziale che rievoca i giovani e le piccole band rock a Leningrado durante un'estate dei primi anni '80, tra divieti delle autorità e modesti tentativi di trasgressione, nell'epoca precedente la Perestroika. L'asse portante è un timido e incerto triangolo amoroso di personaggi, che provoca disagio, ma non sfocia mai nella tragedia: il leader carismatico di una band musicale ormai affermata, sua moglie e madre del loro bambino e un affascinante e poetico giovane musicista newcomer, di cui la donna si innamora. **Petrov's Flu** (2021), adatta l'omonimo romanzo di Alexey Salnikov. È una delirante pochade

CINEMA

che segue un tipo senza qualità, meccanico durante il giorno e disegnatore di fumetti nelle ore notturne. L'uomo vaga in una città sconosciuta, in uno stato semionirico, tra realtà deformata e fantasia surreale. Attorno a lui si affollano personaggi archetipi della subcultura della società russa, tra trivialità, provocazioni violente di ogni genere e situazioni surreali che segnano la continuità degli incubi e delle vessazioni di ieri, nell'epoca sovietica, e di oggi, durante il regime autocratico che controlla e vessa la popolazione. La messa in scena è costituita da un profluvio disordinato di flashback e flashforward, piani sequenza insistiti e soffocanti e riprese dall'alto che altera la linearità degli eventi narrati e dei tempi in cui avvengono. **Tchaikovsky's Wife** propone le atmosfere nebbiose di Mosca e di San Pietroburgo in cui si aggirano i protagonisti della vicenda, quasi fantasmi dalle menti ossessionate. Kirill Serebrennikov si concentra compulsivamente sulla moglie, Antonina, interpretata magistralmente da Alyona Mikhailova, mentre il personaggio di Čajkovskij spesso è ai margini ed è molto poco approfondito. Per la donna, che pure aveva frequentato il Conservatorio e suonava il pianoforte, la musica è un elemento pressoché ignorato e assente. Nel suo anelito impossibile chiede solo qualcosa che però non può ottenere: l'amore sincero di un marito che invece la disdegna, essendo omosessuale. La messa in scena si sostanzia in una teoria di movimenti di macchina complessi, strutturati e ariosi, ma costantemente agitati o vorticosi, che configurano suggestioni di potenti visioni, che a volte rasentano un deliberato e provocatorio effetto kitsch e un certo parossismo, a scapito della caratterizzazione più incisiva dei personaggi e della stessa drammatizzazione del racconto.

Frère et soeur, tredicesimo lungometraggio del sessantunenne francese Arnaud Desplechin, è un melodramma prolisso e, purtroppo, progressivamente arzigogolato e poco efficace. Racconta il lungo e insanabile contrasto, tra uno scrittore e un'attrice, che sono fratello e sorella. Sono entrambi ultraquarantenni, intrappolati nella ambigua deriva dell'antico malessere della loro famiglia borghese e incapaci di superare, attraverso una catarsi liberatoria, il loro morboso dissidio, tra amore rinnegato, sensi di colpa e odio. La vicenda si svolge in gran parte a Roubaix, la città con un passato industriale, ma ormai decaduta, dove Desplechin è nato e dove ha trascorso la giovinezza, già location di vari tra i suoi film precedenti. Alice Vuillard (Marion Cotillard) è una celebre attrice teatrale, capace di qualsiasi mimesi quando recita. È ciclotimica e dipendente da superalcolici e farmaci antidepressivi e ansiolitici. Suo fratello Louis (Melvil Poupaud) è un ex scrittore ormai emarginato, sprezzante della mediocrità, ma sempre irritato, oscillante tra orgoglio e autoironia e spesso in preda a violenza aggressiva verso sé stesso e gli altri. È tossicodipendente dall'oppio, che usa per calmare il ricordo ossessivo della scomparsa prematura del suo bambino di sei anni, avvenuta cinque anni prima. E, dopo quella tragedia, si è trasferito con la moglie Faunia (Golshifteh Farahani) in una modesta villetta tra i boschi, lontano da tutto e tutti. Alice e Louis non hanno avuto contatti intenzionali nel corso degli ultimi vent'anni a causa dei commenti offensivi che Louis ha scritto rispetto ad Alice in uno dei suoi best seller, quando, anni prima, era ancora un autore di successo. Un improvviso terribile incidente stradale, in cui sono rimasti coinvolti i loro genitori, li costringe a rivedersi a Roubaix. Durante la snervante attesa in ospedale, dove il padre e la madre sono ricoverati in terapia intensiva in condizioni molto critiche, devono forzatamente stipulare una tregua momentanea rispetto alla loro aspra querelle, sostenuta da un pervicace orgoglio ferito e dal narcisismo vendicativo di entrambi. Fidèle (Benjamin Siksou), il fratello minore trentenne è l'unico anello di congiunzione tra i due eterni litiganti, incapaci di qualsiasi compromesso dialettico. L'incipit di **Frère et soeur** pare proficuo. Louis, disperato dopo la morte di suo figlio, è impegnato in un furioso litigio con sua sorella e con il cognato. Quindi vi è un ellissi di cinque anni e accade il fatale incidente stradale. Sono due sequenze secche e prive di compromessi, che sembrano preparare sviluppi ricchi di sfaccettature. Viceversa la narrazione, mentre procede, fatica. Abel (Joël Cudennec), il padre, diventa cosciente, ma non può lasciare il letto, mentre la madre resta in coma. Alice e Louis li visitano in ospedale, ma cercano sempre di farlo in orari diversi per non incontrarsi. Gli altri membri della famiglia e alcuni amici forse potrebbero agevolare la ripresa di una comunicazione fra loro, ma registrano il fatto che non sono affatto cambiati e che continuano a proferire lamentele e insulti l'uno all'indirizzo dell'altra e viceversa. D'altronde tutti costoro ricordano perfettamente nei loro commenti che, durante il decennio precedente, quando il caso o la necessità hanno portato fratello e sorella a fugaci incontri, sono sempre nati terribili litigi con esplosioni di collera scandalose. Quindi vorrebbero evitare che le scenate si ripetano. Il cinema di Arnaud Desplechin si fonda su un'instancabile indagine sulla famiglia, ovvero sull'appartenenza affettiva e sui legami indissolubili, e sulla controversa natura umana.

CINEMA

Indaga il senso di appartenenza al luogo e al contesto sociale e ruota attorno ai concetti di verità, colpa e perdono, a volte con riferimenti un poco pretenziosi a Dostoevsky e a Bresson. E ripropone con coerenza una costante tematica, quasi ossessiva: il ritratto di uomini fragili in cerca di redenzione. Secondo la sua filosofia, la realtà non è mai intrinsecamente logica, mentre lo sarebbe la narrazione della stessa. Questo procedimento affabulatorio permetterebbe di custodire sensazioni che altrimenti si sfalderebbero con il passare del tempo e con la distanza implacabile della razionalità. Desplechin utilizza ampiamente la parola, e quindi i dialoghi, per sviluppare la narrazione. Ne sono testimonianza i suoi film più significativi e riusciti: **Comment je me suis disputé... ma vie sexuelle** (1996), **Rois et Reine** (2004), **Un conte de Noël** (2008), **Jimmy P.** (2013), **Trois souvenirs de ma jeunesse** (2015) e **Les fantômes d'Ismaël** (2017). **Roubaix, une lumière (Oh Mercy!)** (2019) rappresenta una diversa e ancora più stimolante variante della sua originalità autoriale. Indaga l'anima più disagiata e complicata di Roubaix. È un polar urbano che mette a fuoco i drammi esistenziali, marcati dalla disperazione e dalla disgregazione sociale, che si intrecciano con le storie criminali che racconta. Il protagonista è un commissario di polizia cinquantenne di origine algerina che cerca sempre di capire le motivazioni che spingono tanti poveracci verso la delinquenza. Dopo alcuni episodi minori si concentra su due trentenni sbandate, marginali e alcolizzate, che compiono piccoli furti e che sono sospettate di aver rapinato e ucciso una vecchia signora che è stata ritrovata strangolata nel suo alloggio. Desplechin non pare riecheggiare, come in altri film precedenti, il cinema di François Truffaut, quanto piuttosto sembra voler inseguire e reinterpretare, in qualche modo, atmosfere e modalità narrative di Georges Simenon. Tuttavia, se da un lato offre una discreta caratterizzazione psicologica dei personaggi, dall'altro si perde in una rappresentazione frammentaria del contesto, con alcune ridondanze melodrammatiche. Al contrario **Frère et soeur** segna una involuzione decisamente negativa. Propone un'ennesima riflessione sulla famiglia borghese di buon livello intellettuale, sui suoi rituali e sulle fratture, sull'interpretazione dei ruoli e sul non detto, che è fonte di fraintendimenti, di ombre oscure e di rancore. I personaggi rappresentano figure archetipo, quasi maschere, dei membri di una famiglia borghese, simili a quelle presenti in altri film di Desplechin. In particolare Alice e Louis sono talmente immersi nel loro rispettivo solipsismo al punto da rifiutare di aprirsi per il timore di abbandonare la loro abituale sofferenza interiore. La narrazione si rifugia nella rappresentazione, assume progressivamente aspetti sempre più prosaici e prevedibili, come gli sfoghi improvvisi e le minacce di suicidio, e si lascia andare anche a intermezzi colti, come i discorsi sulla poesia e la scrittura, mentre la caratterizzazione psicologica dei personaggi e la scansione dei sentimenti e dei desideri diventano progressivamente più deboli e incerte. Desplechin inserisce numerosi flashback ed enfatizza, con alcuni stereotipi, come ad esempio il fatto che i due avversari si spiino a distanza, il loro viscerale odio reciproco, facendo intravedere che sia alimentato da un antico eccesso di amore, rovinato dalla gelosia e dai sensi di colpa. Quindi, data l'asprezza di questo implacabile e oscuro conflitto, risulta ancora più evidente che l'epilogo non liberatorio, ma strambo e consolatorio, in cui Alice abbandona la carriera professionale e la famiglia per ritrovare il senso della vita in Africa, in Benin, è oltremodo stucchevole e del tutto non convincente.

Les Amandiers (Forever Young), quinto lungometraggio diretto all'attrice italiana cinquantasettenne, naturalizzata francese, Valeria Bruni Tedeschi, è una commedia drammatica di ispirazione autobiografica. Bruni Tedeschi rievoca, sotto forma di finzione, il proprio itinerario di formazione come attrice, insieme ad altri 11 compagni e compagne del corso di recitazione, a Parigi, presso la rinomata scuola del Théâtre des Amandiers. Offre un interessante spaccato del contesto, dell'esperienza dell'apprendimento e dei rapporti tra gli allievi e con gli insegnanti. Tuttavia, raccontando parallelamente anche le relazioni personali e sentimentali tra i personaggi, **Les Amandiers** diventa progressivamente una cronaca esistenziale che si avvita su sé stessa, caratterizzata da toni naturalistici eccessivi e forzati e appesantita dalla irruzione delle problematiche e dei drammi sociali dell'epoca. La vicenda si svolge nel 1986, come risulta da alcuni riferimenti della cronaca giornalistica. Si apre con l'audizione per la selezione dei candidati alla ammissione al corso istituito dalla prestigiosa scuola di recitazione del Théâtre des Amandiers di Nanterre, fondata dal leggendario regista Patrice Chéreau (Louis Garrel) e diretta da Pierre Romans (Micha Lescot). Nell'occasione i giovani aspiranti attori, in gran parte appena ventenni, iniziano a conoscersi, tra volontà, trepidazione e bruciante aspettativa. Se ne segnalano alcuni in particolare. Stella (Nadia Tereszkiwicz) appartiene a una famiglia borghese molto ricca ed è iperemotiva, frenetica, fragile, impacciata e sensuale.

CINEMA

È evidente che è lei l'alter - ego della stessa Bruni Tedeschi. Étienne (Sofiane Bennacer), prestante e inquieto, presenta il monologo di un suicida. Adèle (Clara Bretheau), anticonformista e divertente, mostra doti naturali di attrice. Franck (Noham Edje), pur avendo solo 19 anni, è sposato e ha già una bambina, ma sua moglie è malata e faticano a tirare avanti. Al termine dell'esame, su 40 candidati ne vengono selezionati 12, tra cui i 4 menzionati. Sono ammessi a frequentare una scuola che richiede non tanto di mostrare attitudini e competenze già acquisite, ma piuttosto un impegno assiduo e totale per sviluppare la creatività e per temperare l'esperienza in scena. Stella simpatizza con Victor (Vassili Schneider), ma poi si innamora visceralmente di Étienne. Ma non è una relazione facile. Il giovane ha problemi di tossicodipendenza, è instabile e prorompe in ripetute scenate di rabbia e di gelosia e in recriminazioni contro la condizione di agiatezza di Stella. Emerge un groviglio di passioni travagliate e di oscuri tormenti che lo consumano. Nel corso dell'anno gli allievi del corso vivono una quotidianità elettrizzante e numerose vicissitudini. Ma il fatto più importante è l'esperienza di apprendere a interpretare il dramma teatrale "Plastonov", un testo giovanile di Anton Čechov, sotto la guida dello stesso Patrice Chéreau, per realizzare una vera rappresentazione della pièce di fronte al pubblico. Per altro, nel frattempo, alcuni dei protagonisti sono coinvolti in vicissitudini personali complicate e infine accade anche un evento tragico. Valeria Bruni Tedeschi è senza dubbio un'attrice di grande esperienza, attiva nel cinema dal 1986: è versatile ed è capace di alternare e di combinare, con talento, i ruoli drammatici e quelli comici. Nel 2003 ha esordito alla regia con **È più facile per un cammello...**, una commedia drammatica, venata di sottile umorismo. Racconta le peripezie tragicomiche di una trentenne, interpretata da lei stessa, appartenente a una ricca famiglia e autore teatrale di successo: una donna che fin dall'infanzia ama sognare per alleviare il peso delle proprie disavventure e della frustrazione che la spinge a essere bulimica. Nei suoi tre film successivi, anch'essi commedie drammatiche, realizzati come regista, e interprete protagonista al tempo stesso, ha continuato a prendere spunto dalla propria esperienza esistenziale e professionale. Il suo cinema, generoso e parodistico, rivela un continuo riferimento al teatro novecentesco, in particolare a quello russo di Čechov e di Gorky e alle problematiche della ricca borghesia intellettuale a cui appartengono lei stessa e la sua famiglia. Tuttavia si tratta di opere deboli a livello di scrittura e sgangherate nella messa in scena, con una predilezione per il naturalismo prosaico e per la recitazione colorita e sopra le righe. **Les Amandiers** è chiaramente concepito con la buona intenzione di mostrare la positività dell'arte della recitazione soprattutto per la generazione che si affaccia all'età adulta, entusiasta e indifesa al tempo stesso. E in questo senso funziona proprio per l'appropriatezza nel mostrare procedure e tecniche di insegnamento e di apprendimento e la necessità per gli aspiranti attori di fare i conti con le proprie contraddizioni, con l'egocentrismo e il narcisismo, con la simulazione dei sentimenti e con la dialettica tra vita reale e finzione. Per altro Valeria Bruni Tedeschi non ha voluto limitarsi a scandagliare pregi e difetti, energia e passione, gioie e dolori connessi con l'esperienza professionale e la carriera dell'attore o dell'attrice, dando piena centralità alle nuances della performance interpretativa, favorita da un buon cast in cui spiccano soprattutto Nadia Terezkiewicz e, come di consueto, Louis Garrel. Ha voluto realizzare una commedia corale che intende anche raccontare le disavventure e i drammi dei protagonisti. E a questo livello **Les Amandiers** mostra seri limiti di scrittura nella stessa sceneggiatura a cura della regista e di due sue abituali collaboratrici, l'attrice e regista Noémie Lvovskye e la sceneggiatrice Caroline Deruas-Garrel. In effetti si assiste a una progressiva deriva verso i toni cupi, quando emergono certe piaghe sociali dell'epoca: la tossicodipendenza da droghe pesanti e l'AIDS, con l'aggiunta della tragedia della morte. Ne deriva che, purtroppo, la poetica del film perde forza e la struttura del racconto si ingarbuglia, perdendosi in sequenze superflue dedicate a personaggi secondari e virando verso la programmaticità e i toni didascalici.

Pacifiction (Tourment sur les îles), ottavo lungometraggio del quarantaseienne catalano, Albert Serra, è un dramma atipico in cui si incrociano, in modo ambiguo e confuso, una meditazione elegiaca sulla presunta leggerezza della vita nella Polinesia francese, sulle sponde dell'Oceano Pacifico, e suggestioni del cinema di genere, con impronta politica. In effetti la vicenda assume le sembianze di una strampalata spy story da cui emerge un grottesco complotto a opera di militari e di civili reazionari, nostalgici della cosiddetta grandeur francese e dei fasti dell'epoca coloniale. E, soprattutto, è un'opera caratterizzata da un estenuante divagare dei personaggi, circondati da una natura lussureggiante, tra andirivieni e oscure relazioni e mediazioni, e da uno spiccato estetismo che mettono in ombra le interessanti interpretazioni degli attori. La vicenda si svolge a Tahiti in epoca contemporanea, quantunque sia marcata da

