

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



Venezia 80

26

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web

Venezia 80

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Marco Pedroni, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan, Francesco Zucconi

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Alma Mileto, Nausica Tucci

Redazione: Chiara Scarlato e Giacomo Tagliani (coordinamento), Raffaello Alberti, Fabio Alcantara, Luca Bandirali, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Laura Ysabella Hernández García, Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Francesca Pellegrino, Gioia Sili

Segreteria di redazione: Roberta D'Elia (coordinamento), Alessia Cistaro, Lorenzo Croci, Gianfranco Donadio, Mariapia Greco, Sara Marando, Carmen Morello, Nadine Passarello, Greta Polato, Denis Previtera, Mara Scarcella, Martina Ventura

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Social media manager: Loredana Ciliberto

Page layout: Roberta D'Elia

Fascicoli di *Fata Morgana Web* a cura di Nausica Tucci

INDICE

IL CINEMA, LA POESIA DEL PRESENTE Roberto De Gaetano	7
LA VITA È UN ESPERIMENTO (<i>POOR THINGS</i> DI YORGOS LANTHIMOS) Roberto De Gaetano	9
LA NATURA CI GUARDA (<i>EVIL DOES NOT EXIST</i> DI RYUSUKE HAMAGUCHI) Bruno Roberti	12
IL VIAGGIO DEGLI EROI (<i>IO CAPITANO</i> DI MATTEO GARRONE) Roberto De Gaetano	16
CONFINI TRA UTOPIE ED ETEROTOPIE (<i>GREEN BORDER</i> DI AGNIESZKA HOLLAND) Augusto Sainati	19
IL TEMPO NECESSARIO ALLA LIBERTÀ (<i>PRISCILLA</i> DI SOFIA COPPOLA) Roberto De Gaetano	22
SOTTO IL SEGNO DEL VAMPIRO (<i>EL CONDE</i> DI PABLO LARRAÍN) Francesco Zucconi	25
L'EMOZIONE PER L'IMMAGINE (<i>LA BÊTE</i> DI BERTRAND BONELLO) Samuel Antichi	29
BRUCI LA CITTÀ (<i>ADAGIO</i> DI STEFANO SOLLIMA) Angela Maiello	32

LA VIRTÙ DI BELLEROFONTE (<i>COMANDANTE</i> DI EDOARDO DE ANGELIS) Chiara Scarlato	34
UNA STORIA SBAGLIATA (<i>LUBO</i> DI GIORGIO DIRITTI) Simona Arillotta	38
FAR FINTA PER GIOCO (<i>FINALMENTE L'ALBA</i> DI SAVERIO COSTANZO) Chiara Scarlato	41
ON CONNAIT LA CHANSON (<i>HORS-SAISON</i> DI STEPHANE BRIZE) Laura Ysabella Hernández García	45
È GIUSTO RINUNCIARE ALLA FORMA? (<i>ORIGIN</i> DI AVA DUVERNAY) Angela Maiello	48
UOMINI E CANI (<i>DOGMAN</i> DI LUC BESSON) Alessandra Azzali	51
IN BILICO TRA LA MUSICA E LA VITA (<i>MAESTRO</i> DI BRADLEY COOPER) Angela Maiello	54
OLTRE L'ALGORITMO (<i>THE KILLER</i> DI DAVID FINCHER) Pietro Masciullo	57
DRIVE TO SURVIVE (<i>FERRARI</i> DI MICHAEL MANN) Damiano Garofalo	60
LA STORIA TRA PERSONALE E POLITICO (LILIANA CAVANI, LEONE D'ORO) Samuel Antichi	64
THE PAST IS JUST A STORY WE TELL OURSELVES (<i>VENICE IMMERSIVE</i>) Shannon Magri	67

SPETTRI DI CARNE NEL GIAPPONE ANNO ZERO (<i>HOKAGE DI SHIN'YA TSUKAMOTO</i>) Bruno Roberti	73
ESAME DI STORIA (<i>UNA SPIEGAZIONE PER TUTTO DI GÁBOR REISZ</i>) Samuel Antichi	73
SUL FINIRE DEL TEMPO (<i>UNA STERMINATA DOMENICA DI ALAIN PARRONI</i>) Chiara Scarlato	76
PICCOLO MONDO ANTICO (<i>GLI OCEANI SONO I VERI CONTINENTI DI TOMMASO SANTAMBROGIO</i>) Luigi Abiusi	82
FRA SAPERE E VEDERE (<i>L'AVAMPOSTO DI EDOARDO MORABITO</i>) Marco Bertozzi	85
RIBALTARE LA NATURA DEL PUNTO DI VISTA (<i>HOLLYWOODGATE DI IBRAHIM NASH'AT</i>) Samuel Antichi	88
LA PERSISTENZA DELLA RIPETIZIONE (<i>DAAAAAALI! DI QUENTIN DUPIEUX</i>) Denis Previtera	91
LA RIVINCITA DELLE IDEE (<i>MICHEL GONDRY, DO IT YOURSELF DI FRANÇOIS NEMETA</i>) Sandro Giorello	92
ADDIO AL LINGUAGGIO (<i>AGGRO DR1FT DI HARMONY KORINE</i>) Denis Previtera	94
L'ARCHITETTURA DEI GESTI E DEI PIACERI (<i>MENUS PLAISIRS - LES TROISGROS DI FREDERICK WISEMAN</i>) Carmelo Marabello	100
UNA SCREWBALL CONTEMPORANEA (<i>HIT MAN DI RICHARD LINKLATER</i>)	102

Denis Previtiera

L'AZIONE E LA COLPA **105**
(THE CAINE MUTINY COURT-MARTIAL DI WILLIAM FRIEDKIN)

Roberto De Gaetano

L'HOTEL DEI MOSTRI VIVENTI **107**
(THE PALACE DI ROMAN POLANSKI)

Bruno Roberti

LA COMMEDIA DEL CASO **112**
(COUP DE CHANCE DI WOODY ALLEN)

Roberto De Gaetano

Il cinema, la poesia del presente

Roberto De Gaetano

La 80ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.



Un grande festival come la Mostra del Cinema di Venezia ci dice sempre non solo come va il mondo, percezioni, sentimenti ed idee che lo attraversano, ma anche in che forma si è reso raccontabile ed immaginabile. La questione non è da poco: possiamo per esempio immaginarci mondi distopici il cui racconto mantiene una sua logica, e dunque la domanda da porsi sarebbe che rapporto c'è tra quel contenuto e quella forma? Il carattere apocalittico del mondo è effetto di una eccessiva logica o quest'ultima individua un argine al caos delle cose?

Di certo, quello che emerge dai film visti al Lido è che il presente *non sembra raccontabile in quanto tale*. Il cinema non sembra oggi capace di adottare una forma che si modelli creativamente in analogia con la nostra esperienza ordinaria (come lo erano i generi). Le forme rappresentative quando riprendono modelli riconosciuti e stereotipati, anche nei casi più convincenti e perfino belli come in *Adagio* di Sollima o *The Killer* di Fincher, non sembrano riconsegnarci uno sguardo nuovo sul nostro presente.

Anzi, il carattere stereotipato di quelle forme determina in un certo senso una *nicchia protettiva* rispetto alla nostra esperienza, che si sente a casa di fronte a dispositivi rappresentativi riconosciuti e rassicuranti. È sempre possibile emendarsi di colpe passate (*Adagio*) o riscattare il proprio scetticismo radicale e omicida (*The Killer*).

Ciò che invece è emerso nei film migliori e più innovativi visti alla Mostra è che affrontare questioni urgenti, anche solo per il fatto che il dibattito pubblico le rende tali, è possibile realmente solo trasfigurando in termini mitico-favolistici o fantastico-grotteschi temi e storie, cioè andando oltre l'esperienza ordinaria.

Sia in *Poor Things* di Lanthimos, sull'emancipazione femminile, che in *Io Capitano* di Garrone, sull'emigrazione clandestina, che in *Evil Does not Exist* di Hamaguchi, sulla cura della natura, tre dei film più belli di quest'anno, meritatamente premiati, i grandi temi vengono restituiti attraverso una trasfigurazione (con livelli di radicalità diversi) mitico-fantastica e magico-onirica. Se in Lanthimos abbiamo in gioco il fantastico, tant'è che il personaggio di Bella è una sorta di Frankenstein generato dal trapianto del cervello di una neonata nel corpo della madre suicida, in Garrone è la struttura mitica del viaggio dell'eroe a sorreggere la storia di emigrazione clandestina, in Hamaguchi è la natura ad accedere ad immagine attraverso micro-movimenti ipnotici di alberi, foglie, acqua, e ad assurgere, nel finale, ad un marcato stato onirico: il cervo ferito, la bambina, la neve, il padre e l'uomo che l'accompagna.

Ma anche in altri due film del concorso, meno felici ma comunque significativi, come *Dogman* di Besson e *El Conde* di Larrain, temi come l'emarginazione psico-sociale urbana nel primo, e l'esercizio dittatoriale del potere nel secondo, giungono a rappresentazione solo attraverso la trasfigurazione favolistica (*Dogman*) o grottesca (*El Conde*) del reale. Quando invece ci si immerge in forma piana nella rappresentazione di un'azione, con in aggiunta la ricostruzione ambientale di epoche precedenti, da *Ferrari* di Mann a *Bastarden* di Arcel a *Comandante* di De Angelis a *Finalmente l'alba* di Costanzo, con efficacia e qualità comunque diverse (maggiore in *Ferrari*), i film risultano stancamente prevedibili.

Ci sono invece almeno tre film in cui l'azione ci viene riconsegnata in forma obliqua ed originale: *Hokage* di Tsukamoto, sugli *effetti* della guerra e dell'atomica di Hiroshima, di cui vediamo tracce nei comportamenti delle persone, *Priscilla* della Coppola, nel quale dell'azione vediamo la parte passiva, l'assorbimento di ambienti, situazioni e comportamenti altrui da parte della giovane moglie di Presley, e *The Caine Mutiny Court-Martial* di Friedkin, il più grande film d'azione (senza azione) visto alla Mostra, tutto ambientato in un'aula di corte marziale.

Un precipitato comico e dinamico dell'azione, che anche riprendendo modelli (di genere e d'autore) consolidati è capace di riattuarli in forma vitale, lo ritroviamo in due commedie fuori concorso: *Hit Man* di Linklater e *Coup de Change* di Allen. Una *screwball* immorale dal carattere irriverente il primo, una divertente commedia che include tragico e *detection* il

secondo, ci dicono forse che tra le forme generiche tradizionali una certa commedia può ancora dirci molto sul presente e le sue questioni centrali: l'identità e la maschera (*Hit Man*), o il caso e il controllo delle vite (*Coup de Chance*).

In sintesi, alcuni grandi temi (donna, natura, emigrazione, guerra, identità, amore) che segnano il nostro presente hanno trovato in molti dei film visti a Venezia un modo originale di elaborazione e di immaginazione. Un modo che ci permette di leggere quegli stessi temi in forma *diversa* ed *alternativa* rispetto a quella schematica ed ideologica con cui nella discussione pubblica vengono affrontati e trattati.

L'arte e il cinema hanno mostrato di essere capaci di arrivare a vedere in forma poetica, e con ciò stesso a farci comprendere meglio, ciò che affolla confusamente l'ordinarietà delle nostre vite, sature di cliché comunicativi e banalità ideologiche. Se c'era ancora bisogno il cinema e l'arte hanno mostrato di essere ancora una volta la pedagogia migliore.

La vita è un esperimento

Roberto De Gaetano

Poor Things di Yorgos Lanthimos.



Quando il presente perde consistenza o si sfalda, non solo per mancanza di valori e credenze, ma anche, come oggi, per una eccessiva circolazione di cliché ideologici e comunicativi, allora non resta altro per portarlo ad immagine che eludere ogni analogia con l'esperienza ordinaria e la sua verosimiglianza per accedere alle forme di un grottesco fantastico. È il caso di *Poor Things* di Lanthimos, dove il fantastico ci parla dell'oggi, non eludendo la dimensione sociale e i temi che l'attraversano. Ma permette - e non è poco - di guardarli altrimenti.

In gioco è la vita di Bella Baxter (Emma Stone), creata letteralmente dal dottor Godwin Baxter (chiamato da tutti God), che trapianta nel corpo della giovane suicida nelle acque del Tamigi il cervello della bambina che portava in grembo. Bella è una sorta di Frankenstein, dunque, come lo è lo stesso dottore (Willem Defoe) dalla faccia tutta cucita, nei cui confronti il padre, anch'egli medico, si è ingegnato ad operare diversi esperimenti scientifici. Perché noi scienziati, ripeterà spesso il dottor Baxter, "non dobbiamo avere emozioni", dobbiamo essere dediti solo alla scienza.

Cervello di una bambina e corpo di una donna, Bella, ragazza "ritardata" (come viene chiamata all'inizio), nata in laboratorio, viene

sottratta al mondo esterno e tenuta nascosta e preservata dalla vita e dal rapporto con gli altri (qui ritorna un tema affrontato straordinariamente da Lanthimos in *Dogtooth*). Tenuta in casa, o portata in giro in una carrozza con le tende chiuse, Bella è spinta verso un mondo che non può avere, ma non smette di desiderare. Come quando in carrozza, con Godwin e il suo allievo ed educatore Max, Bella chiede un gelato che le viene negato e non è possibile contenere la sua rabbia.

