

CINEMA

76e FESTIVAL INTERNATIONAL DE CANNES

Cannes: vince il cinema francese

Vite difficili e storie d'amore

Premiati: Justine Triet, Jonathan Glazer, Trần Anh Hùng
Aki Kaurismäki, Yūji Sakamoto, Kōji Yakusho e Merve Dizdar

La 76. edizione del Festival di Cannes, che si è svolta dal 16 al 27 maggio, ha registrato una significativa novità: l'esordio, come nuovo Presidente della rassegna cinematografica internazionale più nota nel mondo, della sessantenne tedesca Iris Knobloch, nominata nella carica già nel marzo 2022, ma operativa da quest'anno, in sostituzione di Pierre Lescure, giornalista e imprenditore dei media francese che ha esaurito il suo mandato iniziato nel 2014. Knobloch, già avvocato di grande esperienza e Presidente del gruppo Warner Bros Franc, una delle società di produzione e di distribuzione cinematografica e televisiva più grandi del mondo, dal 2006 al 2021, è quindi diventata la prima donna che occupa la carica di Presidente della prestigiosa rassegna di Cannes. Quest'anno il Festival ha registrato un grande successo di pubblico e un incremento significativo del numero di giornalisti e di addetti professionali accreditati. Quindi, nonostante abbia garantito la consueta buona organizzazione, 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, non sono mancati le proiezioni sold out che hanno messo in difficoltà alcuni critici rispetto alla visione dei film della selezione ufficiale. Contemporaneamente si è svolto come sempre, con rinnovato impegno e con ancora maggiore presenza, il **Marché**, l'insostituibile compendio del Festival dedicato alle attività commerciali della industria cinematografica: l'appuntamento più importante dell'anno per gli imprenditori del settore provenienti da tutti i continenti. È il luogo del grande business, delle transazioni e degli accordi commerciali di vendita e di distribuzione, anche per i film ancora in pre - produzione, dove vengono presi accordi e lanciate nuove produzioni cinematografiche destinate a determinare le fortune anche delle grandi compagnie di Hollywood. Durante 11 giorni vengono presentati quotidianamente, agli addetti ai lavori, circa 150 lungometraggi e vi si incontrano gli staff delle major e delle case di produzione indipendenti, quelli delle compagnie di distribuzione e gli addetti degli istituti cinematografici dei vari Paesi di tutto il mondo.

Anche quest'anno il Delegato Generale del Festival Thierry Fremaux ha presentato una Selezione Ufficiale di buon livello qualitativo, comprendente film di vari generi, reinterpretati in forma personale e creativa, e impreziosita dalla presenza di molti registi veterani, autori e maestri del cinema contemporaneo tuttora creativi ed efficaci. 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 Cinéastes (nuovo nome della storica Quinzaine des Réaliateurs) e la Semaine de la Critique. Complessivamente il Festival di Cannes ha presentato molte opere che segnano la definizione di nuovi modelli espressivi. Si sono evidenziati numerosi esempi di un cinema ancorato al mondo

CINEMA

attuale, con diverse declinazioni del realismo, ma non ripiegato su una piatta raffigurazione della realtà, segnata dalle urgenze della crisi economica, da varie forme di violenza e di degradazione morale e dai conflitti armati in corso nel mondo. 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 Frémaux, nelle sue dichiarazioni preliminari, ha rassicurato circa uno svolgimento regolare del Festival, senza interruzioni o boicottaggi, in un momento in cui in Francia, da oltre due mesi, si susseguono agitazioni e scioperi sindacali per protesta contro la nuova riforma delle pensioni, anche grazie a un'ordinanza del Prefetto della regione che ha vietato manifestazioni sindacali nei pressi del Palais du Cinéma. Inoltre ha ribadito l'impegno del Festival su alcuni temi di grande rilievo civile, sociale e morale, con alcuni eventi specifici, ad esempio rispetto al cambiamento climatico e con testimonianze di impegno a favore della pace e contro le aggressioni armate come quella della Russia contro l'Ucraina. Ha anche trovato modo di condannare con fermezza le accuse della attrice francese Adèle Haenel formulate in una lettera, pubblicata recentemente dalla nota rivista francese "Telerama", in cui ha dichiarato, tra le altre cose, che "il Festival di Cannes è pronto a tutto per difendere gli stupratori", riferendosi implicitamente al fatto che il Festival non ha mai discriminato personaggi come Roman Polanski, a Gérard Depardieu e a Dominique Boutonnat, Presidente del "Centre National de la Cinématographie".

Frémaux ha inoltre confermato la modifica della Selezione Ufficiale, in termini di ampliamento, già varata a partire dalla 74. edizione del Festival, raggruppando i lungometraggi fuori concorso in un'unica sezione, denominata "Hors Compétition - Séances Spéciales & de Minuit - Cannes Première", che quest'anno comprende ben 28 lungometraggi, tra cui opere di autori molto noti, in particolare gli americani Martin Scorsese, Sam Levinson e James Mangold, lo spagnolo Victor Erice, il giapponese Takeshi Kitano, il francese Martin Provost, il sudcoreano Kim Jee-woon, l'inglese Steve McQueen, il tedesco Wim Wenders, il cinese Wang Bing e l'indiano Anurag Kashyap. 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, 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 e / o veterani, in gran parte già premiati in passato, e, pur selezionando una sola opera prima, ha promosso alcuni filmmaker "neofiti" o che in passato erano stati ospitati al Festival solo nella sezione "Un Certain Regard". Nel novero complessivo di 21 lungometraggi in concorso, di cui 7 diretti da donne, ha selezionato in prevalenza opere di produzione europea, 15, di cui ben 7 film di registi francesi, 2 di registi statunitensi, 3 di registi asiatici, 1 solo film sudamericano. Viceversa nella sezione "Un Certain Regard", comprendente 20 lungometraggi in concorso, ha inserito 8 opere prime, garantendola come consueta vetrina molto stimolante e variegata.

La preoccupazione di rappresentare in modo corposo il cinema francese in questa 76. edizione del Festival, si è notata già nella brillante cerimonia di apertura, condotta in maniera professionale, elegante e sobria al tempo stesso, dalla nota attrice Chiara Mastroianni, che, in omaggio alla sua origine anche italiana, ha persino interpretato il bellissimo brano "Mi sono innamorato di te", di Luigi Tenco. Quindi, dopo le "performances oratorie" dell'illustre invitato Michael Douglas, insignito della prestigiosa Palme d'honneur e del Presidente della Giuria Ruben Östlund, vi è stata l'apoteosi, con la comparsa della madrina del Festival di quest'anno, la signora del cinema francese, Catherine Deneuve, madre di Chiara, anche rappresentata nel manifesto ufficiale di questa 76. edizione, con una foto iconica di diversi anni fa, che ha proceduto a dichiarare la inaugurazione della kermesse. In aggiunta vi è stata la scelta, ovviamente secondo criteri che ne hanno privilegiato la qualità artistica individuata dal comitato di selezione, di un opening film francese di budget elevato, presentato fuori concorso: **Jeanne du Barry**, della nota attrice, sceneggiatrice e regista quarantasettenne Maïwenn (Maïwenn Le Besco). Si tratta di un biopic, un period film esteticamente ricercato e nelle intenzioni, eterodosso, dedicato

CINEMA

alla contessa Jeanne du Barry (1747 - 1793) (Maïwenn stessa, abbastanza inadeguata in termini di espressività). Racconta la vicenda di una giovane donna di umile origini, divenuta una famosa cortigiana e l'amante del conte Jean - Baptiste du Barry: Viene poi presentata al re Luigi XV ((Johnny Depp, piuttosto bolso e rigido nonostante l'impegno), che se ne innamora, e ne diventa l'amante preferita, essendo capace di rinfrancarlo e di mitigare il suo carattere ombroso egoista e codardo. Dopo la morte della regina consorte, Maria Leszczyńska, Luigi XV, nel 1769, la nomina "favorita reale" e vive con lei, more uxorio, a Versailles, fino alla sua morte nel 1774. Esiliata nel castello di Louveciennes, donatole dal re, e fortemente denigrata dai suoi nemici a corte e dal nuovo re Luigi XVI, Jeanne du Barry, dopo alterne vicende, durante la Rivoluzione Francese, dopo la esecuzione dei monarchi, viene imprigionata e poi ghigliottinata nel dicembre 1793. Maïwenn, insieme a Teddy Lussi - Modeste e a Nicolas Livecchi, ha anche scritto la sceneggiatura che purtroppo non riesce affatto a descrivere la psicologia dei personaggi e nemmeno a raccontare con efficacia la dinamica del potere e le sfumature della vita di corte a Versailles nella fase di declino dell'Ancien Régime. perché la trasforma in una sorta di soap opera formalmente elegante. Un film che si avvale delle splendide location a Parigi e a Versailles, della maestosa e sfavillante scenografia curata da Angelo Zamparutti, dei costumi sfarzosi e colorati di Jürgen Doering, della fotografia di qualità di Laurent Dailland, delle musiche, spesso debordanti, di Stephen Warbeck e di un cast ragguardevole di attori, tra cui Melvil Poupaud, Pierre Richard, Pascal Greggory, Benjamin Lavernhe e Noémie Lvovsky, in larga parte non utilizzati al meglio. In effetti Maïwenn si propone piuttosto di realizzare una rilettura della vicenda della cortigiana Jeanne Vaubernier Bécu, divenuta la nobile contessa du Barry, in chiave femminista. Opta per la rappresentazione insolita, e in parte stucchevole, di una presunta anticonformista, insomma quella di una femme rebelle, estranea alle congiure e alle macchinazioni che imperversano a Versailles. Tuttavia questo tentativo, purtroppo, si dimostra abbastanza fallimentare perché il ritratto di una donna che, nella realtà storica, fu anche un personaggio complesso, costruì la propria ascesa sociale sfruttando la sua avvenenza, ma anche con intelligenza, esercitò un certo potere di manipolazione dietro le quinte e fu nota per il mecenatismo e per i contatti persino con Voltaire, è caratterizzato quasi esclusivamente nella dimensione, peraltro incerta, non spiegata in modo convincente e abbastanza superficiale in termini drammatici, della apparente forte liason sentimentale con il re Luigi XV. Un grande amore felice ostacolato dalla ipocrisia delle figlie del sovrano (India Hair, Suzanne de Baecque e Capucine Valmary) e, successivamente, anche della delfina, e futura regina, Maria Antonietta (Pauline Pollmann), che si mostrano scandalizzate da quella love story oltraggiosa delle convenzioni. Anche la messa in scena appare problematica, essendo sminuita da una ricorrente e invadente voce narrante fuori campo e da un ostinato uso della telecamera fissa e delle inquadrature frontali. Risaltano gli aspetti grotteschi della vita quotidiana dell'epoca alla corte di Versailles: le rigide parrucche e i vestiti sgargianti; i manierismi esagerati e smaccati; i piccoli passi che tutti dovevano fare all'indietro per non voltare le spalle al re; le fastidiose risatine; i rituali del monarca accompagnato da un vasto entourage di adulatori; i trucchi improbabili. E, soprattutto, comprende non poche scene prosaici, tra cui il primo incontro a corte tra Jeanne e il re Luigi XV, subito ammaliato dalla bellezza della donna, la morte del re deturpato dal vaiolo e le rappresentazioni di maniera, e non veritiere, del dolore e del pentimento di Jeanne durante la reclusione forzata in convento e nei momenti precedenti la sua esecuzione.

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 alquanto differenziata. Ne deriva una pluralità di accenti, di

CINEMA

situazioni e di tipologie umane tale da evitare il delinarsi di un conformismo arido e consolatorio. In particolare si segnalano sia una nutrita presenza di film di qualità con regia e tematiche al femminile, con personaggi che mostrano una contemporanea ambivalenza di note positive e di note negative. Purtroppo non sono mancati anche alcuni film, pur “certificati” da un’affermata identità di regia autoriale, che hanno rappresentato casi di sguardi narcisistici e/o eccessivamente accondiscendenti o di sterile manierismo formalista. Si devono segnalare inoltre le 2 Palme d’honneur, premi alla carriera attribuite ai grandi attori americani Michael Douglas, settantannovenne e Harrison Ford, ottantunenne. In loro onore il Festival ha presentato due film in world première: **Michael Douglas, le fils prodige** il documentario della francese Amine Mestari, dedicato alla vita e alla carriera professionale di Michael Douglas come attore e produttore in relazione con quelle di suo padre, il grandissimo Kirk Douglas, presentato nella sezione “Cannes Classics - Documentaires”; **Indiana Jones and the Dial of Destiny**, dell’americano James Mangold, quinto capitolo dell’omonimo saga di avventura, il primo a cui non ha partecipato nemmeno come produttore Steve Spielberg, presentato nella sezione “Hors Compétition”.

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 (Wim Wenders, Aki Kaurismäki, Nuri Bilge Ceylan, Kore-eda Hirozaku, Ken Loach, Nanni Moretti, Marco Bellocchio, Catherine Breillat). Inoltre ha contato sulla presenza di: registi americani di sicuro richiamo, per i critici e anche per il pubblico (Todd Haynes e Wes Anderson) a testimonianza del buon rapporto con Hollywood; molti quarantenni, cinquantenni e sessantenni, con una carriera ormai consolidata, europei (Jonathan Glazer, Jessica Hausner, Catherine Corsini, Justine Triet, Alice Rohrwacher, Trần Anh Hùng), oppure extraeuropei (Wang Bing, Karim Aïnouz, Kaouther Ben Ania); un esordiente francese trentenne, di origine senegalese (Ramata-Toulay Sy). Diversi film hanno rivelato precise e notevoli qualità, estetiche e narrative, da parte dei loro registi (Wim Wenders, Aki Kaurismäki, Nuri Bilge Ceylan, Kore-eda Hirozaku, Jonathan Glazer, Catherine Corsini, Trần Anh Hùng, Wang Bing, Karim Aïnouz). Al contrario altri, tra i più attesi, hanno purtroppo confermato che i loro autori (Ken Loach, Nanni Moretti, Marco Bellocchio, Justine Triet, Catherine Breillat, Jessica Hausner) sembrano ormai ripetersi con scarsa originalità e idee o con velleità predicatorie, filosofiche o moralistiche. Nelle grande sezione “Hors Compétition - Séances Spéciales - Cannes Première” si segnala la presenza di registi che hanno pienamente confermato il loro talento (Martin Scorsese, Takeshi Kitano, Martin Provost, Kim Jee-woon, Victor Erice, Kleber Mendonça Filho, Anurag Kashyap, Valérie Donzelli, Anna Novion). 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 (Mohamed Kordofani, Kamal Lazraq, Delphine Deloget, Kim Chang-hoon). E si segnalano alcuni autori che si sono confermati, realizzando film davvero riusciti e meritevoli (Rodrigo Moreno, Anthony Chen, Ali Asgari e Alireza Khatami).

La Giuria della “Compétition Officielle” è stata presieduta dal noto regista svedese Ruben Östlund e ha compreso anche i registi Julia Ducournau (Francia), Damián Szifón (Argentina), Maryam Touzani (Marocco), Rungano Nyoni (Zambia), gli attori Denis Ménochet (Francia), Paul Dano (USA), l’attrice Brie Larson (USA) e lo scrittore, sceneggiatore e regista Aliq Rahimi (Afghanistan). Questa Giuria, oltremodo composita, ha deliberato un Palmarès che, a nostro giudizio, presenta luci e ombre. In effetti comprende i tre film migliori del concorso, quantunque non pienamente valorizzati dalla tipologia di premio assegnato e ha assegnato due tra i premi principali a opere qualitativamente convincenti. Al contrario la Palme d’Or per il miglior film è stata inspiegabilmente attribuita a **Anatomie d’une chute**, della francese Justine Triet: un dramma familiare, che diventa un mediocre court room drama, grossolanamente didascalico, furbesco e ricattatorio. Un thriller narrato con un approccio volutamente sensazionalista, manipolando i meccanismi dei generi, per far prevalere il ritratto psicologico di una donna accusata dell’omicidio di suo marito, presentandola come vittima del comportamento del coniuge e del contesto familiare. Per altro vi è stato un clamoroso corollario, che a giudizio di molti, risulta inopportuno e disdicevole. Durante la premiazione, la parigina Justine Triet, notoriamente una radical chic, già militante socialista, dopo aver ricevuta l’inopinata Palme d’Or, approfittando della tribuna, si è lanciata in uno sproloquio di denuncia populista. Ha polemicamente attaccato il governo, definito neoliberale, del Presidente Macron. Ha lanciato una denuncia, oggettivamente strumentale e fasulla, contro una presunta commercializzazione in atto nel cinema francese che sarebbe stata provocata dalla politica

CINEMA

del governo, determinato ad affossare l'eccezione culturale francese. E ha concluso dichiarando il suo appoggio alle contestazioni violente dei sindacati e della sinistra populista francese contro la nuova legge pensionistica promulgata da Macron. Per inciso, qualche ora dopo, lo stesso Pierre Lescure, Presidente del Festival di Cannes ha smentito le affermazioni di Justine Triet rispetto al cinema francese, citando correttamente i dati del finanziamento pubblico al cinema tuttora in atto secondo le leggi vigenti. Il Gran Premio della Giuria ex aequo è stato assegnato a **The Zone of Interest**, dell'inglese Jonathan Glazer: un dramma che narra il tempo e il luogo dell'Olocausto, ma visto dalla parte dei carnefici, descrivendo l'orrore di un'inconcepibile normalità. Descrive l'ordinaria quotidianità della famiglia di Rudolf Höss, comandante del campo di concentramento e di sterminio di Auschwitz - Birkenau, durante la II Guerra Mondiale, che abita in una villa separata solo da un poderoso muro dalle strutture del campo di concentramento. Il Premio della Giuria è andato a uno dei migliori film del concorso ufficiale, **Kuolleet Lehdet (Les feuilles mortes)**, del finlandese Aki Kaurismäki. Si tratta di un piccolo capolavoro: un dramma umanista che racconta, con un approccio poetico ed empatico e con sprazzi di humour gentile, ma anche disincantato. Il Premio alla miglior regia è stato inopinatamente assegnato a **La Passion de Dodin Bouffant (The Taste of Things)**, del sessantenne francese, di origine vietnamita, Trần Anh Hùng. È un dramma d'epoca che coniuga la dettagliata disanima dell'essenza di una storia di passione culinaria con il racconto della passione romantica tra due personalità diverse che si completano. La regia si estrinseca in una elegante articolazione di piani e di inquadrature, ma non mostra certe soluzioni creative rispetto alla disposizione dei corpi negli spazi. Non proprio convincente è stata invece la scelta di attribuire il Premio alla miglior sceneggiatura a Yūji Sakamoto per **Kaibutsu (Monster)**, del giapponese Kore-eda Hirokazu: un dramma - thriller in cui si confrontano il mondo degli adulti e quello degli adolescenti. Un vero thriller dell'anima che racconta docenti e discenti in un ambiente complesso come la scuola. Una storia di adolescenti, dei loro sentimenti e del disagio a causa degli atteggiamenti degli adulti, insegnanti e genitori, incapaci di capirli o che li fraintendono, mentre dovrebbero educarli, oppure che li reprimono. Il Premio alla miglior attrice è stato assegnato alla turca Merve Dizdar per la sua interpretazione in **Kuru Otlar Üstüne (Les herbes sèches)**, del turco Nuri Bilge Ceylan, autore di una regia di qualità eccezionale. È un dramma esistenziale di eccellente qualità. Propone un intenso e amaro affresco delle relazioni umane tra personaggi che sono lacerati da contraddizioni di vario genere, passioni abortite, rammarico e crisi di identità causata da dilemmi morali e politici, con, in aggiunta sottili riferimenti anche alla crisi della democrazia in Turchia. Il Premio al miglior attore è stato assegnato al giapponese Kōji Yakusho per la sua interpretazione in quello che, a nostro giudizio è stato il miglior film del concorso in termini di concezione, di messa in scena, di valori estetici e di direzione degli attori: **Perfect Days**, del tedesco Wim Wenders. Si tratta del diario minimo della routine esistenziale, modesta e spartana, ma oltremodo dignitosa, di un uomo che svolge, con estrema dedizione e professionalità, un'umile attività lavorativa manuale. Racconta una storia silenziosa, concentrata sui momenti e sui gesti, con un approccio di grande sensibilità e di pudore.

Purtroppo la Giuria ha ignorato ed escluso dal Palmarès un film meritevole e convincente.

Qing chun (Youth, Spring) quindicesimo documentario del cinquantacinquenne cinese Wang Bing, della durata di tre ore e mezza, è un'opera intensa e impressionante. Si tratta, come il regista ha dichiarato in varie occasioni, del primo capitolo di una trilogia dedicata alla classe operaia urbana. Wang Bing ha girato questo documentario in vari momenti, tra il 2014 e il 2019, quindi prima dell'insorgere della pandemia da COVID. Ha imparato a conoscere a fondo l'area denominata Jiangnan, che comprende le terre immediatamente a sud del basso corso del fiume Yangtze, il "Fiume Azzurro", in particolare il distretto industriale di Wuxing, al centro del quale vi è la cittadina di Zhili, a circa centocinquanta chilometri dalla metropoli Shanghai. Ha visitato una dozzina di laboratori tessili, identificati solo con un'etichetta numerica, osservando, con spirito empatico, e quindi descrivendo, la realtà umana e le condizioni lavorative in un settore produttivo ben rappresentativo del capitalismo più selvaggio e sfrenato della Cina contemporanea, inserito da decenni nella pianificazione economica, incentivato e controllato dal regime autocratico comunista. A Zhili si è sviluppato il commercio a partire dall'industria tessile, in particolare quella della lavorazione in serie dei capi d'abbigliamento per i bambini. Wang Bing segue la vita quotidiana di un gruppo di giovani uomini e donne, di età compresa approssimativamente tra 16 e 23 anni, che trascorrono l'intera giornata nei luoghi di lavoro. Mostra le modalità frenetiche di impiego delle macchine da cucire elettriche e

CINEMA

i massacranti orari e ritmi dello sfiancante lavoro a cottimo a cui sono sottoposti gli operai negli improvvisati, angusti e luridi laboratori tessili collocati in edifici decrepiti, non molto dissimili dagli opifici inglesi ottocenteschi, nei sobborghi squallidi, e privi di infrastrutture commerciali e ricreative, di Zhili. Li incontra anche durante le rare pause nei corridoi e nei fatiscenti dormitori, collocati negli stessi edifici dove sono installati i laboratori, quando mangiano, discutono e cercano di riposare. Registra aspirazioni e semplici desideri, raccontati apertamente: risparmiare per poter acquistare un alloggio, oppure per poter avere un figlio e per poterlo crescere e persino quella di potere, in futuro, aprire un proprio laboratorio. È testimone di contrasti, discussioni per concordare le rivendicazioni salariali e animosi confronti con i rozzi padroni delle officine. Conversa con alcuni di loro e raccoglie confidenze relative alle pressioni familiari, alle difficoltà a sposarsi e a piccoli guai. E ascolta anche singole storie intime di amicizie, di premature relazioni sessuali e di fragili legami sentimentali che si sviluppano tra questi giovani cresciuti in gran parte nelle aree rurali della lontana provincia meridionale dello Yunnan e che, a partire dal 2010, si sono trasferiti a Zhili per cercare lavoro nell'industria tessile. Wang Bing ha iniziato la sua carriera professionale come fotografo per poi dedicarsi al documentario, essendo fortemente interessato alle problematiche sociali e manifestando un impegno a documentare la complessità e le contraddizioni della Cina contemporanea. In particolare descrive le conseguenze distorsive e nefaste sulle persone appartenenti ai ceti popolari e sui lavoratori determinate da uno sviluppo economico capitalistico frenetico controllato dal regime autocratico. Per altro, nei suoi documentari racconta anche le tragedie dei dissidenti politici, perseguitati, incriminati ingiustamente e annichiliti nei campi di prigionia dal regime comunista nel passato. Wang Bing mette a fuoco l'intimità dei personaggi che si sforzano di conservare la propria dignità di fronte al pericolo fisico, allo sfruttamento nel lavoro, alle ristrettezze economiche o alla persecuzione politica. Il suo sguardo non è sempre passivo, ma anche quando è empatico, risulta sempre privo di qualsiasi manipolazione retorica o ideologica. L'estremo realismo si sostanzia in un'estetica molto semplice e raffinata al tempo stesso, con sequenze molto prolungate, con effetti di accumulo e ripetizioni, e con minimi cambi di piano, apparentemente arbitrari, al loro interno. E, ancora, nella valorizzazione massima della luce naturale e nel sound design che enfatizza tutti i suoni e i rumori naturali che provengono dai corpi e dall'ambiente. Ha esordito con **Tiě xī qū (West of the Tracks)** (2003), un film di quasi dieci ore, diviso in tre parti che documenta in modo lucido e commovente il lento e implacabile declino agonia di uno dei maggiori complessi industriali cinesi, nel nord est del Paese. **Hé fang míng (Fengming, a Chinese Memoir)** (2007), della durata di tre ore, raccoglie le memorie e le confessioni di un'anziana dissidente politica. **Cǎiyóu rìjì (Crude Oil)** (2008), della durata di quattordici ore, racconta la condizione umana e lavorativa degli addetti di un insediamento petrolifero nel deserto dei Gobi. **Méitàn, qián (Coal Money)** (2009), un mediometraggio di meno di un'ora, descrive le condizioni di sfruttamento dei minatori di carbone nel nord della Cina. **Wú míng zhě (Man with No Name)** (2010), propone il ritratto di un uomo anziano che si è ritirato in una grotta scegliendo di non parlare più e di isolarsi dalla società. **Jiā gōu (The Ditch)** (2010), ispirato dal romanziere Yang Xianhui, "Goodbye, Jiabiangou", di Yang Xianhu, è, per ora, l'unica opera di finzione di Wang Bing. Si tratta di un capolavoro lucido e straziante che svela una sconvolgente realtà storica, censurata per decenni dal regime dittatoriale cinese. Un film che segue le vicende di un gruppo di prigionieri detenuti nel campo di lavoro Jiabiangou, nella provincia nordoccidentale del Gansu, in un'area, in quota, del deserto di Gobi. Uomini che hanno perso qualsiasi speranza perché condannati letteralmente a morire di fame e di stenti, a causa delle fatiche disumane compiute per effettuare lavori totalmente inutili e per effetto delle condizioni climatiche estreme. **San ziu mei (Three sisters)** (2012) si svolge in uno sperduto villaggio di montagna della regione dello Yunnan. Wang Bing descrive con estrema sensibilità la vita quotidiana di una famiglia povera composta dal padre e da tre figlie, rispettivamente di 4, 6 e 10 anni. La madre delle tre sorelle ha abbandonato il domicilio coniugale 3 anni prima per una destinazione sconosciuta. Il padre lavora in una città distante e torna periodicamente a trovarle. Quindi le piccole sono affidate ad alcuni anziani parenti: il nonno e una zia. Girovagano nel villaggio e, ogni tanto, aiutano nel lavoro nei campi. Sopravvivono dovendo affrontare da sole piccole e grandi difficoltà. Nonostante tutto mostrano vivacità e intraprendenza, imparano a conoscere, giorno per giorno, la realtà circostante, le piante e gli animali, e riescono anche a divertirsi con poco. **Ta'ang** (2016), è un vero capolavoro: onesto e impressionante, privo di qualsiasi manipolazione retorica