CINEMA

continue suggestioni che rimandano agli anni '60 e '70 del secolo scorso. Il protagonista è De Roller (Benoît Magimel), un funzionario governativo quarantenne, alto commissario della Repubblica francese: un tipo azzimato, ma anche vagamente trash, seducente, nei suoi magnifici completi bianchi, e sempre teso alle belle maniere e alla misura nelle parole. È un uomo che ama gironzolare e gingillarsi, mostrandosi affabile e disponibile con tutti, e chiacchierare con nonchalance, con i borghesi della "élite" locale, sia di argomenti futili sia della attualità politica e amministrativa dell'arcipelago. Assiste a competizioni di surf e partecipa a spettacoli di danza tradizionali, e, soprattutto, a ricevimenti, a cocktail parties e a feste che si svolgono alla discoteca Paradise, in compagnie di giovani donne attraenti e di raerae, detti anche fa'afafine, ovvero di giovani maschi effeminati e travestiti, tipici del milieu delle isole del Pacifico. Le sue giornate consistono in una serie interminabile di appuntamenti, incontri e colloqui con personaggi di vario genere, molti dei quali bizzari ed enigmatici: europei, americani e polinesiani, amministratori e attivisti politici, commercianti, imprenditori e pescatori, ma anche gente comune. Raccoglie informazioni, suggerimenti e doglianze e cerca di sedare la rabbia che potrebbe nascere in qualsiasi momento e che potrebbe scatenare manifestazioni di protesta. Un giorno effettua anche una trasferta, con un piccolo aereo, in una piccola isola dell'arcipelago e viene alloggiato nella casa di una famiglia locale. Uno dei suoi conoscenti più assidui è Morton (Sergi López), un faccendiere cinquantenne, anche proprietario di alcuni esercizi commerciali. A un certo punto De Roller inizia a dar credito a voci incontrollate, che si sono diffuse, riguardo la presenza di un fantomatico sottomarino al largo della costa dell'isola che dovrebbe preannunciare la ripresa in segreto dei test nucleari francesi. Questa diceria sta suscitando apprensione e vivaci reazioni di opposizione nella popolazione polinesiana. In proposito giova ricordare la verità storica: la Francia ha effettuato 46 test aerei e 147 tesi sotterranei nell'area degli atolli di Moruroa e Fangataufa, nella Polinesia francese, tra il 1966 e il 1996. A questo punto l'alto commissario cerca di indagare: incarica una giovane donna che lavora al Paradise, di cui si fida e con cui intrattiene una liaison, di raccogliere informazioni sulla faccenda e su una eventuale presenza di agenti segreti di Paesi stranieri. La trama della vicenda diventa sempre più ingarbugliata e poco decifrabile. Nel frattempo compare un ammiraglio (Marc Susini) dell'Armée francese: pure lui frequenta il Paradise insieme ai suoi marinai. Ma poi indice una riunione riservata e arringa alcuni ufficiali subalterni con discorsi complottisti, pieni di retorica nazionalista e vagamente deliranti. E pare che sia in combutta con Morton e con un losco portoghese (Alexandre Melo) e che costituisca una vera minaccia. Albert Serra ha iniziato la sua carriera proponendo un cinema minimalista e poetico, originale e stimolante, e utilizzando ampiamente attori non professionisti. **Honor de cavalleria** (2006) è un austero rifacimento del famosissimo romanzo "Don Quixote" di Cervantes. La messa in scena è ispirata al concetto di poesia dell'ordinario, con riferimenti a Beckett, Ozu e Pasolini. Lontano dagli stereotipi del dramma storico e della commedia farsesca, funziona come un metacommento alle vicende dell'opera letteraria. **El cant des ocells** (2008), è un'opera radicale, creativa ed emozionante. Reinventa un episodio chiave della cultura cattolica, il racconto biblico del viaggio dei Re Magi, trasformandone le immagini in icone che assumono una dimensione spirituale, simile a quella presente in opere di Pasolini, di Rossellini e di Godard che riguardano temi religiosi. Manifesta una fusione tra l'essenziale della cultura popolare e l'essenziale del cinema moderno. E ricerca un accordo tra l'innocenza naturale dei personaggi e l'astrazione lirica che si manifesta attraverso una serie di impressionanti long shots. In entrambi i film, girati quasi completamente in esterni, il paesaggio assume un valore fondamentale. Poi Serra compie una svolta e si allontana dalla concezione e dalla estetica dei film precedenti. **Historia de la meva mort (Story of my death)** (2013) offre una nuova trasposizione cinematografica del romanzo "Dracula" (1897), di Bram Stoker, contaminata da una rilettura paradossale dell'autobiografia "La storia della mia vita", di Casanova. È un film in costume prevalentemente notturno, caratterizzato da un'ottica crepuscolare, da sensualità morbosa e vitalismo malinconico e da un gioco di dialoghi elaborati e ricchi di referenze filosofiche e letterarie. Prefigura la fine di un'epoca, ovvero il passaggio dalla leggerezza sensuale del diciottesimo secolo alla violenza e alle tenebre del diciannovesimo. **La mort de Louis XIV** (2016) è un'opera molto elegante e curatissima, di tipologia teatrale, ma del tutto cinematografica nella rigorosa messa in scena, praticamente solo in interni, caratterizzata da lenti e studiati movimenti di macchina. È un dramma da camera profanatorio, da intendere come un requiem alla monarchia assoluta, in cui si intrecciano solennità e spirito iconoclasta. Mostra quindi precisi punti in comune con **Historia de la**

CINEMA

meva mort (Story of my death) (2013) offre una nuova trasposizione cinematografica del romanzo “Dracula” (1897), di Bram Stoker, contaminata da una rilettura paradossale dell’autobiografia “La storia della mia vita”, di Casanova. È un film in costume prevalentemente notturno, caratterizzato da un’ottica crepuscolare, da sensualità morbosa e vitalismo malinconico e da un gioco di dialoghi elaborati e ricchi di referenze filosofiche e letterarie. Prefigura la fine di un’epoca, ovvero il passaggio dalla leggerezza sensuale del diciottesimo secolo alla violenza e alle tenebre del diciannovesimo. **La mort de Louis XIV** (2016) è un’opera molto elegante e curatissima, di tipologia teatrale, ma del tutto cinematografica nella rigorosa messa in scena, praticamente solo in interni, caratterizzata da lenti e studiati movimenti di macchina. È un dramma da camera profanatorio, da intendere come un requiem alla monarchia assoluta, in cui si intrecciano solennità e spirito iconoclasta. Mostra quindi precisi punti in comune con **Historia de la meva mort**. In entrambi i film vi è una rara e occulta profondità filosofica e si mette alla berlina il “Secolo dei Lumi”, la religione e i riti, soprattutto quelli del potere. **Pacification** costituisce forse un tentativo molto particolare e ambizioso, ma poco riuscito, di rappresentare, in forma dissacrante, un servitore dello stato nell’esercizio delle proprie funzioni, vanificate dalla mancanza di vero potere decisionale e avvolte in un clima di evidente decadenza della istituzione statale stessa. Serra, autore di una sceneggiatura, che pare volutamente non voler raccontare, scritta in collaborazione con Baptiste Pinteaux, che interpreta anche uno dei personaggi del film, opta per una narrazione ondivaga, una digressione infinita, poco lineare ed episodica. Inserisce diversi intermezzi grotteschi, in parte paradossali oppure criptici, ma evita qualsiasi climax o vera accelerazione. Mentre pare non preoccuparsi troppo della coerenza e della comprensibilità della trama di questa opinabile spy story, Serra, in coerenza con la propria poetica, conferisce invece un ruolo primario al paesaggio naturale, carico di immagini possenti e ricco di fascino sublime, in cui sono ripetutamente collocati i personaggi. In primis De Roller, interpretato magistralmente da Benoît Magimel, che, a volte, sembra parlare a sé stesso, proferendo monologhi umorali e quasi farneticanti, e che si mostra progressivamente sempre più scettico rispetto al proprio ruolo, debole e spossato. E nell’epilogo appare persino quasi pateticamente ridicolo. Fino alla chiusura finale improvvisa, con lo schermo nero, di una vicenda improbabile e pervasa da una continua deriva priva di senso. La messa in scena, ancora una volta molto curata è caratterizzata da movimenti di macchina e da ritmi molto lenti e, a tratti, estenuanti, e da una ricercata composizione delle inquadrature e delle immagini.

Commentiamo invece più analiticamente un film molto celebrato dai critici più intellettuali e snob, affascinati dalla nomea del suo autore, che, invece, a nostro giudizio, è un’opera alquanto deludente, pretenziosa e pasticciata. **Crimes of the Future**, ventiduesimo lungometraggio del veterano canadese David Cronenberg, è un dramma distopico, ambientato in un futuro fosco, e al tempo stesso mirabolante, e infarcito di tinte horror e di divagazioni pseudo filosofiche. Pur avendo forse l’ambizione di presentarsi come una riflessione concettuale sui temi della mutazione biologica del corpo umano, del dolore e della libertà, nei fatti è un complicato feuilleton complottista, con sottintesi e confusi, o forse furbeschi, riferimenti al movimentismo politico anarcoide, antisistema e no global. La vicenda si svolge in un futuro imprecisato, post industriale e, al tempo stesso, primitivo e quasi medioevale, in un contesto in cui pare che le malattie infettive e il dolore fisico siano quasi scomparsi e che l’idea stessa del corpo sia totalmente mutata, essendo ormai inteso come un sistema psichico. Ovvero la psiche sarebbe in grado di creare e di generare nuovi organi interni di incerta e di ignota funzione. Ogni individuo può sperimentare, coscientemente e autonomamente, in ambienti ordinari, interventi chirurgici con conseguenti non prevedibili mutazioni biologiche e anatomiche, interfacciando le proprie funzioni corporee con biotecnologie e computer. Il sessantenne Saul Tenser (Viggo Mortense) e la trentenne Caprice (Léa Seydoux), una coppia di artisti performer di fama mondiale, si esibiscono di fronte a un pubblico in happening pieni di glamour nel corso dei quali la donna esegue l’asportazione chirurgica di nuovi organi di origine tumorale cresciuti nel torace e nell’addome dello stesso Tenser, con l’ausilio di appositi macchinari, tatuandoli come opere d’arte uniche. La loro attività suscita l’interesse di Timlin (Kristen Stewart) una dei burocrati del “National Organ Registry”, un ufficio del misterioso governo autocratico, progettato per catalogare e conservare nuovi organi. Per altro il vero compito di questo organismo è quello di scoprire se emergano aberrazioni in grado di mettere realmente in pericolo l’umanità, facendola evolvere verso forme sconosciute. Nel frattempo lo spettatore scopre che Tenser collabora con un’unità di polizia che si occupa di crimini corporei e che intende utilizzarlo per infiltrarsi in un gruppo di evolucionisti radicali. Questi ultimi lavorano per

CINEMA

un'insurrezione che consenta loro di superare ogni limite nella sperimentazione della evoluzione del corpo umano. Uno dei membri della setta, l'ex chirurgo estetico Dr. Nasatir (Yorgos Pirpassopoulos), crea una cerniera in corrispondenza dello stomaco di Tenser per facilitarne l'apertura. Caprice la usa per accedere agli organi interni del compagno durante un atto di sesso orale. Nel frattempo la stessa Caprice inizia a frequentare altri artisti, scegliendo infine di sottoporsi a un intervento di chirurgia estetica decorativa sulla fronte. In seguito si sviluppa un'incredibile catena di eventi che registra la lotta senza esclusione di colpi degli agenti del governo per reprimere e annientare i membri della setta. Questi ultimi vogliono mantenere segreta la possibile deviazione nell'evoluzione umana, già sperimentata da Lang (Scott Speedman), il leader trentenne della setta, che consiste nel modificare l'apparato digerente per acquisire la capacità di mangiare la plastica e altri prodotti chimici sintetici. David Cronenberg è unanimemente considerato il geniale interprete del genere body horror, che ha raccontato ed esplorato, nel corso degli anni '80 e '90, le mutazioni del corpo umano e le sue possibili interazioni con le macchine, collegando aspetti fisici e carnali con fattoti psicologici e psichici. Tra i suoi film più significativi, che comprendono vari generi, dall'horror alla fantascienza e al melodramma, ricordiamo: **Videodrome** (1983), **The Fly** (1986), **Dead Ringers** (1988), **Naked Lunch** (1991), **M. Butterfly** (1993), **Crash** (1996) ed **eXistenZ** (1999). Nel corso del primo decennio del nuovo millennio ha realizzato due eccellenti noir, con Viggo Mortensen come protagonista di entrambi: **A History of Violence** (2005) e **Eastern Promises** (2007). In queste gangster stories, caratterizzate da un felice stile spoglio, né illustrativo, né dimostrativo, dal lavoro di sottrazione e da una pregevole tensione tragica, ha trattato magistralmente diversi temi a lui cari, esplorando l'ambivalenza della natura umana, senza alcun intento moralistico o la pretesa di condannare o di assolvere: l'identità, l'indagine antropologica, il rapporto tra essere e apparire, la carnalità dei corpi umiliati e massacrati e la schizofrenia latente. Successivamente ha realizzato due film, che sembrano costituire un "un dittico filosofico" molto più pretenziosi e meno convincenti: **A Dangerous Method** (2011) e **Cosmopolis** (2012). Si tratta di due parabole, ambientate in epoche diverse, ma caratterizzate entrambe dall'incertezza dello sguardo, tra freddezza e fascinazione moralistica. E accomunate dalla insistenza su frustrazioni maniacali, distorsioni del desiderio sessuale e provocazioni di corto respiro, tra allusioni, timori e profezie escatologiche. I dialoghi sono oltremodo verbosi e abbondano noiosissime tirate "filosofiche" e citazioni letterarie. **Crimes of the Future** riprende concetti, temi e ossessioni di film precedenti di Cronenberg, ma palesa anche una ritrita autoreferenzialità. Ripropone, in qualche modo, l'immaginario di **Naked Lunch** e la società in cui vi è la divisione tra creatori, controllori e rivoltosi di **eXistenZ** ma rievoca anche certamente **Dead Ringers**, con i suoi arditi interventi chirurgici. Racconta una storia piena di incongruenze, con personaggi affatto interessanti, e sviluppa una dialettica intellettuale e sentimentale banalissima. Le rappresentazioni di parti anatomiche viscerali e degli interventi chirurgici, fatti in casa, sono oltremodo risibili e assurde. Il protagonista Saul è un grottesco artista che prima determina con la propria potenza psichica e con l'ausilio di strambi supporti tecnologici, la nascita e lo sviluppo di ghiandole e tumori all'interno del proprio corpo e poi se li fa asportare dalla compagna Caprice, facile a commuoversi, mentre lui assume atteggiamenti cristologici, a metà strada tra la sofferenza e un oscuro piacere. Ma, contemporaneamente, lo stesso Saul, pur essendo un intellettuale che dissente dal sistema di controllo statale, è un informatore della polizia, si infila in una setta di fanatici estremisti evolucionisti e porta avanti un doppio e un triplo gioco. Cronenberg ammicca apertamente alle più strampalate pulsioni rispetto alle modificazioni del corpo per esibirlo come manifestazione artistica. Infatti sono evidenti i riferimenti a una lunga e controversa esperienza di body art e di concept art, in auge, in Europa e negli USA, fin dalla metà degli anni '80. Propone la chirurgia come presunta nuova esperienza sessuale ed erotica e specula su contorti piaceri della mente che sostituiscono il disdegnato sesso tradizionale, come si evince dal rifiuto di Saul rispetto alle avances di una sua assidua ammiratrice. Giova ricordare che l'astensione dal coito sessuale è un tema caro sia ai moralisti conservatori di destra sia a certi intellettuali snob, presunti progressisti. La messa in scena, al di là della "austerità" algida delle immagini depurate da qualsiasi effetto splatter e dalla pornografia del sangue, tipiche del genere horror, appare enfaticamente illustrativa. E si nota una direzione degli attori tutta tesa a imporre una recitazione trasognata, con dialoghi stucchevoli, in cui dominano considerazioni filosofiche astruse.

Recensiamo quindi tutti dei film inseriti nel Palmarès della "Compétition Officielle".

Triangle of Sadness, sesto lungometraggio del quarantottenne svedese Ruben Östlund, è una commedia farsesca con vertici

CINEMA

grotteschi di umorismo kitsch, più furbesca che davvero dissacrante e provocatoria. È un'opera costruita all'insegna di una generica messa alla berlina dei ricchi cafoni, anziani alcolisti e ipocriti e giovani egotisti e maniaci della moda, messi a confronto con il personale salariato al loro servizio: tutti accomunati dalle stesse pulsioni, dai gusti e dai miti della subcultura consumistica ampiamente diffusi nei Paesi del capitalismo avanzato. Si tratta quindi di una sgangherata pochade, che fa il verso al conflitto di classe solo in termini formali e pretestuosi, venati da uno pseudo moralismo a buon mercato. Si sviluppa con una sequela iterativa di gag e di climax in cui si mescolano riferimenti "politici" grossolani e stereotipi goliardici. È diviso in tre parti, precedute da un prologo dove uno dei protagonisti, Carl (Harris Dickinson), un modello ventenne, insicuro e iracundo, partecipa a un casting per una campagna pubblicitaria e viene escluso a causa di una leggera increspatura della pelle alla radice del naso. Sembra un gustoso incipit satirico dedicato al mondo nevrotico della moda, tra vanità, feroci rivalità e stupide teorie proclamate per piaggeria nei confronti dei brand più in voga del momento. Nel primo atto, intitolato "Carl e Yaya", il modello, la cui carriera è in crisi, si trova a cena in un ristorante alla moda con Yaya (Charli Dean), la sua fidanzata quasi trentenne, una modella / influencer che gode di un reddito ben superiore al suo. E tra loro nasce una disputa, tra orgoglio ferito, irritazione malcelata e stupide argomentazioni, su chi debba pagare il conto. Yaya non sa decidere a che punto si trovi la loro relazione e se esista davvero una liason sentimentale con Carl. Sta di fatto che prende atto che tuttora giova a entrambi il fatto che sia propagandata abbondantemente sui social: guadagnano follower e ottengono privilegi. In effetti giunge una buona notizia: sono stati invitati a prendere parte, completamente spesati, a un'esclusiva crociera alle isole Bermuda in cambio della pubblicità che possono offrire all'evento, a cui partecipano alcuni multimilionari, grazie alla loro popolarità online. Il secondo atto, intitolato "Lo yacht", si svolge appunto su un lussuoso yacht in viaggio in mare aperto. La quarantenne Paula (Vicki Berlin), capo dello staff catechizza il personale, camerieri, inservienti e marinai, sul fatto di soddisfare sempre ogni richiesta e / o desiderio dei passeggeri. Nel frattempo Carl e Yaya conoscono alcuni "mostruosi" compagni di viaggio: Dimitrij (Zlatko Burić), un oligarca russo, quasi settantenne, magnate dei fertilizzanti agricoli provenienti da allevamenti intensivi di bestiame, in viaggio con la moglie Vera (Sunny Melles) e con Ljudmila (Carolina Gynning) un'avvenente amica più giovane; Jorma Björkman (Henrik Dorsin), un informatico milionario quarantenne, solitario e poco loquace; Winston (Oliver Ford Davies) e Clementine (Amanda Walker), un'anziana coppia di ingegneri celebri per essere i maggiori industriali produttori di mine antiuomo; Uli (Ralf Schicha), un settantenne tedesco e Therese (Tris Berben) sua moglie disabile a causa di un ictus. Le giornate trascorrono tranquille, a parte alcuni episodi in cui si evidenzia la stravaganza di alcuni ospiti e la perplessità del personale di bordo. Fino al momento della cena di gala a cui, nonostante la palese riluttanza, è costretto a partecipare anche Thomas (Woody Harrelson), lo scettico capitano dell'imbarcazione, un sessantenne americano, sornione, alcolista e gaffeur, asserragliato nella sua cabina dove ascolta compulsivamente il celeberrimo inno comunista "L'Internazionale". Quando alla fine, obbligato a cedere alle insistenze di Paula, il capitano fissa la data della cena, questa viene a svolgersi durante una furiosa tempesta. E, nel corso della serata, raccontata in una lunghissima sequenza, in cui si scatena il peggio della "strepitosa" verve comica slapstick di Östlund, con lo yacht sballottato dai marosi, capita di tutto. Gli ospiti cercano di resistere rimanendo ai loro tavoli e ngozzandosi di cibo, ma poi iniziano a cadere e abbandonano la sala, spargendo vomito ed escrementi dappertutto. Mentre si paventa un naufragio Thomas e Dimitrij, completamente ubriachi, si ritrovano nella cabina del capitano e intraprendono una delirante discussione su capitalismo e socialismo, con citazioni e declamazioni, diffusa in tutta la nave attraverso l'interfono che è rimasto acceso. Il terzo e ultimo atto, intitolato "L'isola", inizia quando ormai la tempesta si è placata. Vi è l'improvviso arrembaggio allo yacht da parte di un gruppo di pirati e, alla fine, la nave esplode. Alcuni superstiti, stracciati ed esausti, approdano su una spiaggia deserta. Carl e Yaya, Dimitrij, Jorma, Therese e Paula, insieme a Nelson (Jean-Christophe Folly), un addetto alla sala macchine e ad Abigail (Dolly de Leon), una filippina quarantenne, inserviente addetta alle pulizie dei bagni, devono accamparsi e cercare di sopravvivere mentre le giornate trascorrono sotto un sole cocente e di fronte al mare calmissimo. In breve si assiste a un beffardo e grottesco ribaltamento della gerarchia sociale. Abigail, essendo l'unica persona dotata di spirito pratico e di capacità manuali, capace di pescare e di accendere il fuoco, diventa il dispotico leader della piccola e variegata comunità di naufraghi.