Ma la scienza di cui è figlia e l'educazione che prova a plasmarla non arrestano la sua voglia di scoprire il mondo e sperimentare la vita. A partire dal suo stesso corpo di ragazza matura, ma abitato da uno spirito bambino che via via crescerà, che scopre il piacere della masturbazione, che condivide in forma divertita e divertente con chi gli sta intorno. Dice infatti di non capire come mai le persone non si masturbino di continuo, anche a tavola.

La forza della vita quando si fa avventura smaschera il carattere costrittivo delle convenzioni sociali che tendono ad ingabbiarla. Così quando Max chiede a Bella di sposarlo, lei accetta. Così come subito dopo accetta la proposta del seduttore Duncan Wedderbum (terza figura maschile che l'attornia, dopo il medico e l'educatore) di portarla in giro con sé per il mondo. Questa avventura prolungata con Duncan non viene pensata da Bella come contrastante con il suo essere sposa promessa di Max, e immagina che alla fine della vacanza possa convolare a nozze con quest'ultimo. La ragazza non comprende la ragione di una limitazione delle esperienze possibili, ed è distante anni luce da convenzioni sociali e moralità, che tutti cercano inutilmente di imporre.

Il seduttore l'attrae. E il sesso, via d'ingresso più diretta ed intensa alla vita, non sarà più solitario, ma segnato da molteplici, ripetuti e piacevoli accoppiamenti. Ma i desideri di Bella vanno anche oltre Duncan. La sua curiosità la spinge, l'intensità di vita e di scoperta che l'attraversa la portano ad essere esploratrice di tutto ciò che il mondo presenta, uomini e cose. E Duncan va in tilt, non riesce a controllarla. Prova a sequestrarla, la sottrae al mondo, e la porta su una nave da crociera. Ma lei reagisce, trova nella lettura dei libri fuga e scoperta. E scopre anche dolorosamente che esistono i poveri, a cui regala tutti i soldi che Duncan ha con sé.

Cadranno in povertà e, arrivando a Parigi, Bella scoprirà che vendendo il proprio corpo si possono guadagnare dei soldi. Ma mentre Duncan, quando lo scopre, cade in una crisi isterica, Bella trova che anche prostituendosi in un bordello parigino si può essere parte attiva della vita e "artefici del proprio destino". Inventa dei giochi con i clienti, non giace meramente supina. Certo, sola nel letto del bordello Bella scoprirà anche tristezza e dolore. Ma tristezza e dolore fanno parte della vita. Così come assoggettamento e sfruttamento, a cui bisogna reagire coalizzandosi, come le dice l'amica nera e socialista, anche lei prostituta, con cui avrà anche un rapporto di intimità sessuale.

In una struttura che riprende la forma *feuilleton* (il film è tratto dall'omonimo romanzo di Alasdair Gray del 1992), ma segnata da un

fantastico marcato che attraversa personaggi, storia, ed ambienti, Bella tornerà a Londra dal padre. Scoprirà la verità sulla sua origine e sarà disposta anche a sposare Max, disponibile a soprassedere su tutto ciò che è accaduto. Ma al momento delle nozze, Bella lascerà l'altare richiamata da un uomo che dice di essere il marito (della donna suicida), e che lei seguirà.

Bella viene sequestrata dall'uomo che la vuole sottoporre al controllo più radicale, sottraendole il godimento sessuale attraverso l'infibulazione. Bella scapperà, reagendo con violenza e stordendo l'uomo. Lo preleverà e gli impianterà, in un innesto tra umano ed animale che praticava spesso il padre, il cervello di una capra. Nel finale la vediamo studiare medicina nel giardino della sua casa, serena, insieme alla sua amica nera, a Max, e ai diversi esperimenti umani ed animali che hanno segnato la storia di quella casa.

Bella è l'immagine di una potenza di vita e di una voglia di sperimentare che smaschera convenzioni sociali, abitudini consolidate, credenze granitiche, dettami ideologici. La vita non è nicchia, rifugio, difesa, bunker, protezione, mascherati da rivendicazione di diritti. La vita è spinta e desiderio di esserci sempre, di sperimentare, di aprirsi ad incontri avventurosi, perché anche una "ritardata" può diventare la più bella e vitale delle donne possibili.

Lanthimos, con buona pace di tutti coloro che ci dicono come sia giusto vivere, ci dice che la vita è giusta in sé, e di questa giustizia la donna, quando acquista libertà ed emancipazione, è l'attrice protagonista.

Poor Things. *Regia:* Yorgos Lanthimos; *sceneggiatura:* Tony McNamara; *fotografia:* Robbie Ryan; *montaggio:* Yorgos Mavropsaridis; *interpreti:* Emma Stone, Mark Ruffalo, Willem Dafoe, Ramy Youssef; *produzione:* Element Pictures, Film4, Fruit Tree; *distribuzione:* Walt Disney Studios Motion Pictures; *origine:* Stati Uniti d'America, Regno Unito, Irlanda; *durata:* 141'; *anno:* 2023.

La natura ci guarda

Bruno Roberti

Evil Does Not Exist di Ryusuke Hamaguchi.



Un lunghissimo, lentissimo *travelling* scorre ad inquadrare, inclinato dal basso verso l'alto, l'intrico arboreo di un bosco che si staglia contro il cielo terso. L'impressione è che uno sguardo *impersonale*, un punto di visione estatica e incommensurabile, scenda con un movimento di volo soave e imperturbabile a posarsi verso lo spettatore, mentre una musica limpida, come composta di luce diafana, fluisce accordandosi al movimento che sembra protrarsi e avanzare all'infinito. Si apre così, dischiudendo l'immagine ipnotica di un bosco incantato il nuovo film di Ryusuke Hamaguchi *Aku wa sonzai shinai (Evil Does Not Exist)*.

Del resto il film nasce da un cortometraggio muto (che si intitola significativamente *Gift, Il dono*) previsto come una sorta di riflesso visivo per un concerto dal vivo della musicista Eiko Ishibashi (che ha composto la colonna sonora del suo *Drive my car*, 2021). Poi si è trasformato in un lungometraggio, dipanandosi in una sorta di apologo sulla condizione dell'uomo contemporaneo, abitante dell'*antropocene*, in una riflessione su come l'ecosistema, l'ambiente terrestre si stia progressivamente trasformando ad opera dell'intervento umano che ne altera sempre più l'equilibrio. Si tratta dell'inquietante interrogativo dei nostri tempi: cosa accade alla natura minacciata dall'uomo il quale non si accorda più al respiro del pianeta?

Il villaggio di Mizubiki, dove Hamaguchi ambienta questa sua "parabola" lirica, è a poca distanza da Tokio eppure qui il dialogo tra l'uomo e la natura, l'armonizzarsi con i suoi cicli perdura da generazioni, in

una semplice e assorta ritualità fatta di gesti semplici: tagliare i tronchi degli alberi e ricavarne i ceppi di legname, raccogliere l'acqua sorgiva che scorre dal monte che cinge il villaggio a valle verso il fiume e si riversa nel bacino lacustre, raccogliere la pianta selvatica del *wasabi*, ormai rara in città, osservare i cervi che spuntano occhieggiando nel bosco. Il film ci mostra tutto ciò conferendo il valore e la sacralità di "simbolo" alle situazioni e al dischiudersi delle visioni, e lo emblemizza nei nomi dei personaggi del luogo: Takumi, che in giapponese significa "abile artigiano", il "tuttofare" del luogo, e la figlia piccola che lo accompagna, Hana, che si traduce in "fiore".

In una sequenza iniziale pervasa da una tonalità onirica li vediamo inoltrarsi nella foresta e, come in un "eden" ritrovato, *nominare* le piante, i fiori, le specie arboree, le piume di fagiano cadute nel sottobosco, salvo a imbattersi sull'erba nella carcassa di un cerbiatto abbattuto, quasi segno premonitore di una *ferita* inferta all'ordine naturale, che incombe, come si vedrà, sugli abitanti del villaggio. Nel placido e terso andamento di questa *ouverture* del film Hamaguchi, fedele alla intrinseca natura musicale delle sue immagini, è come se accordasse gli strumenti della compagine orchestrale del film e procedesse a un "preludio". L'abilità straordinaria nel lavorare il suono naturale, nell'interporre improvvisi silenzi perturbanti (entro i quali riecheggiano minacciosi colpi di fucile) permettono ad Hamaguchi di stemperare l'atmosfera di una *enclave* idilliaca nel timbro del mistero, ma anche della minaccia.

Ciò che avviene nel procedere del film traspare il lirismo "trasparente" in un racconto morale entro cui si configura il suo carattere di apologo e il cineasta giapponese conferma in tal modo anche una sua cifra ispirativa alla Rohmer (cui si riferiva il suo precedente *Il gioco del destino e della fantasia*, 2021) riecheggiando del cineasta francese *L'albero, il sindaco e la mediateca* (*L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, 1993), altro apologo rurale ed ecologista, dove la comunità di un paesino di campagna francese si ribellava al progetto del sindaco di costruire un centro culturale e sportivo che richiedeva l'abbattimento di un salice secolare.

Il villaggio di Mizubiki viene appunto qui preso di mira per una operazione di *marketing* da una "società di spettacolo" che non a caso produce serie televisive, la *Tokyo Playmode* intenzionata ad impiantare nel luogo un sito *glamping*, cioè un campeggio di lusso per turisti facoltosi alla ricerca di luoghi incontaminati. Il progetto impatterebbe con l'equilibrio naturale del luogo dal momento che la fossa settica del sito avvelenerà la fornitura idrica. Due funzionari della società, un uomo e una donna, vengono inviati al villaggio per presentare il progetto e convincere la comunità locale a dare l'assenso. L'incontro con la comunità da parte del dirigente della società avviene con un collegamento a distanza: il mondo asettico della icona schermica del computer si oppone alle presenze fisiche, alle reazioni emotive della comunità, l'immagine globalizzante alle singolarità irriducibili.

Comincia così un percorso che Hamaguchi focalizza su un sistema di *relazioni* biunivoche che si diramano come dei vettori scanditi da traiettorie filmiche e punti di vista spiazzanti, concretate in piani sequenza che esplorano gli spazi naturali, in *camera-car* ribaltati da riprese dal retro del cruscotto, con la strada che scivola via e risucchia il nostro sguardo, mentre fuori campo lo scorrere dialogico tra Takumi e i funzionari dell'agenzia intesse una relazione che prende la forma di un apprendistato progressivo dell'uomo proveniente dalla società tecnologica, dalla globalizzazione dello spettacolo, in una sorta di addestramento enigmatico al *mistero* naturale del luogo. Mistero che rivela via via il *Genius Loci* che si nasconde e trapela nel paesaggio e negli spazi.

Lo stesso Takumi appare come il depositario, quasi sciamanico, dell'enigma e dell'anima del luogo, e sottopone il funzionario alla "prova" del saper tagliare la legna, impartisce una specie di "lezione" sui cervi selvatici che non assalgono l'uomo a meno che non siano feriti, racchiude in una serie di frasi che risuonano quasi come dei *koan zen* o degli *haiku* il sapere stesso che emana dal rapporto della comunità con la natura: "il problema è l'equilibrio, se si va oltre si perde l'equilibrio", "quello che accade a monte prima o poi arriva su quello che c'è a valle". In modo tale che la stessa coppia di funzionari sembrano *catturati*, attratti magneticamente dal muto mistero del luogo.

Il film fluttua allora come una sorta di ruscello da cui scaturiscono le immagini (l'acqua si fa metafora dello scorrere fluttuante delle situazioni visive e dei contrappunti dialogici), che si compongono come una partitura, con motivi che mentre svaniscono, ritornano. La carrellata in *contre-plongée* sulle chiome degli alberi contrappunta musicalmente il procedere delle situazioni e torna in una variazione notturna alla luce della luna. I gesti di Hana (bambina-folletto con il suo berrettino) ritornano come a disegnare delle immagini-ideogrammi (il passare di mano della piuma di fagiano, il dar da mangiare con cura e dedizione alle mucche). Hamaguchi imprime un ritmo ipnotico, affida al film uno sguardo *proprio* che è quello dell'epifania e dell'immanenza, dell'accadere segreto delle cose, spinge le immagini fino a farle orbitare e sconfinare come in un'altra dimensione dello sguardo che si fa sempre più impersonale, evanescente.

Hana, la bambina-fiore, si destina alla scomparsa, come *chiamata* dall'anima ancestrale del villaggio. Alla natura sono state inferte delle ferite che sanguinano e quel sangue cola sul collo del cervo e sulle labbra della bambina, stilla dai rami degli alberi. La ricerca finale della piccola Hana suggella una possibile perdita dell'ordine naturale. Hana è perduta e *si perde* nella natura. Si ferma sul prato innevato che si confonde con la distesa di ghiaccio del lago. Quella perdita diventa un riconoscimento e si racchiude nei suoi occhi spalancati verso i due maestosi cervi feriti che le restituiscono lo sguardo. La bambina va loro incontro. Con un campo lunghissimo Hamaguchi distende la scena, la protrae in una visione che si fa indecifrabile. Il funzionario fa uno scatto in direzione di Hana come per sottrarla al cervo ferito che potrebbe attaccarla, il padre Takumi lo serra con

un braccio per trattenerlo. Tutto avviene come sotto uno sguardo limpido e imperturbabile, tutto si sospende, immoto come osservato dal cuore della terra, in basso, e dal bianco diafano del cielo, in alto. La sinfonia delle immagini si dissolve.