CINEMA

o ideologica. Ambientato anch'esso nello Yunnan, rende protagonisti i profughi della minoranza cinese di etnia Ta'ang, anche detti Palaung, in fuga dalla feroce repressione e dagli eccidi dei militari nella regione di Kokang in Myanmar riaccesa nella primavera del 2015, dopo decenni di guerra civile. Wang Bing mette a fuoco l'intimità di quel popolo dimenticato che mostra dignità e pazienza e pare poter convivere con una misera sorte. **Mrs. Fang** (2017), racconta una vicenda molto privata, ambientata in un'area degradata dove, per sussistere, si uccidono con le scariche elettriche i pesci di un lago inquinato. Scruta senza veli, con imperfezioni e malinconia, la quotidianità degli ultimi giorni di vita di Fang Xiuying, una contadina di 68 anni del Fujian, costretta a letto e consumata dall'Alzheimer, nella sua piccola abitazione, circondata da un nugolo di figli, parenti e conoscenti, non indifferenti, ma sempre occupati in faccende varie e preoccupati per cose pratiche e materiali. **Dead Souls** (2018), della durata di oltre otto ore, ricostruisce con straordinaria sensibilità la memoria di una delle più immani tragedie avvenute nella Repubblica Popolare della Cina. Si tratta della deportazione nei "campi di rieducazione", veri campi di lavoro coatto istituiti dal governo comunista cinese, di circa un milione di persone, condannate senza alcun processo regolare. Sono i dissidenti del regime, definiti "deviazionisti di destra" e "controrivoluzionari", sia proletari che intellettuali, e imprigionati durante il "Grande balzo in avanti", la folle politica di massiccia collettivizzazione e di crescita economica forzata, voluta da Mao Zedong, che causò una gravissima carestia alimentare con milioni di morti, tra il 1958 e il 1961. Wang Bing incontra intervista 120 sopravvissuti, ormai ottantenni e novantenni, dei "campi di rieducazione" di Jiabiangou e di Mingshui, che funzionarono dal 1956 al 1961, per comprendere chi fossero questi sconosciuti, le terribili prove che hanno dovuto affrontare, il destino cui sono andati incontro e la loro delusione rispetto a speranze e sogni miseramente crollati. **Youth (Spring)** mostra non pochi aspetti in comune con **Bitter Money** (2016), che Wang Bing ha ambientato in una città in rapida crescita della Cina orientale dove arrivano immigrati che sognano una vita migliore. Una cronaca amara che segue alcuni personaggi, in particolare Xiao Min, Ling Ling e Lao Yeh, prima durante il viaggio in treno, che dura due giorni, dalla loro cittadina di nascita fino alla destinazione, nella grande città industriale dove poi trovano solo misere opportunità di lavoro oppure impieghi precari nei laboratori tessili. Wang Bing racconta storie di uomini e donne di età non più giovane e si sofferma su una descrizione dettagliata di casi di assunzioni abusive, di iniquità, di abusi, di mancanza di diritti sindacali, con orari di lavoro dall'alba a notte fonda, di bieco sfruttamento e persino di violenza maschilista nell'ambito delle coppie di proletari oppressi e infelici. **Youth (Spring)** è un film differente perché non intende raccontare storie individuali. Presenta lo scenario generazionale di una porzione di classe operaia urbana, illustrandone l'esistenza completamente vincolata a una condizione di intenso sfruttamento. Ma, al tempo stesso, si impegna a mostrarne le modalità e gli sforzi per mantenere una propria individualità e dignità e per continuare a sorridere, quantunque la condizione contingente abbia comportato un netto sradicamento dal passato, problematiche familiari non semplici e un'incerta prospettiva futura. Wang Bing utilizza al meglio una mobile videocamera a mano adattandosi con pazienza al contesto spersonalizzante, in cui deve continuamente inseguire gli operai che entrano in scena e che si muovono veloci manovrando le macchine. E riesce a cogliere efficacemente le energiche, nervose e veritiere interazioni tra i personaggi transitori, e spesso del tutto fugaci, identificati solo con i loro nomi, incontrati e/o intervistati attraverso brevi e semplici conversazioni che stimolano la spontaneità delle dichiarazioni. In ogni caso riesce a documentare una realtà stratificata e rifugge da qualsiasi tentativo di spettacolarizzazione del contesto e dalla tentazione didascalica, nonostante un repentino epilogo, bucolico e poetico, in cui una giovane coppia di operai imbastisce un timido corteggiamento dopo essere tornati nel luogo natio, in campagna. La messa in scena si sviluppa attraverso continue e multiple ripetizioni visive e sonore, con il rumore delle macchine da cucire che pervade quasi interamente il film. Il montaggio, curato da Dominique Auvray, interpone, senza soluzione di continuità, una scena all'altra, per cui risulta evidente l'intenzione di non approfondire i dettagli delle storie individuali, ma piuttosto di affastellarli per stimolare nello spettatore la sensazione di una vicenda collettiva, di massa e di classe, quantunque frammentata da varie istanze.

Riserviamo una critica puntuale anche ad altri cinque film, alcuni dei quali molto attesi, che risultano significativi, ma mostrano, alcuni più, altri meno, evidenti limiti.

Firebrand, settimo feature film del cinquantasettenne brasiliano Karim Aïnouz, è il suo primo lungometraggio in lingua inglese,

CINEMA

e di produzione britannica. Adatta il romanzo di esordio della scrittrice inglese Elizabeth Fremantle, "Queen's Gambit", pubblicato nel 2013, che racconta la vita di Catherine Parr (1512 -1548), appartenente a una nobile famiglia di feudatari della contea di Westmorland, nel nord dell'Inghilterra, e sesta e ultima moglie del re Enrico VIII (1491 - 1547), della dinastia Tudor, e quindi regina d'Inghilterra e Irlanda durante circa tre anni e mezzo, dopo il matrimonio, nel 1543, fino alla morte di Enrico, nel 1547. Si tratta quindi di un dramma d'epoca in costume, con sfumature da thriller, che si concentra sugli anni intensi e tormentati in cui Catherine, una vedova colta, con alle spalle due precedenti unioni con coniugi nobili, dopo il suo ingresso alla corte reale, essendo amica di Lady Mary, figlia di Caterina d'Aragona, è la regina. È un film curato ed esteticamente ricercato, ma non è un biopic scialbo e pedante. In effetti, a partire dalla sceneggiatura, curata da Henrietta e Jessica Ashworth, Karim Aïnouz, pur evocando gli eventi storici, forza e stravolge diversi episodi. Lo scopo è quello di caratterizzare la sua eroina in chiave drammatica moderna, mostrandone l'intelligenza, la perspicacia, il coraggio delle proprie convinzioni religiose, piuttosto radicali, e, soprattutto, l'inedita postura indipendente rispetto a certe regole e consuetudini vigenti nella corte e l'autodeterminazione. All'inizio della narrazione si nota che Catherine (Alicia Vikander) ha stabilito una buona relazione con Enrico (Jude Law) e, grazie alla sua indole disponibile, favorisce la riconciliazione di Enrico con i suoi figlie, nati dai precedenti matrimoni, i principi Mary (Patsy Ferran), Elizabeth (Junia Rees) e l'adolescente Edward (Patrick Buckley), che lei stessa consiglia ed educa con sentimenti materni. Quindi quando a distanza di poco più di un anno dal matrimonio, nel 1544, Enrico VIII, dovendo intraprendere una nuova campagna militare in Francia, la designa reggente in sua vece. Catherine si dedica alla scrittura, riesce a far pubblicare un'opera rigorosamente devozionale, "Psalms or Prayers taken out of Holy Scriptures", pur non firmandola, e cerca quindi di ottenere l'appoggio di alcuni membri del consiglio di reggenza per diffondere le sue profonde convinzioni religiose protestanti. Ma incontra ben presto l'ostilità del consigliere più fidato del re: Stephen Gardiner (Simon Russell Beale), il Vescovo di Winchester, nominato alto prelato della corte. Tra l'altro sfidando l'autorità ecclesiastica, incontra più volte di nascosto Anne Askew (Erin Doherty), una controversa predicatrice protestante, di cui è amica da lunga data. E successivamente, insiste affinché Anne accetti in dono una preziosa collana che Enrico le aveva regalato, diventando di fatto una sostenitrice di una personalità religiosa considerata eretica. In effetti, come noto, nel 1526, Enrico VIII, di fronte al rifiuto del Papa di concedergli l'annullamento del matrimonio con la prima moglie Caterina d'Aragona, aveva attuato uno scisma dalla Chiesa cattolica e poi fondato la Chiesa riformata d'Inghilterra, detta poi Anglicana, autoproclamandosi capo supremo della stessa. Per altro, al tempo stesso, il re e i suoi consiglieri temevano fortemente l'operato dei protestanti considerando che i loro dogmi religiosi radicali potessero minare il nuovo sistema di potere unificato temporale e religioso. Quando Enrico, nel 1546, sofferente per una ferita a una gamba riportata in battaglia, ormai ingravescente e non più curabile in modo adeguato, rientra a Londra, la sua irritazione che rasenta la paranoia si manifesta clamorosamente. La relazione con Catherine peggiora e la regina inizia a temere per la propria incolumità. Poi Enrico ordina l'arresto di Anne Askew e, dopo un processo sommario che stabilisce che la donna ha tradito il re ed è un'eretica, la condanna al rogo. Catherine inorridita, non può palesare il dolore e la paura e mette in atto un gioco di dissimulazione per non soccombere alla crudeltà del re. Le cospirazioni si susseguono e la corte teme una sollevazione popolare in un clima di tragedia imminente. Al centro del cinema di Karim Aïnouz vi sono da sempre le tematiche delle scelte esistenziali di personaggi femminili oppure omosessuali. Il suo film di esordio **Madame Satã** (2002), emozionante ritratto tragico di un'icona della cultura afrobrasiliiana e del movimento underground carioca degli anni '70, e il successivo **O céu de Suely** (2006), eccellente racconto della scelta di emancipazione di una ventenne che sfida l'opprimente maschilismo della provincia brasiliana, mostrano originali scelte stilistiche e un'efficace rappresentazione degli itinerari emotivi dei personaggi. Al contrario i suoi film più recenti, **O abismo prateado** (2011) e **Praia do futuro** (2014), denotano vistosi difetti di scrittura, un desolante "conformismo sentimentale" e soluzioni drammatiche prosaiche o artificiose. **A vida invisível de Eurídice Gusmão** (2019) è un ambizioso ed elegante melodramma, ambientato a Rio de Janeiro. Racconta le esistenze parallele di due sorelle, separate con l'inganno durante gli anni '50, quando erano adolescenti. Si tratta di un ritratto familiare che mostra la realtà di una società con impronta patriarcale, conservatrice e classista, ma che sconta chiaramente

CINEMA

una rappresentazione mistificante del contesto. Tuttavia Karim Aïnouz sceglie una missione impossibile: coniugare stili e linguaggio delle migliori telenovelas televisive brasiliane con un grossolano omaggio ai melodrammi di Douglas Sirk. Inoltre la descrizione della contraddizione tra “la vita invisibile” di una delle sorelle, Eurídice, che si sottomette ai valori di rispettabilità e di ipocrisia piccolo borghese, imposti dal padre e dal marito, e la vita grama, ma libera, dell’altra, Guida, sostenuta nella sua “scelta femminista” ante litteram dalla solidarietà interrazziale, appare troppo studiata e manichea. Purtroppo Aïnouz mette in ombra le potenzialità della dialettica emotiva tra le due protagoniste per rileggere la storia del Brasile secondo logiche viziata da temi e miti del dibattito politico contemporaneo brasiliano. **Firebrand** costruisce un’atmosfera cupa e sanguinaria, sempre al limite dello show down violento, anche nelle scene conviviali e durante le feste di corte, e mostra un contorno di sospetti e di oscuri intrighi, evocando le tragedie di William Shakespeare. E nella definizione delle relazioni tra i personaggi privilegia maggiormente le questioni del potere e della sottomissione rispetto a quelle affettive e sentimentali. In ogni caso al centro della vicenda vi è il ritratto di Catherine Parr, rappresentata come una donna autentica e determinata, che tenta in tutti i modi di affermare la propria autonomia di pensiero e di azione rispetto al ruolo e alla personalità oppressiva e minacciosa di Enrico VIII. In una scena appare quasi come una ribelle, quando smentisce apertamente la parola del re, in presenza dello stesso Enrico. Aïnouz forse violenta alcuni aspetti della verità storica, quando mostra le modalità con cui la sua protagonista difende la causa e le ragioni della Riforma protestante, ma riesce a non cadere nei toni grotteschi e grossolani. Questa sembra essere la vera sfida intrapresa da Catherine, che la avrebbe esposta al rischio di essere decapitata se non si fosse infine sottoposta alla volontà del re. Una prova molto più compromettente e pericolosa rispetto all’amicizia amorosa che lei coltiva con il nobile Thomas Seymor (Sam Riley), il fratello di Jane Seymour, la terza moglie di Enrico VIII, che, per altro, non appare davvero leale. In opposizione, forzando forse i toni, il re viene rappresentato come un individuo obeso, intransigente e tirannico, collerico e delirante, volgare e brutale, misogino e violento. E anche la insinuazione falsa, rispetto alla verità storica, per cui sembra che Catherine, anche per difendersi, affretti la morte di Enrico, ormai condannato dalla gangrena alla gamba, avvelenandolo, appare funzionale a rafforzarne l’immagine di eroina moderna. In sostanza, in **Firebrand**, Aïnouz, pur nel contesto di un’elegante produzione mainstream, si mostra non tanto didascalico, ma piuttosto coerente con la sua poetica, proponendo un’attualizzazione “forzata” della figura di Catherine Parr in chiave non banalmente femminista, secondo una deleteria e diffusa moda di riscrittura della storia, ma certamente di donna forte e autonoma, non dominata dall’emotività. E nell’epilogo sembra configurare una vera opposizione al potere ottuso e patriarcale dei monarchi maschi, prefigurando l’ascesa al trono, sulle orme di Catherine Parr, della grande regina Elisabetta I (1533 - 1603), l’unica figlia superstite di Anna Bolena, la seconda moglie di Enrico VIII. La messa in scena rivela un approccio melodrammatico asciutto, freddo e descrittivo, che, per altro, valorizza gli interni della location principale del film a Haddon Hall, un nobile maniero di campagna di epoca medioevale situato a Bakewell, nel Derbyshire, la impeccabile scenografia di Helen Scott e i magnifici, seppure ingombranti, costumi di Michael O’Connor. Aïnouz, opta soprattutto per la messa a fuoco dei corpi, degli atteggiamenti e delle pose, senza risparmiare i dettagli cruenti, rispetto alle parole dei dialoghi. Per cui risaltano la postura e il volto di Alicia Vikander, con un’espressività contenuta e misurata, a cui fa da contraltare quello di Jude Law che accentua espressioni cariche, con gli occhi spiritati, specie durante gli scatti d’ira, e la decadenza del suo corpo con le piaghe purulente della gamba consumata dalla gangrena. La “deriva realista” delle immagini, in cui si intrecciano lo sfarzo dorato della corte e il fango dei cortili e delle campagne, è implementata dalla fotografia naturalista, che esalta i colori saturi, di Hélène Louvart.

Asteroid City, undicesimo lungometraggio del’ americano Wes Anderson, è ancora una volta, come molti altri suoi film, una fiaba che configura un’avventura sui generis con accenti surreali, complicazioni assurde, incomprensioni e sentimenti controversi, tra malinconia, cinismo e timori. In questa commedia vintage, caratterizzata da toni da pochade e da un umorismo raffinato e snobistico, Anderson vorrebbe sviluppare una riflessione sugli anni ‘50 del secolo scorso negli USA, proponendo aspetti della autorappresentazione morale dell’epoca, tra orgoglio postbellico, tentazioni reazionarie e paura dei potenziali rischi del confronto con l’URSS e dello scontro con le armi nucleari, e referenze dell’immaginario culturale e cinematografico dell’epoca. Da un lato conferma il suo gusto voyeuristico e la struttura narrativa e scenografica, peculiari e riconoscibili in ogni inquadratura, che hanno caratterizzato

CINEMA

i film realizzati nell'ultimo decennio, **The Grand Budapest Hotel** (2014), **Isle of Dogs** (2018) e **The French Dispatch** (2021). Ma, dall'altro lato, accentua ulteriormente la tendenza progressivamente emersa, film dopo film, nel suo cinema: una crisi espressiva in cui si mescolano l'insolita freddezza di approccio e il meccanicismo narrativo. La complessa vicenda, ambientata in uno scenario d'epoca, ma al tempo stesso fumettistico e futurista, quello degli anni '50, si articola attraverso un complicato marchingegno di "spettacolo filmato nel film". Nell'incipit, in formato Academy e in bianco e nero, un presentatore televisivo (Bryan Cranston) presenta un documentario, realizzato dal regista Schubert Green (Adrien Brody), dedicato alla produzione e alla realizzazione di "Asteroid City", un'opera teatrale che il famoso drammaturgo Conrad Earl (Edward Norton) sta scrivendo. Dal documentario si passa quindi alla pièce filmata in formato widescreen, con un repentino cambio di scena e di scenografia e con immagini dai colori stilizzati. La vicenda si svolge nel settembre 1955, ad Asteroid City, una cittadina immaginaria, dove millenni prima è appunto caduta una porzione di asteroide, sperduta nel deserto tra Nevada e California. È costituita da quinte teatrali e mirabolanti fondali mobili di scena che simulano un gruppetto di edifici fittizi attorno alla stazione ferroviaria. La storia è suddivisa in tre atti: il primo giorno, quello seguente e una giornata della settimana successiva. Racconta l'incontro di un assortito gruppo di persone, con figli adolescenti, convenuto in quel luogo in occasione della "Junior Stargazer Convention", un convegno di giovani astronomi. Durante la manifestazione ragazzi e ragazze, dotati di intelligenza superiore, presenteranno le loro invenzioni correlate alla esplorazione del cosmo. Un quarantenne malinconico, il fotoreporter di guerra Augie Steenbeck (Jason Schwartzman), giunge per primo, in compagnia di Woodrow (Jake Ryan), il figlio diciassettenne saccente, e delle tre figlie minori. È diventato vedovo da pochi giorni, ma non ha avuto ancora il coraggio di comunicarlo ai figli. Per altro, dopo una telefonata con Stanley (Tom Hanks), il ricco e severo suocero che nutre una profonda antipatia nei suoi confronti, si convince a confessare la perdita della mamma ai ragazzi, avvenuta dopo una lunga malattia. Poi Augie e Woodrow incontrano Midge Campbell (Scarlett Johansson), un'attrice molto famosa, ma disincantata e pessimista, e sua figlia Dinah (Grace Edwards), che, come Woodrow, sarà premiata durante la convention. Augie e Midge sono sistemati in due bungalow adiacenti e, affacciati alle rispettive finestre, iniziano a conversare. Ne nasce una timida simpatia a cui fa da contraltare l'infatuazione reciproca tra Woodrow e Dinah. Nel frattempo arrivano altri partecipanti alla convention, che vengono tutti sistemati nell'unico motel: l'anfitrione del convegno, il generale Grif Gibson (Jeffrey Wright); la Dr.ssa Hickenlooper (Tilda Swinton), direttore dell'osservatorio astronomico locale; altri tre adolescenti che saranno premiati, Clifford (Aristou Meehan), Shelly (Sophia Lillis) e Ricky (Ethan Josh Lee) e i loro genitori JJ Kellogg (Liev Schreiber), Sandy Borden (Hope Davis) e Roger Cho (Steve Park); un gruppo di bambini delle scuole elementari accompagnati dalla giovane insegnante June Douglas (Maya Hawke); una band di cowboys guidata dal cantante Montana (Rupert Friend). Quindi inizia la convention con una riunione all'aperto nel sito del cratere provocato dalla caduta dell'asteroide. Gibson introduce la manifestazione, prima della consegna dei premi. Ma all'improvviso compare un UFO nel cielo e, dopo l'atterraggio della piccola astronave nel cratere, ne esce un buffo alieno che, in un battibaleno, di fronte al muto sconcerto degli astanti, si impadronisce dei resti del meteorite. Tuttavia, prima della sua scomparsa, Augie riesce a fotografarlo. Gibson, su istruzioni del presidente degli USA, dispone bruscamente la quarantena, sotto sorveglianza dei militari, per cui tutte le persone presenti nella cittadina vengono sottoposte a visite psichiatriche e a test clinici. I ragazzi premiati, convinti che l'alieno sia pacifico, utilizzano l'attrezzatura della Dr.ssa. Hickenlooper per cercare di entrare in contatto con lui. Nel frattempo la clamorosa notizia viene divulgata dai media nazionali dell'epoca con grande rilievo. Gibson, agitato e rabbioso, sta per decretare la fine della quarantena, quando ricompare l'astronave e i resti del meteorite vengono ritrovati dove erano originariamente esposti. Sono intatti, ma, da alcuni segni sulla loro superficie, Gibson deduce che gli alieni li hanno sottoposti a un qualche inventario. La tensione aumenta e si manifesta una specie di rivolta durante la quale gli scienziati e le famiglie presenti si confrontano con i militari. Durante il susseguirsi degli eventi, animati da una ridda di figurine, non veri personaggi (interpretati da notissimi attori fra cui anche Steve Carell, Matt Dillon, Willem Dafoe, Margot Robbie, Bill Murray e altri), piuttosto abbacchiate, che interagiscono tra loro e danno vita a vari sketch, piuttosto banali, e dallo scorrimento in sequenza di fondali e scenografie, non mancano i riferimenti ad aspetti prosaici o tragici caratterizzanti

CINEMA

un'epoca di apparente benessere. La presenza dell'astronave e dell'alieno suggerisce la fortuna, durante quegli anni, del genere cinematografico dedicato alla fantascienza e anche i presunti avvistamenti di UFO segnalati alla fine degli anni '50 in New Mexico. Mentre la location e l'interazione tra scienziati e militari si correlano all'eco degli esperimenti atomici con esplosioni controllate che avvengono non lontano da Asteroid City e fanno riferimento al cinema della paura atomica e ai B - movi, in auge in quell'epoca. E, per sottolineare, in qualche modo, la sensazione complessiva di straniamento determinata dal continuo intervallarsi delle vicende del film e di quelle che avvengono nello studio, ove si sta realizzando il documentario e ove compaiono sia Conrad Earp sia gli attori che si presentano alle audizioni per interpretare i ruoli dei personaggi, Wes Anderson ricorre a un peregrino colpo di scena che sconcerta lo spettatore, pur avendo forse un significato autoironico. Ovvero Jone Hall (lo stesso Jason Schwartzman) l'attore che interpreta Augie esce improvvisamente dallo scenario colorato del film e si reca, dietro le quinte, in quello in bianco e nero dello studio, essendo protagonista di un doloroso diverbio con Schubert Green, il regista, in cui chiede disperato quale sia il significato della storia e quindi della pièce teatrale che costituisce il film. Il cinema di Wes Anderson è caratterizzato da: elaborate strutture narrative e scenografiche con una fitta e rapida successione di mirabolanti fondali di scena; intreccio di generi diversi con predilezione per le commedie minimaliste, ma sofisticate, frenetiche, beffarde e / o malinconiche; estrema, e nostalgica, attenzione ai dettagli; empatia nei confronti di personaggi bozzettistici, eccentrici, problematici, con identità sessuali complesse e / o con problematiche psicologiche inafferrabili; dialoghi paradossali segnati da marcata ironia. La poetica del geniale regista texano cinquantatreenne comprende temi variegati: dalle famiglie disfunzionali, tormentate dalle rivalità interne e da sparizioni inaspettate, agli adolescenti abbandonati, all'adulterio, alle amicizie improbabili, alla resilienza e alla lotta per fronteggiare le ingiustizie, ad animazioni con animali rappresentati con tratti caratteriali umani. Anderson è noto per l'uso estensivo di movimenti della telecamera con panoramiche, inclinazioni e zoom all'interno di scene che sembrano bidimensionali, con composizioni simmetriche, zoom a scatto, riprese al rallentatore, una tavolozza di colori volutamente limitata e una direzione artistica che utilizza spesso le miniature. Ha spesso dichiarato di essersi ispirato a grandi maestri del cinema quali Ernst Lubitsch, Frank Borzage, William Wyler, Orson Welles e Louis Malel. Citiamo i suoi film più significativi: brillanti commedie drammatiche caratterizzate da un umorismo assurdo, tra serio, impassibile e sinistro, gag esilaranti e ritmi incalzanti. **The Royal Tenenbaums** (2001), propone il ritratto delle complesse vicende e relazioni all'interno di una famiglia benestante di New York. I tre figli hanno avuto un grande successo durante l'adolescenza nei campi dell'arte, del teatro, degli affari e dello sport, ma essendo ormai trentenni sono in crisi. Mentre il loro eccentrico e bugiardo patriarca ricompare dopo vent'anni di assenza. **The Life Aquatic with Steve Zissou** (2004) è una gustosa satira che rievoca con la parodia il famoso esploratore subacqueo francese Jacques Cousteau, attraverso le vicende di un eccentrico oceanografo che vuole vendicarsi di uno "squalogiaguaro" che ha sbranato il suo fedele compagno di ricerche e di avventure. **The Darjeeling Limited** (2007), dedicato al maestro indiano Satyajit Ray, racconta la storia delle rocambolesche avventure di tre fratelli trentenni, che, dopo essersi separati a causa di incomprensioni, decidono di incontrarsi in India un anno dopo il funerale del padre per un effettuare "viaggio spirituale" di riconciliazione a bordo di un treno di lusso. **Fantastic Mr. Fox** (2009) è un film di animazione realizzato con la tecnica stop motion. È una fiaba esilarante, con dosi di humour nero, che mette in scena le peripezie di Mr. Fox, una volpe sbruffona e malandrino che compie furti a ripetizione, mettendo in pericolo la sua famiglia e l'intera comunità di animali del bosco, quando viene braccata da tre contadini. **Moonrise Kingdom** (2012) propone una favola adolescenziale, popolata da un'umanità disadattata e ambientata su un'isola immaginaria presso la costa del New England. Racconta la storia di un ragazzo orfano che fugge da un campo di scout per incontrare la sua amica di penna, di cui è infatuato, una coetanea dal carattere indomito e aggressivo. Sentendosi alienati dai loro tutori e discriminati dai loro coetanei, i due giovani innamorati trovano rifugio in un improvvisato nascondiglio su una spiaggia isolata. **The Grand Budapest Hotel** (2014), è una fiaba sottilmente malinconica, rappresentata come una farsesca commedia d'epoca. Anderson ha creato un microcosmo fittizio e immaginario, colorato ed elegantemente anacronistico, reinventando minuziosamente, oggetti e iconografia dell'Art Nouveau e degli anni '30. In effetti la trama configura uno Stato da operetta, la Repubblica di Zubrowka, i cui aspetti scenografici fanno pensare all'area mitteleuropea. In un mondo di grandi signori e avventurieri, perfetti maîtres e maestri artigiani si sviluppa la contrapposizione