CINEMA

La donna impartisce ordini, punisce i colpevoli di inadempienze e di furti e stabilisce un patto con Carl: in cambio di razioni di cibo il modello accetta di soddisfarla sessualmente nell'intimità della scialuppa con tenda protettiva con cui la stessa Abigail ha raggiunto la spiaggia. Finché un giorno la stessa Abigail e Yaya decidono di esplorare l'isola per cercare eventuali scorte di cibo. Intraprendono una camminata, ma, inaspettatamente, scoprono l'ascensore di un resort di lusso occultato dalla vegetazione. Il cinema di Ruben Östlund si basa su un costante asse portante, declinato in diverse maniere: l'irruzione dell'imprevisto e del caos nella vita solo apparentemente serena e logicamente programmata. In qualche modo il regista mostra una coerenza di ispirazione e di motivazione, quantunque nel corso degli anni abbia accentuato la strumentalità dell'approccio, con un'evidente tendenza a ricercare il consenso del pubblico rappresentando, in modo grottesco e volutamente esagerato, le peggiori pulsioni egoistiche e qualunquistiche della gente comune. Lo testimoniano i suoi film, presentati al Festival di Cannes, che mostrano non poche similarità tra loro. **Involuntary** (2008) propone uno spregiudicato mosaico di individui e di situazioni, mettendo in scena le relazioni tra i giovani e gli adulti e i loro comportamenti trasgressivi e /o egoisti. Il più controverso e ambiguo **Play** (2011) è un dramma che mette a fuoco le azioni illecite di teenagers di origine africana immigrati in Svezia. Sono adolescenti che praticano ordinarie iniziative di sopraffazione nei confronti dei coetanei svedesi, più ingenui ed educati. I loro atti determinano reazioni incerte e opposte da parte degli adulti. **Turist (Force majeure)** (2014) è un dramma familiare atipico, che presenta tinte thriller e tragiche, complessi risvolti psicologici, ma anche spunti comici, gelidi e quasi surreali. Östlund sviluppa l'osservazione della condotta di due coniugi e dei loro figli adolescenti, mettendone a fuoco le manie, le incongruenze e la crisi delle certezze più intime e della fiducia reciproca. Quindi cerca di ridicolizzare molti luoghi comuni e alcuni miti rispetto alla famiglia e alla paternità. E rappresenta la natura come una presenza ambigua, affascinante e minacciosa al tempo stesso. **The Square** (2017), che ha ottenuto la Palme d'Or, è un'opera molto ambiziosa e in qualche modo accattivante. Una commedia furbetta, animata da un humour molto spesso frusto o stucchevole. Offre un ritratto molto problematico del contesto sociale nordeuropeo dove il sistema del welfare state è ormai in crisi, mentre si manifestano il cinismo e l'indifferenza rassegnata dei borghesi e si registra la presenza ingombrante degli immigrati più o meno inseriti e sopportati dalla popolazione autoctona. Al tempo stesso manifesta una critica superficiale e di maniera nei confronti dell'arte contemporanea e delle istituzioni museali. In **The Square** presunzione, falsità, irritazione, codardia, alienazione, depressione e incapacità di confronto e di amore sono sentimenti e aneliti che animano i diversi personaggi. Östlund combina la ricerca di un naturalismo disimpegnato e graffiante e il gusto per l'invenzione surreale e la provocazione assurda, spesso insistita e mal gestita, piattamente ripetitiva e viziata da stilemi televisivi. **Triangle of Sadness** è una commediola piuttosto mediocre, ingannevole e oltremodo prolissa. Ripropone lo stesso approccio e lo stesso stile del film precedente, accentuandoli ed estremizzandoli, ma lasciando fraintendere che sotto il caravanserraglio di trovatine scontate e oscene e sketch e barzellette orribili, si cela una visione del mondo ancorata a una sana indignazione "politica" contro l'ipocrisia e l'ingiustizia sociale. La sua "allegra" fragilità emerge già nel giochetto del titolo: "il triangolo della tristezza" è un riferimento al triangolo del volto tra le sopracciglia e la radice del naso dove risiederebbe una energia negativa se è presente un leggero inestetismo che produce una ruga, che un modello non può certo permettersi. Questa è la convinzione dell'addetto al casting della sfilata di moda che si svolge durante il prologo. Anche in **Triangle of Sadness**, come in **The Square**, Östlund sembra voler rappresentare il conflitto sociale, prima latente e poi paradossale, e strumentalizza cinicamente questo classico topos, ben cosciente che la derisione dei ricchi borghesi e la nemesi punitiva nei loro confronti sono argomenti oggi estremamente popolari. La scrittura denota una precisa volontà di prescindere dallo sforzo di caratterizzare i personaggi, che quindi sono ridotti a banali macchiette, e diventa particolarmente esecrabile e turpe nel terzo atto del film, preparando l'epilogo falsamente sorprendente. La messa in scena alterna rari momenti di comicità più efficace, moltissime esagerazioni di pessimo gusto e sequenze davvero noiose. La rappresentazione dei personaggi è bozzettistica e le esagerazioni caricaturali, condite da una recitazione costantemente sopra le righe, mostrano ben presto la corda e perdono efficacia. Per altro occorre riconoscere che i dialoghi sono spesso vivaci e spigliati e il ritmo della vicenda diventa a tratti scatenato ed esilarante. Tuttavia non possono sfuggire la volgarità dello sguardo, lo sfilacciamento narrativo e l'abbondanza di toni sguaiati, a cui corrisponde il continuo compiacimento per la propria vis comica. Da un lato si può riconoscere una approssimazione di Östlund al cinema del suo

CINEMA

connazionale Roy Andersson, quantunque lo humour e la tendenza a proporre tableaux vivants tragicomici, risultino meno incisivi rispetto alla qualità raffinata e poetica, corrosiva e feroce, ma mai banale, dello stesso Andersson. Dall'altro si nota che scopiazza a piene mani altri autori, in primis Lina Wertmüller, e alcuni dei migliori registi di commedia all'italiana degli anni '60 e '70, ma anche, in qualche modo, Marco Ferreri e i Monty Python, essendo comunque ben lontano dalla loro ispirazione e genialità. E risulta evidente che ruba spunti persino a modelli letterari come il romanzo "Lord of Flies" (1954), del britannico William Golding e che saccheggia le trovate più becere dei reality shows televisivi come "L'isola dei famosi". Purtroppo, e incomprensibilmente, molti critici, italiani e soprattutto anglosassoni e americani, hanno lodato la presunta freschezza divertente di questo film e sono giunti persino a proporre assurdi e impropri parallelismi con la perfida critica sociale presente nell'eccellente **Parasite** (2019) di Bong Joon Ho. Evidentemente ha fatto breccia nel comune sentire di molti che oggi apprezzano la satira populista, feroce e superficiale, contro l'arroganza della minoranza privilegiata di borghesi, influencer scrocconi, ricchi magnati, oligarchi e trafficanti di ogni genere e contro il politically correct.

Close, opera seconda del trentenne belga Lukas Dhont, è un intenso e drammatico coming of age, che racconta l'amicizia esclusiva tra due adolescenti, con progressivo timido innamoramento di uno per l'altro. Ma, contemporaneamente, si sviluppa un tragico itinerario di dolore a causa di pettegolezzi e atti ostili di cui sono vittime da parte dei compagni di scuola. È un film basato su un approccio osservazionale che valorizza la quotidianità, rappresentata con suggestivo realismo e con una estetica molto ricercata. Purtroppo, nonostante lo sforzo di Dhont, la caratterizzazione del percorso psicologico dei due protagonisti, si rivela poco consistente, parzialmente artificioso e, a tratti, emotivamente ricattatorio nei confronti dello spettatore. La vicenda si svolge in una cittadina belga. I tredicenni Léo (Eden Dambrine), biondo, e Rémi (Gustav De Waele), bruno, sono amici inseparabili. Vivaci ed entusiasti, trascorrono le vacanze estive scorazzando nei campi e spesso dormono insieme a casa di Rémi. Benvoluti dai genitori di entrambi, si scambiano piccoli gesti di amicizia, segni di affetto e continue attestazioni di stima reciproca. Léo, il più disponibile e affettuoso, incoraggia l'amico a continuare a suonare l'oboe. Poi inizia il nuovo anno scolastico e i due ragazzini incontrano nuovi compagni di classe. Poco tempo dopo una ragazza domanda loro se siano legati da un rapporto amoroso. Rémi non si cura delle insinuazioni, mentre Léo ne è molto infastidito. E si mostra ancora più preoccupato quando, successivamente, alcuni compagni lo insultano con commenti omofobi. Quindi si allontana bruscamente da Rémi e si iscrive alla squadra di hockey. Rémy inizia a soffrire a causa della freddezza dell'amico nei suoi confronti: in effetti Léo privilegia altri compagni e desiste dall'andare a scuola in bicicletta con lui. Finché un giorno, dopo alcuni episodi di palese indifferenza da parte di Léo, Rémi, prima scoppia a piangere, e poi lo aggredisce di fronte ai compagni e a una insegnante. Pochi giorni dopo si suicida. Da quel momento inizia il calvario di Léo, che, dopo un lungo travaglio, e tormentato da rimorsi e sensi di colpa, inizia a confrontarsi con la madre dell'amico scomparso. Lukas Dhont ha esordito con **Girl**, (2018), insignito con il Premio Caméra d'Or al Festival di Cannes. È un coming of age altamente drammatico, che racconta il doloroso percorso esistenziale di un giovane transgender nel periodo di transizione da un sesso all'altro. È un quindicenne 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, e si dedica con grande passione alla danza classica frequentando un'impegnativa scuola professionale femminile di ballo. È delicata e riservata e si mostra radiosa, seria e determinata nel perseguire il sogno di diventare una virtuosa ballerina, una étoile, essendo appoggiata totalmente, in tutte le sue scelte, dal padre single e dal fratello preadolescente. È un'opera caratterizzata da uno sguardo pudico, partecipato e controllato che cerca di evitare i clichés. La narrazione in presa diretta, ed eminentemente realista, è giocata su un'osservazione ricca di sfumature, su un'esplorazione attenta del mondo interiore, della caparbia volontà e della sofferenza della protagonista e su una rappresentazione puntuale del contesto claustrofobico in cui lei si trova. Tuttavia **Girl** è un film problematico, perché è viziato da non poche artificiosità narrative. 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. In **Close** Lukas Dhont ripropone la sua poetica e il suo stile, ma, purtroppo, anche la propensione alla deriva spiccatamente melodrammatica e abbastanza prevedibile, in termini di scrittura e di messa in scena, ancora più accentuata rispetto a **Girl**. Al di là di un buon casting in cui spiccano i due attori protagonisti,

CINEMA

in particolare Eden Dambrine, le cui interpretazioni risultano davvero notevoli, ne sono testimonianza soprattutto i dialoghi tra di loro, spesso gonfi di retorica e poco probabili, ma anche le modalità manieristiche delle levigate inquadrature, le tempistiche delle scene, la maniacalità per i dettagli e la fotografia “splendente” a cura di Frank van den Eeden. In sostanza prevale un’accentuata ricerca di “perfezione” estetica e di morbidezza dello sguardo a scapito di una sincera evidenziazione del dramma esistenziale che resta troppo confinato nella espressività degli sguardi e dei gesti dei due protagonisti.

Stars at Noon, quindicesimo lungometraggio della veterana francese Claire Denis, adatta liberamente l’omonimo romanzo dell’americano Denis Johnson (1949 - 2017), pubblicato nel 1986 ed ambientato in Nicaragua durante la rivoluzione del 1978 - 1979, che determinò la caduta del regime dittatoriale del Anastasio Somoza e la totale presa del potere politico da parte del “Fronte Sandinista di Liberazione Nazionale”. Si tratta di un thriller atipico, con impronta politica, confuso e bislacco, confezionato con uno spiccato manierismo estetico. In realtà, attraverso una stucchevole contaminazione di generi, in particolare il dramma esotico e la improbabile spy story con tinte noir, propone una contorta storia d’amore passionale. La vicenda è ambientata in Nicaragua, presentato inopinatamente come un Paese straniante ed esotico, durante la pandemia da Covid 19. Per altro avviene in un periodo di forte instabilità politica, caratterizzata da un’ondata di proteste popolari contro il governo, durante un’accesa campagna elettorale, che ricorda fortemente l’epoca precedente la Rivoluzione Sandinista. Trish Johnson (Margaret Qualley), una giornalista americana ventenne, disinibita e pretenziosa, che si dedica ai reportage di viaggio, ma che ha raccontato alcuni casi di morti sospette di oppositori del governo, è rimasta bloccata nel Paese e il suo passaporto è stato confiscato dalla polizia. Per sopravvivere e per ottenere protezione e favori, si prostituisce con alcuni funzionari del governo. Un giorno, trovandosi nel bar di un hotel, incontra Daniel DeHaven (Joe Alwyn), un facoltoso faccendiere britannico trentenne: affascinante, misterioso e ambiguo. L’uomo le dice di essere un consulente petrolchimico, ma Trish sospetta che sia un agente dei servizi segreti. Sta di fatto che l’intesa sessuale tra i due pare perfetta, tra forte passionalità e tenerezza, e, inoltre, la donna confida che il nuovo amante possa aiutarla a fuggire dal Nicaragua. Il giorno successivo Trish inizia a pedinare Daniel e scopre che l’uomo incontra un individuo che lei identifica come un poliziotto del Costa Rica (Danny Ramirez). Da quel momento inizia una sarabanda, abbastanza grottesca, in cui si intrecciano segreti, sospetti, minacce e pericoli. I due amanti sono oggetto di provocazioni e inseguimenti da parte del poliziotto costaricense e di altri loschi individui non ben identificati. In breve il legame tra Trish e Daniel si rafforza e sembra davvero che sia diventato un rapporto amoroso. Una notte danzano languidamente in un nightclub privo di avventori e lui le parla di sua moglie. Ma, poco dopo, la situazione precipita perché la donna viene informata che i suoi conoscenti e clienti del team del governo non possono più proteggerla e il suo compagno afferma di aver perso il lavoro. Quindi, temendo di essere entrambi assassinati, rubano un’auto e fuggono per raggiungere la frontiera. Incontrano un uomo che si presenta come agente della CIA (Benny Safdie). Quest’ultimo offre a Trish la possibilità di raggiungere in sicurezza gli USA a condizione che lei lo aiuti a catturare Daniel, che secondo lui, lavorerebbe per destabilizzare il governo autoritario del Nicaragua. Ma la donna rifiuta. Fino al prevedibile, e piuttosto convenzionale, tragico epilogo. Claire Denis è diventata nota in ragione del suo cinema essenziale, radicale, “fisico” e austero nelle parole. È sufficiente ricordare alcuni tra i suoi film più convincenti: **Beau Travail** (1999), **Vendredi soir** (2002) e **35 rhums** (2008). La sua poetica cinematografica è per altro risultata a volte imperfetta, oscillando tra vizi di psicologismo e qualche tentazione moralistica. In ogni caso è nutrita da una vera autorialità ed è spesso capace di ritrarre, con una certa originalità, l’animo e la psicologia femminili e i rapporti familiari e sentimentali sulla traccia di uno spirito laico, memore delle lezioni della Nouvelle Vague. Nel corso degli ultimi anni, Claire Denis ha realizzato due film rivolti al grande pubblico, dedicati alla relazione amorosa: in un caso alla retorica e nell’altro alla crisi. **Un beau soleil intérieur** (2017), è una commedia sentimentale stiracchiata e irrisolta, vagamente ispirata al saggio “Frammenti di un discorso amoroso” del noto semiologo francese Roland Barthes. Descrive i crucci sentimentali e sessuali di Isabelle, una pittrice parigina cinquantenne, una borghese raffinata e velleitaria, divorziata, con un figlio. Una donna che insegue ossessivamente l’ingenuità romantica nell’amore e che si ritrova costantemente delusa e confusa. Un personaggio ben poco credibile, interpretato da Juliette Binoche. **Avec amour et acharnement (Both Side of the Blade)** (2022), è un dramma d’amore prolisso e poco convincente, a metà strada tra un racconto psicologico con

CINEMA

valenza romantica e un enigmatico triangolo passionale con deriva pseudo noir. Propone la defatigante disanima della crisi della relazione, apparentemente consolidata, tra due parigini cinquantenni, interpretati da Juliette Binoche e da Vincent Lindon, quando emerge una divaricazione di prospettive legata al loro diverso status sociale e culturale. E, al tempo stesso, quando si manifesta la ripresa della passione per il precedente partner da parte della donna. In entrambi i casi si tratta di opere frutto di una collaborazione, nella sceneggiatura, tra Denis e la nota scrittrice e drammaturga francese Christine Angot. E, purtroppo, si nota quanto la scrittura a quattro mani ne rappresenti un verosimile elemento di debolezza, rendendoli enfatici e dispersivi al tempo stesso e, soprattutto, troppo verbosi. Da ultimo si deve citare anche una stramba e spiazzante incursione di Denis nel cinema di genere fantascientifico, con **High Life** (2018): uno science fiction horror che racconta un futuro distopico e un viaggio nello spazio più profondo e ignoto. In una navicella spaziale, che orbita alla ricerca di buchi neri da cui trarre energia, convivono alcuni ricercatori e un gruppo di carcerati, molti dei quali condannati a morte. A bordo vi è anche una dottoressa che vuole far partorire una delle donne presenti affinché il nascituro possa redimere le colpe dell'umanità. È un film attorcigliato intorno a confuse ossessioni e riflessioni sulle astrazioni spazio-temporali e sui concetti di colpa e innocenza, con pseudo referenze al cinema di David Cronenberg. Un'opera che, al di là di alcuni suggestivi intermezzi visivi, si avvita in una deriva grottesca e ridicola. **Stars at Noon** purtroppo conferma la involuzione del cinema di Denis, riproponendo, in termini ancora più farraginosi, temi già presenti negli ultimi film: la contaminazione dei generi; alcune ossessioni per i particolari feticistici dei corpi; le digressioni oniriche; la rappresentazione enfatica di potenzialità e limiti della relazione amorosa ed erotica tra uomo. La scrittura e la messa in scena denotano uno spiccato intellettualismo programmatico che, per altro, si prende troppo sul serio e gira a vuoto in termini narrativi, senza momenti realmente incisivi e tra atmosfere artificiose che non riescono a emozionare lo spettatore.