La natura non è fissa ma fluida. Lo spirito la altera, la modella, la fa. L'immobilità o la brutalità della natura è assenza di spirito; per il puro spirito essa è fluida, instabile, obbediente. Ogni spirito costruisce per se stesso una casa e oltre alla sua casa un mondo, e oltre al suo mondo un cielo. Costruisci perciò il tuo proprio mondo.

scriveva il filosofo trascendentalista americano Ralph Waldo Emerson nel saggio *Natura* (2017). Eppure mentre costruiamo il nostro mondo e il nostro cielo, la natura continua a guardarci.

Riferimenti bibliografici

R. W. Emerson, *Natura*, Donzelli, Roma 2017.

Aku wa sonzai shinai (Evil Does Not Exist). *Regia:* Ryūsuke Hamaguchi; *sceneggiatura:* Ryūsuke Hamaguchi, Eiko Ishibashi; *fotografia:* Yoshio Kitagawa; *montaggio:* Ryūsuke Hamaguchi, Azusa Yamazaki; *interpreti:* Hitoshi Omika, Ayaka Shibutani, Ryô Nishikawa, Ryûji Kosaka, Hazuki Kikuchi, Yoshinori Miyata, Hiroyuki Miura, Taijirô Tamura, Yûto Torii; *produzione:* NEOPA Inc.; *distribuzione:* Tucker Film; *origine:* Giappone; *durata:* 106'; *anno:* 2023.

Il viaggio degli eroi

Roberto De Gaetano

Io capitano di Matteo Garrone.



Ci sono temi intrattabili. Temi che, strumentalizzati dalla discussione pubblica e politica, perdono perfino il profilo della loro consistenza e della loro specifica realtà, triturati dal conflitto tra prospettive inconciliabili perché strutturalmente ideologiche. Uno di questi è quello dell'emigrazione clandestina, del viaggio verso la terra promessa di nome Europa, di chi fugge da povertà e guerre. Fare un film su tale tema è un rischio. Perché si deve rapportare non con i fatti, ma con il modo in cui tali fatti sono inclusi e manipolati dai discorsi e dai sentimenti da questi plasmati e cavalcati. Matteo Garrone con *Io Capitano* ha corso il rischio e vinto la scommessa. Eludendo ogni sguardo testimoniale, ha costruito un film significativo perché incentrato sul modello narrativo e mitico del viaggio dell'eroe.

Soltanto che quest'eroe, almeno in partenza, non ha veramente nulla di eroico. Anzi, l'eroe non è uno, ma sono due, due cugini senegalesi che di nascosto dagli adulti lavorano per poter accantonare i soldi necessari e partire. La madre di uno dei due, Seydou, si arrabbia molto quando il figlio le accenna, per sentirsi meno in colpa della partenza in segreto, alla possibilità di andar via. Ma i due ragazzi, sia pur impauriti, partiranno. All'inizio sarà soprattutto Moussa, il cugino di Seydou, ad avere più coraggio e a spingere per andare. Ma anche le ragioni del viaggio non saranno in partenza così eroiche. Riguardano soprattutto le illusioni della

giovinezza, una giovinezza attraversata da desideri e da ambiti stili di vita che sono condivisi e uniformi in tutto il mondo. Sul cellulare i ragazzi vedono ciò che accade al di là del deserto e del mare, e ambiscono ad andare lì per essere famosi e per poter finalmente “firmare autografi”, come si dicono.

La loro innocenza, i loro sguardi, la loro voglia di affrontare insieme il viaggio, sono gli elementi che danno forma all’illusione che dà avvio all’avventura. Ma quest’avventura avrà i suoi numerosi e dolorosi ostacoli, impedimenti dettati dalla volontà malevola degli uomini di approfittarsi di chi si trova in condizione di necessità. Violenze, minacce, sfruttamento, sono declinazioni di una stessa volontà pervicace di esercitare per interesse un potere di sopraffazione. I due eroi saranno anche separati. Moussa verrà buttato nelle galere libiche. Ma Seydou non partirà fin quando non lo avrà ritrovato. Lo ritrova ferito ad una gamba, e le cure necessarie per guarire potrà averle solo in Italia. Moussa ora è molto provato. Lui che era il più motivato a partire, ora vorrebbe tornare in Senegal. Ed è Seydou ora a infondergli fiducia, i ruoli si sono invertiti.

Gli ostacoli che si contrappongono ai due eroi sono causati dagli uomini. Perché la natura – deserto e mare, due “spazi lisci” secondo Deleuze – diventano pericolosi solo per la brutalità degli uomini, che abbandonano gli altri uomini ad un vagare smarrito sulle dune del deserto o tra le onde del mare. Il coraggio di Seydou è tutto umano, fatto di resistenza e di voglia di andare avanti. Ma è anche caratterizzato da un sentimento profondo nei confronti della sua terra natia e della madre, che vede in sogno, in una delle due scene oniriche del film (l’altra riguarda una donna del gruppo che muore nel deserto, e che Seydou vede volare leggera), senza poter essere rivisto.

L’ingenua illusione che ha mosso alla partenza i due giovani sembra essersi dissolta, ma in compenso emerge – soprattutto in Seydou – una profonda convinzione e la voglia di farcela. L’ultimo ostacolo da superare sarà quello più difficile, perché richiederà una capacità senza formazione. Dovrà essere Seydou stesso, sedicenne, a condurre il barcone attraverso il Mediterraneo, perché, come gli dicono i trafficanti di uomini, in quanto minorenne rischia meno. Ma a questo punto l’eroe non è più solo colui che è fuggito di casa, quello che ha superato gli ostacoli del deserto, sarà anche colui capace di guidare gli altri verso la meta quando i soccorsi latitano. Sarà colui in grado nel mare di essere pienamente eroe curandosi degli altri. Non solo portare presto Moussa in un ospedale italiano, per non rischiare di fargli perdere la gamba, ma anche prendersi cura di una donna prossima al parto, rallentando il movimento della barca per evitare scosse.

Con grande coraggio, Seydou griderà, a chi mostra indifferenza verso il destino della barca, che sarà lui a guidare comunque a salvezza tutti i suoi migranti, sarà lui che porterà la barca in Sicilia. E quando saranno prossimi a terra, e si leverà in volo un elicottero, Seydou sarà pronto a quel punto a ripetere ad alta voce e più volte, con il sole sul viso rivolto verso l’alto: “Io Capitano”. A quel punto il viaggio iniziatico si è compiuto. L’innocente

ragazzo senegalese partito dalla sua terra, dopo aver affrontato i pericoli più minacciosi, e i nemici più cattivi, sarà diventato adulto e compiutamente eroe. E avrà portato con sé il suo amico.

La chiave straordinaria che ha trovato Garrone per evitare allo stesso tempo sguardo patetico e sguardo testimoniale, e rendere pienamente umano il dramma dell'emigrazione clandestina, è stato trasformare i personaggi in eroi di un viaggio iniziatico verso l'acquisizione della maturità, passando per il superamento di prove difficili e di ambienti ostili. Questo nucleo tematico e formale tiene sempre densamente ancorata la messa in scena e la regia che non perde mai tensione, neanche quando si abbandona e ci riconsegna l'estetica del paesaggio desertico. In questo modo il film ci mostra e ci fa sentire nel viaggio del migrante quel viaggio profondamente umano che è la vita di tutti. Per questo sentiamo quegli eroi così vicini. Nell'umanità in movimento, per fuga ed illusioni, riconosciamo un percorso che dovrebbe riguardare comunque noi tutti, anche chi, come nell'Occidente civilizzato, sembra da tempo aver smesso di viaggiare.

Io Capitano. *Regia:* Matteo Garrone; *sceneggiatura:* Matteo Garrone, Massimo Gaudioso, Massimo Ceccherini, Andrea Tagliaferri; *fotografia:* Paolo Carnera; *montaggio:* Marco Spoletini; *interpreti:* Seydou Sarr, Moustapha Fall, Issaka Sawagodo, Hichem Yacoubi, Doudou Sagna, Khady Sy, Venus Gueye, Cheick Oumar Diaw, Bamar Kane; *produzione:* Archimede, Rai Cinema, Tarantula, Pathé, Logical Content Ventures, RTBF, VOO, BeTV, Proximus, Shelter Prod; *distribuzione:* 01 Distribution; *origine:* Italia, Belgio; *durata:* 121; *anno:* 2023.

Confini tra utopie ed eterotopie

Augusto Sainati

Green Border di Agnieszka Holland.



Come il cinema ci ha insegnato a più riprese, lo snodo centrale della contemporaneità, in quanto epoca segnata dall'*iconic turn*, sta nella qualità dello sguardo più che nella selezione dell'oggetto visto, nel *come* si vede più che nel *che cosa* si vede. Tutto si gioca sulla capacità di costruire uno sguardo etico, e dunque sulla capacità di costruire un'idea di mondo attraverso il modo in cui si usano la tecnica e il linguaggio. *Green Border* di Agnieszka Holland coglie il tema dell'etica allo zenith di un ordinario dramma dei nostri giorni, quello dei migranti che non trovano una terra che li accoglie. Girato in bianco e nero - per non fuggire in divagazioni, ma cogliere il cuore, l'essenza della realtà in cui viviamo - il film racconta quella striscia di bosco tra la Bielorussia e la Polonia, lunga poco meno di duecento chilometri, in cui ogni giorno uomini, donne, bambini, giovani e vecchi provenienti via terra dal Medio Oriente e dall'Africa vengono rimbalzati, talvolta addirittura gettati, da una parte all'altra del filo spinato che corre lungo la linea del confine.

Eppure il film non comincia con questo tono. Sembra anzi un racconto di viaggio familiare: sull'aereo turco che porta una famiglia siriana e un'insegnante afghana in fuga verso la Bielorussia non c'è ancora l'aria del dramma. La tranquillità però dura poco: scesi dall'aereo, i profughi salgono su un'auto che li porta al confine con la Polonia. Di là dal filo spinato c'è - o dovrebbe esserci - la salvezza, di qua l'arroganza della polizia di frontiera

bielorussa che per voltarsi dall'altra parte e far finta di non vedere pretende mazzette. Ma le cose non stanno esattamente così e il confine, che dovrebbe costituire una barriera protettiva che separa dall'altro, si rivela invece come eterotopia, luogo di un altrove oscuro rispetto alla certezza dei territori, zona mista e insicura dove tutto può accadere.

Il macabro e sadico *match* che si gioca sulla pelle dei migranti, spediti da una parte all'altra dalle due polizie, è interrotto soltanto dalla fuga o dalla morte di chi non riesce a scappare o non ce la fa a sopravvivere alle torture e agli abusi delle guardie di frontiera. Usati da un lato come strumenti contro l'Europa dal dittatore bielorusso Lukashenko che li attira promettendo un passaggio facile verso Eldorado, e mostrificati dall'altro lato dalla propaganda di stato polacca in quanto minacce e pericolose armi del terrorismo della coppia Lukashenko-Putin, i richiedenti asilo sono assistiti soltanto da gruppi di attivisti clandestini che rischiano la vita cercando di fornire loro cibo, coperte, abiti e cure mediche, mentre una psichiatra polacca cinquantenne mette a rischio la propria esistenza per diventare anch'essa un'attivista. Tra le fila dei bestiali soldati polacchi un giovane che sta per diventare padre non regge la tensione e si dilania, si ubriaca prima di cedere ad un gesto di umanità.

Nella zona mista tutto può dunque accadere, e qui sta la grandezza etica ed estetica del film. Tra i polacchi c'è chi mantiene la sua rigidità da cane da guardia e chi sta male nel ruolo di carnefice: il film avanza in un crescendo di tensione acuita dal bianco e nero a volte sgranato, altre volte scolpito, dalla violenza della macchina a mano, dal fuoricampo elusivo. Tra chi continua a morire e chi continua a inseguire i poveracci, si insinua la coscienza. Coscienza del cinema oltre che dell'uomo. E coscienza dell'uomo perché lo è del cinema, in una sintonia in cui il cinema aiuta l'uomo a ritrovare la sua identità umanista. Non ci sono orpelli narrativi, non c'è l'estetica del sangue. Il film, che era nato come dramma della *non comunicazione*, diventa manifesto di una comunicazione *muta*, frutto di due sguardi, quelli di un poliziotto e di un profugo, che si incrociano e si capiscono nella sequenza culminante del sottofinale. È la lezione di Rossellini, del Rossellini di *Paisà* (1946). Anche lì stranieri che non comunicano finiscono per intendersi con gli occhi.