CINEMA

tra adulti disorientati o prigionieri di schemi mentali e pregiudizi o malvagi e ottusi e due giovani seriosi e determinati che rappresentano la purezza di intenti e la speranza di felicità senza compromessi. **Isle of Dog** (2018) è un intelligente e divertente film di animazione in stop motion che, grazie a una magnifica e creativa messa in scena, configura una gustosa parabola distopica. Anderson, servendosi di una magistrale invenzione - metafora, propone una riflessione sul rischio di ricadere nel peggiore incubo dell'ultimo secolo: la concentrazione coatta e l'annientamento dei "nemici", deboli e diversi, da parte di regimi autocratici. Ambientato in Giappone, un Paese reinventato come intelligente e sorprendente caricatura in un possibile futuro, racconta la tenace e avventurosa resistenza di un variegato gruppo di cani parlanti. Criminalizzati, con falsi pretesti, da parte di un governo populista, autoritario e violentemente repressivo, gli animali sono stati espulsi dalla società degli esseri umani e confinati in un'isola - prigione, in condizioni impossibili per poter sopravvivere. **The French Dispatch** (2021) è una commedia drammatica corale e antologica. Propone un complesso e fitto racconto a incastri in cui si intrecciano tre diverse trame. Nel 1975, nella immaginaria città francese di Ennui-sur-Blasé, Arthur Howitzer Jr., l'editore di "The French Dispatch", il supplemento settimanale estero del fittizio quotidiano americano "Kansas Evening Sun", che si occupa di cronaca e di cultura generale, muore improvvisamente per una crisi cardiaca. La redazione, in esecuzione della volontà testamentaria del defunto, decide di confezionare un ultimo numero commemorativo, prima della sospensione delle pubblicazioni, composto dai tre migliori articoli pubblicati dalla rivista nel corso degli anni. Quindi vengono rievocate le tre vicende oggetto degli articoli: la storia di un pittore condannato all'ergastolo per duplice omicidio; un reportage delle rivolte studentesche del '68; la ricostruzione del rapimento di uno chef, figlio di un commissario di polizia. **Asteroid City** accentua una crisi, già evidente in **The French Dispatch**, nel cinema di Wes Anderson: una specie di inaridimento creativo e di decadenza, nonostante la sua brillante e "unica" estetica autoriale che, tuttavia, riserva sempre meno sorprese. L'approccio è meno empatico nei confronti di personaggi - figurine caricaturali che sono fugaci o appaiono senza anima, quando pronunciano frasi assertive, a ritmi serrati, nessuna delle quali diventa mai un vero dialogo con l'altro, al di là delle minuziose caratterizzazioni formali e della interpretazione di ottimi attori, ormai impostata ad arte per apparire inespressiva. Il modello narrativo è eccessivamente ripetitivo nella sua dinamica e sempre più artificioso. La messa in scena, con l'usuale fittizia ricostruzione d'epoca, risulta troppo essenzialmente decorativa e ormai ampiamente omologabile, nei suoi meccanismi, a quelle dei film precedenti. Non è una sufficiente la scelta volutamente limitata di colori pastello, le geometrie perfette delle inquadrature e, le scenografie ammirevoli, l'artificio del cinema nel teatro e del teatro nel cinema e del teatro nel teatro per dare forza espressiva a un contesto formale che sembra essere incapace o non volere affatto suscitare emozione e in cui non vi è una vera caratterizzazione psicologica dei personaggi. Anche la nota ricercata estetica di Anderson mostra un eccesso paralizzante di virtuosismi tecnici, dai movimenti di macchina elaborati, dello split screen, all'uso ai ricorrenti passaggi dal bianco e nero al colore in un gioco irrigidito di confronto tra presunta realtà e finzione. In sostanza **Asteroid City** risulta appesantito dalla ingombrante e poco efficace struttura narrativa in tre atti, da un set ove la passerella di tanti noti attori mostra non poche forzature e dall'eccesso di formalismo. Nonostante il talento indiscutibile e la coerenza estetica diventa noioso.

May December, decimo lungometraggio di finzione del sessantaduenne americano Todd Haynes' è un interessante, ma non del tutto convincente, dramma esistenziale. Trae spunto da una storia vera che suscitò molto scalpore negli USA. Nel 1997 l'insegnante trentaseienne Mary Kay Letourneau intraprese una relazione sentimentale con Vili Fualaau, un suo alunno poco più che dodicenne. Fu arrestata, dopo la condanna penale, subì una pena detentiva mentre era incinta. Successivamente, trascorsi alcuni anni, il suo giovane amante divenne suo marito e padre dei suoi figli. Il titolo del film, piuttosto enigmatico, riprende un'espressione del linguaggio comune americano per indicare una coppia con una grande differenza di età: quando uno dei due si trova nella primavera della vita, mentre l'altro ha iniziato l'inverno della propria esistenza. La vicenda si svolge durante l'estate nel sud degli USA. Nel 2015, l'attrice trentenne Elizabeth Berry (Natalie Portman), una professionista diplomata alla famosa scuola di recitazione Julliard di New York, si reca a Savannah, in Georgia. Deve effettuare alcune ricerche su Gracie Atherton -Yoo (Julianne Moore), una donna avvenente che, ventitré anni prima, nel 1992, all'età di trentasei anni, era stata colta in flagrante mentre intratteneva una relazione sentimentale con Joe

CINEMA

Yoo (Charles Melton), un compagno di scuola tredicenne di suo figlio. Gracie era stata processata e condannata a una pena detentiva e in carcere aveva partorito la primogenita, frutto della love story con il giovanissimo amante. In seguito scontata la pena, Gracie aveva sposato Joe e i due avevano avuto una coppia di gemelli, Mary (Elizabeth Yu) e Charlie (Gabriel Chung), ormai al termine della scuola superiore. La scandalosa relazione tra Gracie e Joe è diventata il soggetto di un film in cui Elizabeth reciterà la parte della protagonista. L'attrice ha quindi deciso di conoscere la donna e di osservare da vicino la sua relazione con il marito, per poterla comprendere pienamente e per potere interpretare il personaggio al meglio. Gracie e Joe hanno accettato di incontrare Elizabeth e di farle conoscere le loro famiglie appartenenti alla middle class benestante. Quando Elizabeth arriva alla casa degli Atherton -Yoo, Gracie, che per l'occasione ha organizzato un barbecue nel giardino con vari familiari e amici, la accoglie con simpatia, seppure con qualche incertezza. Durante i giorni successivi Elizabeth intrattiene varie conversazioni con membri delle famiglie, amici e conoscenti della coppia, tra cui Tom (DW Moffett), il primo marito di Gracie, e il figlio Georgie (Cory Michael Smith), nato da quella prima unione, ed entrambi descrivono Gracie come una donna ingenua e passiva, ma la accusano anche di essere responsabile di azioni dannose. Nel frattempo le domande di Elizabeth spingono Joe a riflettere per la prima volta, dopo tanti anni, sulla vera natura della sua relazione con Gracie e sulla situazione che lo vede ancora giovane ma intrappolato in un matrimonio con una donna emotivamente fragile e prossima a compiere sessanta anni. Il disagio venuto alla luce, tra bugie e lati oscuri, e le discussioni che ne conseguono, inducono Joe, molto devastato, a interrogare Gracie sugli inizi della loro relazione. Ma sua moglie reagisce duramente, affermando di essere stata sedotta da lui, nonostante fosse un tredicenne. Sempre più in crisi e incerto sul futuro del suo matrimonio, Joe ha un rapporto sessuale con Elizabeth, che è riuscita a manipolarlo. E le consegna la lettera che Gracie gli aveva scritto all'inizio della love story, in cui la donna si rivelava consapevole dell'illegalità della loro relazione. Nel frattempo Elizabeth ha iniziato a imitare Gracie nel modo di truccarsi e nella postura e persino a indossare capi d'abbigliamento molto simili a portati dalla donna. Nel corso della carriera Todd Haynes ha realizzato eccellenti drammi esistenziali, particolarmente intensi, e a volte devastanti. Opere che affrontano i temi della dialettica dei sentimenti, del desiderio sessuale, del contrasto tra convenzioni morali e conformismi e degli aspetti disfunzionali di famiglie in crisi e della società americana, ma senza cadere nella deriva didascalica. Privilegia i personaggi femminili, che appartengono a diverse classi sociali, in particolare alla middle class. Oppure al mondo del cinema o della musica, essendo divi complicati o in crisi. Nel suo cinema si nota una particolare attenzione alla psicologia e alla caratterizzazione dei personaggi, di cui vengono raccontate le crisi di identità e le problematiche sentimentali e sessuali che, avvolte, diventano laceranti. Citiamo alcuni suoi film molto significativi. **Velvet Goldmine** (1998), ambientato prevalentemente in Inghilterra, racconta una storia, a tratti surreale, ambientata nell'epoca del "glam rock", il genere trasgressivo, scenografico, onirico e decadente che ha imperversato sulle scene inglesi negli anni '70, soppiantando la "flower generation". Narra la vicenda intrigante e paradossale di Brian Slade (Jonathan Rhys Meyers), un cantante e musicista gay diventato una star, che viene ferito a morte durante un concerto e simula la propria morte. Ma quando si svela la montatura, la sua carriera subisce un tracollo e Slade sparisce. Haynes propone una struttura narrativa in cui passato e presente si intersecano, sul modello consapevole del famoso **Quarto potere (Citizen Kane)**, il capolavoro del 1941 di Orson Welles, dando vita a una storia che ricalca, in qualche modo, aspetti della vita di grandi rockstar come Iggy Pop e David Bowie. **Far from Heaven** (2002), è un film straordinario. Haynes ripensa a un certo cinema classico di ieri (in particolare ai film di Douglas Sirk realizzati durante gli anni '50) non in senso nostalgico o per deprederne le immagini. Piuttosto, partendo dalle stesse coordinate formali, adatta quell'epoca, con i temi, le scenografie e la fotografia che la contraddistinguono, ai contorni reali contemporanei, mantenendo credibilità, forza ed efficacia visiva. Cathy (Julianne Moore) è una agiata casalinga con una vita apparentemente perfetta: un marito professionalmente affermato, figli sani e il rilevante ruolo nella comunità del sobborgo residenziale ove risiede la famiglia. Poi una notte si imbatte in suo marito Frank (Dennis Quaid), che bacia un altro uomo, e il suo mondo ordinato inizia a perdere il controllo. In preda alla confusione e al dolore, trova consolazione nell'amicizia del giardiniere afroamericano, Raymond (Dennis Haysbert). Ne nasce una relazione socialmente inaccettabile nel suo ambiente che determina un'ulteriore deflagrazione nella vita trascorsa fino ad allora. È un melodramma commovente e autentico, con colori sgargianti, con ambientazione e convenzioni borghesi soffocanti,

CINEMA

romantico e passionale, sempre sul filo dell'eccesso senza debordare mai. Ma oltre il fascino formale e le inattese valenze simboliche, Haynes sottolinea l'ipocrisia e la chiusura della società bianca di una small town del Connecticut alla fine degli anni '50. **I'm not there** (2007), è un biopic atipico: originale e fantasmatico, ambiziosamente poetico e falsamente sperimentale. In realtà, è freddamente concettuale, costruito per sorprendere e stordire lo spettatore con una densità di referenze e di storie "anarchica" e ambigua, nei suoi riferimenti culturali e politici alla cultura pop e alla storia statunitense degli ultimi quarant'anni. Propone un viaggio non convenzionale nella vita e forse non raccontabile dei movimenti di avanguardia, della provocazione e della protesta contro la guerra e le ingiustizie e a favore della libertà. In realtà, il nome di Bob Dylan non è pronunciato nel film, ma vi sono molte sue canzoni e filmati di repertorio. Nel processo narrativo dove si mescolano tagli e sequenze, con continui forwards e backwards. L'artificio utilizzato da Haynes è quello di far interpretare il "suo Dylan" da sei attori diversi, bianchi e neri, ((Ben Whishaw, Marcus Carl Franklin, Christian Bale, Heath Ledger, Cate Blanchett, quasi irriconoscibile, ma straordinaria e Richard Gere), protagonisti di altrettante storie che si combinano e si intrecciano variamente. Haynes attraversa i generi utilizzando i diversi personaggi: il road movie, il western, il documentario, il melodramma familiare e il biopic. E mescola le parole degli attori con i testi delle canzoni, creando un doppio strato narrativo, alterna sequenze "realistiche" e sequenze oniriche, usa abbondantemente dissolvenze ed inquadrature ardite, tra dettagli studiati, preziosismi e virtuosismi, e alterna il bianco e nero a i colori saturi. **Carol** (2015) adatta l'omonimo romanzo della grande scrittrice americana di thriller Patricia Highsmith, l'unico davvero personale, che nasceva dal suo essere lesbica. Si tratta di una storia d'amore proibita, intensa e, in un certo senso, travolgente. Ambientato a New York durante gli anni '50, narra la relazione tra Therese (Rooney Mara), una giovane impiegata in un grande magazzino di Manhattan e una ricca cliente, Carol (Cate Blanchett), una quarantenne seducente, prigioniera di un matrimonio infelice. Alla simpatia spontanea, manifestatasi durante il loro fortuito primo incontro, segue lo sviluppo di un sentimento più profondo. Le due donne si ritrovano ben presto intrappolate tra le convenzioni e la loro attrazione reciproca. **Carol** non è solo un dramma sentimentale, ma è anche un ritratto generazionale e sociale. È la messa in scena dell'implosione che anticipa e prepara l'esplosione della rivoluzione sessuale negli USA durante gli anni '60. Il desiderio femminile, etero o omosessuale, è il motore di questo processo e il rimosso che finalmente prende coscienza di sé. Haynes cerca di catturare le passioni, lavorando con un meccanismo di accumulo e di seduzione visiva. Nel corso della reiterazione degli schemi e dei contenuti del melodramma classico, se ne distanzia e coglie le uniche costanti senza tempo: le emozioni. Reinterpreta magistralmente il cinema di Hollywood degli anni '50: il rigido conformismo, le gabbie dorate, l'eleganza e la passione, incontenibile e destabilizzante. **May December** è volutamente sfuggente e indeterminato. Racconta una storia ispirata a fatti reali, costruendo un gioco di specchi, di riflessi e di ambiguità che non permettono mai chiaramente di vedere la realtà delle cose. I due personaggi principali, Gracie ed Elizabeth, finiscono per essere, in qualche modo, l'una il riflesso dell'altra. E viene appunto mostrata l'immedesimazione di una donna, Elizabeth, in un'altra, Gracie. Quindi è nel riflesso reciproco, nella sintesi e nella sovrapposizione attoriale tra due donne, agli antipodi solo in apparenza, e nei giochi di sguardi che il film trova il suo perverso compimento. Haynes intreccia vari generi, il melodramma, il thriller psicologico, il mystery e, persino, la soap opera, per mettere in crisi i concetti di verità e di oggettività, e per esplorare l'idea di manipolazione, mentre descrive un legame matrimoniale, sui generis e in crisi, e il tentativo fallito di rimozione della memoria del passato. Si assiste a una manipolazione tanto psicologica quanto cinematografica che sembra voler guidare lo spettatore nel giudizio sui personaggi. Si nota quasi un approccio psicoanalitico e, in effetti, **May December** sembra risentire anche della influenza di **Persona** (1966) e di **Luci d'inverno** (1963), entrambi capolavori del maestro svedese Ingmar Bergman. Il personaggio di Elizabeth appare abbastanza artificioso, in termini di concezione e di scrittura, e piuttosto antipatico. È moralmente molto equivoco e le sue tecniche di manipolazione sembrano smaccate, tra espressioni e smorfie di sarcasmo e di voluttà. Eppure è funzionale a svelare i meccanismi intimi e il travaglio esistenziale della coppia formata da Gracie e da Joe, e a far conoscere la loro storia allo spettatore. Anche Gracie è una figura complessa dal punto di vista morale e psicologico. Ed è altrettanto evidente che Joe, in questa storia di amore, o supposto tale, è una vittima. Pur essendo un adulto sembra ancora un adolescente, apparentemente candido e a disagio, ma anche lui poco sincero, un uomo che ha trovato in Gracie una madre più che una moglie. E Gracie stessa appare ingenua e infantile. Haynes sembra giocare con lo

CINEMA

spettatore, spingendolo a chiedersi che cosa stia esattamente guardando, quale sia davvero la storia che gli si sta raccontando, chi siano e cosa provino davvero i personaggi che sfilano nel film e che appaiono, tutti, deboli e vagamente grotteschi. Una relazione, una famiglia, la psicologia, la rispettabilità borghese, l'immedesimazione attoriale: tutto si regge sulla capacità di raccontare e di raccontarsi. **May December** rivela notevoli valori estetici, ma la messa in scena sembra condizionata da pesanti incertezze di approccio e verosimilmente di scrittura, nella sceneggiatura curata da Samy Burch. La narrazione, apparentemente volta a mettere in evidenza le contraddizioni e un processo di resa dei conti, si avvita su sé stessa. Dopo un inizio promettente, la storia si sviluppa e si complica in modo strano, e al tempo stesso banale, mostra segni di cedimento e appare in parte poco profonda e quasi irritante. Tra continui e progressivi slittamenti di tono, torsioni e capovolgimenti, dai più ovvi ad altri più sorprendenti, provocatori e, francamente, poco convincenti, diventa sempre meno attraente e infine si perde in una certa inconcludenza. La colonna sonora pervadente, invadente e, in qualche modo kitsch, è stata composta da Marcelo Zarvos, che ha riarrangiato le musiche che Michel Legrand compose per **The Go - Between** (1971), il capolavoro di Joseph Losey. Ne risulta un tema musicale ricorrente, a metà strada tra un'orchestrazione classica e la traccia sonora di un qualche Bmovie o serial televisivo non di prima qualità.

Le Retour, dodicesimo lungometraggio della sessantasettenne francese Catherine Corsini, è un dramma familiare al femminile e, al tempo stesso, è un thriller dell'anima in cui si intrecciano sentimenti ed emozioni, ricordi amari, conflitti e nuove e inaspettate esperienze. È anche un racconto di formazione in cui le protagoniste scoprono nuovi aspetti del desiderio e fronteggiano nuovi sviluppi della loro sessualità. La vicenda si svolge durante una calda estate. La quarantenne Khédidja (Aïssatou Diallo Sagna), di origine senegalese e di etnia wolof, vive a Parigi e lavora da molti anni come domestica e baby sitter nella casa di una famiglia della borghesia intellettuale progressista. I suoi datori di lavoro, la quarantenne Sylvia (Virginie Ledoyen) e il marito cinquantenne Marc (Denis Podalydès), le richiedono la disponibilità a occuparsi dei bambini anche durante le vacanze estive che la famiglia trascorre in una villa sulla costa della Corsica. Per Khédidja si tratta di un'opportunità per ritornare nell'isola che aveva abbandonato quindici anni prima, quando le figlie erano piccolissime. Durante il breve prologo, in cui Khédidja insieme alle figlie, Jessica (Suzy Bamba), diciottenne, e Farah (Esther Gohourou), quindicenne, compie il viaggio da Marsiglia per giungere a destinazione, le immagini dei ricordi introducono la sensazione di un mistero del passato. Si tratta dell'evento che ha provocato la svolta esistenziale determinante nella vita di una donna coraggiosa: la tragica morte del marito, appartenente a una famiglia corsa, le cui circostanze emergeranno poco a poco. Le tre protagoniste si sistemano in una roulotte in un camping con una bella spiaggia, non lontano dalla villa con piscina in cui soggiornano Sylvia, Marc e i loro figli. All'inizio le giornate trascorrono serenamente e l'esperienza si rivela gradevole per le ragazze. Jessica, studiosa e indipendente, non ama socializzare molto né con i borghesi della villa, né con i ragazzi e le ragazze che frequentano la spiaggia. Farah, impulsiva e disordinata, si sente sottovalutata dalla madre e dalla sorella. Per altro entrambe palesano il disagio di non avere alcun ricordo della Corsica, dove sono nate, e manifestano una certa irritazione di fronte all'evasività e alle reticenze di Khédidja rispetto alla sua vita precedente nell'isola, alla relazione con il padre e con la sua famiglia e all'episodio che ne ha causato la tragica morte. Poi, l'armonia affettuosa si incrina. Jessica conosce la coetanea Gaia (Lomane de Dietrich), la figlia maggiore e ribelle di Marc e di Sylvia, e poco a poco tra le due ragazze nasce una complicità e infine un'intensa relazione amorosa, nonostante le differenze sociali. Farah invece incontra un gruppo di giovani corsi che spadroneggia nella spiaggia del camping e, ben presto, si mette nei guai quando si invaghisce di Orso (Harol Orsoni), un bagnino ventenne che, in realtà, si guadagna da vivere spacciando droghe ai turisti parigini. Finché un giorno Jessica, peregrinando con Gaia nelle stradine del villaggio dove lei e la sorella sono nate, incontra con grande sorpresa la nonna paterna di cui le era stato detto che era morta. La situazione si complica quando anche Khédidja giunge nel villaggio e si confronta con Marc - Andria (Cédric Appietto), il miglior amico del marito scomparso, nel tentativo di liberarsi dalla presenza del suo fantasma e nella sensazione che lei stessa forse possa recuperare la propria passionalità erotica. Ben presto il tentativo di Jessica di conoscere le proprie radici e il suo desiderio di iniziare una nuova vita, con prospettive incerte, dopo il confronto tra le due giovani amanti e i genitori, impacciati e ipocriti, di Gaia, mette in crisi la relazione con la madre e la sorella. Al centro del cinema di Catherine Corsini vi sono le donne, di cui vengono descritte le relazioni sentimentali e l'espressione della

CINEMA

sessualità sia eterosessuale che lesbica. Per altro, pur essendo un'intellettuale progressista, impegnata politicamente sui temi della lotta contro il razzismo e contro la violenza domestica, e una femminista attiva nella promozione della visibilità delle donne attraverso l'arte e la cultura e dell'uguaglianza tra uomini e donne e della diversità nel mondo del cinema e nell'audiovisivo, ha dimostrato di non perseguire, in linea di massima, intenti didascalici anche quando, spesso, ha realizzato opere di derivazione autobiografica. Nei suoi drammi esistenziali si apprezzano sia il talento nella ricostruzione dei contesti di diverse epoche, dagli anni '50 a oggi, sia la caratterizzazione dei personaggi e la direzione degli attori. Tra i suoi film più significativi e riusciti citiamo: **Les amoureux** (1994), **La nouvelle Eve** (1999), **La répétition** (2001), **Les ambitieux** (2006) e **La belle saison** (2015). Interessante è anche **Un amour impossible** (2018), che adatta l'omonimo romanzo della nota scrittrice Christine Angot. Ambientato alla fine degli anni '50, a Châteauroux, una cittadina del centro della Francia, offre il ritratto a tutto tondo di una donna che resiste con dignità alle umiliazioni e alle manipolazioni dell'uomo di cui si è innamorata, quando è una ventenne graziosa e diligente, e alle sfide di un'epoca in cui prevalevano l'ipocrisia e il perbenismo. Corsini propone una notevole ricostruzione, ricca di dettagli, del contesto sociale e culturale francese, nel corso del tempo, dagli anni '50 al nuovo millennio. Tuttavia è indubbio il fatto che la sceneggiatura mostri alcuni limiti. I nodi essenziali della vicenda, la complessità della relazione di coppia, i condizionamenti sociali, la caratterizzazione del personaggio maschile manipolatore e perverso, la relazione tra madre e figlia e il tema tabù dell'incesto, sono affrontati con un approccio piuttosto determinista. Lo scivolamento progressivo verso il film a tesi ne prepara la deriva conclusiva in un epilogo spiazzante e controverso. **Le retour** offre un ritratto abbastanza realistico ed efficace delle relazioni tra una madre e le due figlie durante un controverso itinerario di ricerca di identità e di elaborazione del lutto della scomparsa del marito e genitore, avvenuta diversi anni prima. Dopo un inizio in cui le protagoniste si confrontano tra loro, Corsini intreccia i loro tre diversi, e non banali, percorsi di riscoperta di sé di fronte alle problematiche dell'identità e delle scelte sentimentali e sessuali. Ma introduce anche i temi delle radici familiari attraverso il faticoso chiarimento delle incomprensioni tra Khédidja e il marito, e la sua famiglia corsa, anche prima della sua tragica morte. Un contrasto determinato anche da diversità culturali, sebbene non propriamente a causa di una discriminazione razzista. Indubbiamente, nonostante i limiti nella credibilità di alcune situazioni, soprattutto nelle dinamiche degli atti di ribellione e delle vicende sentimentali delle due adolescenti, si nota il merito di Corsini nell'evitare l'eccesso di toni naturalistici e la ricerca del climax d'effetto. Tuttavia questo interessante percorso di differenziazione si conclude con una tranquilla presa di coscienza del presente che appare vagamente consolatoria. Dopo varie tensioni, Khédidja e le sue figlie, Jessica e Farah, ritrovano le ragioni dell'affetto reciproco in un epilogo abbastanza frettoloso, in cui nel loro abbraccio finale, nel momento in cui si accingono a ripartire per Parigi, si intersecano lo spirito di riconciliazione e l'accettazione reciproca.