Heojil kyolshim (Decision to Leave), undicesimo lungometraggio del geniale regista coreano cinquantottenne Park Chan-wook, è un crime thriller, che si sviluppa come un noir carico di intensità melodrammatica. Al centro vi è l'estenuante confronto tra un detective in crisi di identità e una dark lady che sfrutta il proprio fascino per nascondere la sua vera natura e per ammaliarlo. È indubbiamente un'opera più stilizzata e intrigante che vitale e genuinamente tragica, perché la storia raccontata appare complessa e contorta, tra realtà vera e presunta, luoghi simbolici, passioni tradite e sfide psicologiche. Ma è caratterizzata da un raffinato virtuosismo stilistico, che crea e rielabora mirabili geometrie e suggestioni visive, legate ai temi del dualismo e di più ossessioni, sulla scia del cinema di Alfred Hitchcock, di cui Park Chan-wook è da sempre un grande ammiratore. La vicenda si svolge nella metropoli portuale di Busan. Il detective quarantenne Jang Hae-jun (Park Hae-il) soffre di insonnia. Incontra sua moglie Ahn Jeong-an (Lee Jung-hyun), che lavora nell'area centrale nucleare di Ipo, solo una volta alla settimana. Tra i due vi è intesa, ma non grande confidenza, e la passione difetta. Il poliziotto è incaricato della indagine sul caso di Ki Do-soo, un ufficiale dell'immigrazione in pensione, appassionato escursionista in montagna, trovato morto sfracellato ai piedi di un parete di roccia che era abituato a scalare. Dopo aver interrogato Song Seo-rae (Tang Wei), la bellissima moglie quarantenne del defunto, un'immigrata cinese che lavora come badante per anziani, sospetta che la donna sia implicata a causa del suo comportamento disinvolto e per nulla addolorato e di abrasioni e lividi che presenta sul corpo. Jang Hae-jun è un detective coscienzioso ed effettua ulteriori colloqui con Song Seo-rae. Il suo interesse per quella donna cresce e, poco a poco, diventa una infatuazione ossessiva. Si apposta di notte in auto di fronte all'appartamento della sospettata e la spia. La donna se ne accorge, ma si mostra sicura del proprio alibi: una telecamera di sicurezza l'ha ritratta mentre entrava nell'appartamento di una vecchietta, che assiste ogni settimana, proprio il giorno in cui suo marito è morto in montagna. Song Seo-rae inizia un sottile gioco di seduzione nei confronti di Jang Hae-jun. Poi gli consegna alcune lettere scritte da suo marito in cui l'uomo confessava di essere corrotto, e, tra le righe, sembrava accomiarsi da lei. Jang Hae-jun stabilisce che la morte di Ki Do-soo è da classificare come un suicidio e, nonostante i dubbi dei suoi collaboratori, informa Song Seo-rae che i sospetti su di lei sono caduti. Per altro i due continuano a incontrarsi, anche nei rispettivi appartamenti, e la donna si mostra ben consapevole di essere desiderata, ma la familiarità non sfocia in una relazione intima. Nel frattempo Jang Hae-jun scopre una serie di dettagli e raccoglie prove che lo convincono del fatto che Song Seo-rae abbia compiuto un abile depistaggio che le ha consentito di raggiungere il marito sul picco

CINEMA

roccioso, di aggredirlo e di spingerlo nell'abisso, provocandone la morte. Quindi affronta la donna e la accusa di averlo circuito, ma le rivela anche di sentirsi annientato dalla passione per lei. E la informa di aver insabbiato le prove che la incriminano. Tredici mesi dopo Jang Hae-jun, trasferitosi a Ipo e ricongiunto stabilmente con sua moglie, dopo aver superato una grave depressione nervosa, incontra casualmente Song Seo-rae, che ora è sposata con un imprenditore, Im Ho-shin (Park Yong-woo). Il giorno dopo l'uomo viene trovato morto nella piscina prosciugata della sua villa. Hae-jun si occupa del caso e si convince che Song Seo-rae abbia assassinato anche il secondo marito. Ne consegue una nuova complessa indagine nel corso della quale la donna continua a mentire. Seduce definitivamente il detective, affermando di aver iniziato ad amarlo quando lui ha smesso di amarla. Ma Jang Hae-jun non cessa di incalzarla, smentendo tutte le sue giustificazioni e illazioni. Park Chan-wook è noto per la sua famosa "trilogia della vendetta": **Sympathy for Mr. Vengeance** (2002), **Old boy** (2004), **Sympathy for Lady Vengeance** (2005). Al centro del suo cinema vi è il tema della vendetta che nasce da un insopportabile dolore, più specificamente del più debole nei confronti dello strapotere dei più forti, con frequenti e spiazzanti cambi di ruolo. Nella sua filmografia la vendetta appare essere una scelta profonda e passionale che nasce da un radicato o disperato desiderio di riscatto. La vendetta diventa quindi lo strumento privilegiato di una giustizia personale che si esprime nella forma più tetra, primordiale ed efferata. I suoi film combinano e stravolgono generi diversi: il melodramma crudo e malinconico, ma anche la black comedy che si trasforma in psicodramma - thriller, mescolando in modo creativo e imprevedibile humour nero e risvolti tragici e horror. Contengono alcuni elementi basilari: il talento visionario e l'espressività affidata a suoni e immagini peculiari; l'approccio antisentimentale e la contemplazione distante e non compiaciuta della violenza fisica punitiva più estrema; lo sguardo spinto al limite in un gioco crudele e disturbante, ma controllato da una logica aliena da esagerazioni gratuite e, all'occorrenza, suffragata dal fuoricampo; la tensione agghiacciante delle situazioni estreme; l'indole alla sperimentazione visiva con sapienti motivi grotteschi e pop; i temi musicali che non appesantiscono né enfatizzano la narrazione, ma semmai ne favorisce gli sviluppi più arditi e diventano una chiave interpretativa di ogni sequenza in termini inaspettati; la violenza pulp degli scontri e la ritualità delle torture; la determinazione dei personaggi. **Stoker** (2013) segna l'esordio di Park in lingua inglese, con produzione statunitense. È un thriller psicologico - sessuale, con elementi horror. Configura un morboso dramma familiare, una "favola gotica" di delitti e tradimenti, con al centro il coming-of-age o meglio "la maturazione" di una giovane dark lady, solitaria, amletica e vendicativa. Si distingue per la cura dei dettagli scenografici, alcune immagini iconiche e i close up che configurano stranianti effetti pittorici. Tuttavia la narrazione risulta troppo sovraccarica di grossolani motivi psicoanalitici freudiani. La messa in scena risulta troppo controllata e stilizzata e la suspense difetta, tra banali espedienti sonori e onirici e uno humour nero scontato e inoffensivo. Anche in **Mademoiselle** (2016) Park ripropone i suoi temi abituali, il tradimento, le menzogne, le passioni contrastanti, la vendetta e la violenza sadica e la relazione tra Eros e Thanatos. E gioca con i dilemmi morali, perché il racconto è controverso e i personaggi sono ambigui. Ma aggiunge anche la rappresentazione elegante e sfrontata dei meccanismi della seduzione e della sopraffazione e conferma notevoli doti narrative di rivelazione progressiva. In effetti la vicenda riguarda soprattutto la gioia dell'erotismo e la liberazione dal senso di colpa. La pregevole messa in scena, molto curata, fonde e scompone il movimento, le luci e i colori, con sinuosi e virtuosi movimenti di macchina e con il montaggio serrato. In **Decision to Leave** si riconoscono le citazioni di notissimi capolavori di Hitchcock, in primis **The Paradine Case** (1947) e **Vertigo** (1958). Per altro è un'opera che sembra portare alle estreme conseguenze complessità e limiti narrativi già presenti in **Stoker** e in **Mademoiselle**. E, nella sceneggiatura, a cura dello stesso Park e della sua abituale collaboratrice Chung Seo-kyung, non mancano dialoghi fittissimi e anche diversi clichés. Man mano che si dipana il circolo vizioso della ambigua relazione tra il detective e la femme fatale, con la reiterazione di detours, registrazioni visive e vocali, intimità interrotta e banali confronti psicologici, sembra quasi che a Park interessi poco la logica narrativa e lo studio approfondito dei caratteri dei personaggi. I dualismi dei due protagonisti risultano troppo schematici: Song Seo-rae è cinese, ma anche coreana, innocente, ma anche assassina, moglie e cocotte; Jang Hae-jun è un detective che indaga e, al tempo stesso, desidera una sospettata di omicidio, un marito, ma anche un potenziale amante adulterino. In effetti lo sforzo di Park è soprattutto concentrato nella realizzazione di una smagliante messa in scena. Si nota una cura estrema nella valorizzazione simbolica delle location, nel posizionamento della macchina da presa, nell'uso degli spazi, nella

CINEMA

scelta delle inquadrature, nelle immagini elaborate e decostruite con “inganni” visivi, o riflesse negli specchi, e nella durata variegata delle sequenze. Ma soprattutto straordinaria risulta l’invenzione di un eccezionale dispositivo visivo e narrativo, coadiuvato dall’editing di Kim Sang-beom: una specie di illusione ottica per cui vi sono scene in cui la coppia protagonista è collocata in un luogo, ma sullo sfondo, e contemporaneamente, si muove in un altro luogo e in un altro tempo.

EO, diciottesimo lungometraggio dell’ottantaquattrenne Jerzy Skolimovski, propone una rappresentazione dei comportamenti, insensati e violenti, degli uomini, osservati stoicamente dagli occhi di un asino. È evidente il confronto con **Au Hasard Balthazar** (1966), il magistrale film di Robert Bresson, allegorico e quasi ascetico, in cui il maestro descrive le disavventure di un asino che, nella provincia francese, passa da un proprietario all’altro, essendo venduto, sfruttato, rubato e maltrattato. Skolimovski riscrive quel film, mettendo in scena con immagini raffinate e, spesso, inconsuete, emozioni e desideri, e persino sogni e ricordi, dell’animale, quasi fosse un essere antropomorfo cosciente e raziocinante. E lo trasforma in una sorta di road movie, amaro e picaresco. EO, nome fonosimbolico del tipico raglio, è un asino mansueto, costretto a esibirsi in un circo polacco in coppia con Cassandra (Sandra Drzymalska). L’animale ha stabilito una speciale empatia con la giovane acrobata, essendo stimolato positivamente dalla voce e dalle carezze della donna. Ma poi il circo fallisce e viene smantellato dalle autorità competenti, sensibili alle proteste degli animalisti. E i due vengono separati. Quindi EO (in realtà interpretato da sei asini diversi) inizia una peregrinazione attraverso l’Europa, tra Paesi e contesti diversi, fino a giungere in Italia. In questo Paese uomini rozzi e irosi lo sfiancano caricandolo con pesi eccessivi e lo sottopongono a umiliazioni e sevizie. Fino a un approdo senza ritorno. Jerzy Skolimovski è uno dei principali rappresentanti del rinnovamento del cinema polacco, iniziato negli anni ’60. È autore di un cinema “esistenzialista”, personale e controverso, tra autobiografismo poetico o “fittizio”, alterità e osservazione della normalità, spesso ambientato in spazi chiusi, e giocato sulla dialettica tra paura e desiderio. E vi riflette i suoi molteplici interessi: l’etnologia, la poesia, la pittura e lo sport. Si ricordano i suoi film più noti: **Rysopis** (1965), **Walk Over** (1965), **Deep End** (1970), **The Shout** (1978) e **Moonlighting** (1982), girati a Londra e **The Lightship** (1985), girato a Hollywood. Nei suoi film più recenti, **Essential killing** (2010), un thriller politico, oppressivo e stilizzato, e **11 Minutes** (2015), un’allegoria sensazionalista della precarietà, imprevedibilità e insicurezza del mondo contemporaneo, emerge, una spiccata inclinazione ad accentuare i toni predicatori e umanitari. Anche EO diventa progressivamente un’opera allegorica e sperimentale, esteticamente sorprendente, grottesca, e a tratti provocatoria. Nella sua trama bizzarra compaiono anche diversi altri animali che subiscono soprusi di ogni tipo. E abbondano gli accenti pessimisti e di denuncia rispetto alle relazioni sociali, al degrado culturale e alla violenza sempre in agguato. L’incalzante messa in scena indulge in uno spiccato virtuosismo di moltiplicazioni di immagini digitali all’interno di frammenti narrativi sempre più autonomi, accompagnati da una straordinaria partitura sonora e musicale d’avanguardia, tra stridori e dissonanze. Si segnala anche un cameo “situazionista” di Isabelle Huppert. La propensione alla denuncia indignata dei poteri vessatori, dell’ottusità burocratica, della ipocrisia della religione e della violenza della folla contro un qualche capro espiatorio e il brillante e confuso sperimentalismo formale, presenti in EO, ricordano in qualche modo gli ultimi film di Jean-Luc Godard, **Adieu au langage** (2014) e **Le livre d’image** (2018).

Le otto montagne, settimo lungometraggio del quarantaquattrenne belga Felix Van Groeningen e opera di esordio della sua compagna, l’attrice e sceneggiatrice belga, appena più giovane, adatta l’omonimo romanzo del milanese Paolo Cognetti (2016), vincitore del Premio Strega nel 2017. Cognetti è anche autore, insieme ai due registi, della sceneggiatura del film. È un romanzo di formazione che racconta, con un approccio contemplativo e di sincera empatia, la storia di un’amicizia virile. È un vincolo molto forte e resistente alle avversità e alle incomprensioni, quasi esclusivo, in cui gioca un ruolo fondamentale una comunanza di interesse e di passione per l’ambiente montano. Un’opera ricca di suggestioni meditative, ma discontinua e non priva di lungaggini narrative e di carenze nella dinamica drammaturgica. Uno studio di caratteri interessante, ma viziato da alcuni stereotipi che depotenziano la descrizione delle emozioni e delle intime scelte dei due protagonisti. La vicenda è in gran parte ambientata a Graines, un piccolissimo borgo della Val d’Aosta, circondato da alte cime montane che raggiungono i 3000 metri. Dall’età di dodici anni, Pietro (Lupo Barbiero), che vive a Torino, trascorre le vacanze estive nel paesino insieme a sua madre Francesca (Elena Lietti). Suo padre Giovanni (Filippo

CINEMA

Timi), ingegnere in una grande azienda torinese, originario del luogo, li raggiunge per brevi periodi e coinvolge Pietro in escursioni su passi elevati, tramettendogli l'amore per la montagna. Pietro, vivace ed entusiasta, conosce Bruno (Cristiano Sassella), un coetaneo, che è l'unico bambino rimasto nel paese, dove vive con gli zii. È un ragazzino molto diverso da Pietro: è taciturno, ha frequentato poco la scuola ed è abituato a condurre le vacche ai pascoli e a lavorare nelle stalle. Tra i due, anno dopo anno, cresce una progressiva intesa: imparano a rispettarsi, a capirsi senza tante spiegazioni, a condividere esperienze, tra i boschi e sulle pietraie, e diventano grandi amici. La loro frequentazione entra in crisi quando Bruno, obbedendo a suo zio, inizia a trascorrere le stagioni estive in un alpeggio in alta quota. E un tentativo dei genitori di Pietro di ospitare Bruno a Torino per consentirgli di riprendere la frequenza scolastica, nonostante un buon inizio, non giunge a buon fine. Bruno viene richiamato dalla famiglia per aiutare il padre muratore rientrato dall'estero. I due ragazzi si perdono di vista anche perché Pietro, durante la giovinezza sviluppa un aspro conflitto con la famiglia e, in particolare, con suo padre e, per ripicca, non lo segue più nelle escursioni in montagna. Appena può evita di trascorrere l'estate in Val d'Aosta e si barcamena con lavoretti precari. Sono trascorsi vent'anni e, dopo l'improvvisa e prematura morte del padre, Pietro (Luca Marinelli) torna a Graines. Ritrova Bruno (Alessandro Borghi), che gli mostra un casolare malridotto, che era il rifugio di Giovanni, e gli rivela aspetti intimi dell'uomo con cui ha condiviso varie esperienze in montagna. I due amici, nuovamente in sintonia, trascorrono un'estate ristrutturandolo il rudere e ne ricavano una baita confortevole. Pietro inizia a invitare i suoi amici torinesi, tra cui Lara (Elisabetta Mazzullo), con cui intreccia una breve relazione. Nel frattempo Bruno concepisce il progetto di avviare una piccola attività di produzione di formaggi nell'alpeggio che suo zio ha abbandonato. Negli anni successivi Pietro inizia a viaggiare e a trascorre lunghi periodi in Nepal, appassionandosi di quei luoghi, dove trova ispirazione per iniziare a scrivere. Poco a poco diventa uno scrittore conosciuto e ben remunerato. Bruno trova il coraggio di dichiararsi a Lara, che ha continuato a frequentare Graines, e i due iniziano a convivere, gestendo insieme la produzione artigianale casearia. Nasce una bambina e il lavoro incontra alcune difficoltà. Nel corso di una cena, in cui Pietro e sua madre Francesca, Bruno, Lara e la bambina si ritrovano, lo scrittore giramondo racconta la leggenda nepalese delle otto montagne che rappresenterebbero il mondo diviso in otto spicchi, ma al cui centro vi è un picco dominante e immobile. Pietro vi vede una metafora della diversa collocazione di sé stesso, impegnato a percorrere le otto montagne, mentre Bruno continua a vivere sull'unico picco dominante, ma con una visione limitata, e non lo abbandona. In quella occasione emerge un contrasto tra Bruno e Lara, dovuto a incomprensioni e preoccupazioni per l'attività in perdita e i debiti. Bruno rifiuta con veemenza l'aiuto finanziario offertogli da Pietro. La piccola attività di produzione casearia fallisce e i pochi beni della coppia vengono pignorati. Poco dopo la donna, irritata e ferita nell'anima, abbandona il compagno e torna a Torino con la bambina. Fino all'epilogo, in cui Pietro raggiunto in Nepal da una drammatica telefonata di Pietro, che gli chiede di potersi stabilire nella baita, torna a Graines in pieno inverno. Raggiunge la baita, circondata da una coltre di metri di neve, ma, purtroppo non riesce a fare breccia nella determinazione fatalistica dell'amico, prigioniero di una deriva in cui si mescolano orgoglio, tetragona disperazione e attaccamento a ogni costo alla montagna, nonostante il rischio di soccombere. Nel cinema di Felix Van Groeningen vi è la costante rappresentazione di personaggi in crisi, coinvolti in esperienze di dipendenza da alcool o droghe oppure di emarginazione sociale. È presente una lacerante dinamica di sentimenti contrastanti, con tragiche derive. Si tratta di vicende segnate ai intense relazioni affettive: di coppia, tra un uomo e una donna, in **Steve + Sky** (2004) e in **Alabama Monroe** (2016), alla cui sceneggiatura ha collaborato anche Charlotte Vandermeersch; tra due fratelli, in **Belgica** (2016); tra genitori e figli, in **Beautiful Boy** (2018). Si nota la predilezione e per la forzatura drammatica delle storie e per i toni espressionisti, con uno spiccato gusto per il climax. E non mancano persino sporadiche dinamiche drammaturgiche di ricatto emotivo nei confronti dello spettatore. In **Le otto montagne**, al contrario, prevale un approccio più sobrio e rigoroso, meditativo e stimolante, e spicca la capacità di modulare la caratterizzazione dei personaggi in sintonia con il ruolo fondamentale del paesaggio montano. I due protagonisti, interpretati con impegno e discreta naturalezza, senza eccessi di recitazione sopra le righe, da Luca Marinelli e da Alessandro Borghi, sono senza dubbio personaggi problematici, ma non vengono intrappolati in banali clichés. Al contrario ne sono ben valorizzati il non detto e i silenzi. Si evidenziano quindi alcune somiglianze con il cinema di Robert Bresson e con quello di André Delvaux. La messa in scena si definisce a partire dalla scelta del formato 4 : 3, detto anche

CINEMA

impropriamente “quadrato”, che volutamente mette in risalto la verticalità delle alte montagne, definendola con la bella fotografia a cura di Ruben Impens,,mentre evita l’enfasi dell’ampiezza panoramica garantita dal classico formato rettangolare 16 : 9. La narrazione dell’itinerario di amicizia si concentra in alcune fasi significative, utilizzando le ellissi temporali e una lentezza, a volte un poco leziosa, per esaltarle. Ma purtroppo viene sminuita da un’irritante voce over fuori campo, quella di Pietro, che spiega e commenta le fasi della vicenda e le loro implicazioni emotive e valoriali. E anche la colonna sonora, a cura di Daniel Norgren, spesso risulta intrusiva e ridondante. Particolarmente pretenziosi risultano inoltre gli spezzoni della storia che si svolgono in Nepal: non sfuggono alla retorica della celebrazione della ricerca spirituale ed esistenziale dell’epoca hippie e posteriore, negli anni ’70 e ’80.