Tutto questo è narrato da Holland senza un briciolo di retorica, con l'occhio della camera incollato sugli esseri umani e sugli oggetti, a registrare l'ansia di chi fugge e l'odio perverso di chi dà loro la caccia. Ogni piccolo gesto, ogni suono della foresta e degli animali che la popolano viene restituito con una tecnica "immersiva" che non lascia spazio allo spettatore di svincolarsi, di distaccarsi nemmeno per un attimo dall'orrore nel quale si è sprofondati. A fronte di tanta ferocia l'accoglienza riservata dallo stato polacco ai profughi ucraini, raccontata nel finale del film, getta tinte ancora più fosche sull'altra vicenda. Qui il film ha un'impennata politica che rilancia la questione delle ambiguità dell'Europa. La Polonia ha accolto due milioni di ucraini dall'inizio del conflitto: in questo caso il confine letteralmente non esiste più, le barriere sono aperte e si guarda sciamare chi

vede nell'Europa la nuova patria. Il confine non è più eterotopia dove tutto è possibile, altrove nascosto agli occhi del mondo, ma, letteralmente, utopia, luogo che non esiste (più).

Green Border. *Regia:* Agnieszka Holland; *sceneggiatura:* Maciej Pisuk, Gabriela Łazarkiewicz-Sieczko, Agnieszka Holland; *fotografia:* Tomasz Naumiuk; *montaggio:* Pavel Hrdlička; *interpreti:* Jalal Altawil, Maja Ostaszewska, Tomasz Włosok, Behi Djanati Atai, Mohamad Al Rashi, Dalia Naous; *produzione:* Metro Films, Blick Productions, Marlene Film Production, Beluga Tree, Canal+ Polska, dFlights, Mazowiecki i Warszawski Fundusz Filmowy, Česká televize; *distribuzione:* Movies Inspired; *origine:* Polonia, Francia, Repubblica Ceca, Belgio; *durata:* 152'; *anno:* 2023.

Il tempo necessario alla libertà

Roberto De Gaetano

Priscilla di Sofia Coppola.



Come si diviene ciò che si è? E quando? Non certo all'inizio, quando le illusioni dell'adolescenza ci conducono lì dove crediamo di trovare il senso irrinunciabile della nostra vita, come quello che appartiene ad un amore a cui sentiamo di non poter assolutamente rinunciare. E l'innamoramento di Priscilla Beaulieu per Elvis Presley nella Germania del 1959, al seguito delle truppe americane in Europa, corrisponde esattamente a questo. Lui è un militare di dieci anni più grande di lei, quindicenne, che seduce la giovane Priscilla, da cui è comunque sedotto. Il loro rapporto inizia superando le resistenze della famiglia della ragazza.

Un'adolescente negli anni cinquanta è tutto ciò che il mondo le dice di essere: desideri, abitudini, illusioni. Priscilla sarà assorbita dal mondo, sia pur illusorio, di Presley, cantante già molto noto in patria. E Presley ha bisogno di questa ragazza ancora bambina che lo rassicura. In interni poco luminosi, con tende che filtrano la luce, e arredi ingombranti, Priscilla si muove tra la famiglia che fa resistenza a concederla e Presley che la vuole, mantenendola però bambina. Si rifiuta ripetutamente di fare l'amore, dunque di toglierle la verginità, lasciando interdetta Priscilla che non si sente desiderata. La ragazza è lasciata nella condizione di non poter maturare.

Elvis, tornato in America, la inviterà, le chiederà di andare lì da lui a Memphis, nella villa familiare di Graceland, condotta da un padre

ingombrante e in mezzo a tanti suoi amici. Ma le cose non cambieranno, gli interni più spaziosi della grande villa saranno sempre poco luminosi. Moquette e tappezzerie ingombranti compongono un mondo ancora senza aria. Priscilla passa il tempo a fare manicure o svogliatamente a studiare. I regali che le farà Elvis, come l'automobile per essersi diplomata, non serviranno a compensare la sua solitudine, il senso di isolamento che prova, perché sente la sua vita lontana da quella di Elvis, che a Hollywood, come raccontano i giornali, flirta con le attrici di turno.

Lei soffre, glielo dice, lo raggiunge, per tornare subito dopo a Graceland, e fare i conti con l'amara condizione di compagna di una star così amata: deve accettare la non esclusività. Ma Presley in fondo non è un approfittatore. È egli stesso fragile, vittima di un padre e di un agente ingombranti, fa abuso di pasticche, vuole che Priscilla possa essere la sua amata e rassicurante bambola. E anche quando decide di sposarla le cose non cambiano. Neanche con l'arrivo della figlia.

Restano in fondo entrambi due bambini che vivono protetti e soffocati da Graceland. Priscilla resterà sempre lì, nella grande casa, con autisti che l'accompagnano, smarrita in un quotidiano senza intensità, in una vita decisa dagli altri. Non solo da Presley, ma dagli altri indeterminati e senza volto che compongono il mondo chiuso dove vive, la villa ma anche l'ambiente circoscritto in cui si muove (negozi di abbigliamento, parrucchieri).

Cambieranno le sue acconciature, i suoi vestiti, ma lei resterà sospesa ad una condizione passiva ed assorbente, privata ora di molte illusioni, ma non di quella di poter tornare ad averle. Le parole, spesso sussurrate, attraversano gli ambienti e le relazioni della coppia, che non diventano mai vera passione. Nessuna scena di intensa intimità ci è mostrata.

Sofia Coppola sta a ridosso di Priscilla. Noi vediamo il mondo di Presley esclusivamente dalla sua prospettiva. Il suo vagare un po' estraniata nell'ambiente nel quale è immersa ci viene restituito dallo sguardo della Coppola che la segue da vicino. La regia accompagna con una continuità di messa in scena e di sguardo, senza veri scarti né cambiamenti di ritmo, la vita e gli stati d'animo (non espressi) di Priscilla.

Quando una scena sembrerebbe poter giungere ad una intensità drammatica maggiore (come quando Priscilla si precipita a Los Angeles gelosa per tutto ciò che legge sulla stampa) viene interrotta. Il carattere assorbente e passivo di Priscilla viene sempre confermato, fino al finale. Quando con grande decisione Priscilla sceglie di agire e di separarsi da Presley. Decide di farsi una sua vita, che non ha mai avuto, anche se continua ad amare Elvis. Ci è voluto del tempo, e il frantumarsi di molte illusioni, per far emergere la volontà e la scelta di poter essere padroni del proprio destino.

Comunicherà ad Elvis dunque che vuole andarsene. E la partenza, come tutto, sarà senza veri conflitti. Saluterà tutti, salirà in automobile, e dopo un intero film di voci accennate, così come di brevi frammenti di canzoni di Presley, sarà *I Will Always Love You* cantata da Dolly Parton ad

accompagnare l'uscita della macchina di Priscilla dalla prigione dorata di Graceland. Un senso di grande liberazione accompagna l'entrata di Priscilla nel mondo, con il cancello in ferro battuto che si apre al passaggio della sua automobile.

Priscilla. *Regia:* Sofia Coppola; *sceneggiatura:* Sofia Coppola; *fotografia:* Philippe Le Sourd; *montaggio:* Sarah Flack; *interpreti:* Jacob Elordi, Cailee Spaeny, Jorja Cadence, Emily Mitchell; *produzione:* The Apartment, American Zoetrope, Standalone Pictures; *distribuzione:* Vision Distribution; *origine:* Stati Uniti d'America, Italia; *durata:* 110'; *anno:* 2023.

Sotto il segno del vampiro

Francesco Zucconi

El Conde di Pablo Larraín.



Immaginate Margaret Thatcher in persona che, dal primo all'ultimo minuto, vi racconta una storia, una storia di vampiri. Non siamo in Transilvania e non ci sono castelli dai tetti appuntiti. Non c'è spazio per Dracula né per Nosferatu... Tutto si svolge tra la vecchia Europa e il Sudamerica ("Ah, il Sudamerica"), in un vai e vieni nello spazio e nel tempo, nel tentativo di concepire qualcosa come una genealogia della violenza politica e dell'oppressione totalitaria. Si tratta di oscure faccende che vanno avanti quantomeno dalla Francia di Luigi XVI, si accendono nel bagno di sangue della Rivoluzione francese, trovano rilancio nel Terrore rivoluzionario e dal terrore non si distaccano più, per secoli, in una meccanica di contagio. Immaginate ora che il protagonista di questa storia - il vampiro che attraversa secoli e continenti - sia il generale e dittatore cileno Augusto Pinochet, anagraficamente nato nel 1915 e morto nel 2006. Di fatto, un redivivo, capace come è stato di garantirsi - dopo il referendum democratico del 1988 - il comando delle forze armate del Paese fino al 1998 e l'assenza di condanne fino alla fine. L'impunità come forma di vita eterna.

Ecco qua, *El Conde*, il nuovo film di Pablo Larraín presentato in concorso all'ottantesima edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Si tratta di un ritorno ai temi e luoghi della "trilogia della dittatura": da *Tony Manero* (2008) a *NO. I giorni dell'arcobaleno* (2012), passando per *Post mortem* (2010), Larraín ha infatti

raccontato, con una forza visionaria capace di imporlo come uno dei più interessanti registi contemporanei, il trauma storico e politico vissuto dal popolo cileno tra gli anni settanta e ottanta del secolo scorso; la condizione di trovarsi in una delle più feroci dittature della storia e, al contempo, nel laboratorio sperimentale delle teorie neoliberiste dei “Chicago Boys”, basate sulla privatizzazione del patrimonio pubblico e l’indebolimento del tessuto sociale (uno dei link con Thatcher). Ma, a ben vedere, in nessuno di questi film – che pure si caratterizzano per una tessitura intermediale, fatta di finzione come di archivi storici – emerge o compare il personaggio di Pinochet.

Come rappresentare un dittatore? Come mettere in immagine un tiranno? E come evitare che questa nuova serie di immagini riaccenda la sua luce infame, magari nelle forme di condivisione e interazione mediale di nuova generazione? *El Conde* risponde – o prova a rispondere – a queste domande. Lo fa attraverso tre strumenti narrativi e compositivi ben precisi. Il film trova infatti, prima di tutto, ancoraggio in un genere, si sostanzia in una visione del mondo e contribuisce alla ridefinizione di un campo.

Il genere è la cosiddetta *horror comedy*, caratterizzata dall’intreccio di situazioni macabre e comiche, violente e scanzonate. Tale componente è strettamente connessa al soggetto del film e coincide con la meccanica della sceneggiatura, con i dialoghi serrati, i continui cambi di registro e i toni sarcastici (molti dei quali ricordano, quantomeno dal punto di vista ritmico, il dialogo a distanza del cortometraggio realizzato da Larraín per il film collettivo *Homemade*, anch’esso prodotto da Netflix e interpretato da Jaime Vadell). È precisamente in nome di tale codice che diventa possibile passare repentinamente dall’immagine di Pinochet immerso in un bagno di sangue altrui al confronto tra il dittatore e la moglie – di fronte ai figli – su ciò che resta della loro passione amorosa nella stagione della senilità vampiresca. Con il pretesto dell’*horror comedy*, con l’alibi offerto dal genere di riferimento, *El Conde* immagina e mette in scena continue ammissioni di colpevolezza da parte di Pinochet, confermate dalla moglie e dai figli. Se la struttura della confessione caratterizza il cinema di Larraín (pensiamo a *Il club*, 2015), una figura come quella della giovane suora esorcista che raggiunge la dimora di Pinochet sintetizza ed esprime in questo caso l’esigenza di verità storica, i metodi dell’inchiesta giudiziaria e l’incombenza della sfera religiosa e morale, provocando continue oscillazioni.

Se la meccanica di genere è la condizione di funzionamento di *El Conde*, essa è anche il suo limite interno, ciò che tende a impedire al film di rispondere alle domande di partenza, quelle da cui scaturisce (ovvero il rapporto tra violenza, potere e rappresentazione). Nell’equilibrato dosaggio di humor nero e orrore storico, si può infatti avvertire il rischio della deriva ludica e, per dirla così, di un “addomesticamento” del vampiro a nostro uso e consumo (o viceversa). È dunque il filtro del grottesco – laddove ammantava l’immagine – a porsi come garante del fatto che nessuna risata di, con e su Pinochet (o chi per lui) potrà mai essere rassicurante, pacificante,

riconciliante. Soprattutto nelle sequenze che maggiormente mettono alla prova la nostra resistenza di spettatori e spettatrici (il vampirismo come cannibalismo tecnicizzato), ma anche di fronte al continuo accostamento tra l'ordinario e l'aberrante (il frullatore), la visione grottesca interrompe l'equilibrio tra i vari registri del racconto per far apparire la strutturale ambiguità del potere. Come tutti i vampiri, Pinochet è umano e non-umano, è vivo e non-morto. È espressione massima del corpo istituzionale – i feticci politici che compaiono dall'inizio alla fine del film – e, al contempo, corpo bestiale o, meglio, pura materia ematica.

El Conde è senz'altro un film singolare all'interno del percorso di Larraín che, nel corso degli ultimi anni, ci ha abituato a racconti vividi, aderenti ad eventi storici documentati, oppure intensi ritratti di grandi figure storiche: da *Neruda* (2016) a *Jackie* (2017), fino *Spencer* (2021), aspettando *Maria* (Callas). Eppure, ripensandoci bene o, magari, tornando a vederlo ancora una volta, *El Conde* sembra spingere avanti la riflessione condotta dal regista sulle forme del cinema biografico politico. Con questo nuovo film, Larraín sembra provare a fare i conti con il paradosso insito nel raccontare una vita illustre il cui potere si è fondato sull'esercizio continuativo della violenza e sulla messa a morte di migliaia di persone. Senza scomodare citazioni di filosofia politica, come ritrarre il potere se il potere è capace di tutto?