Commentiamo quindi altri quattro film, alcuni dei quali molto attesi, ma che, a nostro giudizio, sono risultati mediocri oppure deludenti.

Club Zero, decimo lungometraggio di Jessica Hausner, è un dramma disfunzionale che si sviluppa come una dark comedy con venature vagamente thriller e horror. Ma al tempo stesso è una parabola fiabesca che descrive e distorce una delle odierne ossessioni radicali rispetto all'alimentazione. Miss Novak (Mia Wasikowska), un'insegnante trentenne recentemente ingaggiata in un prestigioso college inglese d'élite, è al centro della vicenda. È titolare di un corso di studi per l'apprendimento della "nutrizione consapevole", un complesso di norme per l'assunzione di cibi e bevande secondo concetti innovativi che sovvertono le comuni e usuali norme alimentari. Secondo Miss Novak la suddetta metodologia può favorire la protezione dell'ambiente e la salvezza del pianeta e può determinare la trasformazione migliorativa degli esseri umani. Gli studenti si iscrivono al suo corso per ragioni diverse: alcuni vorrebbero migliorare le proprie performance sportive, altri sono spinti da motivazioni ideologiche ecologiste, altri ancora sono narcisiste e poi ve ne sono alcuni che lo hanno scelto solamente per poter ottenere i crediti scolastici previsti. Il ciclo di lezioni inizia a svolgersi normalmente, proponendo l'insegnamento di tecniche di approccio ai pasti in modo più cosciente e informato. Ma, con il trascorrere delle settimane, Miss Novak assume un atteggiamento più determinato e radicale ovvero adotta tecniche manipolative delle coscienze per promuovere la modalità del "digiuno intermittente" e, in ultima analisi, la demonizzazione del cibo. In particolare, all'insaputa

CINEMA

degli altri docenti e senza informare i genitori degli allievi, ma grazie all'atteggiamento acquiescente del preside (Sidse Babet Knudsen), promuove la formazione di un misterioso gruppo ristretto, denominato "Club Zero", formato da cinque studenti. Elsa (Ksenia Devriendt), già bulimica, e Fred (Fred (Luke Barker), un ballerino affetto da diabete mellito e trascurato dai genitori che vivono all'estero, si dimostrano più suscettibili all'indottrinamento. Ben (Samuel D. Anderson), cerca di resistere alla subdola influenza dell'insegnante. Jessica Hausner è interessata alle dinamiche comportamentali della società contemporanea, e si dedica a temi scottanti o inquietanti: i cortocircuiti passionali, l'incomunicabilità generazionale, le subcultura fideistiche religiose e non, il feticismo maniacale delle presunte élites. Il suo cinema, di cui si ricordano in particolare i convincenti **Lourdes** (2009) e **Amour fou** (2014), scandaglia con coerenza l'animo umano mediante un'osservazione quasi entomologica di uomini e donne, in situazioni diverse. L'approccio è freddo e privo di caratterizzazione emotiva e la messa in scena si sostanzia all'insegna dell'estrema economia e del rifiuto della spettacolarità estetica. Nel più recente **Little Joe** (2019), ha confermato il suo sguardo impassibile che documenta una sottile e inesorabile escalation di violenza che sconvolge la mente e l'anima. È uno *psycho horror* distopico, rarefatto, inquietante, ma anche, in parte, confuso, nonostante l'estremo rigore estetico e cromatico e la ricercata combinazione di suoni e di musica sottilmente disturbanti. La vicenda fantascientifica si svolge in Gran Bretagna in un ipotetico futuro prossimo, non così lontano rispetto all'epoca contemporanea. Infatti, al di là dell'elevato progresso tecnologico delle apparecchiature e delle strutture, la vita a domicilio e nei luoghi di lavoro è molto simile a quella attuale. La protagonista è la trentenne Alice Woodart (Emily Beechan), una biologa molto qualificata, dedicata ed entusiasta. Lavora indefessamente in un laboratorio altamente specialistico di ricerca botanica: un ambiente asettico in cui si svolgono esperimenti e prove per lo sviluppo di nuove specie attraverso tecniche di manipolazione genetica e quant'altro. La narrazione procede con estenuante lentezza, accumulando dettagli svianti e false piste, senza mai riuscire davvero a comunicare un'incisiva sensazione di minaccia e di pericolo imminente, perché appare prigioniera sia del gusto per le allegorie criptiche, sia di una deriva estetizzante che scivola nel formalismo. Alla Hausner vanno ascritti i meriti di una messa in scena rigorosa e molto elegante e la coerenza di evitare le soluzioni consolatorie o di facile effetto o ricattatorie. Anche **Club Zero** conferma la poetica della cinquantenne regista austriaca, ma denota un impianto narrativo piuttosto schematico e parzialmente irrisolto. La caratterizzazione temporale della storia e la ubicazione della scuola d'élite restano volutamente poco definite, probabilmente per sottolineare la possibile universalità del contesto distopico, apparentemente efficiente, ideale e gradevole, ma in verità opprimente. È una sorta di confino dorato in cui vengono offerte lezioni di danza e di teatro, seminari di alto profilo e svariati stimoli culturali a studenti privilegiati di famiglie abbienti. Mentre, poco a poco, emerge l'insegnamento di strambi concetti filosofici e morali. Miss Novak si presenta come una leader spirituale, pacata e gentile, ma autoritaria, che pratica la meditazione yoga ed è una devota fedele di una divinità materna non ben identificata. Il suo incitamento ripetuto al controllo maniacale dell'alimentazione, accompagnato da fasulle e pacchiane teorie scientifiche, viene spacciato come decisivo contributo positivo all'ambiente e alla società. E induce una progressiva coercizione fideistica negli studenti adepti del fantomatico "Club Zero", convincendoli di appartenere a una sorta di setta di eletti. Produce il loro distacco dalla realtà e la loro discesa all'inferno: passando da un equivoco salutismo a una spaventosa radicale anoressia, arrivano a credere che otterranno l'accesso ad un altro mondo idilliaco, se solo continueranno a non nutrirsi. Si tratta del simulacro metaforico, un poco semplicistico, dei messaggi uniformanti contemporanei, riguardanti l'ossessione per le diete, per la purificazione del corpo con vari intrugli e per la pulizia, che affascina e intrappolano milioni di adolescenti ansiosi rispetto al futuro o in cerca di certezze o semplicemente pigri e privi di spirito critico rispetto alle mode e alle campagne di marketing. Contemporaneamente viene abbozzata la minorità culturale, superficiale e impotente, dei genitori e del preside, simbolo di supponenza, di disinteresse irresponsabile, di travisamento o di pusillanime irresponsabilità, al di là della falsa e ostentata apertura mentale. Nella dettagliata osservazione e disanima di un microcosmo elitario e claustrofobico, e delle contraddizioni tra studenti, genitori e insegnanti, Hausner propone un approccio realistico, misurato e contenuto, sottilmente beffardo e scarsamente cinico, in cui si intrecciano i toni esilaranti e quelli sconvolgenti, senza scadere nel melodramma. Prospetta una condizione umana nella sua concreta e disturbante verità di progressiva estremizzazione

CINEMA

dei comportamenti. La sua consueta ed efficace messa in scena geometrica è accompagnata da una mirata scelta cromatica per gli apparati della scenografia, con prevalenza di giallo, verde e colori pastello, che appare ben adeguata. Tuttavia spesso depotenzia l'incisività delle scene perché indulge in un eccesso di ricercatezza estetica formale, in particolare con l'exasperante lentezza di certe sequenze e di alcuni dialoghi. Si notano certe similarità, ma in tono più approssimativo e meno convincente, con le lucide e ruvide provocazioni presenti nelle opere di Ulrich Seidl. E si riscontrano affinità con il cinema di Michael Haneke, quantunque non si raggiunga mai né la spiazzante distanza emotiva nel descrivere i caratteri, costellata di momenti glaciali, calibrate provocazioni intellettuali e rebus che sfidano gli spettatori, né la magnifica capacità nel rappresentare la minaccia e il senso inesorabile della fine presenti nei film del maestro austriaco.

The Old Oak, ventiseiesimo lungometraggio del veterano ottantaseienne inglese Ken Loach, dovrebbe essere l'ultimo film dopo sessant'anni di carriera, prima come regista televisivo della BBC e, dal 1967, come regista cinematografico, in quanto recentemente Loach stesso ha annunciato il suo ritiro. Racconta l'incontro e la convivenza, in un piccolo centro della provincia inglese, tra i proletari "sconfitti" e impoveriti e un gruppo di profughi che vi sono sopraggiunti dopo essere fuggiti dagli orrori della guerra in Siria. Tuttavia, nonostante un lodevole sforzo di caratterizzare tipologie umane e generazionali, storie personali e drammi collettivi e di costruire un itinerario delle coscienze dall'ostilità alla comprensione e dal pessimismo alla speranza, prevale l'intento didattico. Loach costruisce una parabola antropologica, sociale e politica che si sviluppa come una favola volutamente esemplare, perdendo progressivamente forza e credibilità. La vicenda si svolge nel 2016 in una tranquilla piccola cittadina nel nord dell'Inghilterra dove, dopo la crisi dell'industria mineraria alla fine del secolo scorso, prevalgono la stagnazione economica, la disgregazione sociale e il degrado. Al centro dell'attenzione viene posto un vecchio pub piuttosto scalcinato: "The Old Oak". Pur avendo visto tempi migliori, il locale sopravvive perché è l'unico punto di aggregazione dove si ritrova un gruppo di proletari, in prevalenza anziani lavoratori pensionati, con problemi fisici e di ristrettezze economiche, e qualche giovane disoccupato. Costoro si immergono quotidianamente in animate discussioni, tra pessimismo, lamentele e rancori, a causa delle tante carenze di servizi sociali e dell'aumento delle tasse. E alcuni non mancano di manifestarsi anche pregiudizi qualunquisti e xenofobi attraverso aggressive fanfaronate verbali per rivendicare difensivamente la propria identità etnica. Lo storico gestore del locale TJ Ballantyne (Dave Turner) è un tipo pacioso, bonario e gentile. Vive solo con l'unica compagnia di Marra, la sua amata cagnetta. Nonostante le difficoltà, è animato da un sentimento irriducibile di resistenza per cui, pur cercando timidamente di calmare le intemerate più rabbiose e vagamente razziste di gran parte dei pochi, abituali avventori, non osa contraddirli apertamente perché non vuole inimicarsi. Tuttavia un giorno accade la novità dell'arrivo di un piccolo gruppo di famiglie di rifugiati siriani, comprendente diverse madri sole accompagnate da bambini e adolescenti, che si stabiliscono in alcune etuste casette a schiera del centro. I clienti del pub e una parte della popolazione locale mostrano un'aperta ostilità, condita da malevoli commenti e persino da aperte scortesie nei confronti dei nuovi venuti, considerati come intrusi, non assimilabili agli usi e ai costumi locali. TJ, al contrario, non perde occasione per mostrare la sua solidarietà e aiuta una vecchia amica, appartenente a un'organizzazione di volontari, a raccogliere vestiti e utensili usati per poi donarli alle famiglie siriane. Ben presto conosce Yara (Ebla Mari), una diciottenne educata e coraggiosa, che vive con la madre e i due fratelli minori ancora adolescenti. La giovane parla bene l'inglese ed è appassionata di fotografia. Si mostra sinceramente interessata a conoscere la cittadina dove lei e i compatrioti, dopo dolorose vicissitudini sono finalmente riusciti a stabilirsi legalmente. Quindi chiede a TJ il permesso di fotografare i locali interni del pub. Ma poi Yara viene importunata con insulti gratuiti da un giovane balordo e tossicodipendente che fa cadere e danneggia la sua macchina fotografica nel tentativo di rubargliela. TJ le corre in soccorso e riesce infine a far riparare la preziosa Leica. Tra i due si stabilisce una sincera amicizia, che si arricchisce anche grazie alle reciproche confidenze. La giovane racconta l'orrore della guerra civile siriana e l'angoscia per la sorte di suo padre di cui non ha più notizie dopo che è stato arrestato dagli sgherri del dittatore Bashar al-Assad. L'uomo rievoca la perdita della sua famiglia e alcuni errori del passato dovuti al suo carattere che era più intemperante. Poi compie un gesto significativo: consente a Yara di visitare il grande salone del pub, posto sul retro, dietro il bancone, e chiuso da oltre vent'anni, per mancanza di occasioni per utilizzarlo, visti gli scarsi clienti. Nella grande sala sono appese alle pareti antiche foto della

CINEMA

cittadina, prima dell'attuale decadenza. Sono state scattate da uno zio di TJ, comprese quelle della popolazione durante la stagione delle grandi mobilitazioni, degli anni '80, contro la chiusura delle miniere di carbone, culminate con la grave sconfitta delle Unions da parte dei padroni, spalleggiati dal governo conservatore di Margaret Thatcher. In breve TJ accetta la proposta di Yara di riaprire il salone fuori uso, convertendolo in una mensa aperta a tutti i bisognosi, abitanti del luogo e rifugiati. Nonostante la diffidenza di molti degli storici avventori del pub e il subdolo boicottaggio di un paio di malvagie teste calde, l'uomo non si dà per vinto. L'ostinato TJ, grazie alla solidarietà e all'opera volontaria di un giovane amico e dei pochi maschi siriani, convinti dall'infaticabile Yara, riesce a raccogliere alcuni fondi, a completare i lavori di rifacimento dell'impianto elettrico, di pulizia e di esposizione delle nuove foto scattate dalla giovane, accanto a quelle storiche dei minatori e di installazione di una cucinotta, di cui si occupano alcune donne siriane. Quindi la mensa viene attivata con una festosa inaugurazione in cui gli abitanti locali e i siriani si mescolano insieme, decretando il successo dell'iniziativa. Come noto Ken Loach è impegnato politicamente a sinistra e sostiene incondizionatamente tutte le lotte dei lavoratori e delle minoranze oppresse, che considera intrinsecamente drammatiche. Il suo cinema si caratterizza per la coerenza tematica, in accordo con l'ideologia che aborre il liberalismo. In effetti i suoi drammi esistenziali, venati da un humour popolare molto caratteristico, ma non sempre efficace, e interessanti per l'attenzione alle relazioni personali, sono dedicati in larga parte ai lavoratori e ai disoccupati, rappresentati come vittime di ingiustizie e delle storture della società, in cui, secondo Loach, le multinazionali, gli imprenditori capitalisti senza scrupoli, protetti da politici demagoghi e da governi ben poco democratici, si approfittano sempre dei più deboli. Le sue piccole storie intime si svolgono quasi sempre con lo stesso canovaccio narrativo pur con variazioni, nel corso degli anni, in considerazione delle diverse contingenze. Da esse emerge costantemente ed esplicitamente il riferimento alla strenua opposizione di Loach agli eventi più nefasti che hanno caratterizzato le sconfitte dei proletari e dei lavoratori in Gran Bretagna o altrove: la precarizzazione del lavoro, la perdita delle garanzie sindacali, la crisi del servizio sanitario nazionale, pubblico e universalistico, l'immigrazione, ecc. **The Old Oak** è stato girato nella piccola cittadina di Murton, utilizzando l'ex pub "The Victoria", e anche nei centri di Horden e di Easington nella contea di Durhan. La vicenda, indubbiamente semplice, ma, soprattutto, semplificata, prospetta un microcosmo animato da personaggi stereotipati, tra manicheismo e sentimentalismo, pessimismo e nuova speranza. Nonostante la scelta in massima parte di attori non professionisti e il tentativo di accentuare un ruvido realismo, Loach non rinuncia all'incessante retorica, ponendo al centro l'improbabile amicizia tra TJ e Yara, fortunatamente priva di ambiguità, per cercare di rendere più interessante la vicenda. **The Old Oak** mostra che ancora una volta il regista è condizionato dalla scrittura del tutto prevedibile curata dal suo abituale e fidatissimo sceneggiatore Paul Laverty e costellata da accenti politicamente corretti. La narrazione si basa su un'accumulazione di episodi sfavorevoli, ma anche rocamboleschi, che danneggiano personaggi che sono archetipi, lasciando prevalere una scontata deriva di denuncia politica. Si tratta di un limite decisivo che pone in secondo piano le poche scene credibili ed efficaci. Per non parlare dell'incredibile utopistico epilogo con la marcia di commemorazione delle lotte dei minatori e di pacifica protesta contro la decadenza della cittadina in cui sfilano insieme i siriani, gli abitanti locali solidali e persino i malvagi xenofobi. Loach vincola lo sviluppo della sua storia alle figurine di piccoli eroi - vittime e di grotteschi poveracci cattivi che danno vita a uno scontato teatrino. E propone una direzione degli attori molto convenzionale da cui ne consegue un quadro di interpretazioni viziate da troppi aspetti prosaici e naturalistici. Purtroppo anche **The Old Oak**, come molti precedenti film di Loach, ad esempio **The Navigators** (2001), **It's a free world...** (2007), **The Angels' Share** (2012), **I, Daniel Blake** (2016) e **Sorry We Missed You** (2019) combina i toni del malinconico melodramma e quelli della tragicommedia per approdare alla parabola didascalica. Pertanto, pur essendo anche a tratti commovente, **The Old Oak** conferma l'involuzione, che data da molti anni, di un autore costantemente condizionato da una visione ideologica aprioristica, confusamente comunista, e appesantito da un'evidente finalità moralistica qualunque sia l'argomento o il genere che affronta.

Rapito, ventiseiesimo lungometraggio di finzione dell'ottantatreenne Marco Bellocchio, è un interessante dramma d'epoca. Ricostruisce un fatto vero avvenuto a Bologna nel 1858: la storia di un bambino di sette anni, Edgardo Mortara, che fu prelevato dalle autorità dello Stato Pontificio e quindi allontanato dalla sua famiglia di ebrei benestanti. Il bambino viene segretamente battezzato

CINEMA

dalla governante Anna Morisi (Aurora Camatti), di fede cattolica, quando ha solo sei mesi e, essendo malaticcio, si ritiene che possa morire. Il bambino sopravvive, ma sette anni dopo Anna Morisi racconta la storia di quel battesimo a Pier Gaetano Feletti (Fabrizio Gifuni), capo dell'ufficio bolognese dell'Inquisizione. Secondo le rigide regole della legge papale, il sacramento ricevuto impone l'obbligo di impartirgli un'educazione cattolica. E di conseguenza, essendo diventato un cristiano cattolico, sempre in ottemperanza alle regole pontificie, Edgardo (Enea Sala) non può continuare a vivere con i suoi genitori naturali che sono di religione ebraica. Trasferito a Roma viene allevato secondo i precetti cristiani sotto la custodia di Papa Pio IX (Paolo Pierobon). Nonostante le disperate richieste dei genitori, Marianna (Barbara Ronchi) e Salomone (Fausto Russo Alesi), e dei fratelli maggiori, appoggiati dalla comunità ebraica, per riaverlo con loro, il pontefice si oppone fermamente. Quindi Edgardo cresce nella fede cattolica, frequenta le scuole gestite dai religiosi, dove incontra altri bambini ebrei che hanno subito la stessa sorte, e in seguito diventa prete (Leonardo Maltese). Ma nel frattempo il potere temporale della Chiesa si affievolisce fino alla conquista di Roma da parte delle truppe sabaude e alla sua proclamazione, nel 1870, come capitale del Regno d'Italia. **Rapito** ripropone alcuni temi fondamentali della poetica di Marco Bellocchio: la critica sferzante all'arroganza del potere e all'ipocrisia della Chiesa cattolica e l'interesse per le problematiche della psiche, quindi della fede, del desiderio e della follia. Tuttavia, nonostante la qualità della messa in scena, l'approccio iconoclasta e fortemente didascalico, e i toni spesso concitati, depotenziano la descrizione dello smarrimento e della sofferenza del bambino che, anche in età adulta manifesta sentimenti ondivaghi rispetto alla propria famiglia e alla comunità ebraica. Nel corso degli anni più recenti Marco Bellocchio ha quindi realizzato tre film che affrontano esplicitamente episodi cruciali della Storia dell'Italia, con un approccio molto determinato, come non aveva mai fatto nel passato, lasciando intendere che è convinto che il Paese e la popolazione possono recuperare piena coscienza dell'identità nazionale solo se molte vicende controverse vengono riesaminate e raccontate per comprenderne i dettagli e gli errori che sono stati compiuti da parte del potere statale. E in questo senso occorre riconoscere la qualità de **Il traditore** (2019), dedicato al caso di Tommaso Buscetta, il mafioso collaboratore di giustizia, in cui si realizza una potente fusione di melodramma d'epoca e di cinema civile. Un'opera che racconta la mafia siciliana durante gli anni (1980 - 1995) di scontro frontale con lo stato, cronachistica e visionaria, tragica e malinconica. Un film che evita la facile lettura psicologica di un personaggio ambiguo, problematico e molto discusso e che ne conferma limpidamente e storicamente la vera natura criminale. Viceversa **Esterno notte** (2022), che rievoca e mette in scena, con un preciso punto di vista, 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 delle Brigate Rosse, avvenuto nella primavera del 1978, propone una rivisitazione pretenziosa della vicenda. L'approccio e la narrazione sono viziati da uno psicologismo che si avvita su sé stesso, e, soprattutto, da 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. In sostanza si deve notare che Bellocchio, nel cimentarsi con la Storia moderna e contemporanea dell'Italia e quindi nell'accentuare la valenza politica del suo cinema, raccontando le questioni del potere e dello Stato, purtroppo, sia in **Esterno notte** che in **Rapito**, al netto della qualità della messa in scena, mostra di essere condizionato da dogmi ideologici vetusti, parziali e in parte fuorvianti. Ne derivano astruse caratterizzazioni psicologiche degli uomini di potere rifugia e una discutibile deriva didascalica che inficiano non poco la caratura drammatica dei suddetti due film.

La Chimera, quarto lungometraggio della quarantunenne Alice Rohrwacher, è terzo e ultimo capitolo della trilogia dedicata alla campagna dove è cresciuta e alle sue convinzioni ideali e "poetiche". Racconta una storia di ossessioni e di tempi sospesi tra la realtà e il sogno, tra il sacro e il profano e tra la vita e la morte. Ambientato nei primi anni '80, in una cittadina della Toscana, affacciata sul Mar Tirreno, narra le vicende di una squinternata banda di tombaroli, trafugatori di reperti etruschi. Tra loro vi è anche Arthur (Josh O'Connor), un trentenne conosciuto come "l'inglese", che ha studiato archeologia etrusca e che possiede una dono speciale, una specie di facoltà sensitiva. Muovendosi come un raddomante, con l'aiuto di un bastoncino, a volte, percepisce il vuoto, ovvero le cavità sotterranee che costituiscono antiche tombe etrusche ricche di cimeli funerari, tra cui statue e manufatti preziosi. Per altro Arthur è

CINEMA

depresso e balzano, essendo stato profondamente ferito dalla perdita di Beniamina, la giovane che ha amato. La combriccola di pittoreschi personaggi, tra cui Spartaco (Alba Rohrwacher), una spietata trafficante internazionale di reperti per il mercato nero, ricerca da tempo la statuetta della Chimera, un mostro leggendario della mitologia etrusca. Nonostante alcune suggestioni poetiche, la struttura narrativa di **La chimera**, è precaria e volatile. Fonde naturalismo con impronte realiste e suggestioni grottesche e parodistiche e si sviluppa come un curioso fairy tale, appesantito dalla auto replicazione. Alice Rohrwacher ha esordito con **Corpo Celeste** (2011), un coming of age film viziato dall'urgenza di denunciare la regressività dei comportamenti e l'intreccio perverso tra conformismo religioso, opportunismo politico e supina adesione ai modelli estetici della cattiva televisione. Un'opera con un sottofondo di anticlericalismo di maniera, personaggi deboli, molti clichés narrativi, alcuni momenti di voyeurismo banali e controproducenti e la scelta strumentale di costruire alcune scene madri, giocando maldestramente, tra reale e surreale, per ottenere un'epifania visionaria simbolica. Il successivo **Le meraviglie** (2014) è un dramma familiare con dubbie sembianze di fiaba bucolica e di atipico racconto di formazione. Un'opera condizionata dalla volontà di rivalutare con empatia un falso mito: le "comuni", improntate all'ecologismo più radicale, che ricordano esperienze tedesche del passato ormai superate o fallite. Un film, anch'esso ambientato nel mondo rurale e diviso in due parti, che racconta un'ossessione utopica autarchica che travolge una famiglia, in particolare i figli. Mal scritto e squilibrato da una struttura narrativa che fonde precariamente naturalismo con impronte realiste e suggestioni grottesche e paradossali alla Fellini, è appesantito da una deriva parodistica stucchevole e da troppi finali mal assortiti. **Lazzaro felice** (2018) ripropone e peggiora i difetti del film precedente. La sceneggiatura è sgangherata perché non riesce a gestire l'unica intuizione rilevante, con vere potenzialità poetiche: quella del personaggio di Lazzaro, inconsapevole vittima sacrificale. Anziché renderlo vero protagonista e costruire una limpida metafora poetica, il film si disperde in continue deviazioni, con spunti e temi che si accavallano e si interrompono o scompaiono repentinamente, tra realismo spurio e surrealismo misterioso, prodigioso e paranormale, una caratterizzazione dei personaggi che non va oltre gli archetipi caricaturali e una spiccata retorica riguardante i sentimenti di solidarietà, irrisi dai cattivi e dai corrotti. Sia **La chimera** che **Lazzaro felice** generano l'impressione che Alice Rohrwacher abbia scopiazzato una serie di maestri del cinema italiano: Pasolini, De Sica, Sergio Citti, Ermanno Olmi di **L'albero degli zoccoli** (1978), Bernardo Bertolucci di **Novcento** (1976), Cesare Zavattini di **Miracolo a Milano** (1951), Ettore Scola di **Brutti, sporchi e cattivi** (1976) e Federico Fellini di **La strada** (1954). Entrambi i film diventano quindi operazioni di cattiva imitazione e propongono un puzzle di idee rubate, isolandole dalla loro ragione cinematografica, per nobilitare disordinati fairy tales che aspirano al cinema altamente autoriale, senza vera genialità e segnato da una irritante propensione al manierismo.