Tori et Lokita, dodicesimo lungometraggio scritto e diretto dai fratelli belgi Jean-Pierre e Luc Dardenne, segna la loro nona partecipazione al Concorso ufficiale del Festival. Racconta la vicenda emblematica di due adolescenti africani inseparabili, immigrati clandestini in Belgio: l’undicenne Tori (Pablo Schils) e la sedicenne Lokita (Joely Mbundu). Ma è visibilmente piuttosto paradossale, nella sua dinamica di sequela meccanicistica di mala sorte e di fatali disavventure. La condizione dei due giovani protagonisti è del tutto precaria e complicata: si presentano come fratello e sorella e vivono di espedienti, girovagando per le strade di una cittadina belga. Al ragazzino è stato concesso un permesso di soggiorno per motivi umanitari, mentre la ragazza per ottenerlo, deve riuscire a dimostrare alla Commissione governativa incaricata dei rifugiati, di essere effettivamente la sorella di Tori, che avrebbe ritrovato in un orfanatrofio in Benin, nonostante non lo avesse mai incontrato prima. In aggiunta Lokita è obbligata a pagare il debito contratto con i trafficanti che hanno agevolato il loro arrivo in Belgio, e che la minacciano continuamente, e deve inviare soldi a sua madre e ai cinque fratelli che sono rimasti in Camerun. Nel frattempo hanno trovato il modo di ottenere piccole somme di denaro svolgendo le mansioni di corrieri della droga, spacciata da Betim (Alan Ucaj), un losco quarantenne kosovaro, gestore di una squallido ristorante pizzeria che funge come copertura per la sua attività criminale. Tra l’altro quest’ultimo, ogni tanto paga la ragazza obbligandola a soddisfarlo sessualmente. Finché Lokita, dopo il rifiuto della Commissione a fornirle il permesso di soggiorno, essendo ancora più ricattabile, è costretta a diventare la sorvegliante di una piantagione illegale di cannabis. Viene rinchiusa forzatamente, per giorni e giorni, in un hangar in campagna dove le piantine crescono stimulate dal calore di una potente illuminazione artificiale. Tori non accetta la separazione dalla sua unica compagna e un giorno, rocambolescamente, riesce a raggiungere l’hangar e a ricongiungersi con lei. Ma quell’atto temerario di ribellione, nei confronti di Betim e del suo giovane aiutante Luckas (Tijmen Govaerts), determina una sequela tragica di avvenimenti. **Tori et Lokita** conferma ulteriormente l’involuzione creativa e poetica del cinema dei fratelli Dardenne che, purtroppo, da circa una decina d’anni, dimostrano di essere ormai ben lontani dai loro primi eccellenti instant movies esistenziali. In effetti **La promesse** (1996), **Rosetta** (1999), **Le fils** (2002), e **L’enfant** (2005) prendono spunto dalla realtà sociale più sfavorevole di marginalità sociale e povertà estreme. Sono caratterizzati da una intensa fisicità e da un’ambientazione scarna, da uno sguardo laico ed essenziale e da una efficacissima narrazione “in presa diretta”, con un ritmo stringente. Nella messa in scena, che denota un’osservazione realista dettagliata, ricordano molto lo spirito e lo stile di Robert Bresson, ma comunicano forse ancora maggiore intensità ed emozione. Si tratta di racconti di adolescenti poveri e marginali, inquieti e disorientati, disperati o ossessionati e sostanzialmente “perdenti”, descritti nei loro comportamenti sconcertanti, senza perdersi in cascami psicologici o in giudizi moralistici. Successivamente **Le silence de Lorna** (2008) e **Le gamin au vélo** (2011), hanno marcato una maggiore vicinanza ai temi dell’attualità sociale. I Dardenne sono passati a un’osservazione naturalistica più sottile dei personaggi a partire da una profonda compassione per gli stessi. Conseguentemente le inquadrature si moltiplicano, sono meno mobili, più prolungate e consequenziali, e sono abitate in misura diversa dall’ambiente, dagli oggetti e da più personaggi. **Deux jours, une nuit** (2014) e **La fille inconnue** (2016) accentuano ulteriormente la propensione al racconto morale, sconfinando nel finalismo didascalico. Questi film, pur mostrando un coté apparentemente realista e veridico, risultano visibilmente troppo costruiti. Prevale un’elaborazione narrativa prevedibile e /o politicamente corretta, con varie situazioni stereotipate, ed emergono toni melodrammatici decisamente retorici. I Dardenne optano ormai per un approccio umanitario “cattolico” piuttosto sterile e per una suspense del tutto artificiosa. **Le jeune Ahmed (The young Ahmed)** (2019), affronta il tema dei tragici fenomeni di radicalizzazione jihadista di un consistente numero di appartenenti alla forte

CINEMA

minoranza di immigrati musulmani in Belgio. È un coming of age che racconta l'ostinato itinerario di un tredicenne musulmano indottrinato all'estremismo il quale si propone di compiere un atto esemplare per difendere l'integrità del messaggio coranico dalle presunte azioni ostili dei cosiddetti infedeli. Costruito come un thriller, è un'opera molto ambiziosa, ma troppo schematica e contraddittoria, essendo caratterizzata da toni eccessivamente melodrammatici e didascalici, ben poco convincenti. **Tori er Lokita** ripropone le tematiche della immigrazione clandestina, della marginalità e della povertà care ai fratelli Dardenne. Tuttavia risulta fortemente viziato da stereotipi sul mondo della malavita e da una caratterizzazione eccessivamente programmatica e didascalica che ne depotenziano perfino l'approccio umanitario. Inoltre risulta pervaso da una suspense di maniere e ampiamente prevedibile, confermando, come già **Le jeune Ahmed** l'evidente disagio dei Dardenne nella reinterpretazione dei canoni del thriller. La messa in scena ripropone il consueto pedinamento dei protagonisti, perennemente in movimento, ponendoli costantemente al centro della inquadratura, con uso di long take e di close up ossessivi e aggressivi. Per altro risulta inefficace perché è solo formalmente rigorosa, intensa e ruvida: non è più espressione di essenzialità e di presa diretta e non configura più un vero "thriller dell'anima". Prevale una uniformità minimalista di inquadrature e di piani di ripresa e un montaggio poco incisivo che demandano alla recitazione il difficile compito di marcare le differenze.

Boy From Heaven, quinto lungometraggio scritto e diretto dal cinquantenne Tarik Saleh, è un eccellente thriller, ambientato in uno dei luoghi più simbolici dell'Egitto. Racconta un'emozionante vicenda di intrighi, accompagnati da una catena di delitti. La rappresentazione del contesto politico e sociale non nasconde un chiaro riferimento all'epoca attuale in cui il Paese è sottoposto al ferreo autoritarismo dispotico del Presidente della Repubblica, nonché capo supremo delle Forze Armate, il generale Abdel Fattah al-Sisi, eletto nel 2014, dopo aver attuato, nel luglio 2013, il colpo di Stato militare che ha deposto il Presidente eletto Mohamed Morsi. Nella finzione il Presidente autocrate dell'Egitto vuole ottenere il sostegno obbediente della massima autorità religiosa della comunità sunnita, ampiamente maggioritaria nel mondo musulmano: il Grand Iman della immensa e prestigiosa moschea Al Azhar a Il Cairo. È questa la premessa, del tutto verosimile, che ha immaginato Tarik Saleh, considerate le nefandezze criminali compiute dagli sgherri del regime di al-Sisi contro gli oppositori nel corso degli ultimi anni. Al centro di **Boy from Heaven** vi è il diciassettenne Adam (Tawfeek Barhom), il figlio di un pescatore, che, nonostante le umili origini, ha dimostrato grande talento negli studi teologici. Ammesso ad Al Azhar con una borsa di studio, si dimostra serio e coscienzioso e attira l'attenzione di Zizo (Mehdi Dehbi), studente più anziano e spia, ormai bruciata, di Ibrahim (Fares Fares), un esperto colonnello di lungo corso dei servizi segreti. Nel frattempo è avvenuto un evento capitale: è deceduto il Grand Iman. E il generale Al Sakram (Mohammad Bacri), emissario Presidente, pronuncia la fatidica frase: "Il Paese non può sopportare la presenza di due faraoni". Adam, ricattato con persuasive minacce da Ibrahim, diventa la pedina fondamentale per attuare il piano dei servizi: garantire la elezione da parte del Consiglio Supremo di Al Azhar di un nuovo Grand Iman gradito al regime. Il giovane, superato un iniziale disagio, dimostra un notevole sangue freddo, una conoscenza erudita dei sacri testi, che lo aiuta a fronteggiare anche i clerici più esperti e influenti, e una grande capacità di mediazione. Quindi riesce a pilotare una soluzione utile al regime e ineccepibile sul piano dottrinario, evitando di diventare il capro espiatorio dei maneggi criminali attuati dal regime politico e riuscendo a sopravvivere dopo la traumatica esperienza. Tarik Saleh, sceneggiatore e regista di nazionalità svedese, ha studiato e vissuto in Egitto, Paese di origine di suo padre, durante gli anni '90, ma ne è stato bandito dopo la realizzazione di **The Nile Hilton Incident** (2017), uno straordinario thriller ambientato a Il Cairo alla vigilia della rivoluzione democratica del 2011, segnata dai massicci raduni di folla a Tahir Square. Al centro del racconto vi è un ambiguo antieroe, un commissario di polizia quarantenne, che indaga l'omicidio di una prostituta, avvenuto in un lussuoso hotel. E che scopre un efferato sistema di corruzione, orchestrato dal regime, che si mette in moto per proteggere l'assassino, un ricchissimo e influente imprenditore edile. Un'opera, affatto didascalica, che denota una scrittura efficacissima, la reinterpretazione dei canoni del genere, uno studio di caratteri puntuale e una intelligente direzione di un cast di interpreti ben scelti e credibili. **Boy from Heaven**, non è un'opera di denuncia, non è un'invettiva saccente. È invece un thriller solo apparentemente convenzionale, in cui si susseguono intrighi, colpi di scena e omicidi abilmente orchestrati da una brillante messa in scena. Ma rivela anche un accurato studio di caratteri. Saleh ha scritto una storia profondamente

CINEMA

radicata nell'anima di Il Cairo e dimostra una conoscenza dettagliata del clima, delle regole e dei rituali della moschea Al Azhar. La sceneggiatura costituisce il centro nevralgico del film. Certamente si possono azzardare similarità con la cupa saga, costellata da dispute ideologiche, del famoso romanzo "Il nome della rosa" di Umberto Eco. Per altro vi è una netta specificità. Saleh utilizza con estrema intelligenza il genere per raccontare una storia di spionaggio in ambito religioso. Ma, soprattutto per rappresentare il dispotismo efferato e miope dei servizi segreti egiziani, la crisi di credibilità degli eminenti clerici di Al Azhar e il cieco fanatismo degli estremisti, con evidente riferimento ai Fratelli Musulmani. E vince la scommessa di saper rendere del tutto credibile la location del film, girato in Turchia. La moschea Suleymanye di Istanbul, esplorata in ogni ambito, dai grandi cortili alle aule di studio, ai dormitori e ai minareti, diventa davvero Al Azhar.

Holy Spider, terzo lungometraggio di Ali Abbasi, regista iraniano radicato in Danimarca, è un dramma - thriller a tinte forti. È avvolto in un'atmosfera molto cupa ed è fortemente caratterizzato da alcuni stereotipi del genere poliziesco che sovrastano e rendono confuso il significativo contesto sociale e politico in cui si svolge. Ricostruisce una vicenda clamorosa avvenuta a Mashhad, la grande città della provincia Razavi Khorasan, a 900 Km. da Teheran: uno dei luoghi più santi dell'Iran, e meta di costanti pellegrinaggi, perché ospita il mausoleo di Alī al-Riḍā, il venerato ottavo Imām della religione musulmana sciita. Si tratta della storia vera di Saeed Hanei (1962 - 2002), un operaio edile molto devoto, sposato, con due figli preadolescenti, ex soldato volontario che aveva combattuto nella guerra contro l'Iraq (1980 - 1988), diventato un serial killer di prostitute. L'uomo, definito dalla stampa "Il Ragno", quando la sua identità non era ancora nota, iniziò a uccidere nel 2000 e fu arrestato nel luglio del 2001. Confessò 16 omicidi, per strangolamento, di donne che vendevano il loro corpo e che, in gran parte, erano anche tossicodipendenti da oppio. Durante il processo motivò i suoi crimini come "una crociata personale per amore di Dio e della religione, per eliminare esseri peccaminosi, corrotti moralmente e che corrompevano". Nel settembre del 2001 fu giudicato colpevole di 16 omicidi e condannato a morte per impiccagione. La sentenza venne eseguita all'alba dell'8 aprile 2002 nel cortile del carcere di Mashhad. Durante la sua detenzione e il processo si manifestarono diversi simpatizzanti del suo operato, in particolare gruppi di fondamentalisti, che lo descrissero come una sorta di eroe che riportava giustizia in ciò che era sfuggito all'ordine morale. Ali Abbasi racconta l'intera vicenda nei dettagli, fino alla conclusione con l'impiccagione del colpevole. Apre la narrazione con una sequenza emblematica che rivela subito il suo approccio grossolano, e privo di sfumature psicologiche, che punta a impressionare lo spettatore. Una prostituta, che vive in un tugurio, mette a letto il suo bambino promettendogli che tornerà durante la notte. Incontra un paio di clienti, si droga con l'oppio e poi si imbatte in un uomo piuttosto imponente, Saeed Azimi (Mehedi Bajestani), inquadrato solo di spalle, che la carica sulla sua motocicletta. La porta nel suo modesto appartamento e, in breve, la strangola con estrema brutalità, utilizzando il foulard della stessa vittima. L'invenzione di Ali Abbasi consiste in un personaggio fittizio che assume un ruolo chiave nel fronteggiare l'assassino: Arezoo Rahimi (Zar Amir Ebrahimi, iraniana con cittadinanza francese), una giornalista trentenne, proveniente da Teheran, inviata a Mahhad, quando la vicenda ha suscitato grande scalpore e ha creato sconcerto e timore nella popolazione. La donna, non sposata, emancipata e sinceramente dedicata al proprio lavoro, testarda e coraggiosa, sconta un passato chiacchierato. In effetti è stata protagonista di uno scandalo per avere denunciato le molestie subite da parte del suo caporedattore. Per svolgere l'inchiesta sul serial killer sconosciuto si avvale della collaborazione di un conoscente: Sharifi (Arash Ashtiani), il redattore di un quotidiano locale che è stato scelto da Saeed per comunicargli telefonicamente, dopo ogni assassinio, dove recuperare il corpo della vittima. Arezoo inizia a investigare riuscendo ad avere brevi conversazioni con le donne che si prostituiscono stazionando in una grande piazza della città e nelle vie adiacenti. Aggancia anche una vecchia che fornisce loro le dosi di oppio e scopre una tristissima realtà di poveracce, discriminare ed emarginate. La vediamo uscire ogni notte e persino incrociare il serial killer sconosciuto che si aggira in moto a caccia delle sue prede. Poi entra in contatto con Rostami (Sina Parvaneh), un giovane detective della polizia locale, apparentemente disponibile, nonostante la sua arroganza. Ma l'uomo non riesce a nascondere la propria indole sessista e non le fornisce alcuna vera informazione, anche perché lui stesso brancola nel buio e non pare davvero interessato ad agire. In compenso una notte raggiunge la giornalista nell'hotel dove alloggia e la intimorisce, facendole capire che se continua a indagare, potrebbe diventare vittima di una violenza sessuale. Nel frattempo si

CINEMA

assiste a vari omicidi compiuti da Saeed, che usa sempre la stessa tecnica. Agisce durante le notti in cui la moglie e i figli sono assenti perché in visita ai suoi suoceri. Percorre in moto le strade dei quartieri popolari e costeggia la grande piazza. Carica una malcapitata prostituta, la conduce nel proprio appartamento, la strangola, impacchetta il cadavere in un tappeto e poi lo deposita ai bordi di strade periferiche fuori città, oppure nei campi o in discariche di rifiuti. Il giorno seguente accoglie con naturalezza i suoi familiari, mostrandosi sollecito e amorevole verso Ali (Mesbah Taleb), il figlio quattordicenne che lo idealizza. Poi si reca nel cantiere dove lavora. Qualche volta manifesta accessi di ira o di esasperazione oppure una malinconia accompagnata da autocommiserazione, ma riesce sempre a contenersi. Inoltre non esita anche a recarsi nel luogo dove ha lasciato il cadavere della sua ultima vittima, per verificare i commenti della gente al momento del ritrovamento del corpo. Finché una notte carica sulla sua moto proprio Alirezo, che finge di essere una prostituta. Ali Abbasi ama il cinema di genere e, nei suoi film, predilige l'approccio naturalista. I suoi protagonisti, dominati da oscure ossessioni, manifestano un notevole disagio esistenziale, occultato dall'apparente normalità che soffoca natura e pulsioni difformi. Ha esordito con **Shelley** (2016), un period film horror che racconta la ambigua relazione tra due donne in una fattoria danese isolata. La proprietaria, debilitata dopo vari trattamenti e interventi chirurgici, non può portare a termine una gravidanza. Quindi, con l'accordo di suo marito, stipula un patto con la sua domestica, una immigrata romena bisognosa di denaro, per una maternità surrogata da parte di quest'ultima. Ma la donna incinta cade in depressione e manifesta violente mutazioni fisiche e psicologiche che sembrano collegate a una deriva soprannaturale. **Gräns (Border)** (2018) è un dramma - thriller con venature horror che sconfinava in un cupo fairy tale. Intrigante e piuttosto insolito, evoca i trolls, figure inquietanti della letteratura fantastica nordica. Fonde, con particolare maestria e humour grottesco, vari temi: l'ambivalenza della natura, la sofferenza dei "diversi", l'amore, la brutalità, la violenza e la rivalsa. **Holy Spider** non è stato girato in Iran, ma bensì in Giordania, ed è una coproduzione di imprese di alcuni Paesi europei: Danimarca, Germania e Francia. È un'opera che non dimostra una particolare qualità narrativa e la messa in scena propone i momenti migliori nelle scene dark di suspense notturna. Ali Abbasi segue piuttosto pedissequamente i canoni del thriller poliziesco, dando spazio, con crudo realismo, ai dettagli della violenza contro le vittime e ad aspetti prosaici della psicopatologia delirante del serial killer. Per il resto, nel trattare temi scottanti, ed emblematici del regime iraniano, che condizionano mentalità e costumi sociali, quali il fanatismo religioso, la misoginia, l'ipocrisia del potere e la subcultura popolare, risulta piuttosto superficiale, ambiguo e pretenzioso. E sceglie toni melodrammatici di maniera per descrivere la condizione di povertà e di prostrazione delle prostitute tossicodipendenti. Ma l'aspetto più negativo di **Holy Spider** emerge nell'epilogo, dopo l'arresto di Saeed, reso possibile dalla rischiosissima iniziativa della giornalista, quando si raccontano le visite che l'imputato riceve in carcere, il processo, la condanna a morte e la esecuzione per impiccagione. Ali Abbasi descrive il sostegno che Saeed riceve da parte di un settore della opinione pubblica e, soprattutto da parte di suo figlio Ali, senza il necessario distacco emotivo. E, al tempo stesso, si sofferma su un presunto complotto per calmare e ridurre al silenzio Saeed facendogli credere che, pochi minuti prima della sua esecuzione, lo avrebbero fatto fuggire con un colpo di mano. Mentre non evidenzia con la dovuta chiarezza la palese gestione politica della vicenda volta a rilanciare il ruolo draconiano del regime teocratico attraverso una sentenza capitale esemplare.