E così che la storia di Pinochet (e di "sua madre" Margaret Thatcher) raccontata da Pablo Larraín sembra espandere ulteriormente il campo del cinema biografico contemporaneo, immaginando un cinema "tanatopolitico". Un cinema sotto il segno del vampiro.

Riferimenti bibliografici

M. Coviello, F. Zucconi, *Sensibilità e potere. Il cinema di Pablo Larraín*, Pellegrini Cosenza 2018.

R. De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma 1999.

G. Tagliani, *Biografie della nazione. Vita, storia, politica nel «biopic» italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2021.

El Conde. Regia: Pablo Larraín; sceneggiatura: Guillermo Calderón, Pablo Larraín; fotografia: Edward Lachman; interpreti: Jaime Vadell, Gloria Münchmeyer, Alfredo Castro; produzione: Fábula; distribuzione: Netflix; origine: Cile; durata: 110'; anno: 2023.

L'emozione per l'immagine

Samuel Antichi

La bête di Bertrand Bonello.



Se *Coma* (2022) era ambientato durante una catastrofe contemporanea, quella della pandemia, che sembra aver reso il mondo ancora più automatizzato, con *La bête*, presentato in concorso alla Mostra del cinema di Venezia, Bertrand Bonello ci porta in un futuro prossimo in cui il cataclisma è presagito. Siamo nel 2044, in un mondo in cui la disoccupazione è arrivata a più del 60% perché la maggior parte dei lavori viene svolta da macchine e automi, mentre le cosiddette *useless people* possono andare incontro ad un progetto di purificazione e ottenere un'occupazione. Gabrielle (Léa Seydoux) non riesce infatti ad ottenere un impiego perché potendo provare ancora emozioni non garantirebbe un'efficienza e un *self control* che chi ha svolto il trattamento può provvedere. Decide allora di sottoporsi a questo processo durante il quale, all'interno di una vasca di deprivazione sensoriale, una macchina ripesca i ricordi delle vite precedenti della donna; per fare in modo che il trattamento si possa compiere occorre rielaborare i propri traumi.

Dalla fantascienza distopica passiamo al melodramma in costume. Siamo all'inizio del XX secolo e Gabrielle ha un marito che dice di amare e che sembra amarla. Una sera durante una festa incontra nuovamente un uomo, Louis (George MacKay), che aveva visto anni prima. C'è stata un'infatuazione per entrambi all'epoca ma poi le loro vite hanno preso due strade diverse. I due iniziano a conoscersi, a frequentarsi, la donna è restia a lasciarsi coinvolgere dalla situazione, sente che una minaccia aleggia sopra la sua esistenza mentre incorre una catastrofe naturale: Parigi sta piano piano venendo sommersa dalle acque della Senna. Le immagini di questa sua vita precedente si alternano con un altro piano temporale, questa volta siamo dalle parti del *thriller*. È il 2014, Gabrielle è una giovane modella che, trasferitasi a Los Angeles, sta cercando di iniziare una carriera d'attrice ma ha difficoltà a trovare lavoro tanto che le sue colleghe modelle le dicono che dovrebbe rivolgersi ad un chirurgo plastico e ringiovanire i lineamenti. Anche in questa vita, Gabrielle incontra Louis. Questa volta non assistiamo al nascere di un rapporto amoroso ma ad un incontro distruttivo che si conclude con analogo epilogo rispetto al racconto precedente. In California, il cataclisma naturale, annunciato ancora una volta da un uccello del malaugurio, è un terremoto. Ma non è la sola catastrofe. Nonostante abbia rivissuto i traumi delle vite precedenti, Léa non riesce a portare a compimento il processo di purificazione perché "colpevole" di emozionarsi ancora davanti ad un'immagine, ovvero quella della sua morte. Louis tornerà nel destino di Gabrielle anche nella realtà futura segnando ancora una volta un tragico epilogo. È lui la bestia che può essere fonte di morte o di salvezza e verso la quale la donna è legata indissolubilmente.

Oltre a riflettere sul libero arbitrio, su una società del controllo che vuole privare le persone delle proprie emozioni, che vengono viste come una condanna, e portano inevitabilmente alla sofferenza se non possono essere condivise, Bonello traccia anche un percorso di emancipazione della figura femminile. La bambola è un oggetto centrale all'interno del film, il marito di Gabrielle a inizio del secolo scorso è proprietario di una fabbrica di bambole, nella vita seguente, in California, la giovane possiede una bambola che sembra osservarla dalla scrivania, mentre nella dimensione futuristica il termine viene usato dalla donna per indicare un automa femminile che la segue cercando di soddisfarla in tutto e per tutto.

All'interno del film la bambola subisce un'evoluzione, dalla porcellana alla plastica, fino ad una figura in carne ed ossa, che sorvegliando Gabrielle sembra quasi cercare di intrappolarla in un mondo in cui l'unica espressione da poter tenere è un'espressione neutra, un sorriso appena pronunciato, che possa accontentare tutti, come dice la donna a Louis che le chiede da quali fattezze partissero le bambole realizzate nella fabbrica del marito. "Non ci sono bambole felici o tristi", automatismo verso cui si muovono gli esseri umani nel futuro distopico. Nel racconto californiano la bambola diventa un elemento perturbante, in una dimensione quasi lynchiana in cui i volti devono venire deformati e l'ideale di bellezza è naufragato nei pop up di siti pornografici che appaiono come

un virus sul laptop di Gabrielle. Potremmo inoltre dire che *La bête* è anche un film sul potere che può avere il cinema e l'immagine di emozionare, così come di perturbare. Il cinema può ancora far provare una gamma di emozioni che l'unico modo che hanno per sprigionarsi è attraverso una condivisione.

La bête. *Regia:* Bertrand Bonello; *sceneggiatura:* Bertrand Bonello; *fotografia:* Josée Deshaies; *montaggio:* Anita Roth; *interpreti:* Léa Seydoux, George MacKay; *produzione:* Les Films du Bélier, My New Picture, Sons Of Manual; *origine:* Francia; *durata:* 146'; *anno:* 2023.

Bruci la città

Angela Maiello

Adagio di Stefano Sollima.



La carriera e il successo di Stefano Sollima sono legati a doppio filo al racconto di Roma e di quell'Italia fatta di criminalità, disagio e degrado dei sentimenti, che attraversiamo quotidianamente senza accorgercene. Nel lavoro del regista, che forse più di altri negli ultimi anni è stato capace di trovare una forma cinematografica credibile per raccontare l'Italia anche all'estero, questa realtà invisibile acquista consistenza, attraverso la spettacolarizzazione di uno sguardo profondo, mai piatto, fatto di contrasti: tra la luce e il buio, il suono e il silenzio, l'azione e l'introspezione, la velocità e la lentezza. E attraverso questo specifico lavoro sulla forma emergono temi e tensioni che quasi ossessivamente ritornano: il racconto della criminalità, quale lotta per il potere, diventa la cornice per scandagliare contrasti generazionali e familiari, incomunicabilità profonde che lavorano sotterraneamente per lungo tempo, per poi deflagrare nella violenza senza ritorno.

Adagio è una summa del cinema di Sollima, in cui ritroviamo i temi e l'estetica del regista romano. In una città che ha dei contorni post-apocalittici, simili alla Roma di Virzì, assediata dagli incendi e asfissata da un caldo fuori controllo, Manuel, un ragazzo di sedici anni, si ritrova incastrato in un affare più grande di lui. Dei carabinieri corrotti lo obbligano ad andare ad una festa per fare delle foto compromettenti ad un uomo di potere. Ma Manuel, che ha tutta l'aria di essere un bravo ragazzo, quando arriva alla festa e capisce che ci sono delle telecamere, va nel panico e scappa. Da lì comincia la sua fuga e la macchina narrativa si mette lentamente in moto, in una spirale di violenza che non sembrerebbe offrire alcuna via di fuga.

Il ragazzo chiede aiuto ad un vecchio amico del padre "Daytona" (ovvero Toni Servillo), soprannominato "Paul Newman" (Valerio Mastandrea). L'uomo, ormai cieco, lo accoglie, si fa lasciare il cellulare che i carabinieri gli avevano dato per fare le foto e lo spedisce a casa di un altro amico, tale "Il Cammello" (un nuovamente trasfigurato Pierfrancesco Favino), dicendogli che l'uomo avrebbe cercato di mandarlo via, ma alla fine lo avrebbe sicuramente aiutato. I tre condividono un passato tormentato: sono tutti ex membri della banda della Magliana, di cui però non rappresentano che un decadente e sbiadito ricordo, ridotti ormai ai margini, non soltanto del vivere civile, ma anche dei nuovi sistemi criminali.

Motore profondo dell'azione è il rapporto padre-figlio, forse uno dei veri e propri nuclei irriducibili del cinema di Sollima (che scrive la sceneggiatura con Bises), seppure non venga mai esplicitamente dichiarato. Manuel, infatti, accudisce il padre, apparentemente affetto da una qualche forma di demenza senile, ed è per non deluderlo che si presterà al ricatto dei carabinieri: se non avesse fatto quello che gli chiedevano avrebbero mostrato al padre delle foto che lo ritraevano mentre si prostituiva. Quando però Manuel incontrerà Il Cammello farà una scoperta spiazzante: l'uomo odia Daytona, perché, a causa di un colpo andato male che proprio lui gli aveva commissionato, ha scontato 12 anni di galera e ha perso il figlio.

Ma perché allora Paul Newman lo ha mandato proprio dal Cammello, certo che lo avrebbe aiutato? La risposta è tra il detto e il non detto: quando Il Cammello vedrà comparire Manuel davanti alla sua porta, quasi non riesce a guardarlo in faccia, perché, come più tardi confermerà anche la moglie, somiglia moltissimo proprio a suo figlio. E poco dopo in un confronto serrato tra Il Cammello e Daytona, quest'ultimo gli dirà che Manuel non è veramente suo figlio, che non lo ama e che ha fatto fin troppo per lui. Non è importante quello che Il Cammello vede in Manuel, ciò che conta è che deciderà di adottarlo, di trattarlo come se fosse un figlio, forse per tentare di rimediare all'irrimediabile colpa di aver causato la morte del proprio.

E anche dall'altra parte della barricata, quella dei carabinieri, il dispositivo di protezione padre-figlio si ripresenta: il capo dell'operazione è un carabiniere con due figli maschi – sta preparando loro la cena mentre

controlla le videocamere di sorveglianza della festa - e, poco dopo aver ucciso a sangue freddo Paul Newman, torna a casa e con amorevole accudimento bacia i figli che dormono ignari di tutto nel letto. In un confronto con gli altri due colleghi coinvolti nell'operazione, si scoprirà che i soldi gli servono per poter pagare gli avvocati e non perdere i figli. Ancora una volta, dunque, Sollima si muove tra i chiaroscuri, dei rapporti, dei sentimenti, nonché della differenza tra bene e male, nella perfetta potenziale reversibilità di ciascun ruolo.

Ora se il nucleo tragico e profondo della macchina narrativa di Sollima è quella del rapporto padre-figlio, la narrazione si muove anche su un altro livello che è quello dello scarto generazionale (più che dello scontro, come accadeva di *Gomorra* o di *Suburra*). I tre vecchi malviventi, un tempo amici, appartengono ad un mondo che non esiste più e forse è per questo in fondo che Daytona si finge matto. I ragazzi invece vivono un'altra realtà, fatta di cose belle da comprare, piccole piaceri e una gerarchia di valori molto più fluida e variabile di quanto non fosse quella dei propri padri. Ancora una volta è la musica, proprio come accadeva in *Gomorra*, a marcare questa distanza generazionale. Proprio all'inizio del film Manuel ascolta una canzone trap mentre si prepara guardandosi allo specchio come a volersi fare coraggio per ciò che lo aspetta; poco più avanti Il Cammello si farà prestare le cuffie, che il ragazzo porta sempre al collo, forse entrare in quel mondo per poi sentenziare: "il problema non sono le cuffie, il problema è quello che ascolti".

Anche in *Adagio*, dunque, c'è un vecchio e un nuovo che si confrontano e non si riconoscono. Ma è proprio su questo scarto che si insinua l'insolita apertura di Sollima. Nella stazione di polizia, dopo che lo scontro tra i carabinieri e i tre vecchi malavitosi ha portato alla morte di tutti, si ritrovano i superstiti di questa guerra: Manuel e i due figli del carabiniere corrotto. E nell'inconsapevolezza del dramma che li separa, sarà proprio su quell'oggetto del desiderio, le cuffie, che avverrà il breve incontro che si concluderà con il dono delle cuffie da parte di Manuel. Forse uno sguardo diverso sul mondo è ancora possibile, forse la gratuità dei piccoli gesti e la gentilezza della condivisione possono salvarci, mentre fuori la città continua a bruciare.