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

Anatomie d'une chute (Anatomy of a Fall), quarto lungometraggio della quarantaquattrenne francese Justine Triet, è un court room drama grossolanamente didascalico. Si tratta di un dramma - thriller narrato con un approccio volutamente sensazionalista, utilizzando in modo mediocre i meccanismi dei generi, per far prevalere il ritratto psicologico di una donna accusata dell'omicidio di suo marito, presentandola come vittima del comportamento del coniuge e del contesto familiare. L'incipit della storia avviene in uno chalet a due piani situato in una zona montana isolata non lontana da Grenoble, nella regione alpina francese. La scrittrice di successo Sandra Voyter (Sandra Hüller), una volitiva quarantenne tedesca, è impegnata in una intervista con una studentessa. Suo marito, il docente universitario cinquantenne Samuel Maleski (Samuel Theis), si trova nel suo studio, collocato nella soffitta mansardata, da cui proviene musica ad alto volume. Dopo aver concluso l'incontro rinviando la studentessa a un nuovo appuntamento, la donna effettua una passeggiata con Daniel (Milo Machado Graner), il loro figlio undicenne non vedente, e con il cane. Quando rientrano a casa trovano Samuel morto a terra sul vialetto posto sotto le finestre. Lo spettacolo dell'uomo con il cranio fracassato e una larga chiazza di sangue è spaventoso. Sandra, pur mostrandosi sconvolta, insiste con Daniel e poi con i poliziotti giunti sul posto, dicendo che deve essersi trattato di una caduta accidentale dal finestrone del piccolo balconcino della mansarda. L'avvocato Vicent Renzi (Swann Arlaud), un vecchio amico e coetaneo di Sandra, che giunge in seguito, dopo una chiamata della donna in cerca di sostegno,

CINEMA

suggerisce l'ipotesi del suicidio, come causa del decesso di Samuel, considerando anche alcuni precedenti legati all'uso di farmaci antidepressivi da parte del docente. Dopo un'indagine giudiziaria Sandra viene incriminata, con l'accusa di omicidio volontario del coniuge. Il capo di imputazione deriverebbe da almeno tre evidenze: le testimonianze contrastanti di Daniel su ciò che è accaduto poco prima della morte di suo padre; l'accertamento medico legale per cui la ferita traumatica al cranio di Samuel sarebbe avvenuta prima che il suo corpo si schiantasse a terra; il ritrovamento, nel corso di una perquisizione nello chalet, della registrazione audio di una terribile scenata rissosa avvenuta tra i due coniugi il giorno precedente il tragico evento, ora considerato un omicidio da parte degli inquirenti. Circa un anno dopo si celebra il processo penale che viene accompagnato da una febbrile copertura mediatica. L'avvocato Renzi, difensore di Sandra, sostiene che Samuel sarebbe caduto dalla finestra della soffitta e avrebbe battuto la testa contro una tettoia sottostante prima di sfraccellarsi al suolo. Mentre l'accusa sostiene che Sandra ha colpito Samuel con un oggetto contundente e lo ha spinto nel vuoto fuori dal balconcino. Durante un'udienza in cui testimonia lo psichiatra di Samuel, Sandra ammette il suo risentimento nei confronti del marito a causa della sua parziale responsabilità nell'incidente che ha portato Daniel a perdere la vista nel corso di un incidente avvenuto sette anni prima. Un flashback mostra che, durante la litigata audio registrata, Samuel accusa Sandra di plagio di un suo testo, di infedeltà adulterina e di sottoporre a continui controlli la sua corrispondenza e gli spostamenti, prima che la lunga discussione degeneri in uno scontro fisico con percosse e spintoni. Nel corso del dibattimento processuale Sandra, chiamata a testimoniare, ammette di aver intrattenuto una relazione sessuale con una donna un anno prima della morte di Samuel. L'accusa fa notare alla giuria anche la modalità in cui Sandra abitualmente descrive i conflitti personali nei suoi romanzi sono straordinariamente simili o sovrapponibili a quelle relative al presunto omicidio di suo marito per il quale è accusata. Sandra ribatte costantemente le affermazioni dell'accusa dichiarando che i contrasti tra lei e Samuel vengono mal interpretati, si professa innocente e vittima della violenza psicologica di suo marito. Nel corso della narrazione le scene del processo si intersecano con vari flashback che mostrano alcune circostanze della tormentata vita coniugale di Sandra e Samuel. Samuel, docente svogliato e scrittore non valorizzato né pubblicato adeguatamente, invidia il successo ottenuto da Sandra, che ha pubblicato vari romanzi, acquisendo fama e potere. La donna a sua volta si sente prigioniera del domicilio in cui vive e dell'insoddisfacente ménage familiare al punto di essersi convinta che le ostacolino la sua carriera. Quello che emerge dai flashback e dai dialoghi tra i due coniugi è una relazione che, sostiene Sandra, è frutto di una negoziazione continua, mentre alla fine se ne evidenzia la natura tossica, ricattatoria e costellata da risentimento e recriminazioni. Nel frattempo Daniel è molto affranto e insiste per poter testimoniare nell'aula del processo prima della chiusura del dibattimento. Il giudice acconsente, ma stabilisce regole rigide per impedire a chiunque di influenzare la testimonianza dell'adolescente nei giorni precedenti la data in cui deve avvenire. Quindi dispone che Marge (Jehny Beth), una funzionaria supervisore stazioni nello chalet per vigilare i contatti e le conversazioni tra madre e figlio. Sandra, su invito di Daniel, abbandona il domicilio durante il weekend. Il ragazzino confida a Marge la sua angoscia. Durante la sua testimonianza, Daniel dichiara di poter comprendere le ragioni del suicidio di suo padre, ma di essere dubbioso rispetto alle circostanze della morte. Le cose che racconta rispetto alle conversazioni con Samuel, che lo avrebbe esortato a essere preparato alla possibile morte di chi gli è caro, risultano decisive per scagionare Sandra dall'accusa di essere rea dell'omicidio. Infatti il processo si conclude con l'assoluzione di Sandra.

Anatomie d'une chute è un film emotivamente ricattatorio. Utilizza i meccanismi dei generi, il thriller in cui avviene una morte misteriosa e il legal movie in cui si dilata la dimensione del caso e i personaggi sono coinvolti nel dramma processuale, ma in realtà lo scopo è ben altro. Justine Triet vuole essenzialmente proporre la radiografia di una relazione matrimoniale deleteria e in crisi. E, soprattutto, intende realizzare un ritratto femminile complesso e ambiguo, ma saldamente vincolato alla dimostrazione che anche una donna di potere è vittima della violenza psicologica di suo marito, a maggior ragione quando l'uomo in questione è un nevrotico, professionalmente frustrato, castrante nei confronti della moglie e sull'orlo della patologia psichiatrica. Per altro le si può forse comunque riconoscere un'accortezza in questa operazione di occultamento del suo intento didattico che evidenzia un marcato printing ideologico di natura femminista à la page. In effetti la sceneggiatura scritta dalla regista insieme a Arthur Harari, co-sceneggiatore e

CINEMA

suo compagno nella vita, appare molto precisa e accattivante, giocando costantemente sull'assunto che l'immane colpo di scena è, oltre che inaspettato, pure verosimile, con echi potenzialmente spiazzanti o sbalorditivi per lo spettatore. E partendo dalla facile convinzione che l'oscillazione continua del dubbio tra colpa e innocenza, per lo più quando vi è di mezzo anche un adolescente non vedente, assicura di per sé attenzione e intrattenimento. Tra l'altro, considerato che Triet, vista la sua filmografia precedente, è una neofita rispetto a questo tipo di film di genere, non si può evitare di notare le molte coincidenze nella trama con **The Paradine Case** (1947), un famoso magnifico thriller di Alfred Hitchcock. Tuttavia non si può, né si deve, omettere di individuare la sostanza dello sviluppo narrativo che Triet impone in **Anatomie d'une chute** per conseguire la configurazione emblematica e, alla fine vincente della sua eroina, nonostante le molte evidenze contrarie. Attraverso un presunto itinerario di perseguimento della verità, Justine Triet, manipola il racconto in modo accorto, cercando di non fare mai trapelare il suo punto di vista. Intreccia le scene del processo con quelle dell'indagine e della ricostruzione dei fatti spostando l'attenzione in modo determinante, per influenzare lo spettatore, dalla dinamica del caso al ritratto psicologico di Sandra accusata di omicidio, presentata come vittima della situazione familiare. Insiste su comuni stereotipi "politicamente corretti" e sulle presunte sevizie psicologiche imputate al coniuge che, essendo deceduto non ha diritto di replica, con lo scopo di costruire progressivamente il ritratto giustificazionista e innocentista dell'accusata. E addirittura calca la mano in modo esagerato per evidenziare la supremazia di Sandra, rendendo omaggio alla sua perizia nell'influenzare la giuria e i giudici quando riesce a spostare l'attenzione sulle presunte sevizie psicologiche di Samuel, nel manipolare il figlio Daniel e nel convincere e sedurre il suo avvocato Vincent, facendogli intravedere un futuro di complicità nella vita, senza infine concedergli nulla in termini di prospettiva. Anche la messa in scena, ovvero la strategia delle inquadrature e dei piani di ripresa, coadiuvata dalle sfumature della fotografia, curata da Simon Beaufils e dal montaggio serrato, curato da Laurent Sénéchal, nonché la direzione degli attori, sono al servizio di questa cattiva prova di cinema didascalico.

The Zone of Interest, quarto lungometraggio di finzione del cinquantottenne inglese Jonathan Glazer, adatta parte dell'omonimo romanzo, pubblicato nel 2014, del noto scrittore inglese Martin Amis (1949 - 2023), scomparso proprio durante il Festival di Cannes. Si ispira alla vicenda di Rudolf Höss, comandante del campo di concentramento e di sterminio di Auschwitz - Birkenau, durante la II Guerra Mondiale. Höss è considerato uno dei principali ideatori del piano di sterminio di ebrei, disabili e altre minoranze in Germania durante il nazismo. Si tratta del primo film in lingua tedesca diretto da Glazer: il cast comprende solo attori di lingua tedesca. Il titolo del film si riferisce proprio a un'area di 40 chilometri quadrati circostante il campo, alla periferia di Oświęcim, in Polonia: inaccessibile a chiunque non facesse parte del personale militare. Descrive l'ordinaria quotidianità della famiglia di un ufficiale nazista, che abita in una villa separata solo da un poderoso muro dalle strutture del campo di concentramento. Un'esistenza apparentemente comune e piena di agi, immersa in un'atmosfera bucolica. Dunque narra il tempo e il luogo dell'Olocausto, ma visto dalla parte dei carnefici, dei diligenti e inflessibili esecutori dello sterminio: l'orrore di un'inconcepibile normalità. L'approccio di Glazer è particolare perché la telecamera non entra mai nel campo di concentramento, ma lo racconta sempre in modo mediato, attraverso una cronaca minimalista di quello che avviene nella villa e nel giardino della famiglia Höss, luogo prioritario della vicenda. Durante il 1943 Rudolf Höss (Christian Friedel) e la moglie Hedwig (Sandra Huller), entrambi quarantenni, vivono con i loro cinque figli in una bella villa ordinatissima, arredata con mobili pregiati e dotata di un ampio e lussureggiante giardino, di un orto e di una piscina, che confina con il muro di cinta del campo di concentramento. Höss conduce i bambini a un vicino torrente dove possono nuotare e pescare, mentre Hedwig trascorre le giornate intrattenendo alcune amiche o occupandosi del curatissimo giardino: un luogo splendido, tra le piante, i fiori e le amiche delle api. I domestici svolgono con precisione le loro mansioni. Ogni tanto compare qualche silenzioso prigioniero del campo che spinge una carriola, trasportando alimenti per la dispensa, ma anche sacchi di abiti, che poi Hedwig, le sue amiche e le domestiche selezionano e si spartiscono. Anche gli effetti personali di valore e i gioielli, sequestrati ai prigionieri al loro arrivo al campo, vengono consegnati alla famiglia Hoss. Al di là del giardino si sentono provenire spari, urla e rumori di treni e di fornaci. Una vita quotidiana banale e placida viene trascorsa nella più totale indifferenza: il campo di concentramento e ciò che vi accade sono solo un sottofondo, sonoro, atroce e costante. In una scena significativa si vede Höss quando approva il progetto

CINEMA

di un nuovo crematorio realizzato dalla società di ingegneria tedesca “Topf und Sons”, la maggiore fra le 12 che hanno realizzato i campi di concentramento e i forni crematori in Europa durante la dominazione nazista. Un giorno, dopo aver notato resti umani e ceneri nel fiume, fa precipitosamente uscire i suoi figli dall'acqua e invia un messaggio in codice al personale del campo, rimproverandolo per la disattenzione. Poi gli viene comunicato che verrà promosso a viceispettore di tutti i campi di concentramento e che dovrà trasferirsi a Oranienburg, vicino a Berlino. Rudolf si oppone inutilmente al trasferimento. Hedwig gli chiede di convincere i suoi superiori a lasciare che lei e i bambini rimangano nella villa ad Auschwitz. La richiesta viene accolta. Linna (Imogen Kogge), la madre di Hedwig, visita la famiglia progettando un soggiorno prolungato, ma se ne va precipitosamente dopo aver osservato le fiamme e il fumo delle ciminiere dei forni crematori durante la notte. Mesi dopo essere arrivato a Berlino, Höss viene incaricato di dirigere un'operazione che trasporterà 700.000 ebrei ungheresi nei campi di lavoro forzato, durante il quale molti di loro vengono uccisi. Come ricompensa per aver portato a termine l'incarico con efficienza gli viene permesso di tornare ad Auschwitz per ricongiungersi con la famiglia. Quindi lascia il suo ufficio berlinese. Ma, mentre scende le scale, si arresta in preda a ripetuti conati di vomito e fissa l'oscurità dei corridoi dell'edificio. Il protagonista aguzzino protagonista discende inesorabilmente le scale in un'assenza di luce. L'incubo, per un interminabile attimo si spalanca al cospetto del comandante Höss, nell'oscurità insondabile di un budello: è forse l'epifania di un'improvvisa, misteriosa e agghiacciante consapevolezza. Nel cinema di Jonathan Glazer si nota la predilezione per la reinvenzione dei generi cinematografici, con scelte di regia che sono state considerate provocatorie e audaci. Ha esordito con **Sexy Beast** (2000), una commedia anticonformista di gangster. **Birth** (2004) racconta una storia che riguarda un prodigioso fenomeno paranormale. Dieci anni dopo l'improvvisa morte del marito Sean, la trentenne Anna (Nicole Kidman) è in procinto di risposarsi. Prima della cerimonia un ragazzino chiede di parlarle da solo: afferma di essere la reincarnazione del defunto marito, e la esorta a non risposarsi. **Under the Skin** (2013), propone una storia di fantascienza “filosofica”, dai tratti più sperimentali e di ricerca, ma non è convincente. Un'aliena (Scarlett Johansson) percorre le strade delle Highlands, in Scozia, guidando un camioncino alla ricerca di prede umane di genere maschile. Quando le individua, dopo averle immobilizzate le fagocita dall'interno, sgonfiandole come palloncini. Glazer realizza un'elaborata ricerca estetica di immagini raffinate “impenetrabili al pensiero”. Assembla in maniera piuttosto scomposta scenografie algide e surreali puntando su effetti visionari. Considerata la suddetta propensione nei confronti dei generi, **The Zone of Interest** rappresenta una possibile svolta nel cinema di Glazer, denotando un più preciso intento autoriale. È stato realizzato come completamento di un accurato lavoro di documentazione e di ricerca anche in loco, ad Auschwitz, della durata di circa dieci anni. Glazer propone la cronaca minimalista delle giornate del comandante del campo di concentramento di Auschwitz, Rudolf Höss, un ufficiale delle SS con un habitus mentale spiccatamente organizzativo e burocratico, piattamente mediocre, piuttosto che strettamente militare. Un uomo sempre assai indaffarato a interrogare i sottoposti, a intrattenere i rapporti con i gerarchi del Terzo Reich, a ricevere team di tecnici che gli sottopongono nuovi progetti per migliorare la produttività delle camere a gas. E racconta la vita della sua famiglia. La moglie Hedwig, bionda e di aspetto ariano tipico e impeccabile, è di estrazione sociale popolare, ma nel 1943 si atteggiava come una signora dell'alta borghesia e viene trattata dalle amiche e dai domestici come tale. Ama quella grande casa, destinata alla famiglia dall'alto comando militare nazista, perché la considera profondamente sua e ideale per viverci e per allevare i figli che sono altrettanto biondi e con gli occhi azzurri. È una famiglia che aderisce appieno al modello del “Lebensraum”, l'incarnazione della ideologia della razza ariana destinata alla conquista del proprio “spazio vitale”. Ma l'atroctà filtra oltre la recinzione del campo. Le amiche di Hedwig raccontano di pellicce e di vestiti sottratti alle prigioniere ebraiche e di un diamante trovato in un dentifricio dove era stato nascosto da una deportata. Non si palesa mai un dubbio, e ancora meno un segno di pietà. Dal campo arriva anche l'amante - oggetto sessuale di Höss. La rappresentazione del contesto appare molto efficace, nonostante un certo eccesso di stereotipi. Glazer sperimenta il cinema della crudeltà e dell'impassibilità, cercando di offrire una nuova chiave di lettura della Shoah, dei suoi luoghi, dei carnefici e della mastodontica macchina di morte nazista. Pone il meccanismo dello sguardo come elemento fondante di **The Zone of Interest**, eliminando allo stesso tempo le immagini che possano in qualche modo dare forma a una “pornografia del dolore”, per rendere ancor più partecipe e responsabile lo spettatore. Il campo dell'infamia, situato a pochi metri dal giardino è rigorosamente

CINEMA

tenuto fuori campo: solo una delle ciminiere dei forni crematori è visibile sullo sfondo. La messa in scena propone quadri fissi in cui i personaggi, per lo più in campo lungo o totale, oppure, raramente, in campo medio, sono sottoposti a un processo di depersonalizzazione e di assimilazione al paesaggio, di reificazione che impedisce ogni rischio di empatia da parte dello spettatore. Una serie di macchine da presa fisse intercettano, in maniera quasi asettica, la vita quotidiana nella villa, in una geometria delle immagini che fa da contraltare alla logicità perversa dello sterminio. I quadri fissi, la frontalità, le porte e le finestre, che sottolineano gabbie geometriche che sembrano le forme ideali, diventano i più adatti per cogliere la lucida follia della soluzione finale: l'organizzazione e l'efficienza deprivata di qualsiasi umanità. E parimenti si nota un sagace e calibratissimo gioco di flashforward, a volte disturbante, ma anche stimolante. Glazer e il direttore della fotografia, il polacco Łukasz Żal hanno scelto di girare le scene nascondendo sul set diverse videocamere digitali poste con diverse angolazioni e manovrate da remoto, dando così agli attori la possibilità di muoversi liberamente, di improvvisare e di recitare indisturbati anche scene prolungate. Ed è stata utilizzata solo l'illuminazione pratica e naturale. Al tempo stesso Glazer non ha voluto che le atrocità commesse all'interno del campo di concentramento fossero viste e ha ottenuto che ne fossero solo ascoltati i suoni e gli echi. A tal fine, il sound designer britannico Johnnie Burn, dopo attenti studi e il recupero dagli archivi di suoni e di voci autentici presenti in quell'epoca nel campo di Auschwitz, ha confezionato una terribile colonna sonora che include suoni dei macchinari di produzione, delle fornaci crematorie, di stivali e di spari e suoni che manifestano l'espressione verbale nel momento del dolore fisico umano. Glazer ricorre all'allusione, a un cumulo di segni attraverso i quali ciò che non è mostrato apertamente entra nella nostra zona percettiva. È rigoroso, geometrico, algido e inesorabile. Si susseguono spazi perfettamente delineati e fotografati nella maniera più fredda e asettica possibile. È la logica perversa, spietata, allucinante, ma a suo modo lucidissima, del nazismo. Una logica matematica che non ha tempo, spazio, né necessità di alcuna forma di empatia umana. Contano le immagini e i suoni, mentre le parole sembrano una semplice appendice. Ma a volte accentuano il senso atroce della banalità del male. In alcuni dialoghi lo sterminio è motivato come un'assurda rivincita dal sapore classista: una giustificazione impossibile, orribile, volgare e lugubramente demagogica. E non vi è mai alcun rimorso di coscienza: i protagonisti rifiutano di guardare oltre la propria quotidianità e il proprio benessere e vogliono mostrarsi volontariamente inconsapevoli dello sterminio in atto. Glazer si sforza di evocare ciò che non si può ulteriormente rappresentare senza cadere nel déjà vu e nel prosaico, ma, in qualche modo rischia l'estetizzazione e il depotenziamento di ciò che è assolutamente abominevole. In effetti si nota quanto il production design, curato da Chris Oddy, appaia a volte contraddittorio a causa dell'eccesso di nitore e di pulizia che domina in molte delle scene girate nelle stanze della villa della famiglia Höss e nel giardino. Inoltre Glazer, in alcune scene, indulge in un contrasto sensoriale che incrina l'iperrealismo che caratterizza **The Zone of Interest** per lasciar fluire un substrato onirico abbastanza maldestro, con contorni da incubo. E ancora, la direzione degli attori, volta a stimolare quanto i personaggi interpretati, che abitano e lavorano nella villa, si mostrino distaccati rispetto agli echi dell'orrore presente nel contiguo campo di concentramento, funziona solo in parte, perché in diverse scene prevale una certa affettazione nella recitazione. Glazer si pone in qualche modo nella scia del cinema di Michael Haneke. Tuttavia non raggiunge l'eccellenza della messa in scena e la magnifica capacità nel rappresentare il presagio dell'orrore che gradualmente si impone nella quotidianità che caratterizzano molti capolavori dell'anziano maestro austriaco. Si può anche mettere in parallelo **The Zone of Interest** con **Austerlitz** (2016), uno dei capolavori del grande documentarista ucraino Sergei Loznitsa confrontandone i due aspetti decisivi e fondanti della messa in scena: la comunanza di rigore geometrico e di collocazione a distanza dai personaggi della macchina da presa.

La Passion de Dodin Bouffant (The Taste of Things), settimo lungometraggio del sessantenne francese, di origine vietnamita, Trần Anh Hùng, adatta il romanzo "La vie et la passion de Dodin-Bouffant, gourmet", dello scrittore svizzero Marcel Rouff, pubblicato nel 1924. Si tratta di un dramma d'epoca che coniuga la dettagliata disanima dell'essenza di una storia di passione culinaria con il racconto della passione romantica tra due personalità diverse che si completano. La vicenda è ambientata nel 1889 in una magnifica tenuta di campagna in cui sorge un'elegante villa d'epoca che è la residenza di Dodin Bouffant (Benoît Magimel), un ricco borghese cinquantenne, molto ben voluto dalla comunità locale. È un raffinato buongustaio, un connaisseur dei prodotti naturali della terra, delle

CINEMA

carni, dei prodotti ittici, dei vini e di tutti gli ingredienti che si utilizzano in cucina. Se li procura scegliendoli con cura nell'orto e nei campi della tenuta e presso i contadini e i vari fornitori che lo servono. Al tempo stesso, possiede i libri di cucina più importanti, i classici "ricettari", scritti dai grandi chef nel corso dei secoli, li conosce praticamente a memoria e li consulta regolarmente. È quindi lui stesso un celebre gastronomo. Ogni giorno, nella grande cucina al pianterreno della villa, Dodin si impegna e si diletta a preparare piatti di ogni tipo con l'aiuto di Eugénie (Juliette Binoche), l'eccezionale cuoca di sua fiducia, una mite e puntigliosa signora di mezza età, che lavora con lui da vent'anni, e di pochi selezionati collaboratori. Tra di essi vi sono la sua assistente Violette (Galatea Belugi) e Pauline (Bonnie Chagneau-Ravoire), la giovanissima nipote di quest'ultima. Dodin invita regolarmente un piccolo gruppo di amici, estimatori della sua arte culinaria, tra cui alcuni titolari delle professioni e delle arti liberali, per apprezzare i piatti confezionati, sulla base di ricette tradizionali o innovative, e con gli accorgimenti suggeriti da Eugénie. Il lavoro insieme e la convivenza dedicata allo stesso scopo, ha determinato il fatto che Dodin e Eugénie, oltre che un'affiatata copia professionale, con un'intesa basata sull'ammirazione reciproca, sono diventati da anni anche amanti. Dodin le ha chiesto varie volte di sposarlo, ma lei, gelosa della propria libertà, si è sempre negata a compiere quel passo per formalizzare legalmente la loro relazione, perché vuole mantenere la sua libertà. La loro placida relazione romantica comporta il fatto che dormono in camera separate. Quindi Dodin visita Eugénie ogni volta che vogliono fare l'amore. Finché un giorno la donna inizia ad accusare episodi di svenimento, ma minimizza. Dodin si preoccupa. Il suo amico medico, Rabaz (Emmanuel Salinger) non è in grado di determinare la patologia di cui soffre la donna. Dopo uno di questi episodi, Dodin prepara per Eugénie un pasto cucinato con estrema dedizione e cura e nasconde in un dessert l'anello di fidanzamento destinato a lei. Eugénie, commossa, accetta di sposarlo e progettano di unirsi in matrimonio qualche mese dopo. Tuttavia, una mattina, Dodin si sveglia e scopre che Eugénie è deceduta nel sonno. Da quel momento deve trovare le ragioni per superare la devastante malinconia che lo domina e per continuare la sua opera sorretto dal ricordo di Eugénie. Trần Anh Hùng realizza un film elegante e sottilmente emozionante; una storia d'amore d'altri tempi in cui il sentimento d'amore tra Dodin e Eugénie finisce per prevalere anche sulla loro comune grande passione per la cucina di qualità. Benoît Magimel e Juliette Binoche sono molto in parte e ben coadiuvati dal restante cast di interpreti. La messa in scena, pur impreziosita dall'eccellente fotografia di Jonathan Ricquebourg, si estrinseca in una elegante articolazione di piani e di inquadrature, ma non mostra certo soluzioni creative rispetto alla disposizione dei corpi negli spazi.