Broker, quindicesimo lungometraggio scritto e diretto dal cinquantanovenne giapponese Kore-eda Hirokazu, nonché suo primo film realizzato e prodotto nella Repubblica di Corea (Sud Corea), ha anche ottenuto il premio della Giuria Ecumenica quale miglior film del concorso. È una sorta di apologo contemporaneo, che si sviluppa come un road movie drammatico e un atipico thriller poliziesco, alternando toni pessimistici, e in parte struggenti, e grotteschi, a volte persino rocamboleschi. Riguarda un traffico di bambini abbandonati, ceduti per lucro, da parte di due piccoli imbroglioni, a famiglie disperate a causa dei forti ostacoli alla adozione di figli per vie legali. Nel prologo una giovane donna abbandona il suo neonato nella baby box, destinata ad accogliere i bebè indesiderati mantenendo l'anonimato, in una chiesa cristiana, a Busan (una versione moderna della famosa "ruota degli esposti" del complesso dell'Annunziata di Napoli, utilizzata nei secoli passati). Il cinquantenne Ha Sang-Hyun (Song Kang-ho) e il suo compare trentenne Dong-Soo (Gang Dong-won) sono volontari nella chiesa, addetti ai turni notturni di sorveglianza. In realtà, all'insaputa del parroco, si appropriano di nuovi nati abbandonati per venderli a famiglie interessate ad avere un bambino a tutti i costi, anche per vie

CINEMA

illegali. Quindi l'infante abbandonato non viene registrato e viene trafugato. Ha Sang-Hyun lo nasconde nei locali della sua scalcinata lavanderia, nella periferia della città. In effetti non è un vero criminale professionale: è piuttosto un mascalzone perseguitato dagli strozzini a causa dei debiti. Ama presentarsi come un mediatore di buona volontà e di animo gentile che agisce richiedendo un compenso per esaudire i desideri di giovani coppie disperate per le difficoltà a esaudire il desiderio di diventare genitori. Dong-Soo, un fallito con un passato di bambino abbandonato, che è cresciuto in un orfanatrofio, lo aiuta. Il giorno successivo i due lestofanti si apprestano a partire a bordo di un vecchio van per consegnare il neonato, ma, all'improvviso vengono sorpresi dall'irruzione di Moon So-Young (Ji-eun Lee), la madre pentita, che aveva abbandonato il neonato, e che li ha rintracciati. La giovane donna, depressa e addolorata, quando viene messa al corrente della transizione programmata dai due compari, impone loro di accompagnarli per verificare chi saranno i nuovi genitori del suo bambino, che continua a non volere con sé. E comunque rivendica il proprio diritto a spartire i proventi della cessione per lucro del neonato. Da quel momento inizia una lunga peregrinazione dello strano trio, a bordo del van, che si dipana attraverso infruttuosi incontri con coppie di possibili aspiranti genitori, che per vari motivi, recedono, e che comprende anche una lunga sosta presso l'orfanatrofio dove era cresciuto Dong-Soo. Ma i componenti del pittoresco trio di sciagurati non sanno che, fin dall'inizio del loro viaggio, sono sorvegliati da una coppia di poliziotte, la detective quarantenne Su-jin (Bae Donna) e la sua collega più giovane Lee (Lee Joo-young), che indagano da tempo e che aspettano solo il momento opportuno per arrestarli in fragrante. Su-jin è dedicata al suo lavoro, ma è tormentata dal fatto di non essere sposata e di non avere avuto figli ed è perplessa rispetto a come agire. La questione della famiglia e dei suoi legami affettivi e, in stretta connessione, quella dei bambini e degli adolescenti che subiscono le conseguenze della crisi e delle contraddizioni presenti nel nucleo familiare, sono temi decisivi che attraversano tutta la filmografia di Kore-eda Hirokazu. In proposito ricordiamo brevemente alcuni suoi magnifici drammi che testimoniano la continua attenzione ai temi dell'infanzia e lo sguardo dalla parte dei bambini. E che affrontano anche questioni cruciali: la dimensione della famiglia come entità adattabile e mutevole, che si definisce attraverso i sentimenti, 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. **Nobody Knows** (2004), la storia tragica e difficile di quattro bambini, nati da padri diversi e abbandonati dalla madre nell'appartamento da cui si è allontanata, raccontata in chiave naturalistica, senza alcuna tentazione moralistica. **I Wish** (2011), un apologo che racconta, con leggerezza, attenzione a peculiarità sociali e psicologiche, empatia e tratti poetici, le vicende di un piccolo gruppo di adolescenti. **Little Sister (Umimachi Diary)** (2015), il 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. **Like Father, 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. **Shoplifters** (2018), che narra, con delicatezza, 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. In questi film 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 anche di non esserne un imitatore. Scandaglia, con consueta naturalezza, le contraddizioni dei personaggi nella loro quotidianità, in contesti che diventano problematici, e sviluppa, senza analisi psicologiche artificiose, un pregevole caleidoscopio di sentimenti. Ne emergono ritratti esistenziali semplici, ma emozionanti, in cui risaltano il connubio tra sensibilità e profondità dello sguardo ed essenzialità della forma e della messa in scena, attraverso un continuo lavoro in sottrazione e la cura nell'evitare il sensazionalismo e la deriva didascalica. **Broker** riconferma la dedizione ai temi dell'infanzia, della famiglia e degli emarginati sociali, che sopravvivono grazie a lavori umili o si barcamenano con piccoli traffici illegali. La messa in scena denota grande perizia stilistica e una direzione impeccabile del cast di attori coreani, tra cui alcuni dei più prestigiosi. 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. La narrazione è venata da sottile malinconia, genuina tenerezza e accenti comici, purtroppo non sempre efficaci. Tuttavia la limpida vocazione di Kore-eda Hirokazu è penalizzata da un racconto contorto e tortuoso, con deviazioni e presunti

CINEMA

colpi di scena. Da un lato la dimensione del viaggio viene abilmente sfruttata per far emergere gli aspetti più intimi del passato e della umanità dei personaggi e per affrontare, senza retorica, i dilemmi morali che ne complicano i comportamenti e le scelte. Sia i due imbroglioni, sia la giovane madre pentita, sia le due poliziotte presentano varie sfaccettature, anche contraddittorie, che vanno oltre la dialettica tra aspetti positivi e disprezzabili e, comunque, riescono a suscitare momenti di empatia nel pubblico. Dall'altro lato emerge una maldestra dinamica di confronto e di rincorsa tra "guardie" e "ladri" e spesso non mancano i toni da pochade. Sembra quasi che Kore-Eda Hirokazu, nel tentativo riuscito di caratterizzare, in forma credibile, aspetti della società in cui è ambientata la vicenda, abbia mutuato alcuni stilemi eccessivamente caratteristici della cinematografia sudcoreana contemporanea. Inoltre l'epilogo agrodolce, che configura un legame collettivo, di "famiglia allargata", tra i diversi protagonisti della vicenda, che formalmente dovrebbero essere agli antipodi, appare un poco stucchevole, quantunque sia coerentemente inserito in una logica di tolleranza e in una prospettiva di speranza per un futuro migliore.

Per ragioni di spazio dobbiamo limitare i nostri commenti ai film presentati nelle altre sezioni del Festival, fornendo, in molti casi, note critiche per quelli che abbiamo potuto vedere e che ci sono sembrati qualitativamente migliori, oppure per i pochi casi di opere molto attese, di autori con una importante carriera alle spalle, che sono risultate davvero molto deludenti. Rispetto ai molti film e documentari di vario genere presentati fuori concorso, nella grande sezione "Hors Compétition - Séances Spéciales - Cannes Première", ne commentiamo alcuni.

Esterno notte, dell'ottantaduenne Marco Bellocchio, è un serial televisivo in sei episodi, presentato integralmente nella versione cinematografica della durata di cinque ore e mezza, divisa in due parti, che uscirà presto nelle sale. Bellocchio, cineasta personale e polemico, fortemente impegnato a raccontare, con esiti alterni, i travagli esistenziali, psicologici e politici delle persone, conferma il suo proposito, emerso negli ultimi anni, di percorrere una nuova fare della sua carriera realizzando opere che affrontino aspetti ed eventi drammatici cruciali della storia dell'Italia degli ultimi 50 anni. Dopo vent'anni torna a rievocare e a mettere in scena, con un preciso punto di vista, il più grave delitto politico della storia della Repubblica, avvenuto nella primavera del 1978: il sanguinoso rapimento, il prolungato sequestro e l'assassinio dell'onorevole Aldo Moro, grande leader della Democrazia Cristiana, il partito cardine del potere politico, da parte della banda armata dei terroristi, sedicenti di sinistra, delle Brigate Rosse. Per altro il claustrofobico **Buongiorno, notte** (2003) narra essenzialmente la detenzione di Moro in una prospettiva angosciata e cupa, a cui fanno da contraltare la presunta crisi di coscienza e i dubbi sul fatto di assassinarlo, dopo 55 giorni di prigionia, di una dei suoi carcerieri, un personaggio ispirato alla brigatista Anna Laura Braghetti. **Esterno notte**, al contrario, è un'ambiziosa opera corale che ripercorre la tragedia, con l'intenzione di mostrare le debolezze, le intime intenzioni e le contraddizioni dei personaggi della famiglia di Moro, del suo entourage politico e dagli esponenti del potere, nonché dei terroristi. Inoltre, in qualche modo descrive il clima e il dibattito nella comunità nazionale dell'epoca, a vari livelli, sulla strategia da intraprendere di fronte ai comunicati, alle richieste e ai ricatti criminali delle BR. In realtà va oltre la cronaca di quei giorni, dei fatti e dei misfatti del potere istituzionale, delle indagini controverse delle forze dell'ordine e delle iniziative intraprese da altri attori della vicenda, come il Vaticano, che comunque vengono evocati, sparpagliati nei diversi episodi, spesso in chiave deformata, grottesca o macabra. È un film che si articola come una tragedia della Grecia classica oppure come un dramma dell'epoca dei samurai in Giappone. Aldo Moro (reincarnato, perfino eccessivamente, da Fabrizio Gifuni) è uno dei protagonisti di questo fatale feuilleton, ma insieme ai brigatisti carcerieri e, soprattutto, a tutti i componenti dell'ambiente romano "esterno" alla sua prigionia, non identificata dagli inquirenti, coinvolti in quei giorni: la moglie Eleonora (Margherita Buy) e i figli Maria Fida (Aurora Peres), Giovanni (Michele Eburnea), Agnese (Eva Cella) e Anna (Gloria Carovana); il capoufficio stampa, e strettissimo collaboratore di Moro, Corrado Guerzoni (Sergio Albelli); Don Giuseppe, il prete della parrocchia di Santa Chiara, confessore di Eleonora Moro (Bruno Cariello); i democristiani, dirigenti del partito e / o ministri, Francesco Cossiga (Fausto Russo Alesi), Giulio Andreotti (Fabrizio Contri) e Benigno Zaccagnini (Gigio Alberti); il Papa Paolo VI (Toni Servillo) e il suo segretario Don Pasquale Macchi (Antonio Piovanelli), il capo della Digos di Roma, Domenico Spinella (Pier Giorgio Bellocchio); i brigatisti rossi Mario Moretti (Davide Mancini), Valerio Morucci (Gabriel Montesi) e Adriana Faranda (Daniela Marra) e il loro fiancheggiatore

CINEMA

Lanfranco Pace (Emmanuele Aita), presentato come rappresentante del presunto movimento che appoggiava le BR. Bellocchio cerca di raccontare la vicenda attraverso diversi angoli di osservazione che emergono nei sei episodi, citati di seguito, in ognuno dei quali vi è l'approfondimento di uno specifico protagonista, tra i personaggi citati, con la presenza di diversi fra gli altri e, spesso, la reiterazione o la rilettura degli stessi snodi narrativi, secondo la sensibilità e la coscienza del protagonista di turno e, nell'epilogo, di tutti loro: Aldo Moro; Il Ministro degli Interni, Francesco Cossiga; Il Papa; i terroristi; Eleonora; la fine. Quindi si può dire che da un lato vi è la scelta di privilegiare gli aspetti psicologici e intimi dei personaggi: i familiari, che si sentono anch'essi vittime e impotenti, tra dolore, dubbi e sospetti laceranti; i politici e il Papa, incapaci di agire e di decidere o frustrati dagli insuccessi dei tentativi compiuti per fronteggiare la minaccia terroristica e stritolati dalle contraddizioni e dai calcoli, tra angoscia e ipocrisia; i brigatisti, presentati secondo una versione del tutto fantasiosa, sostanzialmente indegna e inaccettabile e consacrati al loro delirante programma di azioni esemplari e di immaginaria insurrezione. Dall'altro lato vi sono il contenuto e il significato politico fondamentale del film ovvero la personale riscrittura e rilettura della vicenda e della Storia da parte di Bellocchio. La ricostruzione di Bellocchio è stata probabilmente influenzata sia dalla sua simpatia per le posizioni di una parte della cosiddetta sinistra rivoluzionaria dell'epoca, sia, dalla pervicace volontà di accusare visceralmente il sistema di potere democristiano e la fredda disumanità della linea della fermezza e della non trattativa con i terroristi, portata avanti della DC, che ne avrebbe garantito la successiva sopravvivenza politica, come appare nello stucchevole epilogo del film. Mentre invece minimizza, colpevolmente e strumentalmente, il ruolo negativo del Partito Comunista durante tutta la vicenda. In sostanza, da un lato **Effetto Notte**, al netto della qualità della messa in scena, della straordinaria fotografia di Francesco Di Giacomo e di gran parte degli attori, propone, come già **Buongiorno, notte**, una rivisitazione pretenziosa della vicenda, viziata da uno psicologismo che si avvita su sé stesso, con aspetti caricaturali nella rappresentazione dei personaggi che diventano spesso maschere, in particolare Cossiga e la sua forzata paranoia. Dall'altro lato si nota, in continuità e in forma ancora più accentuata, una rappresentazione fasulla e ipocrita dei terroristi, presentati come generosi ed entusiasti fanatici, spinti da motivazioni comprensibili di fronte all'ottusità e alla protervia del potere democristiano. E si segnala anche un altro grave limite: la sostanziale falsità nel raccontare il sostegno della maggior parte del movimento studentesco e delle organizzazioni della nuova sinistra alle BR. Per non parlare della grottesca invenzione rispetto ai personaggi di Faranda e Morucci, che appaiono pieni di dubbi e disposti a cercare soluzioni di trattativa per liberare Aldo Moro, fino a quando la gerarchia stalinista della organizzazione prevale nel dibattito interno e determina la condanna a morte e la decisione di assassinarlo. Una rilettura penosamente ridicola basata sui racconti e sulla dissociazione della suddetta coppia di brigatisti avvenuti solo diversi anni dopo i fatti. Purtroppo **Effetto notte** è ben lontano dall'ultimo film di Bellocchio, **Il traditore** (2019), dedicato al caso di Tommaso Buscetta, il mafioso collaboratore di giustizia, dove invece si realizza una potente fusione di melodramma d'epoca e di cinema civile che racconta la mafia siciliana durante gli anni (1980 - 1995) di scontro frontale con lo stato. Un'opera cronachistica e visionaria, tragica e malinconica, che evita la facile lettura psicologica di un personaggio, ambiguo e controverso, e ne conferma limpidamente e storicamente la vera natura criminale.

Hunt (Heon-teu), il convincente esordio alla regia di Lee Jung-jae, un famosissimo attore coreano attivo dal 1994, è una intricata e complessa spy story, incalzante e violenta. È ambientato in un'epoca cruciale della storia e della politica sud coreane, tra pericoli di grave involuzione antidemocratica e tensione crescente con il regime comunista nord coreano. La vicenda si svolge a Seoul nel 1983, durante la Presidenza della Repubblica dittatoriale di Chun Doo-hwan., dopo anni di dure proteste di piazza per la difesa della democrazia e di crudele repressione da parte della polizia, con esiti tragici, come il massacro di Gwangju, avvenuto e a seguito di una rivolta popolare, nel maggio 1980. Racconta lo scontro senza tregua tra i massimi dirigenti delle due principali sezioni dei servizi segreti. Dopo che un alto funzionario del governo nord coreano ha chiesto asilo politico alla Repubblica di Corea, il capo dell'unità estera dei servizi segreti Park Pyong-ho (lo stesso regista, Lee Jung-jae) e il capo dell'unità interna Kim Jung-do (Jung Woo-sung) ricevono entrambi l'incarico di scoprire l'identità di una spia nord coreana, nota come Donglim, che si è infiltrata nell'agenzia di sicurezza sud coreana. Quando la spia inizia a far trapelare informazioni top secret che potrebbero mettere a repentaglio

CINEMA

la sicurezza nazionale, le due unità entrano in conflitto rispetto alla conduzione delle indagini. In effetti vi è il rischio di un gioco al massacro con accuse reciproche di spionaggio e di alto tradimento. Mentre cresce la tensione si innesca una girandola di colpi di scena, tradimenti, traffici di dossier, inganni e scambi di ruoli, accompagnata da inseguimenti, sparatorie, esplosioni, torture e omicidi. Pyong-ho e Jung-do iniziano lentamente a scoprire la verità. Nel frattempo capiscono che devono affrontare un complotto per assassinare il Presidente della Repubblica. Lee Jung-jae realizza un blockbuster piuttosto riuscito, reinterpreta agevolmente i canoni di vari generi: il thriller, il dramma politico e l'action movie. E propone anche un discreto studio di caratteri.

Irma Vep, del sessantasettenne francese Olivier Assayas, è un serial televisivo realizzato per la emittente statunitense HBO. Non essendo ancora stato terminato ne sono stati presentati i primi 3 episodi, mentre i successivi 5 sono attualmente ancora in fase di montaggio. È dedicato a Irma Vep, anagramma di Vampire, un personaggio femminile carismatico, ladra e spia, misteriosa e spietata, protagonista di **Les Vampires** (1916), un fortunato feuilleton del cinema muto, di Louis Feuillade. Assayas, che pare essere felicemente ossessionato dalla suggestione emanata dal personaggio, ne ha già realizzato una sorta di remake, intitolato appunto **Irma Vep** (1996), con Maggie Cheung e Jean-Pierre Léaud. L'attuale miniserie rielabora proprio quel film. In sintesi la vicenda è la seguente. Mira Harberg (Alicia Vikander), un'attrice straniera trentenne, reduce da uno scandalo mediatico e da una delusione amorosa, arriva a Parigi per recitare il personaggio di Irma Vep, protagonista del remake di un celebre serial del cinema muto francese. In breve si trova a dover fronteggiare l'imprevedibilità, le manie, le insicurezze e la stramba affabulazione di René Vidal (Vincent Macaigne), il ciclotimico regista quarantenne incaricato di dirigere il film. E incontra anche Zoe (Jeanne Balibar), la costumista della troupe, una cinquantenne apparentemente amichevole, ma ambigua e misteriosa. Poco a poco, durante il rodaggio, il confine tra realtà e finzione inizia a diventare sempre meno chiaro. Olivier Assayas è uno degli autori più intelligenti e interessanti del cinema francese ed europeo contemporanei. La sua ragguardevole filmografia comprende opere di vario genere, in prevalenza drammi esistenziali. In particolare si ricordano i suoi film, dedicati ad adolescenti e giovani, che rivelano una profondità di sguardo, una sensibilità poetica e una capacità di analisi psicologica e generazionale davvero notevoli. Citiamo solo il suo straordinario esordio **Désordre** (1986), poi **L'eau froide** (1994) e, soprattutto, **Après mai** (2012), l'emozionante affresco della generazione di giovani francesi che vive il complicato periodo storico e politico del post '68, ovvero dei primi anni '70, un film di rara qualità per la limpidezza narrativa, la creatività e l'intelligenza della messa in scena e per le scelte estetiche molto efficaci. **Irma Vep** sembra essere un nuovo sorprendente esempio della originalità e della creatività del regista francese. Vi si alternano footage dell'originale "serial" muto e il making of di scene dell'attuale nuovo serial d'epoca. In sostanza è un film nel film che racconta le peripezie dei bizzarri e grotteschi attori durante il rodaggio. La messa in scena è ricercata, ma pervasa da giocosa leggerezza e da un fine humour, il casting è ottimo e i dialoghi sono oltremodo brillanti.