Adagio. Regia: Stefano Sollima; sceneggiatura: Stefano Bises, Stefano Sollima; fotografia: Paolo Carnera; montaggio: Matthew Newman, Silvia De Rose; interpreti: Pierfrancesco Favino, Toni Servillo, Valerio Mastandrea, Adriano Giannini, Gianmarco Franchini, Francesco Di Leva, Lorenzo Adorni, Silvia Salvatori; produzione: The Apartment Pictures, AlterEgo, Vision Distribution; distribuzione: Vision Distribution; origine: Italia; durata: 127; anno: 2023.

La virtù di Bellerofonte

Chiara Scarlato

Comandante di Edoardo De Angelis.



Gli uomini cadenzano il passo della marcia al ritmo di un canto che è, allo stesso tempo, richiesta di accudimento e derisione del totalitarismo fascista: “Un’ora sola ti vorrei, per dirti quello che non sai ed in quest’ora donerei la vita mia per te” (la canzone del 1938 è di Nuccia Natali). Gli uomini in divisa cadenzano il passo della marcia nel porto di La Spezia, il 29 settembre del 1940, pronti a partire per la missione “Agguato”, mentre tre donne li seguono da lontano, in silenzio, e solo con lo sguardo. Una di loro pensa che moriranno tutti e che in quelle bare resterà soltanto uno spreco di vita. È la Seconda guerra mondiale: gli uomini in divisa cadenzano il passo della marcia su quello del comandante Salvatore Todaro (Pierfrancesco Favino), battendo forte il tempo coi piedi sulla terra, resistendo al pensiero che il mare porterà loro la morte. *Comandante*, il film che inaugura la 80. Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, si iscrive nella storia recente, riportando alla memoria le vicende legate al *Cappellini*, sottomarino della Regia Marina italiana. Come mostra anche la scelta di scrivere il romanzo con Sandro Veronesi a partire dalle vicende raccontate nel film (2023), l’operazione di Edoardo De Angelis si emancipa da una semplice drammatizzazione per mostrare il carattere tragico dell’evento in tutta la sua complessità.

Attraverso molteplici riferimenti alla tradizione greca antica, *Comandante* adotta un lessico che, pur afferendo a un preciso contesto bellico, è in grado di dialogare in maniera efficace con il presente. Questa caratteristica si staglia chiaramente sin dalla scena in cui, come si anticipava poc'anzi, Todaro avvia il canto, come se fosse un inno, con il solo intento di dare conforto ai soldati e di infondere loro coraggio. È ancora Todaro a chiedere al cuoco Gigino (Giuseppe Brunetti) di assumere la funzione di "aedo" quando le riserve di cibo inizieranno a scarseggiare e sarà suo compito porgere i piatti con brodi e passati recitando i nomi delle ricette italiane che conosce, accontentando così l'ecosistema vario che condivide gli spazi del sottomarino nel segno della differenza. Infine, è di nuovo il comandante a dettare i parametri utili affinché tutte le differenze siano annullate in nome di uno scopo comune che è mantenere una dignità umana seguendo le leggi del mare, prima ancora che obbedendo agli ordini che provengono dalla terra.

Si tratta di un equilibrio tra gli elementi - acqua e terra - che già ne *Il vizio della speranza* (2018) era stato restituito dalla figura di Maria (Pina Turco) attraverso una mitologia che ruotava attorno alla maternità e alla morte, a cui qui fa eco la voce di Angelina (Arianna Di Claudio) che parla di Gigino come colui che accudirà i compagni con la stessa premura di una madre che sfama i propri figli, pur sapendo che moriranno. Ecco allora che l'acqua diventa metafora di un rigurgito amniotico, un utero disseccato che espelle il corpo che ha custodito per il solo scopo di salvarlo e portarlo alla luce. L'acqua accoglie, protegge e nasconde il sottomarino, nello stesso spazio in cui transitano i nemici dai quali ci si deve nascondere di giorno per non incrociarne il fuoco. A completare la quadratura degli elementi, manca l'aria che può e deve essere recuperata soltanto di notte, quando si torna a navigare a vista, restando sempre protesi a cogliere i segni di un possibile agguato che porta persino a fumare le sigarette al contrario, per non lasciare traccia del proprio passaggio.

È proprio in una di queste notti che Todaro e il suo equipaggio avvistano una nave mercantile che naviga a luci spente e che, pur battendo bandiera belga e, di conseguenza, pur essendo neutrale rispetto alle operazioni belliche, li attacca. Dopo poco, la flotta del *Cappellini* affonda il *Kabalo* e Todaro decide di non lasciar morire in mare i ventisei naufraghi che, prima vengono riforniti di coperte e generi di conforto, poi sono invitati a salire a bordo per essere sbarcati sull'isola di Santa Maria delle Azzorre, il porto sicuro più vicino, dopo tre giorni di navigazione in emersione. La decisione di Todaro, contraria a tutti gli ordini ricevuti e al protocollo dettato dalla missione militare, risponde alla sola necessità di non abbandonare gli uomini in mare. Il film riesce in maniera efficace a non mitizzare gli ideali politici del personaggio interpretato con intensità da Favino, bensì a metterne in evidenza i valori che rendono anche lui "un uomo di mare", o un "padre di famiglia" come si sente quando ordina a tutti coloro che sono sul sottomarino - italiani e belgi - di prendere a schiaffi

i due naufraghi che hanno tentato di sabotare il sistema elettrico contestandone lo schieramento politico.

Come già accaduto per *Il cattivo poeta* (Jodice, 2020), le storie come quelle di Giovanni Comini e Salvatore Todaro mostrano un'altra prospettiva su coloro che sono stati parte attiva nell'affermazione del fascismo in Italia, inaugurando così l'apertura di un immaginario in cui c'è spazio per un'alternativa che non sia la diserzione, bensì il sovvertimento dall'interno, l'azione del singolo contro l'ordine del superiore. Continuando a seguire questa traccia, è possibile considerare anche il modo in cui i soldati vengono presentati: sono uomini che amano e soffrono, decidono di salvare l'altro, come Vincenzo Stumpo (Gianluca Di Gennaro), corallaro di Torre del Greco che sacrifica la propria vita per liberare il sottomarino da una mina, oppure di Danilo Stieповich (Arturo Muselli) morto nel combattimento contro la nave belga, entrambi insigniti con la massima onorificenza dal comandante in mare, quel suolo in cui è lui il solo a detenere il potere e il privilegio della memoria, laddove il pensiero è esercizio di sopravvivenza.

L'invito a pensare *una* storia che può *anche* essere altro è, del resto, introdotto dalle prime scene del film in cui Todaro, dopo aver ricevuto la visita di due medici che lo rassicurano sul suo stato di salute a seguito dell'incidente aereo del 1933, ascolta la moglie Rina (Silvia D'Amico) che gli racconta come sarebbe la loro vita insieme al figlio, se il marito prendesse la decisione del congedo. Mentre Rina descrive le loro possibili giornate future, il viso di Todaro cambia per un momento espressione, per poi tornare a guardare la realtà così come il comandante è abituato a fare: uomo di guerra, ma anche uomo capace di *vedere* le cose, e di prevedere persino la sua morte – in mare, ma nel sonno. L'aspetto oracolare è un ulteriore elemento di raccordo con la cultura della Grecia antica che si palesa, inoltre, in un'altra pratica rituale: colto dal dubbio, Todaro si rivolge a un sarto affinché possa leggere negli aghi la conferma del suo destino. In risposta, riceverà un foglietto con delle parole scritte in greco.

Come gli dirà qualche mese dopo Jacques Reclercq (Johannes Wirix), naufrago del *Kabalo*, si tratta di una genealogia – comune ai poemi omerici – in cui si narra di Sisifo, figlio di Eolo e padre di Glauco che, a sua volta, generò Bellerofonte “perfetto e senza macchie”. Colti dall'aura del canto e dalla sua potenza, tutti gli uomini – in tempo di guerra, e soprattutto in tempo di pace – dovrebbero rischiare l'innocenza di un gesto che prescinde da qualsiasi giurisdizione o competenza territoriale, semplicemente per rispettare quanto l'acqua trasmette come insegnamento e monito per chi non sa ascoltare: non si sopravvive alla navigazione se il transito viene forzato a non trasformarsi, secondo natura, nell'attraversamento da un luogo all'altro.

Comandante. *Regia:* Edoardo De Angelis; *sceneggiatura:* Edoardo De Angelis, Sandro Veronesi; *fotografia:* Ferran Paredes Rubio; *interpreti:* Pierfrancesco Favino, Massimiliano Rossi, Johan Heldenbergh, Arturo Muselli, Giuseppe Brunetti;

produzione: Indigo Film, O' Groove, Rai Cinema, Tramp Ltd., V-Groove, Wise Pictures; *distribuzione:* 01 Distribution; *origine:* Italia; *durata:* 155'; *anno:* 2023.

Una storia sbagliata

Simona Arillotta

Lubo di Giorgio Diritti.



*Gli zingari sono sempre stati un problema.
Ma siccome Lubo era uno zingaro,
a lui interessavano poco i problemi degli altri.
Aveva i suoi, di problemi. E gli davano fastidio.
Il seminatore, Mario Cavatore*

Lubo Moser (Franz Rogowski) è un giovane Jenisch, popolo nomade che vive in Svizzera. Artista di strada, Lubo si sposta di città in città insieme alla moglie, Mirana, e i suoi tre bambini. Sebbene mantengano uno stile di vita diverso e separato dai *gagè*, gli Jenisch devono sottostare alle regole del governo svizzero: non solo devono pagare le tasse, ma gli uomini sono costretti a prestare servizio militare. Chiamato alle armi per difendere la nazione da una guerra che comincia a premere al confine, Lubo viene così allontanato dalla famiglia. Ma mentre l'uomo è alle prese con l'ordine e la disciplina imposti dalla vita militare, i gendarmi portano via i suoi figli e, nel tentativo di salvarli, Mirana muore. Disperato, Lubo decide di rintracciare i suoi bambini: uccide il mercante Bruno Reiter che aveva chiesto il suo aiuto per far entrare in Svizzera merce dall'Austria, e dopo avergli rubato l'identità Lubo comincia la sua vendetta contro i *gagè*. Una vendetta che è soprattutto destino, o così, almeno, sembra suggerirgli la mamma di Mirana durante la lettura delle carte: salvare il suo popolo dallo sterminio cercando nelle donne che lo ameranno ("sessanta sono le regine,

ottanta le altre spose”) la defunta moglie, diventando così “seminatore di vita”.

Inizia così *Lubo*, del regista Giorgio Diritti. Liberamente ispirato al romanzo *Il seminatore* di Mario Cavatore, il film, tuttavia, se ne distacca subito: se, infatti, il romanzo di Cavatore racconta la storia di Lubo attraverso le differenti versioni date dai vari personaggi (non solo Lubo ma anche Hans, Hugo, Motti), Diritti abbandona una narrazione corale per affidare unicamente a Lubo il compito di ricostruire i fatti legati alla *Kinder der Landstrasse* (Bambini di Strada). Nella prima parte del film seguiamo infatti Lubo/Bruno mentre si mescola tra i *gagè* per cercare la verità: seduce Klara, la giovane moglie di un banchiere di Zurigo, ma è soprattutto Elsa a introdurlo alla *Kinder der Landstrasse*, l’opera “caritatevole” sostenuta dalla Pro Juventute che strappa i bambini alle famiglie di nomadi con l’obiettivo di ri-educarli. Sarà infatti lei a svelare – involontariamente ma con convinzione – che per costruire una Svizzera sana e forte è necessario recidere il male dalla radice. Ovvero: togliere i bambini alle famiglie di Jenisch e sterilizzare le madri. La *Kinder der Landstrasse* – che ha davvero operato in Svizzera dal 1926 al 1972 – aveva, di fatto, un solo obiettivo: «chiunque voglia combattere efficacemente il nomadismo deve mirare a far saltare la comunità dei girovaghi e porre fine, per quanto ciò possa apparire duro alla comunità familiare. Non esistono altre soluzioni». Stacco.

È il 1951, la guerra è finita, siamo a Bellinzona. Vediamo Lubo, che continua a vestire i panni di Bruno, ormai sempre più integrato tra i *gagè*: alberghi lussuosi, vita agiata, l’uomo sembra essersi dimenticato dei suoi figli. Incontra Margherita (Valentina Bellè), una giovane cameriera e se ne innamora: la donna porta in grembo il figlio di Lubo/Bruno, e i due progettano una vita insieme. Ma il passato, quando non è sepolto, torna nel presente per scompaginare il futuro. Così, quel cadavere lasciato senza testa ritorna a infestare la vita – quasi – felice dell’uomo. Ed è proprio in questo momento che “i problemi degli altri” diventano – soprattutto – problemi di Lubo; è in questo momento che la Storia, fino a quel momento lasciata quasi completamente al margine dell’inquadratura, collassa sulla vita personale di Lubo, ne diventa il controcampo. Bruno Reiter era, infatti, un ebreo scappato in Svizzera con gioielli e soldi che gli erano stati affidati da molte famiglie ebraiche prima dell’arrivo dei nazisti. E così Lubo, rimasto invischiato nel gioco implacabile degli eventi e diventato collettore di colpe, viene scoperto e condannato.