Kuolleet Lehdet (Les feuilles mortes), diciottesimo lungometraggio del sessantacinquenne finlandese Aki Kaurismäki, è un piccolo capolavoro. È un dramma umanista. Racconta con uno sguardo empatico, ma anche disincantato, i proletari e i poveri in un Paese, la Finlandia, in cui apparentemente vi è un benessere diffuso. È una storia d'amore patetica e malinconica, con sprazzi di humour gentile. Al centro della vicenda, che si svolge a Helsinki, vi sono due quarantenni, un uomo e una donna segnati dalla solitudine. Sono entrambi proletari: due lavoratori con modesti salari, vittime di datori di lavoro meschini e truffaldini. Passano da un lavoro all'altro, con contratti privi di garanzie sociali, per cui i problemi economici sono una preoccupazione ricorrente. Ansa (Alma Pöysti) è commessa in un supermercato, con un contratto precario, ma viene licenziata in tronco quando si scopre che porta con sé a casa la merce scaduta. Secondo il direttore, informato da un occhiuto vigilante che ha spiato la donna, ciò che appartiene all'azienda ed è destinato al bidone dell'immondizia non può essere recuperato dai dipendenti in nessun caso. Nel suo modesto domicilio in periferia, una cameretta con angolo cottura e frigorifero, dove vive sola, ascolta la radio, che ripete continuamente le tragiche notizie dei bombardamenti russi in Ucraina. Holappa (Jussi Vatanen) è un operaio metalmeccanico, addetto alla sabbiatura dei pezzi. È depresso e alcolizzato: consuma bevande alcoliche anche durante l'orario di lavoro. Una sera Huotari (Janne Hyytiäinen), l'unico compagno di lavoro che conversa con Holappa, gli propone di andare in un bar karaoke. L'uomo accetta con riluttanza. In questo ritrovo, popolato da tipi curiosi e tristi, i due incontrano Ansa e Lisa (Nuppu Koivu), la sua migliore amica, che ha cercato invano di difenderla quando è stata licenziata. Huotari corteggia senza successo Lisa, mentre Holappa e Ansa si scambiano alcuni sguardi, ma non si parlano. Successivamente Ansa incontra nuovamente Holappa che le offre un caffè e un pasticcino. Nonostante la timidezza e l'impaccio di entrambi, si accordano per rivedersi. Una sera vanno al cinema. In una piccola sala dove proiettano film d'autore vedono

CINEMA

una commedia assurda di zombies. Prima di congedarsi la donna scrive il suo numero di telefono su un pezzetto di carta, ma Holappa, che è costantemente alticcio, lo smarrisce. Quindi i due si perdono di vista. Ansa attende invano una telefonata, mentre Holappa torna davanti al cinema nella vana speranza di incontrarla. Nel frattempo l'uomo subisce un piccolo infortunio sul lavoro. Ma, essendo stato accertato che aveva bevuto alcolici mentre lavorava, viene licenziato. Deve abbandonare anche la baracca dell'azienda dove dorme insieme a Huotari e ad altri due lavoratori immigrati. Quindi, dopo essere stato cacciato da ogni posto di lavoro per la sua dipendenza, ed essendo senza fissa dimora, è costretto a dormire dove capita, anche sulla panchina di un parco. Ansa ha infine dovuto accettare un duro lavoro di operaia in una fabbrica metallurgica. Una sera i due si ritrovano. Lei lo invita a cena nel suo alloggio e pare che infine si sviluppi una vera opportunità per iniziare una relazione. Tuttavia quando Ansa capisce che Holappa è un alcolizzato, essendo traumatizzata a causa di precedenti casi di alcolismo nella sua famiglia, lo congeda bruscamente. Da quel momento inizia una travagliata storia d'amore. Ansa e Holappa si perdono e si ritrovano, tra buoni propositi e incidenti del destino, fino a un epilogo sorprendente. Aki Kaurismäki ha sempre posto al centro del suo cinema i perdenti, malinconici e strambi, e le loro storie minime. Questi personaggi, di estrazione sociale proletaria, sono tuttavia in grado di esprimere faticosamente sentimenti veri e, spesso, un ottimismo non di maniera. Aki Kaurismäki si caratterizza per lo stile assolutamente originale, sobrio ed espressionista, con cui descrive, con evidente empatia, un universo di emarginati. Utilizza, molto spesso, ambientazioni urbane di Helsinki, scenografie e motivi che richiamano l'immaginario degli anni '60 e '70. I suoi primi film, tra cui quello di esordio **Rikos ja rangaistus (Crime and Punishment)** (1983), che adatta nella realtà finlandese l'omonimo notissimo romanzo di Fëdor Dostoevskij, e **Hamlet liikemaailmassa (Hamlet Goes Business)** (1987), un'interpretazione "anticapitalistica" della famosa tragedia di Shakespeare, sono drammi caratterizzati da accenti di desolazione esistenziale. **Tulitikkutehtaan tyttö, (The Match Factory Girl)** (1990), che conclude la "Trilogia dei perdenti", racconta la solitudine sentimentale di una giovane operaia in una fabbrica di fiammiferi. La sua parabola, disperata e tragica, si conclude quando avvelena il fratello, la madre e il patrigno con un preparato chimico usato per la derattizzazione. **Juha** (1999), è un capolavoro in bianco e nero. Si presenta come un antico film muto, privo di dialoghi e corredato da cartelli con didascalie esplicative. Adatta un classico della letteratura finlandese di Juhani Aho, costruendo atmosfere che ricordano il cinema di Charlie Chaplin. Racconta un triangolo amoroso tra un uomo anziano, la giovane moglie e un commesso viaggiatore seduttore. La "Trilogia dedicata alla Finlandia" comprende le seguenti opere drammatiche. **Kauas pilvet karkaavat (Drifting Clouds)** (1996) racconta le vicissitudini di una coppia formata da Ilona, una cameriera in un ristorante, e da Lauri, un tranviere che si devono barcamenare con la perdita del lavoro e con i problemi derivanti dalla crisi economica. **Mies vailla menneisyyttä (The Man Without a Past)** (2002) narra le peripezie di un uomo, sceso da un treno, che viene malmenato a sangue in un giardino pubblico dove si era assopito accanto ai suoi bagagli. Viene ricoverato in ospedale, ma decide di andarsene. Dopo aver girovagato, giunge in una specie di bidonville, dove riesce a sistemarsi in un container contenente un juke box. Non deve faticare molto per farsi accettare dalla comunità di sbandati ed avvia una relazione con una volontaria che presta soccorso agli emarginati. Kaurismäki racconta una favola in controtendenza, tenerissima e ricca di un realismo antivirtuale, utilizzando un umorismo glaciale. Ne emerge un'umanità che si esprime più con gli sguardi che con le parole, indolente, ma solo apparentemente indifferente, essendo in realtà animata dalla speranza. **Laitakaupungin valot (Lights in the Dusk)** (2006) è un bellissimo thriller sociale: secco, brutale ed essenziale nella sua laconicità dark, autenticamente pessimista e privo di illuminazione romantica. Il protagonista è un giovane guardiano notturno, solitario ed emarginato dai colleghi di lavoro. È un tipo dimesso, chiuso in sé stesso e stoico, con un genuino senso dell'onore. Dopo aver conosciuto una femme fatale, bionda, seducente e impassibile, che sembra corrisponderlo con gentilezza e integrità, si trova a fronteggiare alcuni criminali sadici e violenti con cui la donna è in combutta. Due film, incentrati sul tema dell'accoglienza, sono ambientati nel contesto dei porti marittimi. **Le Havre** (2011) è un piccolo "conte morale": lineare, nitido e sottilmente poetico. Si presenta come una favola in bilico tra la nostalgia del passato, la deliberata speranza antirealista e la problematica contemporanea dell'immigrazione illegale. È ambientato a Le Havre, nel vecchio quartiere popolare che si affaccia sul porto normanno e nelle stradine attorno alla stazione ferroviaria. Al centro della storia vi è un anziano ex scrittore, già noto bohémien, che vive modestamente, ma dignitosamente, con l'amata consorte. L'uomo si guadagna da vivere con

CINEMA

difficoltà facendo il lustrascarpe,. Un giorno si imbatte in un adolescente africano che si nasconde sotto un molo del porto dopo essere sfuggito a una retata in cui è stato scoperto e arrestato un gruppo di immigrati clandestini, provenienti dal Mali, nascosti in un container. L'uomo simpatizza subito con quel ragazzo molto sveglio che gli comunica che vorrebbe raggiungere Londra, dove vive sua madre. Kaurismäki rivela un ottimismo trasparente che sostiene una rinnovata ispirazione. **Toivon tuolla puolen (The Other Side of Hope)** (2017) è ambientato a Helsinki e racconta due traiettorie esistenziali che si incrociano. Un profugo siriano trentenne, sbarcato di nascosto da una nave che trasporta carbone, effettua la domanda alle autorità per ottenere l'asilo politico, ma la sua istanza viene respinta. Un cinquantenne, venditore all'ingrosso di camicie, dopo una grossa vincita a una partita a poker, decide di cambiare vita: abbandona la moglie e acquista un ristorante scalcinato, accollandosi un manipolo di strambi dipendenti. **Les feuilles mortes** è un'opera poetica ed essenziale. È semplice, diretta, a tratti commovente, priva di artifici retorici narrativi ed estetici e, soprattutto, di pacchiani intenti didascalici. Aki Kaurismäki racconta che anche in Finlandia esiste una minoranza di sconfitti, gli umili e gli ultimi, che fatica a sopravvivere. La storia si svolge in luoghi urbani desueti: fabbriche metalmeccaniche e metallurgiche da archeologia industriale degli anni del secondo dopoguerra ed edifici decrepiti che ospitano locali con nomi esotici come il pub California e il bar Buenos Aires. Ma avviene anche in ambienti interni che ricordano gli anni '50 e '60: il bar karaoke, il cinema, la stanzetta dove vive Ansa con la tappezzerie, con i colori pastello, i mobili demodé e i quadri vintage alle pareti. Si tratta di una scelta scenografica che denota un'estetica grottesca e uno spirito genuinamente ribaldo e sarcastico. I personaggi indossano abiti dimessi e utilizzano telefoni cellulari di antica data. L'unico baluardo di resistenza culturale è un vecchio cinema in cui si proiettano film d'autore e di genere e dove sulle pareti dell'atrio sono appesi i poster di noti capolavori del passato come **Rocco e i suoi fratelli**, **Pierrot le fou** e **L'argent**. Aki Kaurismäki cita continuamente sé stesso e i film realizzati in quarant'anni di carriera, con garbo e sagacia, riproponendo i consueti personaggi marginali, spuri, insoliti e anticonformisti, in una società in cui l'ingiustizia sociale imperversa. Il suo approccio non è compassionevole, ma sincero, complice e disincantato al tempo stesso, e con una forte carica di spirito libertario e utopistico. Intreccia la nota sensibilità per la condizione operaia, con una fine ironia e con il suo humour che gioca su elementi surreali e sull'espressività dei volti e dei corpi degli interpreti nelle diverse situazioni comiche. E lascia emergere con naturalezza la fiducia nella possibile solidarietà tra i diseredati e nella possibilità terapeutica dell'amore. Ma si confronta anche in maniera dialettica con la tragica realtà contemporanea dell'aggressione della Russia alla Ucraina, attraverso le notizie della radio sui massacri compiuti dai russi. La messa in scena, sobria e concisa, con eccellenti stacchi di montaggio tra le scene, è affascinante. E vi si notano i riferimenti al cinema dei maestri più amati: Frank Capra, René Clair, Charlie Chaplin, Yasujiro Ozu, Vittorio De Sica e Robert Bresson. Aki Kaurismäki utilizza ampiamente la videocamera fissa per ottenere quadri raggelati, impreziositi dalla adeguatezza dei close up. Nelle inquadrature, in particolare nei significativi piani fissi, risaltano sia la distanza ironica dai personaggi sia il rigore e la purezza della composizione delle immagini, la cui gamma cromatica è assicurata dalla straordinaria fotografia di Timo Salminen, fedele collaboratore del regista. E ancora, si segnala la ricca e composita colonna sonora in cui si mescolano brani di musica tradizionale finlandese e motivi delle composizioni dell'argentino Carlos Gardel e del russo Pëtr Il'ič Tchaikovsky.

Kaibutsu (Monster), sedicesimo lungometraggio del sessantenne giapponese Kore-eda Hirokazu, è un dramma - thriller in cui si confrontano il mondo degli adulti e quello degli adolescenti. Per certi versi si tratta di un vero thriller dell'anima in quanto descrive efficacemente, senza alcuna parvenza di denuncia retorica, il disagio, pur diverso, che accomuna docenti e discenti rispetto agli equilibri della convivenza e del rispetto e della tolleranza reciproci in un ambiente complesso come la scuola. E, al tempo stesso, affronta con lucidità e con coraggio temi delicati come la comunicazione e la sincerità tra gli adulti e tra gli adolescenti e, parimenti, l'amicizia tra i ragazzi più giovani e persino il fascino e l'attrazione reciproca che possono completarla. Ma, purtroppo, la progressiva torsione della trama, con l'innesto di numerose diversioni irrisolte e ambigue, finisce per depotenziarne la fluidità narrativa, svelando segni di incertezza e di artificiosità e un velato manierismo sentimentale che condizionano la conclusione dell'itinerario drammatico. La vicenda si svolge in un tranquillo centro urbano. La vedova trentenne Saori Mugino (Sakura Andō) vive sola con Minato (Sōya

CINEMA

Kurokawa), il suo unico figlio di undici anni, che frequenta la scuola elementare. Cerca di allevarlo nel modo migliore, seguendolo con affetto e attenzione. Un giorno, in primavera, nota che il ragazzino si comporta in modo diverso: è meno disponibile e appare trasandato e contuso. Finché una sera non torna a casa. Saori corre a cercarlo e infine lo ritrova affranto in un tunnel ferroviario abbandonato, non lontano dal loro domicilio. Essendo preoccupata al punto di temere che Minato possa avere subito uno shock, lo interroga. Il ragazzino riferisce confusamente che un professore lo avrebbe preso di mira, umiliato in classe di fronte ai compagni e aggredito fisicamente. Profondamente irritata e sconvolta, Saori si precipita a scuola e ottiene un confronto con l'anziana preside Fushimi (Yūko Tanaka), assistita dal vicepreside Tsunoda (Humiaki Shoda), in presenza di Hori (Eita Nagayama), il professori sospettato di azioni di bullismo nei confronti di Minato. La discussione è complicata. Saori viene trattata con estremo sussiego e con evidente freddezza, non ottiene alcuna seria informazione e nota che Hori è fortemente reticente al riguardo, mantenendosi praticamente muto e a capo chino. Dopo la ripetuta insistenza della preside, il professore le porge le sue scuse formali. Per altro, si nota che la preside e i due docenti mantengono un atteggiamento fortemente ambiguo e persino vagamente derisorio e sarcastico. Saori, esasperata, mette alle strette Hori e infine quest'ultimo dichiara inaspettatamente che Minato sarebbe responsabile di atti di prepotenza nei confronti di Yori, un suo compagno di classe. Quindi Saori si reca a casa della famiglia del ragazzino indicato per ottenere una spiegazione. Incontra Yori (Hinata Hiiragi) e suo padre Kiyotaka (Shidō Nakamura). Si trova di fronte un ragazzino poco decifrabile, che, per altro, dichiara di essere affezionato a Minato e di essere parimenti preoccupato per il suo disagio. Comunque alla fine il professor Hori viene licenziato. Ma un giorno torna a scuola e, di fronte a tutti, manifesta una crisi di rabbia. Minato, intimorito, scende le scale di corsa, cade e giace a terra svenuto. In seguito si osserva Hori che, mentre è in corso un temporale, si reca a casa di Saori che non è a conoscenza dell'incidente, e che invece si rende conto che suo figlio è nuovamente scomparso. Successivamente gli stessi fatti avvenuti vengono narrati secondo due altre prospettive: quella di Hori e quella di Minato. Nel corso di un prolungato e controverso flashback Hori è testimone dei comportamenti ostili e sbruffoni di Minato nei confronti di altri studenti durante le lezioni in classe. Un giorno casualmente lo osserva quando rinchioda Yori in un bagno per qualche minuto, e quindi lo rimprovera aspramente. Il professore visita la casa di Yori e scopre che suo padre Kiyotaka è un genitore single, alcolizzato e violento. In questa nuova versione dei fatti quando Saori inizia a chiedere informazioni rispetto a Minato, prima di incontrarla, la preside e il suo vice, nel corso di un incontro preliminare con Hori, lo invitano a non rilasciare dichiarazioni per proteggere la reputazione della scuola. Poi, dopo la conclusione della riunione con Saori, lo costringono a dimettersi. Dopo aver perso il lavoro l'insegnante subisce un vero tormento: viene perseguitato da giornalisti e fotoreporter e abbandonato dalla fidanzata. E dopo la crisi di rabbia, avendo assistito alla caduta di Minato, in preda a una paura irrazionale, Hori pensa di suicidarsi. Rimasto solo nell'aula dove aveva insegnato fino a pochi giorni prima, mentre si scatena un temporale, Hori recupera un quaderno di Yori e capisce che in realtà i due ragazzini non sono solo amici, ma sono anche legati da un verosimile sentimento amoroso, che comprende anche piccoli screzi e dispetti. Come noto si reca a casa di Saori per rassicurarla, comunicandole di aver scoperto che i due ragazzini non si odiano. In seguito, verificato che Minato è scomparso, la madre e l'insegnante si recano insieme a esplorare il famoso tunnel ferroviario abbandonato e trovano un vagone di treno abbandonato e coperto dal fango e dalla vegetazione. Scrutandone l'interno Saori scorge un piccolo poncho che Minato indossa frequentemente. Nel corso del flashback finale si assiste alla versione della storia e degli avvenimenti secondo l'esperienza di Minato. Quindi si apprende che, in realtà, colui che è vittima di bullismo da parte dei compagni di scuola, a causa dei suoi atteggiamenti effeminati, è Yori. Poco a poco i due ragazzini si avvicinano, tra piccoli scherzi e atti di solidarietà: Minato difende regolarmente l'amico deriso. Nel frattempo il professor Hori che osserva alcuni episodi fraintende la situazione pensando che si tratti di bullismo. Tuttavia Minato si sente angosciato perché i sentimenti che prova nei confronti di Yori lo turbano. Nel corso del lungo e problematico sviluppo della vicenda si accavallano vari episodi devianti e varie possibili ipotesi su quale sia il vero "mostro" in questa storia di famiglie monoparentali e di genitori impreparati e inadeguati, di sentimenti adolescenziali reconditi e fraintesi, di bugie e di cose non dette, di rovinosi tentativi di difesa di una presunta rispettabilità, di timori, di giudizi sommari e di riflessi condizionati, di colpe vere e presunte e di rischi di prevalenza della violenza distruttiva e /o autolesionistica. E alla fine emerge la rivelazione definitiva: una

CINEMA

“verità” spiazzante che, comunque, è nettamente a favore della innocenza liberatoria dei sentimenti dei due adolescenti. Durante il temporale, Minato ritrova infine Yori coperto di lividi a causa delle percosse che gli ha inferto suo padre. I due ragazzini sono felici e fuggono insieme. Ritrovano un sentiero tra i campi assolati il cui accesso precedentemente era chiuso, mentre ora è libero da ogni ostacolo. 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 il cinema di Kore-eda Hirokazu. In effetti si possono ricordare brevemente alcuni 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; la relazione a volte conflittuale tra genitori e figli; la necessità di affrontare il problema delle proprie radici. **Nobody Knows** (2004) è 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), è un apologo che racconta, con leggerezza, attenzione alle peculiarità sociali e psicologiche, empatia e tratti poetici, le vicende di un piccolo gruppo di adolescenti. **Little Sister (Umimachi Diary)** (2015) propone 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) è 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) 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. **Broker** (2022) è una sorta di apologo contemporaneo, che si sviluppa come un road movie drammatico e come 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. 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. Anche **Monster** è una storia di adolescenti, dei loro sentimenti e del disagio a causa degli atteggiamenti degli adulti, insegnanti e genitori, incapaci di capirli o che li fraintendono, mentre dovrebbero educarli, oppure che li reprimono. Kore-eda Hirokazu ripropone la sua vocazione umanista e, con qualche esitazione, aggiorna ai casi dell’epoca attuale il mosaico di sentimenti complicati, ma sinceri, di affetto e di amore, tra gli adolescenti. E, nonostante l’incertezza di alcuni significati, in questo succedersi di luci e di ombre nella caratterizzazione dei personaggi, prevale ancora una volta la loro leggibilità e l’intensità delle relazioni, non complicate da giudizi perentori di condanna e nemmeno da inutili derive psicologistiche o emotivamente ricattatorie oppure didascaliche. Per altro Kore-eda, che per la prima volta dal suo esordio non è responsabile anche della scrittura del film, essendosi affidato a un amico che stima, l’esperto sceneggiatore Yūji Sakamoto, attivo da oltre trent’anni, ha voluto coniugare il suo dramma anche in termini di thriller. Quindi, al di là di alcuni echi che possono far pensare alle note costruzioni drammaturgiche di Alfred Hitchcock, ha optato per la riproposizione, forse anche come omaggio, dello stratagemma narrativo reso famoso dal capolavoro **Rashômon** (1950), di Akira Kurosawa. Allo spettatore viene mostrata una doppia (oppure tripla, in questo caso) ricostruzione dell’omicidio (oppure dell’enigma comportamentale di un ragazzino e del suo insegnante, come in questo caso), secondo modalità diverse, inserendo quindi il tarlo del relativismo come demone per chi ricerca la verità e per chi guarda il film. In effetti Kore-eda ha già adottato questa narrazione vorticoso per indagare, con efficace suspense, lo stato d’animo dei personaggi quando ha realizzato **Sandome no satsujin (The Third Murder)** (2017), un emozionante legal thriller che propone un

CINEMA

intrigo processuale che mette a confronto un imputato di omicidio reo confesso e il suo avvocato difensore, impegnati in un sottile gioco in cui uno dei due deve soccombere. Per altro anche in quel film le relazioni familiari sono oltremodo importanti, complicate o perturbate e quindi il genere diverso è stato utilizzato e modulato per tornare, nel corso della narrazione, ai temi prediletti: il dramma familiare, l'assenza e la scomparsa di un parente e il rapporto tra genitori e figli. Quindi in **Monster** Kore-eda, nel costruire la storia passa attraverso diversi stadi, proponendo l'alternanza di diversi punti di vista nel ricomporre i fatti e nel rimettere insieme le parti di una vicenda pluristratificata. E consente ai personaggi, rappresentati dettagliatamente, il tempo di mostrare progressivamente la loro complessità segnata da una verità che pare stabilita con certezza, ma che viene contestata e sovvertita dalla prospettiva - punto di vista successiva. Emergono tre verità, e più sfumature dei fatti, prima di giungere al vero epilogo rivelatorio della verità definitiva che, comunque, contiene ancora margini di ambiguità e di indeterminazione. In ogni caso non si può negare che anche in **Monster**, pur realizzato con una modalità più convincente, a tratti avvincente e persino commovente, come già nel precedente **Broker** (2022), la dedizione di Kore-eda ai temi della infanzia, della adolescenza e della famiglia e la vocazione a scandagliare i legami affettivi risultano penalizzate da una narrazione contorta e tortuosa, con deviazioni e presunti colpi di scena. La messa in scena denota grande perizia stilistica e una direzione impeccabile di un cast di ottimi attori. La scelta dei tempi delle inquadrature e il montaggio, curato come sempre dallo stesso regista, sono sempre perfettamente funzionali alla descrizione degli stati d'animo dei personaggi. E non si può dimenticare l'interessante colonna sonora a cura di Ryuichi Sakamoto

Perfect Days, ventottesimo lungometraggio di finzione del settantasettenne tedesco Wim Wenders è un'opera di eccezionale qualità. È ambientato a Tokyo e risulta perfettamente inserito nel contesto antropologico e culturale giapponese grazie al vissuto nipponico del regista che denota conoscenza e rispetto. Si tratta del diario minimo della routine esistenziale, modesta e spartana, ma oltremodo dignitosa, di un sessantenne che svolge, con estrema dedizione e professionalità, un'umile attività lavorativa manuale. Racconta una storia silenziosa, nel corso di una settimana, concentrata sui momenti e sui gesti, con un approccio di grande sensibilità e di pudore rispetto all'indole, ai sentimenti reconditi, alle passioni per la musica e per la letteratura e alle pulsioni del protagonista. Si tratta di un uomo sereno e curioso della realtà che lo circonda, nonostante un passato, verosimilmente problematico e doloroso, che resta sfuggente. Ma, al tempo stesso, è un'opera molto personale e fedele alla miglior poetica cinematografica di Wenders. Hirayama (Kōji Yakusho in un'interpretazione meravigliosa, degna della sua straordinaria carriera che dura da quasi 45 anni) è un dipendente comunale, addetto alla pulizia delle toilette, i servizi pubblici, a Shibuya, una vasta zona dell'area centrale della metropoli di Tokyo. Vive solo in una vecchia casetta a due piani, molto piccola, con interni sobri e arredamento limitato a ciò che è utile e funzionale, situata in un antico quartiere della città. E guida un furgone che contiene gli attrezzi e i prodotti detergenti che servono per il suo lavoro. Si dedica con cura e passione a tutte le attività della sua giornata: il lavoro, che inizia molto presto al mattino, e le attività del tempo libero che svolge con interesse e amore. Pulisce il suo appartamento, cura regolarmente le piantine poste in alcuni piccoli vasi e fa il bucato. Ama leggere i molti libri ordinati con metodo e con pazienza in un lungo scaffale orizzontale che copre lo zoccolo di un'intera parete della camera che funge da soggiorno e da camera da letto. Ascolta le audiocassette con musica rock della sola stagione di vera e grande vitalità creativa, quella dagli anni '60 agli '80. La sua vera passione, che soddisfa con assiduità e piacere, consiste nel fotografare alcuni angoli urbani, ma soprattutto la natura e, in particolare, le cime degli alberi e le nuvole in cielo, con una piccola macchina fotografica con pellicola a rullino, da 35mm, durante le sue passeggiate in bicicletta o a piedi nelle stradine e nei parchi che frequenta. La digitalizzazione non è presente nella sua vita e non pare che voglia essere aggiornato rispetto ai fatti di cronaca, agli ultimi avanzamenti del progresso o alla politica. Infatti non possiede un computer e cataloga, scrivendo a mano su un quaderno, ciò che gli interessa conservare. Hirayama conduce una vita semplice, scandita da una routine ideale, con precisi rituali e consuete abitudini. Si sveglia ogni mattina prima dell'alba, mette in ordine il suo futon, si lava e si rade, indossa la divisa da lavoro e ripone in un taschino la macchina fotografica analogica. Prima di uscire annaffia le sue piantine e poi prende un caffè o una bibita dal distributore automatico collocato nella piazzola antistante il suo domicilio, dove è parcheggiato il suo furgone. Mentre guida per raggiungere il primo bagno pubblico tra quelli da pulire e rassettare, ascolta i brani musicali contenuti nelle sue audiocassette utilizzando il mangianastri collocato