The Natutal History of Destruction, ventesimo documentario del cinquantasettenne bielorusso Sergei Loznitsa, cresciuto in Ucraina e, dal 2001, residente in Germania, è un'opera notevole: un eccezionale documentario di montaggio di footage originali d'archivio dell'epoca. Si ispira al saggio "La distruzione come elemento della storia naturale", di Winfried Georg Senald. Ricostruisce dettagliatamente, con immagini largamente inedite, il prima, durante e la fine della Seconda Guerra Mondiale in Europa ed essenzialmente in Germania: la gente, i soldati, i piloti, i bombardamenti, le fabbriche di armi, la distruzione ovunque, Hitler, Churchill, Montgomery e tanti altri protagonisti. Loznitsa è uno dei più importanti documentaristi contemporanei a livello mondiale: un maestro del cinema della memoria della tragedia dei sistemi autoritari nell'Europa del secolo scorso. Citiamo alcuni suoi film precedenti di questo genere, basati su footage d'archivio e limpidamente chiari rispetto al carattere forte del popolo russo e alle contraddizioni paralizzanti in Russia e in Ucraina. **Blockade** (2005) riguardante l'assedio di Leningrado da parte dell'esercito nazista, durante la Seconda Guerra Mondiale. **Maidan** (2014), lo straordinario racconto per immagini della rivolta popolare di Kiev, contro il Presidente "traditore" filorusso Yanucovych, dal novembre 2013 al marzo 2014. **Sobytie (The Event)** (2015), la rievocazione del colpo di Stato (noto come Putsch) organizzato in Russia da un gruppo di comunisti revanchisti nell'agosto del 1991 per occupare il potere. **Austerlitz** (2016) indaga sulle modalità e sui tempi della fruizione individuale e collettiva di un luogo di sterminio, di morte e di estrema sofferenza, il lager nazista di Sachsenhausen, a 35 chilometri a nord di Berlino, e sui meccanismi di riconoscibilità della memoria e

CINEMA

della sua persistenza. Un lager costruito nel 1936 dove almeno 30.000 prigionieri morirono fucilati, gassati o di stenti, di fame, di dissenteria e di polmonite, oltre che a causa di spaventosi esperimenti medici. **The Trial** (2018) propone le immagini impressionanti di un processo a un gruppo di economisti, che furono infine condannati, con false prove, dai giudici sottomessi al regime di Stalin, nel 1930, a Mosca in URSS. **State Funeral** (2019) offre le immagini, in gran parte inedite, dei funerali di Stalin, nel marzo 1953, a cui parteciparono decine di migliaia di cittadini della URSS: uno spettacolare esempio del culto della personalità imposta dal dittatore comunista. **Babi Yar. Context** documenta una spaventosa strage compiuta in Ucraina durante la Seconda Guerra Mondiale. Il 29 e 30 settembre 1941, a Babi Yar, presso Kiev, 33771 ebrei furono fucilati dalle truppe naziste, assistite dalla polizia del regime collaborazionista ucraino. Non esistono immagini dell'esecuzione di massa. Il regista seleziona scene avvenute prima e il giorno successivo e documenta il contesto storico dell'occupazione tedesca, la passività della popolazione locale e la perdita della memoria del massacro. Anche per la realizzazione di **The Natutal History of Destruction**, Loznitsa utilizza esclusivamente materiali di prestigiosi archivi, garantendo una scelta e un montaggio straordinari, con preciso significato storico e politico.

La sezione competitiva "Un Certain Regard" rappresenta una vera alternativa alla competizione ufficiale, sia per la presenza di registi estremamente personali e di varie 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 registi già affermati che, in generale, non hanno deluso. La Giuria che ha valutato i film di questa sezione è stata presieduta quest'anno dalla regista e attrice italiana Valeria Golino e ha compreso la regista americana Debra Granik, l'attrice polacca Joanna Kulig, l'attore venezuelano Édgar Ramírez e il cantautore e musicista francese Benjamin Biolay. Nell'assegnazione dei premi sono stati valorizzati alcuni tra i film più meritevoli, ma sono stati invece ignorati altri film che, a nostro giudizio, presentano precise qualità autoriali in termini di messa in scena ed estetici. Il Premio Un Certain Regard al miglior film è andato a **Les Pires**, opera prima delle francesi Lise Akora e Romane Gueret, già affermate direttrici di casting. Si tratta di un'opera meta - cinematografica: il racconto della selezione di un gruppo di bambini e adolescenti per partecipare come attori a un film, durante una calda estate. È ambientato nel quartiere popolare della cité Picasso di Boulogne-sur-Me, sulla costa atlantica, nel dipartimento del Pas de Calais. Un'opera a mezza strada tra il documentario e la finzione secondo la modalità della mise en abîme: abbastanza divertente, vivace e misurata al tempo stesso, ma non priva di carenze di scrittura e narrative. Il Premio della Giuria è stato assegnato a **Joyland**, opera di esordio del pakistano Saim Sadiq. È un interessante dramma esistenziale che scandaglia, con onestà e discreta lucidità, le dinamiche relazionali in una famiglia piccolo borghese patriarcale. La situazione precipita quando il protagonista, un ventenne su cui i genitori ripongono molte aspettative, si iscrive a una scuola di teatro e si innamora di una vedette transessuale. Il Premio alla miglior regia è stato attribuito al romeno Alixandru Belc, un documentarista che ha esordito nella finzione con **Metronom**. Si tratta di un piccolo romanzo di formazione, caratterizzato da una convincente messa in scena che valorizza il contesto. È ambientato nell'autunno del 1972 quando il duro regime comunista di Ceausescu non offriva ai giovani, specie quelli appartenenti alla fragile classe media, alcuna possibilità di libera espressione di sé, reprimendo la loro passione per i miti e la musica dell'Europa occidentale e degli USA. Racconta l'intenso e malinconico ultimo periodo di pochi giorni, trascorsi insieme, per una diciassettenne e il suo fidanzatino e compagno di classe al liceo, prima che lui si trasferisca in Francia con la madre. Il Premio alla miglior sceneggiatura è andato alla palestinese Maha Haj per il suo film **Mediterranean Fever**, una gustosa commedia, grottesca e vibrante, che racconta l'incontro e la successiva controversa frequentazione, piena di sorprese, tra un aspirante scrittore disilluso e un invadente piccolo truffatore. Maha Haj, già autore di **Omor shakhsiya (Personal Affairs)** (2016), una divertente e sottilmente malinconica commedia minimalista, realizza un'opera convincente che ricorda, nello spirito e nell'ambientazione nei territori della West Bank, le eccellenti commedie del suo connazionale Elia Suleiman. Il premio per la miglior interpretazione è stato attribuito ex aequo all'attore francese di origine tunisina Adam Bessa, protagonista di **Harka**, dell'americano Lofthy Nathan e all'attrice olandese Vicky Krieps, protagonista di **Corsage**, dell'austriaca Marie Kreutzer. Entrambi i film sono, a nostro giudizio, piuttosto poco riusciti. **Harka** è un dramma esistenziale, vagamente ispirato

CINEMA

alla tragica autoimmolazione del venditore ambulante Mohamed Bouazizi che fece scoppiare la rivolta popolare tunisina del 2010. Narra la progressiva discesa agli inferi di un proletario tunisino ventenne. Vende benzina rubata al mercato nero e sogna un futuro migliore. Ma, dopo la morte del padre, deve prendersi cura delle due sorelle e rischia di vedere la famiglia sfrattata, senza più alcun alloggio. Quindi viene coinvolto in una spirale di delinquenza e di violenza. Senza prendere la giusta distanza, Lofthy Nathan accentua il clima claustrofobico e i toni sensazionalisti, ma non ottiene una tensione drammatica davvero credibile ed efficace. **Corsage** propone una nuova versione, eterodossa, della celebre vicenda "scandalosa" della famosa duchessa Elisabeth di Baviera (1837 - 1898), detta Sissi, diventata, nel 1854, imperatrice di Austria e, in seguito, anche regina di Ungheria, dopo le nozze con l'imperatore Franz Joseph. A disagio con il protocollo e gli intrighi della corte di Vienna, infelice a causa della freddezza del marito e ossessionata dal timore di invecchiare e di non poter preservare la sua bellezza, Sissi dorme pochissimo, fuma, si sottopone a rigide diete, ai limiti dell'anoressia come scelta e indossa corsetti talmente stretti che, talora, sviene. Introversa ed emotivamente instabile, suscita continui pettegolezzi. Inoltre pratica assiduamente la ginnastica e l'equitazione. E viaggia molto sia nella preferita Ungheria, sia visitando regolarmente sua sorella nella campagna inglese, sia a Corfù, dove soggiorna per mesi in una splendida villa. Nonostante l'impeccabile fotografia e la grande eleganza formale del film, il ritratto "provocatorio", in chiave "femminista", di Sissi non emoziona né convince. Evidenzia una narrazione incerta e uno psicologismo di maniera con stucchevoli stereotipi nella caratterizzazione della nevrosi. Il Premio "Coup de coeur" della Giuria è andato a **Rodéo**, opera di esordio della francese Lola Quivoron. È un mediocre coming of age che racconta la vicenda di un'ostinata adolescente, che vive in una cité vicino a Bordeaux appassionata di moto al punto di rubarle. Poi, durante un estate, si unisce a una banda di bikers scatenati e spericolati, che effettuano acrobazie e competizioni clandestine su tratti deserti di strade periferiche e in parcheggi isolati e che riciclano pezzi di ricambio attraverso traffici illegali. Gli esiti sono altamente drammatici. Nonostante un sapore di documentarismo sociale, il film si incaglia in una febbrile sarabanda di chichés sulla marginalità sociale conditi dal confronto tra machismo e presunto femminismo.

Dedichiamo invece un'analisi critica più articolata a uno dei migliori film presentati in questa sezione. **Burning Days (Kurak günler)**, quarto lungometraggio del quarantasettenne turco Emin Alper, è un eccellente thriller che rivela la corruzione endemica presente nella società turca. È ispirato dalla pièce teatrale "An Enemy of the People" (1882), del drammaturgo, poeta e regista teatrale norvegese Henrik Ibsen. La vicenda si svolge a Balkaya, una cittadina dell'interno arido dell'Anatolia, durante una caldissima estate. Essendo stato nominato di recente, e giunto da pochi giorni, il trentenne Emre (Selahattin Pasali), nuovo procuratore dello stato, serio, competente e non disponibile alle combines, deve indagare gli scandali connessi alla gestione dell'approvvigionamento dell'acqua. Tra l'altro gli scavi per lo sfruttamento delle sorgenti idriche profonde hanno provocato la continua comparsa di grandi voragini che mettono in pericolo le abitazioni dei cittadini. Il sindaco, al potere da anni e nuovamente candidato alle imminenti elezioni, cerca di ricattare Emre dopo averlo invitato a un festino notturno di benvenuto nel corso del quale, dopo averlo fatto ubriacare, due sodali hanno girato un video compromettente che mostra il comportamento indecoroso dello stesso procuratore. Poi è comparsa anche una giovane, attraente e ingenua, appartenente a una famiglia di braccianti, che lo accusa di averla violentata. Nonostante le intimidazioni, Emre avvia un'inchiesta e dispone gli arresti dei sodali del sindaco, per poter chiarire le esatte circostanze di quella notte fatale e per poter stroncare l'intrigo in cui è stato coinvolto. Il capo della polizia esegue i suoi ordini, ma il procuratore si rende conto di una manovra di resistenza passiva in attesa di vanificare l'inchiesta. Nel frattempo Emre è stato avvicinato da Murat (Ekin Koç), un prestante quarantenne, proprietario e direttore di un piccolo giornale locale e acerrimo avversario del sindaco, che lo informa circa lo schema di corruzione che coinvolge i maggiorenti di Balkaya, basato su fasulli studi geologici per la sorveglianza delle falde acquifere e su un sistema di tangenti. Per altro lo stesso Murat è oggetto di velate accuse denigratorie circa il suo presunto orientamento sessuale. Poco a poco la campagna di discredito contro Emre, orchestrata dal sindaco e dai suoi sostenitori corrotti, aumenta. Finché la sera in cui vengono resi noti i risultati delle elezioni amministrative, ovviamente stravinte dal sindaco, rieletto per un nuovo mandato, si verifica un tumulto di facinorosi di fronte all'appartamento dove abita il procuratore. Emre capisce di essere diventato una preda, oggetto di una feroce battuta di caccia grossa. Al centro del cinema, realista e allegorico al tempo stesso, di Emin Alper vi un topos

CINEMA

fondamentale: il tradizionale “senso comune” dei turchi riguardante la paura irrazionale nei confronti dell’altro, del diverso da loro, che produce la violenza. **Tepenin ardi (Beyond the Hill)** (2012), il suo film di esordio, è un thriller anomalo in cui si intrecciano elementi di diversi generi: il dramma familiare, la black comedy, il “western revisionista” e persino l’horror. La vicenda è ambientata in Anatolia, in un’area rurale, e offre il ritratto di una famiglia patriarcale, tra incomprensioni e segreti, con l’ossessione di un oscuro nemico esterno. **Kiz kardeşler (A Tale of Three Sisters)** (2019) è un eccellente dramma esistenziale che propone il ritratto delle dure condizioni di vita e dei contrasti intestini di una famiglia patriarcale che vive in un villaggio molto arretrato di pastori, sperduto tra le montagne della regione nordorientale dell’Anatolia. Al centro della vicenda vi sono tre sorelle, di 20, 16 e 13 anni, figlie di un anziano vedovo. Propone una rappresentazione credibile della condizione e della psicologia femminili e offre una precisa disanima di un microcosmo bloccato moralmente e fortemente condizionato da pregiudizi culturali conservatori. I personaggi vivono con disagio perché oppressi dalle loro contraddizioni. Sentimenti e valori si confrontano e si complicano, tra differenze di opinioni, illusioni e dissidi, in parte criptici, senza possibili mediazioni o sintesi. **Burning Days** conferma la sostanza della poetica di Alper e la ragione del suo cinema. Offre una lucida rappresentazione di un microcosmo ipocrita e fortemente condizionato da una pervicace subcultura reazionaria, dalla abitudine alla prevaricazione e dalla disponibilità a usare ogni mezzo, anche la violenza, per prevalere sull’avversario che ostacola il demagogico e corrotto sistema di potere locale. La solida scrittura di Alper e il suo sguardo sono sottilmente critici, senza scadere mai in una deriva didascalica o in inutili psicologismi. La narrazione è ricca di sfaccettature e accumula lentamente motivi e dettagli. Le dinamiche relazionali tra i personaggi sono complesse, ma non artificiose. La tensione cresce progressivamente grazie all’uso efficace di alcune convenzioni di genere per costruire una sensazione di costante pericolo. La recitazione degli attori appare in eccellente sintonia con il clima della storia. Inoltre si notano similarità, nei toni e nelle scelte di regia, con i due ultimi film realizzati da Nuri Bilge Ceylan: **Winter Sleep** (2014) e **The Wild Pear Tree** (2018).

Forniamo quindi un commento critico su alcuni lungometraggi della sezione “Quinzaine des Réalisateurs”, il cui programma è stato approntato dal Délégué Général Paolo Moretti al suo quarto e ultimo anno di mandato. Nella rassegna sono stati presentati 23 lungometraggi, di cui 7 opere prime, 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 mancati alcuni film che denotano soprattutto una preoccupazione per la promozione del cinema francese o precipuamente volti a intrattenere il pubblico.

Un beau matin, ottavo lungometraggio della quarantenne francese, di origine danese, Mia Hansen-Løve, ha ottenuto il premio Label Europa Cinemas. Si tratta di un dramma sentimentale ricco di sfumature. Propone il ritratto intimo e malinconico e, a tratti, sottilmente commovente, di Sandra (Léa Seydoux, molto convincente), una trentenne parigina, che lavora come traduttrice, al crocevia di una vita non semplice. Madre single e amorevole di Linn (Camille Leban Martins), una bambina di otto anni, ma anche figlia molto dedicata al proprio padre, separato dalla consorte: Georg (Pascal Greggory), un ex professore di filosofia, severo e pedante, affetto da cinque anni da una malattia neurodegenerativa, la sindrome di Benson. Sandra lo va a trovare quasi ogni giorno, è molto paziente con lui e non esita a confortarlo quando lo vede depresso, ma si sente anche impotente. Quando quest’ultimo, a causa di una ulteriore decadenza neuropsichica e di una perdita quasi totale di autonomia, deve essere collocato in una casa di cura, la figlia è profondamente addolorata. Ne parla anche con sua madre Françoise (Nicole Garcia), da tempo separata da Georg, sul cui affetto e comprensione può contare. In effetti per lei diventa penoso riordinare i libri e gli oggetti più cari del genitore e ricordare il passato felice, nonostante alcune divergenze di opinione su letteratura e filosofia, trascorso con lui. Nel frattempo Sandra inizia una tormentata relazione sentimentale con Clément (Melvil Poupaud), un amico quarantenne incontrato nuovamente dopo anni di lontananza, e sente rinascere in lei il desiderio e l’ottimismo. Ma l’uomo è sposato e, nonostante l’affetto sincero e la disponibilità di Sandra, non ha il coraggio di prendersi la responsabilità di lasciare la propria famiglia e di iniziare una convivenza con l’amante. Nei suoi film più riusciti, **Tout est pardonné** (2007), **Le père de mes enfants** (2009), **Un amour de jeunesse** (2011), **L’avenir** (2016) e **Maya** (2018), Mia Hansen-Løve si è spesso ispirata alla intensità e alla leggerezza di autori quali François Truffaut e André Téchiné e si è confrontata

CINEMA

con certi aspetti della radicalità di Maurice Pialat. E, soprattutto, ha interagito con la profondità di sguardo, la sensibilità poetica e la capacità di analisi psicologica e generazionale di Olivier Assayas, a cui è stata legata sentimentalmente per diversi anni. **Un beau matin** ripropone i temi centrali e ricorrenti del cinema di Mia Hansen-Løve: il dolore per la perdita degli affetti e le difficoltà nel rapporto di coppia. Si nota nuovamente una felice approssimazione al miglior cinema di Olivier Assayas, ma anche una sincera descrizione della dinamica degli affetti tra le generazioni all'interno della famiglia che ricorda, in qualche modo, quello che emerge in **Tout s'est bien passé** (1921), di François Ozon. Il film risulta particolarmente convincente nella descrizione della quotidianità di Sandra in relazione al trascorrere del tempo e delle stagioni. Mia Hansen-Løve mostra con pudore i momenti di amore, anche fisico, con Clément, ma anche le discussioni con lui in cui la donna non manifesta animosità, recriminazione o rammarico. Comunica velata empatia nelle scene in cui Sandra esce con la sua bambina e insieme vanno al cinema o passeggiano per le strade o sostano in un parco. E gestisce con misura il susseguirsi di incontri con la cerchia dei familiari, tra cui anche la sorella Elodie (Sarah Le Picard) e il cognato (Samuel Achache), una coppia di borghesi, conformisti e inopportuni, che non la capiscono e non esitano a criticarla, anche durante le occasioni di festa come il Natale. Peccato che la scrittura del film da parte della stessa Mia Hansen-Løve risulti in parte irregolare e carente e che l'epilogo sia abbastanza deludente.