Se volessimo riassumere ulteriormente i 181 minuti di *Lubo*, potremmo dire che quello di Diritti è un film sulla violenza dei confini: geografici, certo, ma anche temporali – il prima e dopo il rapimento dei bambini da parte dei gendarmi, ma anche il prima e dopo la Seconda guerra mondiale. E, ancora, il confine tra un presunto noi che si contrappone a chi è “altro”, ma soprattutto lo spazio poroso che divide quello che viene considerato normale da ciò che non lo è. Così come già in *Volevo Nascondermi* (2020), dunque, il regista sembra voler continuare a indagare la mostruosità di un potere che lavora sui corpi addomesticandoli,

rinchiudendoli – in manicomio, ospedale, collegio, prigionie, caserma – e facendo scomparire qualsiasi esistenza non assimilabile all'interno di una conformità da realizzare. In questo senso, proprio come Ligabue, Lubo è colui che prova a resistere alla macchina del potere.

E tuttavia, proprio questa dimensione politica rimane confinata a poche battute alla fine del film. Se, infatti, nel libro di Cavatore, le vicende di Lubo diventano il pretesto per smascherare – in modo spesso brutale – il funzionamento della *Kinder der Landstrasse*, ovvero quella di un'opera umanitaria al servizio di un potere disciplinare – nel senso foucaultiano del termine – che mira a produrre individui funzionali al mantenimento dell'ordine sociale, nel film di Diritti la riflessione sull'iniquità della legge e della giustizia viene diluita nel corso della prima parte del film per poi essere affidata a uno scambio di battute tra Lubo – ormai in carcere – e il commissario Motti. Ed è proprio qui, nello spazio del carcere, lontano dai paesaggi da cartolina di Bellinzona e Verbania, dagli alberghi di lusso di Zurigo, che Lubo può compiere l'unico atto veramente sovversivo: dire la verità e poi, imbracciando la sua fisarmonica, continuare a suonare. Ed è nella danza finale dei carcerati che il film finalmente ricomincia a respirare. E così anche Lubo.

Lubo. *Regia:* Giorgio Diritti; *sceneggiatura:* Giorgio Diritti, Fredo Valla; *fotografia:* Benjamin Maier; *montaggio:* Paolo Cottignola con Giorgio Diritti; *interpreti:* Franz Rogowski, Christophe Sermet, Valentina Bellè, Noemi Besedes, Cecilia Steiner, Joel Basman; *produzione:* Indiana Production, Aranciafilm, Rai Cinema, hugofilm features, Proxima Milano; *distribuzione:* True Colours Glorious Films Srl; *origine:* Italia, Svizzera; *durata:* 181'; *anno:* 2023.

Far finta per gioco

Chiara Scarlato

Finalmente l'alba di Saverio Costanzo.



È la nostra ossessione: costruire mondi che non siano quelli in cui ci troviamo a vivere, anche solo per un attimo, anche solo per il tempo di accedere a un pensiero capace di dare voce a un *altrove* in cui la realtà perde di intensità. Le motivazioni sono diverse, a volte si agisce per noia o per disattenzione, altre per evitare di essere travolti e sopraffatti da quanto accade. Questi mondi si costruiscono, soprattutto, per dare concretezza alla propria immaginazione seguendo così un'attitudine che siamo sollecitati ad assumere ed esercitare sin dai primi anni di vita, quando il gioco a fare finta (Walton 2015) è la modalità che più facilmente si impara per ottenere la comprensione di tutti coloro che impariamo a osservare, prima di copiarne gesti e movimenti, senza per questo sostituirci a essi.

Tale dispositivo è cruciale per il funzionamento e la creazione di tutto ciò che appartiene al campo dell'arte e alle sue forme, e lo è in particolar modo per il cinema, la cui macchina finzionale è in grado di mettere in chiaro un universo di immagini che occupano lo spazio visivo con una gravità tale da riordinare, attorno a loro, il tempo e lo spazio, ampliandone altresì la possibilità di esperienza. Imprimendosi negli occhi degli spettatori, le immagini cinematografiche creano una dimensione che è frutto di una sovrapposizione che, tuttavia, non è una sostituzione. Lo ha mostrato chiaramente Spielberg nella prima parte di *The Fabelmans* (2022), ad esempio attraverso la ricostruzione casalinga del deragliamento del

treno, mostrando così quanto le immagini riescano a influire sulla possibilità di guardare il mondo. E anche sulla capacità di costruirne altri, nel tentativo di prendere il controllo creativo di quanto si è visto. Di questa possibilità e di questa capacità parla il film di Saverio Costanzo, *Finalmente l'alba* (2023).

Anni cinquanta, pieno Secondo dopoguerra, lo schermo in bianco e nero si apre sugli interni poco rassicuranti di un edificio abbandonato in cui due militari tedeschi stanno cercando una donna e una bambina; quando entrambe sono trovate, la donna muore mentre la bambina viene salvata da un soldato americano che la porta al sicuro passando per la scalinata di Trinità dei Monti. Fine. Stacco. Titoli di coda. Si entra nella sala cinematografica in cui il film è appena terminato: una madre e le sue due figlie iniziano a commentare il film, e mentre chiacchierano e la madre commenta quanto siano belle anche nella parte posteriore le sedie in legno (costruite dal marito insieme ad altri falegnami), un uomo interviene per proporre a una delle due ragazze di andare a fare un provino per un ruolo di comparsa a Cinecittà il giorno dopo. Dopo una discussione familiare, arriva l'approvazione unanime: le tre donne, dalla sala cinematografica, entrano negli spazi del cinema, il luogo in cui immaginario e realtà collidono in senso quasi drammatico per chi non ha ancora la forza di distinguere l'uno dall'altra, proprio come accade a Mimosa (Rebecca Antonaci) che, entrando a contatto con la confusione di un mondo immaginario diventato reale, continua a guardare ciò che ha intorno dimenticando il gioco di far finta.

Riprendendo una tradizione piuttosto radicata che riguarda sia la permeabilità di Roma a essere osservata e percepita come il centro dell'immaginario cinematografico (per generalizzazione estrema, dal cinema di Fellini a quello di Sorrentino), sia il tema di una giovane donna che viene travolta dalle situazioni senza mai riuscire a prenderne il controllo, *Finalmente l'alba* non aggiunge molto altro nel campo di quella che si potrebbe definire una narrativa del *flâneur*. Piuttosto, Costanzo ricorda quanto sia importante recuperare il senso dello scarto tra realtà e cinema, costringendoci a tornare indietro al tempo in cui giocare a far finta era una questione che si rifletteva nel modo in cui gli occhi si accendevano di meraviglia e stupore, o si spegnevano di delusione, quando si ascoltavano storie che erano in grado, o meno, di suscitare l'immaginazione. Mimosa si mette in posa per il provino sorridendo con le labbra separate e i denti in vista, la bocca aperta più che socchiusa; quando le chiedono di aprire la camicetta perché nell'Antico Egitto le donne erano a seno nudo, la gioia si trasforma in imbarazzo e viene scartata.

Nel tentativo di recuperare la sorella (c'è sempre qualcuno da recuperare o da salvare in ogni storia), si perde e la sua sagoma per qualche istante si sovrappone – ancora una volta sullo schermo – a quella di un corpo morto, coperto da un lenzuolo, e ritrovato sulla spiaggia di Torvaianica: è il 1953, è Wilma Montesi, era una comparsa a Cinecittà, era una ragazza come sua sorella. Mimosa continua a sbagliare, viene cacciata

dalla sala, si perde di nuovo, e incontra Josephine Esperanto (Lily James) e Sean Lockwood (Joe Keery), i due divi americani pronti a entrare sul set del film per il quale lei e la sorella si erano proposte. Gli occhi si gonfiano, diventano più grandi e si riempiono di emozione: li ha visti, e con lei li abbiamo visti anche noi. Proprio nel momento in cui sta per uscire dal labirinto per ricongiungersi alla madre, qualcuno la richiama indietro: non è ancora il momento, ci sono dei passaggi da fare prima di risolvere gli enigmi. L'attrice americana ha visto il suo sguardo, e la vuole accanto a sé sul set. Dallo schermo si passa direttamente all'azione, secondo una dinamica incontrollabile che viene riprodotta con la medesima forza anche nella vita di Mimosa che, cambia abito, e diventa Sandy, una poetessa svedese frutto dell'immaginazione di una nuova giocatrice, Josephine. Mimosa che, oltre lo schermo, può diventare Wilma Montesi.

C'è un passaggio del film che allude, molto rapidamente, a un possibile finale tragico per la donna, nel momento in cui, appena salita in macchina per partecipare a una festa nella villa di Capocotta (la stessa villa in cui Wilma è stata la notte della sua morte), vengono inquadrati per terra i suoi vecchi vestiti e le sue scarpe. Anzi, è come se Mimosa – che conosce la storia di Wilma a causa della centralità che essa ha progressivamente assunto a seguito della sua eccezionale copertura mediatica per l'epoca – ripercorre i suoi passi, fino ad arrivare alla spiaggia in cui campeggia la croce di legno installata a suo ricordo. Nello spazio di un giorno, tutto si dilata fino ad assumere una conformazione straniante e avvolgente in cui l'alba è qualcosa da allontanare, perché quando si fa giorno tutto diventa più chiaro e i corpi sono scoperti nudi. O morti. Anzi, l'alba è un momento da ritardare almeno per il tempo in cui *finalmente* Mimosa smette di guardare il cinema (e al cinema) per prendere possesso della sua vita.

Finalmente l'alba non è il racconto di un rivolgimento radicale ai fini di una crescita personale, oppure un monito banale rispetto alla necessità di non concedersi la libertà di *immaginare* per vivere il presente in senso concreto: la storia presentata da Costanzo è un invito a far finta per gioco. Soltanto in quella dimensione si diventa capaci di entrare e uscire dallo schermo, di diventare altro senza mai prenderne le sembianze, di rivolgere lo sguardo altrove restando saldi nel proprio corpo. Attraversando gli ambienti che Wilma Montesi, secondo le indagini, ha visitato nelle ultime ore della sua vita, e compiendo il gesto mancato di Alida Valli (interpretata qui in un duplice ruolo finzione da Alba Rohrwacher), Mimosa, alla fine del *suo* film, abita nella soglia tra realtà e finzione. Scende dalla scalinata della Trinità, e senza nessuna bambina da salvare, passeggia con una leonessa al suo fianco, la stessa leonessa che aveva osservato, prima con curiosità e poi con timore, a Cinecittà. Forse non è sempre importante capire quando il gioco è finito, piuttosto accettare quanto sia essenziale non allontanarsi mai dalla soglia.

Riferimenti bibliografici

K. L. Walton, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

Finalmente l'alba. *Regia:* Saverio Costanzo; *sceneggiatura:* Saverio Costanzo; *fotografia:* Sayombhu Mukdeeprom; *montaggio:* Giuseppe Trepiccione; *interpreti:* Rebecca Antonaci, Lily James, Joe Keery, Rachel Sennott, Alba Rohrwacher, Willem Dafoe; *produzione:* Wildside, Fremantle, Rai Cinema; *distribuzione:* 01 Distribution; *origine:* Italia; *durata:* 140'; *anno:* 2023.

On connaît la chanson

Laura Ysabella Hernández García

Hors-saison di Stéphane Brizé.



E se le cose fossero andate diversamente? È la domanda a cui cercano di dare una risposta i protagonisti dell'ultimo film di Stéphane Brizé, *Hors-saison*, presentato in concorso alla 80ª Mostra del Cinema di Venezia.

Mathieu (Guillaume Canet) è una popolare star del cinema che ha deciso di soggiornare per qualche settimana in una spa di lusso, il suo obiettivo sembra essere quello di "rimettersi in forma". All'interno di spazi asettici, Mathieu si sottoporrà in solitudine a trattamenti dedicati alla cura della persona, mentre la sua quotidianità più *glamour* in quanto celebrità parigina è temporaneamente sospesa in favore dell'inazione. In realtà, scopriamo sin da subito che l'attore si trova in una situazione di crisi; i dubbi sulle proprie capacità recitative l'hanno portato ad abbandonare quello che sarebbe stato il suo esordio teatrale a poche settimane dalla prima. Profondamente insoddisfatto, Mathieu inizia a mettere in discussione il modo in cui ha vissuto finora la sua vita, e, come gli dice la moglie con indifferenza in una delle loro chiamate, egli non è ancora capace di voltare pagina.

A far uscire Mathieu da questa condizione di stallo è il biglietto inviatogli dall'ex fidanzata Alice (Alba Rohrwacher). È stato il caso a riunire i due, visto che Mathieu ha scelto come destinazione la piccola città balneare senza sospettare che Alice abitasse lì. L'insistenza di Alice nel voler discutere con Mathieu sulla fine della loro relazione, avvenuta più di

quindici anni prima, sembra apparentemente corrispondere alla necessità di dare una spiegazione razionale alla rottura.

Il “fuori stagione” a cui fa riferimento il titolo del film è la stagione invernale in cui è immerso il paesaggio francese ripreso da Brizé attraverso numerosi *camera car*. Ma il vento gelido e il mare tempestoso della costa francese sono simbolici anche di una specifica età, un momento della vita che arriva ormai troppo tardi, sempre dopo, e nel quale ci si chiede se la vita avrebbe potuto prendere un’altra direzione.