CINEMA

nel cruscotto del veicolo: “The House of the Rising Sun” degli Animals o canzoni di Lou Reed o di Patti Smith, di Van Morrison, di Nina Simone, di Otis Redding, dei Kinks e di altre storiche band dell’epoca d’oro del rock. Giunto a destinazione si impegna, con estrema cura e con piccoli accorgimenti buffi e ingegnosi, a lavare, detergere, spazzare e rendere presentabile, la prima toilette della lista quotidiana assegnata, ma che lui stesso autogestisce secondo un cronogramma. Durante la giornata caratterizzata dalla ripetizioni di mansioni e di gesti, da una toilette all’altra, non accadono episodi rimarchevoli, eccetto alcuni brevi e buffi incontri con le persone che utilizzano i bagni e la sosta quotidiana per consumare il pranzo portato da casa sulla panchina di un parco, durante la quale fotografa irami e le foglie degli alberi. Scambia anche poche parole con Takashi (Toyo Emoto), un collega ventenne che gli è stato affiancato in équipe. È un tipo che arriva sempre in ritardo sul luogo di lavoro, è piuttosto velleitario, incauto, scansafatiche, poco accurato e sempre alla ricerca di prestiti necessari per impressionare Aya (Aoi Yamada), la ragazza che frequenta e che lavora in un hostess club e veste alla moda. Dopo il ritorno a casa al termine del lavoro, nel pomeriggio Hirayama sale sulla bicicletta e gironzala nelle strade del quartiere scattando qualche fotografia. Si concede una sosta rilassante per l’igiene personale in un sentō, un bagno pubblico a pagamento, visita spesso vecchi negozi di dischi in vinile e di audiocassette e librerie e ritira periodicamente le foto sviluppate e stampate nel negozietto presso cui si serve. Poi talvolta cena nel solito chiosco di un mercato coperto oppure nel piccolo bar-ristorante che predilige dove l’anziana proprietaria lo intrattiene amabilmente con i suoi piatti e i pettegolezzi. Quasi ogni giorno scatta qualche fotografia della natura e prima di dormire legge qualche pagina di uno dei libri dei suoi autori preferiti: William Faulkner, Patricia Highsmith, la giapponese Aya Kōda, ecc. Poi si addormenta e durante la notte si sviluppa la sua attività onirica. Hirayama sogna sempre le amate fronde degli alberi e a volte qualcosa di ciò che gli è accaduto nel corso della giornata trascorsa. I sogni ricorrenti vengono mostrati attraverso sequenze impressionistiche, con rapide e suggestive immagini sfumate in bianco e nero. Non è dato conoscere il suo passato, se non attraverso qualche dettaglio collaterale, ma si intuisce che è un uomo colto e che conosce bene la letteratura dell’ultimo secolo e la migliore musica rock del passato. Hirayama pronuncia la prima rapida battuta solo dopo 35 minuti dall’inizio del film, parla pochissimo e interagisce con il prossimo se è motivato a farlo dalle circostanze, essendo sempre gentile, e a volte arguto, con gli estranei che incontra occasionalmente o abitualmente o che aiuta. E senza mai arrabbiarsi anche se questi ultimi si mostrano agitati, poco garbati e scontrosi oppure scusandosi quando pensa di aver causato un equivoco o di essere stato inopportuno. Alcuni personaggi “secondari” si inseriscono nella sua vita con una qualche significatività emotiva, a volte del tutto trascurabile o brevissima. Anche quando non si vedono, come il giocatore di “Tris” che lascia un biglietto in una toilette e con cui Hirayama conduce e termina una partita del gioco, rispondendo ogni giorno con un altro biglietto su cui ha vergato la sua mossa, senza mai vederlo e senza cercare di conoscerlo. Hirayama riesce a essere responsabile nell’imprevisto, ma anche molto risoluto se è necessario. È una persona onesta e corretta, che apprezza la vita nelle sue varie evenienze, È accorto nel non invadere mai lo spazio altrui, per non danneggiare gli altri e per proteggersi. Dopo aver descritto questa routine esistenziale con cura e con un prodigioso senso della narrazione, Wenders inizia, in maniera minimale e progressiva, a mostrare una serie di piccole anomalie, deviazioni impreviste o obbligate rispetto all’itinerario pratico ed emotivo di Hirayama. Per altro quest’uomo, sembra accettare, con una certa serena disposizione d’animo, questi imprevisti. Una serie di piccole avventure, contrattempi, rivelazioni e incontri inaspettati comunicano allo spettatore qualcosa di più sull’indole più profonda e sul passato del protagonista. E da alcuni dettagli si intuisce che lui ha vissuto un dolore vero e anche circostanze ed eventi drammatici. Ma il racconto non chiarisce queste ombre del passato e resta indeterminato e vagamente misterioso. Un giorno Niko (Arisa Nakano), la figlia ventenne di sua sorella, arriva all’appartamento di Hirayama. Racconta di essere scappata dalla casa materna, dopo un contrasto con la madre, ricca e severa. Lo zio la accoglie con simpatia senza porre ulteriori domande e le cede la sua stanza, sistemandosi nel ripostiglio per dormire. Nel corso dei due giorni successivi Niko accompagna Hirayama durante il lavoro itinerante tra una toilette e l’altra, nei parchi e nelle piazze. Conversano, fotografano gli alberi e girano insieme in bicicletta nel quartiere. La giovane è incuriosita dalle audiocassette dello zio e gli domanda perché non ascolti la musica servendosi di Spotify, ma lui, che ignora di cosa si tratti, risponde che non conosce l’ubicazione di quel negozio di prodotti musicali. Poi, la seconda sera, quando tornano a casa trovano Keiko (Yumi Asō), la sorella di Hirayama, che lui

CINEMA

non vede da anni, ad aspettarli nella piazzola antistante. La donna, giunta a bordo di un'auto lussuosa con autista, dice a Niko che deve tornare a casa con lei. Hirayama, pur emozionato, esorta la nipote a ubbidire. Mentre la giovane entra nell'appartamento per recuperare le proprie cose, si assiste a una breve conversazione tra il protagonista e sua sorella. Keiko gli comunica che la demenza del padre è peggiorata e chiede se lui andrà a trovarlo nella casa di cura dove è ospitato. Dice che non riconosce più nulla e, in modo sibillino, aggiunge che certamente non si comporterà più scorrettamente come in passato. Hirayama pur mostrandosi turbato risponde con un diniego, ma saluta con timido affetto la sorella. Nel frattempo Niko li raggiunge e poi entra nell'auto. E, prima di congedarsi, Keiko chiede al fratello se davvero si guadagna da vivere come addetto alle pulizie dei servizi pubblici. Hirayama conferma. Poi., mentre l'auto con a bordo le due donne si allontana, piange inconsolabilmente.

Wim Wenders che, come noto, è una delle massime personalità del cinema tedesco e internazionale, vanta una prestigiosa carriera, iniziata nel lontano 1967, dopo un soggiorno a Parigi nel 1966. Un itinerario artistico segnato da una collaborazione empatica con il connazionale scrittore Peter Handke, esempre accompagnato dal gusto per la pittura e da una bruciante passione per la musica rock. Si distingue per l'attiva cinefilia, l'eccellente ricerca stilistica autoriale e l'intensa propensione a viaggiare, spostandosi spesso tra Germania, Francia e Stati Uniti. Al centro della sua poetica cinematografica, in sintesi, vi sono un paio di temi fondamentali: il movimento, e il viaggio iniziatico, e il rapporto tra suono e immagine. Secondo Wenders il movimento fisico che si dispiega nell'ambito di città e architetture, o persino superfici rese con sagace occhio pittorico, si trasforma nel perdersi nei labirinti della coscienza di colui che sperimenta il viaggio e che ne è, a sua volta, trasformato. Ne risulta che Wenders, fin dai suoi esordi come regista, considerando la possibilità di mostrare la spazialità e la durata del movimento, ha deciso di superare le difficoltà e gli intralci del racconto "oggettivo". Ha quindi optato per la narrazione fenomenologica, essendo fortemente stimolato dalla contrapposizione tra il mito della verità e l'illusione delle immagini. Ne sono testimonianze alcuni dei suoi film più noti e riusciti, in cui emerge anche la sua passione per la rilettura del genere noir nel senso del thriller dell'anima: la "Trilogia della strada", comprendente **Alice in den Städten (Alice in the cities)** (1974), **Falsche Bewegung (The Wrong Move)** (1975) e **Im Lauf der Zeit (Kings of the Road)** (1976); **Der amerikanische Freund (The American Friend)** (1977); **Der Stand der Dinge (The State of Things)** (1982); **Paris, Texas** (1984). Venendo quindi a considerare il rapporto tra Wenders e il Giappone, occorre affermare che già nella primavera del 1983, spinto dal desiderio di approfondire la conoscenza e la descrizione del cinema del maestro giapponese Yasujiro Ozu (1903 - 1963), uno dei suoi registi prediletti in ragione delle innovazioni tecniche e stilistiche e della qualità delle inquadrature e delle immagini, ha realizzato il documentario **Tokyo-Ga** (1985). Si tratta della inaugurazione del genere del "diario su pellicola", che Wenders ha più volte ripreso e utilizzato in opere successive. Il film interseca esplorazioni esplicite del cinema di Ozu, con interviste a Yuharu Atsuta, il direttore della fotografia abituale di Ozu, e a Chishū Ryū, uno degli attori preferiti di Ozu, con le scene della Tokyo contemporanea, tra cui spiccano, ad esempio, le macchine per il gioco pachinko e gli espositori di cibo in plastica. Wenders incontra anche il connazionale ed amico regista Werner Herzog sulla Tokyo Tower e i due si scambiano opinioni riguardo la (im)possibilità dell'immagine pura. Wenders non ha risposte chiare da fornire e per tutto il film guarda a Ozu come un cineasta irraggiungibile. Il mistero, e il tormento, circa "la semplicità" nel cinema conduce Wenders, circa quarant'anni dopo, a tornare a Tokyo per realizzare **Perfect Days**, un film essenziale, semplice e profondo, tranquillo e intenso. Un'opera pervasa da un senso di rispetto e di pienezza, lontanissima dalla retorica, ma anche da qualsiasi imitazione di un orientalismo fasullo, con al centro una sottile riflessione sul senso di umanità, sul senso della vita, sui ricordi, ma senza alcuna complicazione di confuso psicologismo. **Perfect Days** doveva inizialmente essere un documentario riguardante le toilette pubbliche, parte del progetto dell'amministrazione municipale denominato "The Tokyo Toilet". Ed era stato commissionato espressamente a Wim Wenders in virtù appunto delle sue precedenti felici esperienze di confronto con il cinema giapponese. Tuttavia, nel momento in cui ha accettato l'incarico, Wenders ha preferito realizzare un'opera narrativa in formato 4.3, con magnifiche inquadrature, mostrando le varie toilette come i set dove si svolgono le vicende dei personaggi. **Perfect Days** racconta una storia di routine e di rituali, fortemente e costantemente concentrata sul momento presente, ma non immediato. E impegnata nel cogliere e nell'accettare la serenità e la bellezza intrinseche di una vita difficile, ma

CINEMA

non prosaicamente drammatica. Wenders sembra in qualche modo quasi immedesimarsi in Hirayama. In particolare entrambi sono appassionati della musica rock di quel ventennio, dagli anni '60 agli '80, l'epoca più fertile e qualitativamente superiore del genere musicale in questione. In sostanza Wim Wenders ha voluto comunicare il suo personale punto di vista sullo "stato delle cose" e sul sentimento di autocoscienza che anima Hirayama, riuscendo a sorprendere con questo ritorno, semplice e al tempo stesso studiato, a un magnifico e "anomalo" thriller dell'anima che sorprende, emoziona e anche commuove.

Kuru Otlar Üstüne (Les herbes sèches), nono lungometraggio del sessantatreenne turco Nuri Bilge Ceylan, è un dramma esistenziale di eccellente qualità. È ambientato in una remota comunità rurale durante un gelido inverno. Ed è evidente il contrasto tra gli spazi immensi, coperti da un uniforme e spesso manto nevoso, con un nitore affascinante, interrotto solo da sporadici alberelli riseduti scuri e dalle strade fangose, e la presenza umana con individui ripiegati fisicamente e moralmente su sé stessi. Propone un intenso e amaro affresco delle relazioni umane tra personaggi che sono lacerati da contraddizioni di vario genere, passioni abortite, rammarico e crisi di identità causata da dilemmi morali e politici, con, in aggiunta sottili riferimenti anche alla crisi della democrazia in Turchia. L'efficace architettura narrativa, che consente la minuziosa disanima delle posture psicologiche ed emotive dei personaggi e la sofisticata messa in scena sono solo minimamente inficiate dall'epilogo che risulta meno convincente. Nella vicenda sono presenti diversi protagonisti, tra cui il principale: Samet (Deniz Celiloglu), un docente trentenne di bell'aspetto che da sette anni vive in uno sperduto villaggio dell'Anatolia orientale. Dalle conversazioni si apprende che il paesino si trova all'interno della vasta area con maggioranza etnica curda massicciamente presidiata dall'esercito turco perché è sede di continue tensioni interetniche e politiche e anche di aggressioni, attentati e agguati. Samet insegna disegno e arti plastiche presso l'unica scuola, un istituto comprensivo a ciclo unico con alunni adolescenti di diversa età, fino a 14 anni. È un egocentrico, orgoglioso, disilluso, ma anche cinico o opportunista, e a volte manipolatore, quando lo ritiene necessario per i propri fini personali, essendo comunque ben consapevole del proprio carattere. È solito lamentarsi continuamente con un paio di abitanti del luogo che frequenta abitualmente, e con cui intrattiene conversazioni anche sulla situazione sociale e politica della regione, perché si sente perseguitato dalla sorte per essere stato destinato per svolgere il suo lavoro in quel minuscolo centro rurale in cui mancano gli stimoli culturali. Un luogo che disprezza, essendo da tempo in attesa del recepimento della sua domanda per ottenere un agognato trasferimento a Istanbul. È un tipo passivo, abituato a cercare sempre di limitare le proprie responsabilità, essendo stato delegato dal preside a gestire il magazzino della scuola che fornisce il materiale scolastico e ginnico sportivo agli studenti. Ma, al tempo stesso, non esita nel mostrarsi aggressivo e intollerante rispetto alle critiche ai suoi comportamenti incauti e agli atteggiamenti presuntuosi e, a volte, rabbiosi e autoritari, nei confronti dei più deboli o degli studenti meno disciplinati o tardi nel comprenderlo. Le consolazioni per quest'uomo laureato in storia dell'arte e tormentato dalla insoddisfazione e dalle recriminazioni, vengono dalla lettura e dalla passione per la fotografia. Si dedica a ritrarre persone e paesaggi ricavandone magnifiche fotografie in bianco e nero che raccontano forse una ricerca di legame con la realtà, fissata nella immobilità del momento e in cui non deve impegnarsi a fare delle scelte, ma forse anche un interesse per l'ambiente locale, contraddittorio rispetto al sentimento di alienazione che non si stanca di proclamare. Per altro la vera soddisfazione gli viene dall'interesse per Sevim (Ece Bağcı), una a sua allieva tredicenne graziosa, intelligente, perspicace e sensibile. Insomma una ragazzina diversa dagli altri alunni e alunne della classe in cui insegna, che sono in maggioranza piuttosto rozzi, petulanti e poco interessati. Samet non nasconde la sua preferenza nei confronti di Sevim, ben consapevole del fascino che esercita sull'adolescente, essendone lusingato. E non scoraggia quella che considera un'amicizia particolare. Quindi è indulgente con lei, le porge piccoli regali, tra cui un libro e un piccolo specchio per il trucco, e la rende partecipe di alcune confidenze anche relative agli altri insegnanti. Non si tratta certo di una relazione illecita con una deriva intima o erotica. È un rapporto senza colpe, ma certamente non è opportuno, è ambiguo e influirà sul futuro dell'insegnante anche perché non passa inosservato agli occhi degli altri studenti, suscitando invidia e pettegolezzi malevoli. Samet condivide una modesta casetta di campagna con un collega, il coetaneo Kenan (Musab Ekici) che insegna nella stessa scuola e con cui intrattiene un buon rapporto di amicizia, soprattutto per la disponibilità di quest'ultimo. Un tipo più tranquillo e meno frustrato, che si è adattato, con maggior serenità ed equilibrio, alla vita nel villaggio e che aspira al matrimonio, volendo continuare a vivere nella

CINEMA

regione. In effetti Samet che è laureato in storia dell'arte, coltiva una sana passione per la fotografia, dedicandosi a ritrarre persone e paesaggi e ricavandone magnifiche foto in bianco e nero che raccontano una spiccata sensibilità artistica e un serio interesse per la realtà locale. Un giorno Kenan riferisce a Samet che è stato informato dal preside (Yıldırım Gücük) che vi è stata una denuncia anonima contro loro due riguardante un presunto comportamento inadeguato e ambiguo nei confronti di alcune studentesse della classe di tredicenni in cui entrambi insegnano. E di conseguenza lo informa che è stata aperta una piccola inchiesta interna. Samet che è cosciente della sua amicizia con Sevim che la sua amicizia con Sevim può essere considerata sospetta e impropria, reagisce molto male, palesando rabbia e vittimismo. Ma poi accetta il confronto nell'ufficio del preside e la successiva riunione per fornire spiegazioni nell'ufficio del provveditore nel capoluogo della provincia, che si conclude provvisoriamente con un monito verbale. Proprio nel giorno in cui torna al villaggio, dopo la riunione in provveditorato, Samet conosce Nuray (Merve Dizdar), un'insegnante di inglese che lavora in un villaggio vicino. È una sua coetanea: una donna molto attraente, intelligente ed emancipata. In passato è stata un'attivista e una militante della sinistra progressista e ha vissuto a Istanbul e ad Ankara. I due simpatizzano. Per conoscere meglio Nuray, Samet coinvolge anche Kenan con la scusa di presentargliela perché sta cercando una moglie. Durante un primo incontro, in cui risulta evidente che sia Samet che Kenan si sono invaghiti della nuova venuta, apprendono la storia di Nuray e il motivo della sua presenza nel villaggio, dove vive sola in una casa propria. Dopo aver subito l'amputazione di una gamba come conseguenza del ferimento durante un attentato dinamitardo, avvenuto nella capitale turca e forse compiuto da una banda terrorista curda, in cui si è trovata coinvolta, la donna, ristabilita e deambulante senza problemi grazie a una protesi, si è tornata nella regione per essere vicina alla dimora della sua famiglia. Nuray appartiene alla minoranza musulmana alevita, una corrente dell'Islam di derivazione sciita presente in Anatolia a partire dal XIII secolo, influenzata dall'umanesimo e dall'universalismo, i cui fedeli, una minoranza di circa 10 milioni, in genere sostengono il secolarismo, il modello kemalista e i partiti di sinistra e sono spesso vittime della discriminazione e dei pregiudizi della maggioranza della popolazione turca di fede sunnita e, in particolare, dei nazionalisti di estrema destra. Ed è tuttora convinta che sia necessario l'impegno politico per opporsi al centralismo statalista e conservatore del governo turco e, in generale, per cambiare lo stato delle cose nel mondo, mentre Samet manifesta il suo totale scetticismo al riguardo. Qualche giorno dopo Samet intuisce che tra Nuray e Kenan non mancano le affinità e che la loro amicizia sta progredendo. Quindi, determinato a incontrare nuovamente quella donna che finalmente rappresenta un raggio di luce durante il lungo e ostico inverno della sua vita, Samet accetta un invito a cena da parte di Nuray, ma non lo estende a Kenan, come invece era stato convenuto. Si presenta da solo a casa della donna e inventa la bugia per cui Kenan non sarebbe stato disponibile a partecipare. Durante la serata, si confronta a lungo e sempre più intimamente con la donna in una delle scene momenti più emozionanti del film. Vi si intrecciano seduzione, inganno, tristezza e anche provocazione, nelle parole dirette di Nuray che lo accusa di non impegnarsi politicamente. Alla fine Samet riesce a sedurla e trascorrono la notte insieme. Per altro, dopo quell'esperienza, Samet ottiene un doppio risultato negativo. Sia Kenan che Nuray si allontanano da lui, essendo rimasti fortemente delusi dal suo comportamento poco onesto e cinico. Nel frattempo, dopo settimane di ossessione ai limiti della paranoia, anche perché Samet si strugge per sapere chi fosse il delatore che lo aveva denunciato al preside, la questione viene chiusa senza conseguenze, anche grazie alle smentite di diversi alunni e docenti. E, quando si sta per svolgere la festiciola per celebrare la fine dell'anno scolastico, Samet apprende da Sevim, nonostante la reticenza di quest'ultima, che quella denuncia contro di lui era stata inoltrata dalla stessa ragazzina e da un'amica dopo un litigio rispetto al comportamento dell'insegnante verso di loro. Purtroppo in questo magnifico film vi è un dettaglio un poco spiazzante. All'inizio dell'estate nel corso dell'epilogo, piuttosto irrisolto, Ceylan si concentra nuovamente su Samet e ne documenta le peregrinazioni nelle campagne circostanti. L'uomo ha ormai reso formali le sue relazioni con il luogo che disprezza, in particolare quelle con Kenan e con Nuray, e pensa solo alla probabile e imminente dipartita, considerato il quasi certo trasferimento a Istanbul. Tuttavia Ceylan, in modo poco comprensibile, inserisce un elemento ambiguo per suffragare una specie di autocoscienza e di autoindulgenza finale di quel personaggio fortemente negativo. Propone un lungo flashback, forse in parte modificato da un ricordo nostalgico e onirico, in cui lo stesso Samet, durante il precedente

CINEMA

inverno, in un paesaggio idilliaco, passeggia con Sevim, agghindata e truccata come una donna adulta, mentre cadono soavemente i fiocchi di neve. Un quadretto che sembra smentire l'innocenza della loro relazione proiettandola in un'icona con echi del noto romanzo scandaloso "Lolita" di Vladimir Vladimirovič Nabokov, pubblicato nel 1965. Nuri Bilge Ceylan concepisce il cinema come uno strumento che gli consente di raccontare cose che non oserebbe dire, ovvero di addentrarsi negli ambiti più intimi e drammatici della sua condizione personale e della sua visione della realtà. Essendo interessato da sempre a esplorare i limiti dello sguardo cinematografico nel descrivere e nel comprendere la complessità esistenziale dell'individuo, è dedicato a indagare e a rappresentare la natura umana, senza giudicarla. Nel suo cinema, molto personale, rappresenta costantemente le emozioni e i sentimenti inespressi, la crisi di identità di personaggi che concepiscono la loro esistenza in uno spazio transitorio, l'assenza di appartenenza e la resistenza alla identificazione con codici sociali predeterminati. E affronta le problematiche della convivenza e i confronti di sentimenti e valori, senza sintesi o giudizi morali. Nel corso degli anni, a partire dalla seconda decade del millennio, i suoi personaggi risultano ben più corposi e la loro interazione è funzionale a una precisa volontà di raccontare una storia, e tante vicende minori, pienamente vissute. Di conseguenza Ceylan ha anche progressivamente incrementato, nei suoi film, la presenza della parola. Ne derivano dialoghi complessi, sottili, allusivi, sempre pregnanti, lunghi, ma mai esasperanti. In questo senso è oltremodo significativo il costante riferimento nell'ispirazione al grande drammaturgo russo Anton Čechov, da cui la predilezione nel mettere a fuoco personaggi comuni che conducono una vita ordinaria, ma con complessità e sensibilità ragguardevoli, eppure disillusi e lacerati dal rammarico e dal pessimismo. Ceylan è noto per il rigore formale del suo cinema. L'estetica della messa in scena dei suoi film è molto suggestiva, all'insegna di un "realismo" che si esprime attraverso alcune costanti: inquadrature fisse, con la macchina da presa immobile, che esaltano visivamente gli sguardi, i silenzi, il non detto e il non agito, ma anche le conversazioni; prolungati piani sequenza; magnifiche immagini, molto espressive, in formato scope. Ceylan è interessato al gap e alla tensione tra Istanbul e la provincia. Nei suoi primi film, **Small town** (1997) e **Clouds of May** (1999), rivisita gli spazi rurali della sua infanzia. **Distant (Uzak)** (2002), ambientato a Istanbul, offre un'intensa meditazione sulla solitudine e sull'impossibilità dell'evasione. **Climates** (2006) rappresenta un ulteriore passo nel percorso di amara riflessione su sé stesso. **Three monkeys** (2008) offre un'intensa osservazione ravvicinata di personaggi diversi, in qualche modo tutti corrotti, colpevoli e bugiardi, dei loro destini, della solitudine e dell'impossibilità dell'evasione dal proprio contesto. **Once upon a time in Anatolia** (2011) mostra uno sguardo penetrante, rivolto all'essenza della vita umana, e una capacità di raccontarla totalmente, senza esprimere giudizi morali. **Winter sleep** (2014) propone tre personaggi intrappolati in un limbo esistenziale. Vivono con disagio perché oppressi da antiche e nuove contraddizioni e interpretano in modo errato la loro collocazione sociale. Sentimenti e valori si confrontano e si complicano senza possibili mediazioni o sintesi. Prevalgono lunghi dialoghi, spesso di qualità letteraria, ma emozionanti, con rare note di humour. Conversazioni che si svolgono prevalentemente in interni. **The Wild Pear Tree** (2018) costituisce un magnifico affresco delle relazioni umane. Ma propone anche una sottile e risoluta disanima pluristratificata, e mai didascalica, delle problematiche di una società tuttora patriarcale, bloccata nel conservatorismo ipocrita e conformista. È incentrato sulla dialettica tra un padre irresponsabile e debole e un figlio tormentato e pieno di rancore, con sentimenti ambivalenti rispetto al luogo nativo, che avverte come opprimente. Propone un dispiegarsi geniale di architetture narrative e verbali, con continua espansione dei confronti tra i personaggi e con modificazioni di toni e posture. È fortemente caratterizzato da un susseguirsi di lunghi, elaborati, ma spesso anche toccanti, dialoghi, a volte con forti contrapposizioni di opinioni e di valori. In **Les herbes séches (About Dry Grasses)** non mancano le affinità con il precedente **The Wild Pear Tree**. Nel film realizzato nel 2018 viene descritta una società patriarcale caratterizzata dall'ipocrisia e la crisi di una famiglia del ceto medio decaduta e screditata socialmente. In questo nuovo affascinante poema sulla vita e sulle relazioni umane Ceylan invece osserva, descrive e interpreta magistralmente la crisi profonda di una generazione di "intellettuali" trentenni, alcuni disillusi e altri ancora convinti della giustezza dell'impegno politico. E racconta la sofferenza dell'istituzione scolastica in una società in cui prevalgono il conformismo e l'oppressione a causa dei pregiudizi e di regole ambigue e obsolete. Questa vicenda si svolge nella regione definita, da chi non è un