1976, esordio alla regia della trentottenne Manuela Martelli, l'attrice simbolo del nuovo cinema cileno, è un convincente dramma - thriller d'epoca, con una precisa caratterizzazione politica. È ambientato nel 1976, a tre anni dalla presa del potere in Cile da parte del generale Augusto Pinochet, con un golpe militare, sostenuto dalla CIA, in una fase di repressione ancora più capillare e sanguinosa contro i residui oppositori antifascisti. La protagonista è Carmen (Aline Küppenheim), una cinquantenne con un portamento distinto e sempre elegante. Appartiene a una famiglia dell'alta borghesia di Santiago, è moglie di Miguel (Alejandro Goic), uno stimato medico, che ovviamente sostiene il regime militare, e madre di due figli adulti. La vicenda si apre con il suo arrivo da sola nella bella villa al mare in una piccola località di villeggiatura, non lontana dalla capitale, sulla costa del Pacifico. Durante la stagione invernale la cittadina appare deserta. Carmen deve occuparsi di sovrintendere alcuni lavori di risistemazione del salone per poter svolgere nel modo migliore, un paio di settimane dopo, la festiciola di compleanno di uno dei suoi nipotini. Si è da poco installata in casa quando riceve la visita di Padre Sánchez (Hugo Medina), il parroco, ma anche prete di fiducia della famiglia, che la conosce da molti anni e sa quanto sia sinceramente disponibile ad aiutare e a curare chi ne ha bisogno. In effetti Carmen mette in pratica i principi della dottrina cristiana, essendo coinvolta in iniziative caritatevoli promosse dalla parrocchia, e in più ha conoscenze della pratica assistenziale sanitaria perché in gioventù se ne è interessata quando aveva l'intenzione di studiare medicina. Il prete la conduce nella canonica dove ospita Elías (Nicolás Sepúlveda), un ventenne che presenta una ferita da arma da fuoco a una gamba. Carmen effettua la medicazione e una nuova fasciatura senza discutere. Solo successivamente apprende che si tratta di un rivoluzionario, oppositore del regime, ricercato dalla polizia di Pinochet. La donna si rende conto della situazione e del pericolo che corre, oltre al rischio che la sua famiglia possa non capire né condividere per nulla il suo gesto. Ma, nonostante tutto, continua a prestare le cure e al ferito anche nei giorni successivi. Anzi, riesce persino a procurarsi gli antibiotici necessari, tramite suo marito, raccontando la bugia di doverli usare per curare il cane malato. Nei giorni successivi si lascia ancora maggiormente coinvolgere quando, su richiesta di Elías, si reca in un quartiere popolare di un'altra cittadina, e comunica un messaggio in codice a una giovane sconosciuta. E, nonostante la paura, mantiene il sangue freddo durante un controllo della polizia che ferma la sua auto durante il viaggio di ritorno quando è ormai prossimo l'orario del coprifuoco. Non ha certo cambiato idea politica per schierarsi con la resistenza al regime, ma sente di dover continuare a esprimere, in qualche modo, una solidarietà, necessariamente segreta, a favore di chi non appartiene al suo mondo, ma che è comunque perseguitato, soffre e versa in grave pericolo. Quando infine si svolge la festa di compleanno con la presenza dei figli, dei nipotini e del marito, insieme ad alcuni colleghi, Carmen si rende conto che, pur continuando ad appartenere al mondo dei conformisti che si trovano a sostenere i vincitori dei cosiddetti sovversivi, qualcosa è cambiato in lei. E quando scopre che sia Padre Sánchez sia Elías sono scomparsi, essendo stati verosimilmente arrestati o assassinati, sul suo volto non compare il sollievo

CINEMA

per non essere stata scoperta, ma dolore e orrore. Manuela Martelli realizza un'opera dolente, ma lucida, caratterizzando incisivamente il contesto politico e i personaggi, senza cadere nella tentazione didascalica. La messa in scena, semplice e lineare, articola un'efficace tempistica drammatica.

Les Harkis decimo lungometraggio del sessantaquattrenne francese Philippe Faucon, che ha trascorso l'adolescenza tra Marocco e Algeria, narra una storia di coraggio e di grande dolore. Faucon adatta il romanzo "Les Harkis, mes frères de combat" (2003), di Robert Luca e conclude il racconto sulla guerra "sporca" in Algeria iniziato molti anni prima con **Trahision** (2005). Rievoca la tragica sorte degli "harkis", giovani algerini, arruolati nell'esercito francese, per bisogno e, raramente, per convinzione, per combattere i patrioti del FLN che lottavano per l'indipendenza del Paese. A partire dal giugno del 1959, dopo la costituzione di un battaglione di soldati algerini "lealisti", l'Harka 504 dell'Armée, si susseguono numerosi episodi esemplari dell'impegno e delle imprese di quello che veniva definito dai generali come "l'esercito della pacificazione", che combatteva contro quelli che i coloni definivano "i terroristi fellagha", nella guerra perdente per la Francia, che durava ormai da quattro anni. Faucon racconta la quotidianità di questi algerini, molti dei quali sono braccianti costretti ad arruolarsi dopo essere rimasti disoccupati quando i pied noirs, ovvero i coloni francesi proprietari terrieri, li hanno licenziati avendo interrotto l'attività agricola a causa delle azioni della guerriglia indipendentista. Sono uomini, giovani, ma anche cinquantenni, che, a causa di quella scelta, subiscono minacce o anche sanguinose ritorsioni contro membri delle loro famiglie da parte di aderenti di simpatizzanti del FLN. Nel film si evidenzia in particolare la vicenda di uno di loro, Salah (Mohamed Mouffok), e la sua progressiva fiducia, ricambiata, nei confronti dei luogotenenti francesi, Pascal (Théo Cholbi) e Krawitz (Pierre Lorrin) che comandano la sua unità. Vengono descritte le varie attività degli harkis: istruzioni di tiro, pattugliamento, perlustrazioni e perquisizioni di villaggi per individuare i nemici del FLN in vasti territori polverosi, montuosi e desertici, ma anche le sessioni di tortura con scariche elettriche sui corpi dei prigionieri per farli parlare. L'esito del conflitto suggerisce l'imminente indipendenza dell'Algeria. Il destino degli harkis sembra molto incerto. Pascal si oppone agli ordini dei suoi superiori per ottenere il rimpatrio in Francia di tutti i soldati della sua unità, con la motivazione che hanno combattuto nell'esercito francese, ma riesce a intercedere solo per alcuni. Quindi, nel 1962, dopo la proclamazione della indipendenza della Algeria, molti harkis non vennero evacuati in Francia. E tra coloro rimasti forzatamente o per altri motivi in Algeria le vittime delle vendette dei vincitori furono circa 80.000. **Les Harkis** è un'opera notevole, caratterizzata da una narrazione schiettamente realista, che valorizza molto bene il profilo psicologico dei personaggi, mostrando un'empatia che non sconfinava mai nella retorica. E offre un'efficace descrizione del contesto militare e sociale, mostrando credibilmente e con ottima un'ottima messa in scena le scene degli scontri bellici, ma anche la vita negli sperduti villaggi dell'interno del Paese.

Under the Fig Tree, opera prima della tunisina Erige Sehiri, propone un'interessante descrizione della società contadina dell'interno della Tunisia contemporanea, tra tradizione e significativi segni di piccole modifiche dei comportamenti. È un piccolo romanzo di formazione immerso nella quotidianità di un villaggio rurale. Durante una lunga giornata estiva, un gruppo di uomini e di donne, in maggioranza adolescenti alle soglie dell'età adulta, raccoglie i fichi in un frutteto, sorvegliato dal caporale. Dai dialoghi tra i giovani emerge un caleidoscopio di sentimenti e di problemi: relazioni di coppia interrotte e riprese; l'uomo ideale; la famiglia; il futuro. Le donne più giovani, anche se non ostentano idee anticonformiste o ribelli, parlano e flirtano, senza ritrosia, con i loro colleghi maschi, ma mostrano anche una certa fiducia negli stereotipi romantici della relazione sentimentale di coppia. Ne è un esempio Sana (Ameni Fdhili), che dichiara il suo amore a Firas (Firas Amri), ma vorrebbe che lui fosse più tradizionalista. Le donne più anziane smistano i fichi contenuti dai cestelli di raccolta, ripartendoli nelle cassette rettangolari piatte. Sono quasi costantemente escluse dalle conversazioni dei giovani, ma fanno valere la loro esperienza e non esitano a criticare i comportamenti lavorativi non adeguati o segni di pigrizia. Le loro conversazioni riguardano gli uomini che le hanno abbandonate e si svolgono spesso con accenti amari o ironici. Erige Sehiri narra, con significativa leggerezza e maturità di toni, ma anche con ammirevole capacità di valorizzare posture e sfaccettature dei personaggi, una storia ricca di temi: segni di emancipazione da antichi tabù patriarcali, conflitti generazionali, gelosie

CINEMA

e piccoli pregiudizi, sensi di colpa e di vergogna, bugie e segreti, la ipocrisia di coloro che si fingono vergini, ma anche manifestazioni di sorellanza. E, in gran parte, il suo approccio non pare artificioso o didascalico. Dimostra di aver appreso la lezione di Eric Rohmer, ma anche di aver colto lo spirito dei primi film di Abdellatif Kechiche, **L'esquive** (2003) e **La graine et le mulet** (2007), "instant movies", atipici e similveristi, che poggiano su una raffinata e assidua osservazione realista dei personaggi. Inoltre si nota la capacità di dirigere al meglio un cast di interpreti non professionali, nonostante una messa in scena che, a volte, non riesce a calibrare bene le inquadrature e i movimenti della cinepresa.

Commentiamo infine due lungometraggi della sezione "Semaine de la Critique", che ha compreso 7 lungometraggi in competizione, opere prime e seconde, e, ancora, 4 tra opening, closing films e Séances Spéciales e 13 cortometraggi, di cui 9 in competizione.

La Jauría, opera prima del colombiano Andrés Ramírez Pulido, ha ottenuto sia il Grand Prix Nespresso de la Semaine de la Critique quale miglior film sia il Premio SACD de la Semaine de la Critique. Si tratta di un aspro e incisivo romanzo di formazione, pervaso da un'atmosfera dark, inquietante e affascinante al tempo stesso, tra fatale determinismo e tentativo disperato di sopravvivere a qualsiasi costo. È un dramma che incrocia la reinterpretazione del cinema di genere thriller e la lucida rappresentazione dei sistemi correzionali per la criminalità giovanile, gestiti in Colombia da agenzie paragonate o in appalto a privati. La vicenda si svolge in un remoto luogo sperduto in un'area subtropicale, in mezzo alla foresta pluviale e piuttosto lontano dai villaggi circostanti. Durante l'impressionante prologo notturno in mezzo alla giungla si assiste al brutale assassinio di un uomo con le mani legate, compiuto, sotto l'effetto di droghe e alcool, da due adolescenti traviati che vivono in una cittadina dell'interno. Dopo l'arresto, Eliú (Jhojan Estiven Jimenez), uno dei due responsabili, viene inviato in un accampamento nella foresta e costretto a partecipare a un progetto sperimentale rieducativo, insieme a un piccolo gruppo di altri detenuti minorenni. Ogni giorno, gli adolescenti sono sottoposti a estenuanti turni di lavoro manuale e a una dura seduta di terapia psicologica di gruppo, con ripetute dichiarazioni di colpa gridate ad alta voce e insistente indottrinamento di concetti rieducativi di comportamento da parte di Álvaro (Miguel Viera), il terapeuta che li segue. Il suo conclamato obiettivo sarebbe quello di aiutarli a liberarsi dell'energia negativa che li contamina e di superare i traumi di difficili trascorsi familiari. I giovani detenuti devono rimettere in sesto una decrepita villa abbandonata, un tempo lussuosa, con annessa piscina piena di acqua putrida, e disboscare l'area circostante l'abitazione, invasa dalla vegetazione della giungla tropicale. Sono controllati da Godoy (Diego Rincon), un agente carcerario armato e di notte vengono incatenati all'interno di un fatiscente dormitorio. Un giorno anche El Mono (Maicol Andrés Jimenez), il perverso istigatore e complice di Eliú, viene trasferito nello stesso centro. El Mono dice di sé stesso "sono un ladro, truffatore, gangster, assassino, tossicodipendente e criminale". Infatti, fin dal suo arrivo, è chiaro che continua ad accompagnarsi ai demoni del passato, tra cui il consumo di droghe pesanti, da cui Eliú vorrebbe allontanarsi. Gli altri cinque detenuti, Calate, Chucho, Matajudios, Ider e Cabezas, non sono da meno. Nel modulo di auto dichiarazione che hanno compilato, propedeutico all'ammissione al centro di soggiorno coatto e al progetto, hanno indicato altri dati relativi alla loro condizione: bugiardo, ribelle, spacciatore, bullo, bastardo e via discorrendo. Mentre Eliú cerca di mostrarsi obbediente e collaborativo, El Mono ha un unico progetto: la fuga per tornare alla vira precedente di stavizi, spaccionate e piccoli e grandi crimini. Tuttavia per entrambi all'esterno esiste un grave pericolo. Dopo il loro delitto hanno fatto sparire il corpo della vittima e, dato il loro stato eccitato e confuso del momento, non ricordano esattamente dove lo hanno gettato. Ma nel frattempo il giudice incaricato del caso e i parenti della vittima, che meditano di vendicarsi, continuano a fare pressioni per ritrovarlo. Andrés Ramírez Pulido realizza un notevole film di esordio. **La Jauría** propone il ritratto di una generazione di giovani delle aree rurali interne colombiane bloccati in una spirale di ignoranza e di subcultura e assuefatti alle droghe e alla violenza. Il regista esplora il cuore nero e brutale della realtà attraverso una convincente messa in scena che mette in luce la scelta dell'iperrealismo, contaminato da una vena di naturalismo ben gestito, e fa risaltare l'ambiente naturale, rigoglioso e marcescente al tempo stesso. Evita la facile deriva didascalica, rispetto ai temi della verità e della libertà, e dirige un cast di attori ben scelti ed espressivi.

Alma Viva, opera di esordio di Cristèle Alves Meira, è un eccellente coming of age di ispirazione autobiografica: intelligente, originale ed empatico, energico e divertente. È ambientato in un piccolo centro rurale del nord del Portogallo. Racconta la vicenda di

CINEMA

una famiglia attraverso gli occhi di Salomé (Lua Michel, che nella vita reale è la figlia della regista), un'adolescente di dodici anni precoce e sensibile. Vive in Francia, dove molti anni prima è emigrata sua madre. Ma dopo la fine della scuola, ogni estate, torna nella pittoresca cittadina Trás-os-Montes, in Portogallo, dove si trova la casa della sua ampia e composita famiglia. È un luogo magnifico, in una vallata dalla ricca vegetazione tra le piccole montagne, dove si può scorazzare e giocare senza pericoli. E, siccome i bambini e gli adolescenti scarseggiano, Salomé si diverte a osservare gli abitanti locali, molti dei quali le sembrano strambi e arcigni. Per altro uno dei principali motivi di gioia per la ragazzina consiste nel fatto di poter trascorrere molto tempo in compagnia della nonna, la sua amata Avó (Ester Catalão) a cui è legatissima. Salomé vede l'anziana donna come un personaggio complicato da decifrare e avvolto da un alone di mistero. Spesso la osserva quando è in uno stato di trance, con il rosario tra le mani e capisce che sta evocando le anime dei morti. Purtroppo la nonna inizia a sentirsi male e sulla sua condizione si diffondono alcune orribili dicerie. Qualcuno sospetta che Gracinda (Martha Quina), un'antipatica vicina di casa, storica nemica della nonna, abbia avvelenato il pesce che Salomé aveva acquistato e che Avó aveva mangiato proprio il giorno prima di quando sono iniziati i malesseri. E molti non si stupiscono perché pensano che Avó in realtà sia una strega e, in aggiunta, che quando era giovane abbia avuto una relazione con il marito di Gracinda. Poi la vecchia nonna muore all'improvviso e si scatena un putiferio. Per partecipare al funerale della madre arrivano a Trás-os-Montes i due figli che vivono in Francia: Aïda (Jacqueline Corado), la mamma di Salomé, e suo fratello, l'iracondo Joaquim (Arthur Brigas). Prima delle esequie inizia la discussione in casa per la divisione dell'eredità. Si assiste a uno scontro dai toni accesi, con accuse reciproche, e tra Fátima (Ana Padrão), la figlia maggiore di Avó, l'unica rimasta nella casa avita per prendersi cura dell'anziana madre e il fratello e la sorella emigrati in Francia. Emerge un contrasto insanabile causato da orgoglio ferito, ma anche da miserabili divergenze sulla proprietà della casa e sul denaro. Salomé è sconcertata e avvilita. Ma poi avverte una strana presenza: il fantasma di Avó la starebbe perseguitando e tenterebbe persino di incorporarsi in lei. Sta di fatto che la ragazzina mette in atto una sorta di repellente vendetta nei confronti di Gracinda, macellando i polli della presunta colpevole della morte della nonna. Nel frattempo tutta la comunità maledice la famiglia della strega Avó. Cristèle Alves Meira adotta un approccio personale ed empatico, acuto e maturo, nei confronti della cultura popolare del luogo che cozza contro il materialismo moderno, tra magia, leggende religiose e grettezza. Una modalità che denota certamente una conoscenza profonda di mentalità, credenze, usi, costumi e comportamenti di una determinata regione del Portogallo, con un retaggio storico e una precisa composizione sociologica e sociale. La scelta del realismo magico per trasporre nella finzione narrativa la ricchezza di temi, dal confronto generazionale a quello culturale e di genere, alla persistenza di abitudini ancestrali e alla considerazione dei valori, non è affatto ideologica o maliziosa. Appare invece la migliore per impostare la cadenza drammatica della narrazione, valorizzandone le specificità culturali. In effetti Cristèle Alves Meira considera il realismo magico come un elemento profondamente connesso alla vita quotidiana del luogo e non come un'alterazione dell'ordine naturale delle cose. Nonostante alcuni snodi narrativi di **Alma Viva** risultino un poco forzati, la vis comica non deborda quasi mai nei toni sgraziati di una pochade. La regia è indubbiamente ben gestita, con una sapiente varietà di inquadrature e di sequenze. Inoltre il cast degli interpreti è ottimo e la direzione degli attori appare attenta a sfruttarne la espressività e a dosare i toni sopra le righe.

GIOVANNI OTTONE