CINEMA

nazionalista turco, il Kurdistan anatolico, un locus assolutamente cruciale che continua a rappresentare il punto caldo in cui si misura la salute della democrazia in Turchia. Inoltre non si può evitare di considerare il parallelismo tra Sinan, il protagonista di **The Wild Pear Tree**, un ventenne neo laureato ambizioso, orgoglioso e insoddisfatto, diviso tra sogni di realizzazione e di riscatto sociale e che coscienza del fallimento delle proprie speranze, e Samet il protagonista principale di **Les herbes sèches**, un individuo supponente, narcisista, scettico e opportunista, che si nasconde dietro a un petulante vittimismo, ma che si dimostra infido nei confronti dell'unico amico ed egoista e incauto nelle relazioni con le donne. Occorre anche rilevare la conferma della novità, rispetto alla filmografia di Ceylan, costituita da questi due ultimi suoi film, scritti entrambi dal regista insieme a sua moglie, e sua consueta collaboratrice, Ebru Ceylan, e allo sceneggiatore Akin Aksu. Si tratta della presenza di riferimenti, più o meno espliciti, alla situazione politica del Paese che emergono durante le conversazioni. È del tutto evidente che nel cinema di Ceylan il momento della parola è ormai diventato determinante per rapportarsi a una società, quella turca, vessata dalla democrazia di Erdogan, un sistema di potere clientelare e ricattatorio in cui sono in vigore varie norme liberticide e sono presenti gravi anomalie derivanti dalla megalomane ideologia nazionalista neottomana che, tra l'altro, contribuisce alla non soluzione della questione curda. In sostanza Ceylan conferma una notevole capacità di fornire progressivamente informazioni dettagliatissime sui personaggi e di rappresentarne la natura precaria, ispirandosi a Čechov e anche a Dostoevskij. Evidenza anche il conflitto tra un individuo, che non può e non vuole credere veramente in nulla, e l'ambito etico e politico e il ruolo della donna nella dialettica in corso nella società turca. I lunghi dialoghi, che non sono mai privi di consistenza, affrontano naturalmente questioni controverse, definendone i contorni in modo dialettico e sviscerandone le motivazioni autentiche: l'educazione, l'individuo e la collettività, la gioventù, la verità e la falsità, l'amore, la militanza, l'insoddisfazione personale, i sogni perduti, l'incomunicabilità e molto altro. **Les herbes sèches** propone un dispiegarsi geniale di architetture narrative e verbali, con continua espansione dei confronti tra i personaggi e con modificazioni di toni e posture. Configura un'armonia mai scontata di soluzioni della messa in scena che catturano totalmente la mente e l'animo dello spettatore, che non viene affatto sovrastato dalla durata di poco più di tre ore, perché il film va oltre ogni concetto di classicità, senza mostrare mai compiacimenti o manierismi. Appare visivamente affascinante, essendo costellato da geniali architetture visive e da splendidi e dinamici tableaux vivants giocati sull'interazione tra i personaggi e tra loro e il paesaggio. Si segnalano: la composizione magistrale delle immagini; gli intensi primi piani che valorizzano i volti e i gesti allusivi; le inquadrature fisse con un abile gioco di campo - controcampo ed efficaci angolazioni; i suggestivi piani sequenza; le omissioni visive e i particolari degli ambienti rivelate dalla illuminazione studiata delle scene; le magnifiche fotografie in bianco e nero di paesaggi e tipi umani locali scattate da Samet e mostrate in rassegna a tutto schermo durante scene significative; le panoramiche widescreen del paesaggio invernale con notevole profondità di campo; le dissolvenze che portano dal freddo e dalla neve invernale al sole e alla vegetazione estiva, la fotografia eccezionale, dai toni variegati, curata da Kürşat Üresin e da Cevahir Sahin.

Per ragioni di spazio dobbiamo limitare i nostri commenti ai film presentati nelle altre sezioni del Festival, fornendo, in molti casi, solo brevi note critiche per quelli che abbiamo potuto vedere e che ci sono sembrati qualitativamente migliori. Rispetto ai 28 lungometraggi di vario genere, presentati fuori concorso, nella grande sezione "Hors Compétition - Séances Spéciales - Cannes Première", ne commentiamo uno dei più significativi e offriamo sintetiche critiche di altri tre.

Killers of the Flower Moon, trentunesimo lungometraggio di finzione dell'ottantenne Martin Scorsese, il maestro del grande rinnovamento del cinema americano, nella stagione della New Hollywood, racconta un'era storica in cui hanno convissuto avidità e corruzione, odiosa violenza, passioni, illusioni e impossibili redenzioni. È un western, ma anche un gangster movie, un thriller poliziesco, un melodramma e persino una tragica farsa. Si tratta di una narrazione in cui si intrecciano il cinema civile della memoria e il cinema politico della testimonianza, i dettagli di una macchinazione orrenda e grottesca e le radici oscure di una società ingiusta. Gli autori della sceneggiatura, Eric Roth e lo stesso Scorsese, hanno adattato il saggio - inchiesta "Killers of the Flower Moon: The Osage Murders and the Birth of the FBI", del giornalista David Grann, pubblicato nel 2017 e ispirato a fatti realmente accaduti negli anni '20 in Oklahoma, durante il cosiddetto "Regno del terrore", quando

CINEMA

avvenne una spaventosa sequela di omicidi razziali di nativi americani della nazione Osage. Questi ultimi avevano trovato diversi giacimenti di petrolio nell'Indian Country, le terre, considerate improduttive, che il governo degli USA aveva loro concesso. E, appena la notizia si diffuse, una moltitudine di uomini bianchi giunse in quell'area nordorientale della Oklahoma, decisi a impadronirsi di quella ricchezza a ogni costo e con ogni mezzo. La vicenda inizia nel 1919 e si svolge nell'arco di circa 10 anni. Determina un cambiamento violento e radicale dell'assetto etnico, sociale ed economico di quella riserva a danno degli indigeni amerindi, divenuti ricchi ed eleganti possidenti e proprietari di splendide residenze, fattorie e automobili. Durante due terzi del film Scorsese descrive il puzzle delle relazioni tra i bianchi e gli Osage. E non mancano alcuni riferimenti, in genere subliminali, al capolavoro **The Searchers** (1956), di John Ford. Ernest Burkhart (Leonardo Di Caprio), un quarantenne di bell'aspetto, ma piuttosto ottuso e spiantato, reduce dalla I Guerra Mondiale, partito dalla costa atlantica, giunge a Fairfax, una fiorente cittadina in Oklahoma e arriva a una magione che troneggia nella prateria. E la vicenda viene raccontata in larga parte secondo il suo punto di vista. È stato chiamato da suo zio, William 'King' Hale (Robert De Niro), un energico settantenne, proprietario terriero e allevatore di bestiame, residente da anni nella riserva. È un grande maneggiatore, nominato sceriffo federale dal governo per assistere i nativi e quindi sempre pronto a "consigliare" gli Osage rispetto ai loro affari, come imponevano le leggi vigenti. Ernest diventa uomo tutt'fare di suo zio e taxista, ma, in cambio, Hale gli chiede di corteggiare e di sedurre Mollie Kyle (Lily Gladstone) una trentenne, che come le sue tre sorelle, possiede un patrimonio cospicuo, frutto delle royalties petrolifere. Nel frattempo Ernest e suo fratello Byron (Scott Sheperd) commettono anche varie rapine a mano armata. Dopo aver sposato Mollie, che, per altro, soffre di diabete, Ernest sembra soddisfatto della posizione sociale raggiunta e della vita familiare allietata dalla nascita di due bambine. Tuttavia accetta con cinica superficialità di obbedire agli ordini di suo zio, che si rivela essere un avido ed efferato criminale. In effetti, servendosi di grossolani assassini prezzolati, fuorilegge e sfruttatori, che utilizzano, volta per volta, veleno, armi da fuoco, coltelli ed esplosivi, Hale, nel corso degli anni, architetta e fa eseguire gli omicidi delle tre sorelle di Mollie. I delitti avvengono sempre in occasione di sue assenze, in modo da costruirsi gli opportuni alibi. Verificata la indifferenza delle autorità locali della polizia e dei giudici, Mollie si reca infine a Washington e deposita una petizione indirizzata al Presidente degli USA. Nel frattempo il terrore si diffonde tra altre famiglie agiate degli Osage. E molti fuggono dalla riserva dopo aver ceduto per poco denaro le loro proprietà e concessioni petrolifere a emissari e prestanome del perfido e spietato William Hale. A questo punto si apre un ideale secondo atto della storia, della durata di circa un'ora, in cui la narrazione fornisce la chiarificazione di dettagli, sospetti e questioni oscure accumulati in precedenza e della vera personalità dei protagonisti. Un giorno Thomas White (Jesse Plemons), un detective del "Bureau of Investigation", ridenominato FBI nel 1935, inviato dal governo, inizia a indagare. Poco a poco scopre e arresta i responsabili degli omicidi e ottiene le loro confessioni. E, nel corso del breve e serrato epilogo, emergono pienamente la massiccia corruzione, la sfrenata avidità e la vile bassezza dei criminali. Ovvero la diabolica trama di Hale e le responsabilità del suo complice Ernest che, avendo manomesso l'insulina di Mollie, aveva causato l'aggravamento della sua malattia. Nonostante le cure che le salvano la vita, dopo le condanne di William e di Ernest, la donna muore all'età di 50 anni, nel 1937. In **Killers of the Flower Moon** Scorsese racconta una storia poliedrica, ricca di sfumature culturali e "spirituali", con una visione affatto nostalgica del passato. E la vicenda si svolge prevalentemente nelle strade, un topos essenziale della sua poetica cinematografica. Opta per una narrazione, della durata di ben 206 minuti, caratterizzata da una speciale cadenza rallentata e compassata, ma affatto epica, enfatica o ridondante. E spesso, in questo dramma desolato e tragico, costellato da un'inesorabile sequela di assassini e di delitti di ogni genere ai danni dei nativi Osage, e con al centro una straniante e letale storia d'amore, emergono raffinati e marcati toni umoristici e sarcastici, specie nella descrizione della tipologia umana dei bianchi e delle loro lugubri gesta. La messa in scena mostra una meticolosa amministrazione del tempo, con una calibratissima gestione di ogni sequenza, evitando costantemente la tentazione della sperimentazione estetica, per mettere a fuoco la verità intrinseca dei personaggi, i loro volti, la mimica, il linguaggio dei corpi e i rituali, cerimoniali e conviviali, in cui sono coinvolti. Ed è funzionale a illustrare efficacemente un affresco storico e morale, che, soprattutto nell'epilogo, mostra una speciale partecipazione emotiva dello stesso Scorsese alla tragedia della eliminazione fisica e culturale della comunità degli Osage.

CINEMA

Senza scendere in una sterile deriva didascalica o in riflessi insistentemente spettacolari, mostra, attraverso ogni omicidio e atto di violenza, la squallida mediocrità di cospiratori che, nella loro bramosia di possesso di terre, di ricchezze e di potere, esercitano una violenza sistematica e ripetitiva, spropositata e bestiale. Il flusso smorzato del racconto è impreziosito dalla qualità della magnifica fotografia di Rodrigo Prieto e dal sapiente montaggio di Thelma Schoonmaker ed è accompagnato, senza indebite intrusioni, dalla colonna sonora di brani musicali rock e blues a cura di Robbie Robinson, assiduo e fedele collaboratore di Scorsese. Anche in **Killers of the Flower Moon** Martin Scorsese, come già in film precedenti, **Raging Bull** (1980), **The Color of Money** (1986), **Cape Fear** (1991), **The Age of Innocence** (1993), **Casino** (1995) e anche **Gangs of New York** (2002), costruisce una storia che poggia su tre personaggi principali. E due di questi, William e Ernest, sono outsiders che si propongono di conquistare il potere, con modalità subdole, delinquenziali e maldestre, trafficando in un contesto, quello della riserva degli Osage, a cui non appartengono. I loro interpreti, Robert De Niro e Leonardo Di Caprio, sono tra i più assidui nella filmografia di Scorsese. Il primo offre una magistrale interpretazione della malvagità più bieca e la sua recitazione è forse la migliore, nell'arco degli ultimi quindici anni. Di Caprio riesce a incarnare una problematicità non scontata, con aspetti caricaturali, ma, quasi sempre, non eccessivamente melodrammatici, in un personaggio mediocre e malvagio, ma anche fragile. Lily Gladstone offre un'interpretazione ricca di sfumature nell'impersonare Mollie, la possidente indigena, innamorata senza difese di un marito squallido, e cinico doppiogiochista, ma anche capace di fronteggiare un dolore estremo e di difendere con forza e dignità la sua gente.

Bonnard, Pierre et Marthe, ottavo lungometraggio del francese Martin Provost, è un biopic che si avvale di una narrazione classica, ma affatto agiografica. Diviso in quattro parti, gli esordi, 1914, 1918 e 1942, ripercorre mezzo secolo del sodalizio imprescindibile tra il famoso pittore postimpressionista francese Pierre Bonnard (Vincent Macaigne) e la sua compagna Marthe (Cécile de France). Una relazione nata da un "coup de foudre" nonostante le differenze di classe, e nutrita da un comune desiderio di libertà. Marthe è stata la musa ispiratrice e la modella preferita di Pierre. Ma era una donna difficile, protagonista di scene clamorose fino a giungere al disturbo psichico. Tuttavia Pierre non la abbandonò mai. Provost li rappresenta felici e circondati da altri pittori dell'epoca, da Claude Monet a Paul Signac a quelli del gruppo dei Nabis, quantunque Marthe non li amasse molto. Il cinema di Martin Provost denota una squisita capacità di descrivere la psicologia femminile. Ne sono dimostrazione i suoi film più riusciti: **Le ventre de Juliette** (2003), **Séraphine** (2008), **Où va la nuit** (2011), **Violette** (2013) e **Sage Femme** (2017). Provost costruisce un intreccio convincente, che alterna irresistibili spunti ironici e genuina scansione drammatica. Anche in **Bonnard, Pierre et Marthe** il regista, appassionato di pittura, conferma la sua qualità autoriale: la fluida dinamica narrativa, l'ottima caratterizzazione dei personaggi e la felice direzione degli attori.

Kubi, del veterano giapponese Takeshi Kitano, è un samurai film dal sapore autentico, orchestrato come un incalzante action movie, con toni da pochade. È brillante e divertente. Il signore della guerra Oda Nobunaga (Ryô Kase) vuole controllare tutto il Giappone e combatte sanguinosamente i governatori delle province rivali. Uno dei suoi generali, Araki Murashide (Ken'ichi Endô), autore di una ribellione fallita, è in fuga. Kitano omaggia il grande maestro Akira Kurosawa e conferma la sua estroversione creativa e uno humour sagace e malinconico.

Kennedy, del geniale cinquantenne indiano Anurag Kashyap, è un magnifico e vigoroso, noir, con ambientazione prevalentemente notturna. Da circa quindici anni Anurag Kashyap, anche sceneggiatore e produttore, è diventato uno dei migliori registi di crime thriller indiani d'autore, film di ottima fattura produttiva e privi delle tipiche coreografie danzanti di Bollywood. Nei suoi molti film, tra cui citiamo gli eccellenti **Gangs of Wasseypur** (2012) e **Ugly** (2013), ispirati creativamente a **The Godfather** (1972), di Francis Ford Coppola, ma anche a Martin Scorsese, a Sergio Leone e alle tragedie di Shakespeare, si intrecciano corruzione economica e politica, crimine, politica, degrado sociale e uno sguardo acuto e coraggioso sulle gravi storture nell'India di oggi. Anche il suo precedente film di questo genere **Raman Raghav 2.0 (Psycho Raman)** (2016), è un magnifico thriller, incalzante, molto dark e disperato. Racconta un confronto inesorabile ed emozionante tra due trentenni, entrambi anime perdute nella metropoli Bombay di

CINEMA

oggi.: Ramanna (Nawazuddin Siddiqui) è un poveraccio schizoide, ma a suo modo perspicace, abile e sfrontato serial killer. Raghavan (Vicky Kaushal), è un commissario di polizia cocainomane che si crede onnipotente e che gli dà la caccia, senza sapere che l'assassino spia la sua vita da due anni, scommettendo sulle loro affinità immorali. **Kennedy** racconta la storia di Kennedy (Rahul Bhat) un ex poliziotto quarantenne, già implacabile persecutore di gangster e politici prezzolati e creduto morto, è invece diventato lo strumento delle trame del corrotto capo della polizia di Mumbai. Ma cerca anche una vendetta personale e la redenzione. Sia **Kennedy** che **Raman Raghav 2.0**, tracciano una progressiva discesa agli inferi dei rivali, approfondendo il background esistenziale dei protagonisti. Sono entrambi lucidi film di pancia, tutti giocati sui corpi e sui comportamenti, senza sterili complicazioni psicologiche. E possono entrambi vantare un cast di qualità e un' eccellente colonna sonora con brani jazz e hip hop.

La sezione competitiva "Un Certain Regard", comprendente 20 lungometraggi, di cui 8 opere prime, 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. Per ragioni editoriali possiamo commentare solo tre film, tra i molti meritevoli e convincenti presentati in questa sezione.

Only the River Flows, terzo lungo metraggio del cinese trentaduenne Wei Shujun, adatta un racconto del sessantatreenne Yu Hua, uno degli autori più interessanti della letteratura cinese contemporanea. È un ambizioso poliziesco thriller che si trasforma, nel corso del suo sviluppo narrativo, in un enigmatico noir psicologico. La vicenda si svolge a metà degli anni '90, a Peishui, una cittadina rurale del sud della Cina. Una vecchietta indigente viene pugnalata a morte sulla riva di un fiume. L'esperto ispettore Ma Zhe (Zhu Yilong) che indaga sospetta un ventenne, minorato mentale, adottato dalla vittima in tenera età, dopo che era rimasta vedova. Nel frattempo emergono anche altri possibili sospettati e, soprattutto, si verificano altri omicidi. Tuttavia il detective Ma Zhe non è convinto della ricostruzione emersa dalle ricerche e dalle simulazioni che sono state effettuate. Varie contraddizioni e le forti pressioni del capo della polizia (Hou Tianlai) per chiudere il caso provocano nell'ispettore prima alcuni incubi notturni e poi una vera nevrosi fobica - ossessiva. In effetti vi è anche un'evenienza personale che turba Ma Zhe. L'uomo sta per diventare padre e il ginecologo che segue la gravidanza di sua moglie ha avanzato l'ipotesi di una possibile anomalia genetica che potrebbe determinare nel futuro neonato il rischio di essere portatore di un ritardo mentale. Wei Shujun è fortemente interessato alla condizione esistenziale delle province rurali cinesi. **Yǒng'ān zhèn gùshì jī (Ripples of Life)** (2021), la sua opera seconda, offre un affresco composto da diversi percorsi esistenziali, mostrando le differenze che intercorrono tra chi vive nelle grandi città e chi vive in piccoli centri delle province rurali. In una piccola città giunge una troupe che deve girare un film che rispecchi la vita locale. I nuovi venuti da Beijing scelgono come base operativa un ristorante e albergo della zona antica. Ne nasce l'interazione tra il regista (Liu Yang) e lo sceneggiatore (Kang Chunlei), che discutono senza sosta, perché la sceneggiatura deve essere rivista e completata, e Xiao Gu (Wang Miyi), la giovane che gestisce la trattoria. Quest'ultima, sposata a un uomo che non la considera e vessata dagli suoceri, sogna di aver la possibilità di recitare. **Ripples of Life** trasmette un'impressione abbastanza genuina della provincia cinese, limitando gli stereotipi. Si nota qualche felice riferimento alle tematiche e alla poetica di Jia Zhangke. Inoltre sembra che sia affascinato dal cinema di Hong Sangsoo a cui rivolge alcuni omaggi formali. Al di là della apparente connotazione di genere **Only the River Flows** introduce una riflessione sulla malattia mentale. In effetti nella rappresentazione della società cinese dell'epoca l'ossessione sembra essere quella di difendere una presunta normalità dai comportamenti devianti che sarebbero da ricondurre non al disagio sociale, ma alla malattia stessa. Quindi, nonostante il talento di Wei Shujun nella messa in scena, in **Only the River Flows** si notano forti sottolineature della propaganda moralista neomaoista dell'attuale regime cinese guidato dall'autocrate Xi Jinping.

The Breaking Ice, quarto lungometraggio di Anthony Chen, trentanovenne di Singapore, è un dramma generazionale sincero e ricco di sensibilità. Nel nord della Cina, Yanji, in una città di confine tra la Cina e la Corea del Nord, convivono cinesi e coreani. Durante un gelido inverno, tre ventenni si incontrano casualmente: Nana (Dongyu Zhou), una donna indipendente impiegata come guida turistica; Han Xiao (Chuxiao Qu) il cuoco di un modesto ristorante; Li Haofeng (Haoran Liu), un timido turista di Shangai che

CINEMA

lavora nella finanza. I tre trascorrono alcuni giorni insieme, tra convivii e timide confidenze. Visitano luoghi che dovrebbero e potrebbero stimolarli a rompere le barriere della riservatezza. A un certo punto sembra che tra loro si crei una comunanza emotiva. Sembra che in ognuno prevalga il sentimento della necessità di avere vicino qualcuno che capisca il disagio altrui perché lo possa confrontare con il proprio. Sono tre solitudini, segnate da stimmate dolorose del passato, che vivono un breve intermezzo di libertà dalle loro paure. Nel cinema di Anthony Chen si riscontra uno spiccato interesse per le problematiche dell'infanzia, dell'adolescenza e infine della generazione dei ventenni. Il filo rosso che unisce le opere che ha realizzato finora è la descrizione di diverse forme di solitudine che deriva dalla difficoltà a continuare ad affrontare un'esistenza segnata dalla insoddisfazione, dal disagio e da situazioni dolorose **Ilo ilo** (2013), la sua celebrata opera di esordi, è una commedia drammatica raccontata con delicatezza e con attenzione al profilo emotivo dei personaggi. Offre il ritratto di una famiglia della piccola borghesia a Singapore, nel 1997, e, sullo sfondo, compare la seria crisi economica e finanziaria di quel periodo in Asia. Racconta la vicenda di Jiale (Koh Jia Ler), un bambino di dieci anni, figlio di una coppia, i Lim che sta vivendo screzi e dissapori. Il bambino è accudito da Teresa (Angeli Bayani), una domestica filippina, mite e gentile. Dopo alcune difficoltà iniziali, il bambino le si affeziona sinceramente e i due diventano "complici". **The Breaking Ice** inizia come un racconto crudo e pessimista. Successivamente Anthony Chen riesce a caratterizzare meglio i personaggi evitando le spiegazioni e la deriva didascalica. Alla valorizzazione del versante emozionale corrisponde una differenziazione del ritmo narrativo che passa dagli accenti realistici a quelli naturalistici e lirici.

Ayeh haye zamini (Terrestrial Verses) scritto e diretto dagli iraniani Ali Asgari, e da Alireza Khatami, offre un incisivo ritratto della vita a Teheran. Una sequela di vessazioni burocratiche, assurdi divieti e abusi perpetrati dai funzionari del regime teocratico iraniano. Beffardo, grottesco, amaro, ma anche audace. È una commedia a episodi, ispirata da evenienze reali, ma rivela anche una puntuale denuncia "politica". Asgari e Khatami propongono una messa in scena spartana e del tutto originale. Raccontano 10 microstorie, ognuna della durata di 7 minuti e girata in interni, con telecamera fissa. In una unica sequenza. La costante è quella di un personaggio che vive una piccola odissea umiliante, durante la quale conversa con un'anonima controparte: un interlocutore sospettoso e scontroso, che non è mai visibile. Un padre si reca all'anagrafe per registrare il figlio neonato, ma il nome che ha scelto, David, non viene accettato perché è ritenuto estraneo alla religione e alla cultura. Una giovane viene fermata dalla polizia perché non indossa lo hijab mentre guida la propria auto. Una madre acquista l'uniforme scolastica per la figlia che lascia scoperto solo il viso della bambina. Un'anziana denuncia la scomparsa del proprio cane e scopre che è stato sequestrato dalla polizia perché è un animale impuro. Un regista non può girare il suo film finché non viene approvata la sceneggiatura. Infine l'epilogo, pregnante e dirompente.

Commentiamo infine un lungometraggio della sezione "Semaine de la Critique", che ha compreso 7 lungometraggi in competizione, opere prime e seconde, e, ancora, 4 tra opening e closing films e Séances Spéciales e 13 cortometraggi, di cui 10 in concorso. **Ama Gloria**, opera prima scritta e diretta dalla francese Marie Amachoukel – Barsacq, è un piccolo film sincero e credibile. Cléo abita a Lione, ha sei anni ed è vivace e perspicace. Dopo la prematura scomparsa della madre, vive con il padre e con Gloria, una pingue immigrata da Capo Verde che la accudisce come baby sitter. Tra loro vi sono un'intesa e un affetto molto profondi. Quando Gloria è costretta a tornare nella propria isola per gestire i bisogni dei suoi figli, che, nel corso degli anni, ha incontrato pochissime volte, Cléo ottiene il permesso di accompagnarla per trascorrere un periodo laggiù. Ne deriva una cronaca semplice, ma emozionante, di episodi, felici o controversi, vissuti attraverso la percezione della bambina, che mitigano la tristezza della separazione. Marie Amachoukeli - Barsacq, ha esordito co-dirigendo, insieme a Claire Burger e Samuel Theis **Party girl** (2014), il ritratto drammatico e intenso, di una sessantenne esuberante e malinconica, amante della vita notturna ed emotivamente prigioniera nel proprio ruolo di entraîneuse. Ma con **Ama Gloria** compie un deciso salto di qualità. Realizza un'opera intima e delicata, con molti pregi: scrittura empatica, a partire da reminiscenze della sua stessa infanzia; messa in scena che ricerca i particolari dei volti e dei corpi ed evita la retorica; direzione degli interpreti che sa stimolarne la naturalezza.

GIOVANNI OTTONE