Per ammissione della donna, la separazione è stata per lei molto dolorosa, portandola alla depressione. Mathieu, senza comprendere la gravità della situazione, proverà a porre delle scuse, ma queste si dimostreranno insufficienti agli occhi di Alice. Subito dopo, la donna darà delle indicazioni quasi registiche all’attore professionista su come chiedere perdono. In questa seconda occasione, egli dovrà parlare con più convinzione, essere più sincero.

Mentre è prerogativa di Alice programmare gli incontri tra i due ex amanti, inviando degli sms che vengono mostrati sullo schermo nero, sarà Mathieu a occuparsi di decidere la musica più adatta ad accompagnare la ripresa della loro storia d’amore. Come stabilito dall’uomo in uno scambio di battute con un cameriere, i loro appuntamenti non possono essere rovinati dal jazz d’ambiente che Mathieu detesta, e che sente continuamente nella lobby dell’hotel, ma non risultano adatti neanche altri generi anch’essi disprezzati, come la zumba o il R&B. In modo del tutto coerente con i desideri espressi dal protagonista, il noto compositore francese Vincent Delerm elabora una serie di melodie di *carillon* esposte dal pianoforte, in una declinazione strumentale della forma canzone. Per Brizé, la musica deve avere la funzione di rivelare il senso interno alle immagini; ciò significa che, per esempio, rispetto agli amanti nei film del connazionale Mouret o dell’americano Linklater, i personaggi di Mathieu rimangono spesso in silenzio nel corso delle loro passeggiate. Al posto dei dialoghi, la musica di Delerm accompagna dei *montage* di immagini, in una forma adatta a ricostruire precise atmosfere emotive.

Quando finalmente arriva l’ammissione del sentimento amoroso da parte di Alice, questa avviene attraverso la testimonianza di una sua amica di settantotto anni, la quale sta per sposare la donna da tanto tempo amata. Alice invia a Mathieu un video in cui la donna anziana racconta la sua esperienza passata (in precedenti nozze aveva sposato un uomo per bene che però lei non amava), e dove ammette che la felicità non può trovarsi nell’adempiere ad un ruolo fatto di doveri coniugali; la situazione descritta è appunto la stessa in cui Alice si trovava fino a quel momento rinchiusa. L’indecisione da parte di Mathieu porterà ad un’ulteriore separazione.

Infine, il film si chiude con delle riprese zenitali della costa francese, le stesse che si trovavano all’apertura del film. Dopo l’inverno, arriveranno altre stagioni, che porteranno con sé melodie nuove e diverse. È necessario andare avanti, far scorrere il flusso della vita, come dimostra la promessa che Alice chiede a Matthieu: quella di non ritornare mai più a cercarla.

Hors-saison. *Regia:* Stéphane Brizé; *sceneggiatura:* Stéphane Brizé, Marie Drucker; *fotografia:* Antoine Heberlé; *montaggio:* Anne Klotz; *musica:* Vincent Delerm, *interpreti:* Guillaume Canet, Alba Rohrwacher; *produzione:* Gaumont, France 3 Cinéma; *origine:* Francia; *durata:* 115'; *anno:* 2023.

È giusto rinunciare alla forma?

Angela Maiello

Origin di Ava DuVernay.



In che misura la forma filmica può o deve mettersi al servizio di un tema o di una storia eticamente e politicamente rilevanti? Ci sono soluzioni formali più giuste di altre? Dove si colloca, in questi casi, l'efficacia e il piacere dell'esperienza spettatoriale, il bello e il brutto? Sono domande centrali nella teoria dell'immagine e del cinema, che ritornano a imporsi con urgenza quando, nella stessa giornata, il concorso dell'80esima edizione del Mostra Cinematografica di Venezia propone *Io Capitano* di Matteo Garrone e *Origin* di Ava DuVernay. Adottando storie e prospettive formali estremamente diverse, i due film di fatto ci mettono di fronte a queste medesime questioni.

Origin è l'adattamento cinematografico di un bestseller americano *Caste: The Origins of Our Discontents* di Isabel Wilkerson, uscito poco dopo la morte di George Floyd e la diffusione del movimento Black Lives Matter. Non si tratta di un romanzo, ma di un saggio divulgativo in cui la scrittrice, prima donna afroamericana a vincere il premio Pulitzer per il giornalismo, discute l'idea che nella parola e nel fenomeno "razzismo" si condensano un processo molto complesso, per cui una struttura sociale viene organizzata in caste e tale organizzazione è necessaria al funzionamento del potere. Questo è ciò che accomunerebbe gli afroamericani negli Stati Uniti, gli ebrei nella Germania nazista, gli intoccabili in India.

Ora come adattare questo tema alla forma film? La regista Ava DuVernay – prima donna afroamericana a presentare un film in concorso a Venezia, nota tra le altre cose per la serie tv Netflix *When They See Us*, che racconta le vicende di cinque ragazzi ispanici e afroamericani condannati ingiustamente – sceglie l’unica strada percorribile, o forse quella più facile, ovvero il genere del *biopic*. Il film di fatto racconta la storia della scrittrice, che, all’indomani della morte di Trayvon Martin – ammazzato brutalmente in Florida da un passante ispanico perché persona sospetta in un quartiere di bianchi – quando si ritrova di fronte alla richiesta di scrivere un pezzo giornalistico, comincia a mettere in discussione la narrativa dominante: Trayvon Martin è morto perché la persona ispanica che gli ha sparato era razzista? Siamo sicuri che qualsiasi cosa ricada sotto il fenomeno del razzismo? E che cos’è davvero il razzismo?

A partire da queste domande, da cui consegue una sorta di stallo creativo per la scrittrice, il film incrocia due linee narrative: da un lato le vicende familiari della donna, segnata da lutti e dolori profondi (prima la morte del marito – bianco –, poi della madre, e infine della cugina), dall’altro il lavoro di ricerca che lei compie, tra la Germania, l’India e gli Stati Uniti per elaborare la sua tesi. E ad ognuna di queste diverse realtà geografiche, culturali e storiche su cui indaga vengono associate delle vicende finzionali che il film mette in scena, in un continuo andirivieni di spazi geografici e di linee temporali. La tesi dunque è che il razzismo è l’esito di azioni mirate volte ad emarginare e assoggettare uno specifico gruppo – come ad esempio il divieto di matrimonio al di fuori del proprio gruppo etnico, che valeva sia per gli ebrei durante il nazismo, che per gli afroamericani negli Stati Uniti e gli intoccabili in India. Il risultato di questo processo di messa in forma cinematografica di tale tesi è abbastanza confuso: l’incrocio tra le vicende personali della scrittrice e la restituzione del suo lavoro di ricerca non riesce davvero, l’idea stesse di adottare il *biopic*, quale genere o forma della narrazione, non risulta congruo, e le declinazioni finzionali delle varie caste che nella storia si sono avvicendate risultano quanto meno didascaliche. Il film, in altre parole, non riesce mai a creare uno scarto attraverso cui leggere ciò che si sta narrando.

Eppure è proprio su questa estrema didascalicità che bisogna soffermarsi, perché di fatto chiama in causa quelle domande che ci ponevamo all’inizio. C’è un passaggio del film in cui Isabel cerca di spiegare la sua ricerca alla cugina, per farle capire perché proprio lei, donna afroamericana, voglia mettere in discussione il concetto stesso di razzismo per andare *all’origine* di un fenomeno complesso, millenario, che accomuna gli uomini e le donne a tutte le latitudini e le epoche. E allora lì la cugina le dice: ecco, proprio così lo devi spiegare anche agli altri, nella maniera più semplice che tu conosca, in modo che tu possa arrivare a più persone possibili. Il film applica esattamente questo principio. E così il montaggio alternato finale, che fa da contrappunto visivo alla ricapitolazione delle tesi del libro, in cui si incrociano i corpi e gli sguardi di uomini e donne appartenenti alle diverse caste della storia dell’umanità, richiama

implicitamente alla mente tutte quelle immagini – e la cronaca e la storia ce ne hanno restituite tante – di negazione dei diritti essenziali dell'essere umano, a cui forse proprio la sovrabbondanza di immagini sembra averci abituato. In modo potente, toccante e per certi versi inaspettato, il film riesce nel suo unico e dichiarato intento: farci riflettere su cosa sia il razzismo e sulla complessità di un fenomeno che tendiamo ad attribuire ad altri, ma di cui facciamo parte, senza colpevolizzazione, ma anche senza paura.

Allora emerge un dubbio: che forse tale livello di didascalicità sia funzionale a questo unico e semplice obiettivo? Il compito del cinema può essere anche questo, rinunciando a quella ricerca sulla forma che è poi ciò che lo tiene vivo? Si tratta appunto di un dubbio. Quello che è certo è che *Origin* resta un film *non riuscito*, forse più adatto al piccolo schermo che alla sala, però è anche un film estremamente necessario.

Origin. Regia: Ava DuVernay; sceneggiatura: Ava DuVernay; fotografia: Matthew J. Lloyd; montaggio: Spencer Averick; interpreti: Aunjanue Ellis-Taylor, Jon Bernthal, Niecy Nash-Betts, Vera Farmiga, Audra McDonald, Nick Offerman, Blair Underwood, Connie Nielsen, Emily Yancy, Jasmine Cephas-Jones, Finn Wittock, Victoria Pedretti, Isha Blaaker, Myles Frost; produzione: ARRAY Filmworks; distribuzione: Roeg Sutherland – CAA; origine: USA; durata: 130'; anno: 2023.

Uomini e cani

Alessandra Azzali

Dogman di Luc Besson.



«Ovunque ci sia un infelice, Dio manda un cane», è la frase del poeta francese Alphonse de Lamartine che apre *Dogman* di Luc Besson. Siamo dentro a quello che è il tema centrale del film, elaborato in forma intensamente favolistica: l'infelicità umana e la possibilità che la presenza di un cane la lenisca.

In piena notte la polizia ferma un furgone carico di cani randagi, guidato da un uomo in sedia a rotelle, confuso e ferito, travestito da Marilyn Monroe. Per capirne meglio l'identità e comprendere cosa sia accaduto, viene chiamata una psichiatra - Evelyn -, che riesce ad instaurare un rapporto con lui. Comincia così un lungo colloquio tra i due dal quale emerge, in flashback, la storia di una vita.

Il ragazzo fermato si chiama Douglas, abbreviato Doug (dal suono simile a "dog"), la sua infanzia è segnata da brutalità e maltrattamenti che lo costringono sulla sedia a rotelle e poi in casa famiglia dove, grazie a una giovane educatrice illuminata ed entusiasta, scopre la bellezza della lettura e del teatro, in particolare di Shakespeare. Non avendo qualcuno che gli dia attenzioni o affetto, "un bambino prende l'affetto che trova", e l'unico affetto che Douglas trova è quello dei suoi cani, con i quali riesce a comunicare e interagire come se fossero "i suoi bambini". I cani capaci di coraggio senza superbia, di ferocia senza crudeltà, per lui "hanno soltanto un difetto: si fidano degli umani".

Una volta adulto, Doug ha difficoltà a trovare lavoro, ma riesce ad ottenere un ingaggio per una volta alla settimana, in un teatro che fa spettacoli di Drag queen. “Se puoi recitare Shakespeare puoi recitare qualsiasi cosa” le aveva detto la sua insegnante. L’esperienza del palcoscenico gli regala gioia e vitalità e la forza di resistere in piedi sulle sue gambe, senza sedia a rotelle, per l’intera durata della sua esibizione. “Mi sono sempre piaciuti i travestimenti. È questo che fai se non sai bene chi sei, giusto? Ti travesti, ti inventi un passato, dimentichi il tuo”.

Così Douglas, travestito da Marlene Dietrich canta Lili Marleen, o si esibisce in playback nelle vesti di Édith Piaf, e Marilyn Monroe, creature devastate, come lui, nell’anima e nel corpo. Nonostante il suo animo sia fondamentalmente gentile, Douglas è capace di violente vendette, che riesce a compiere con l’aiuto dei suoi cani, in grado di capire ogni cosa che egli dica e di compiere meticolosamente azioni precise, come in una favola disneyana. Cercando di vendicarsi di ingiustizie e soprusi subiti, si scontra con una pericolosa gang di criminali generando una carneficina: “cane mangia cane”. L’incontro tra Douglas e Evelyn – con qualche rimando a *Il silenzio degli innocenti* – è l’incontro tra due persone che trovano nel dolore un punto di intimo e profondo contatto, che conduce ognuno dei due a riflettere sulla propria vita.

Il grande punto di forza dell’intero film è sicuramente l’interpretazione di Caleb Landry Jones che offre una notevolissima prova attoriale, ricca di sfumature, tra innocenza, crudeltà, tristezza, remissività, gentilezza e disperazione, mai sovraccarica e spesso struggente. Apparentemente un mix tra *Joker* di Todd Phillips e *La carica dei cento e uno*, *Dogman* è in realtà una parabola di dolore e desolazione declinata alla maniera di Luc Besson, in cui, sotto una cifra rocambolesca e roboante, si mette in scena un ennesimo protagonista antierico, animato non tanto dal mito di vendetta, ma dal disperato desiderio di amore, dal bisogno di trovare un posto nel mondo. E quel posto, in questo caso, è in mezzo ai cani.

Douglas è un *drop out*, un rifiuto della società: “Il mondo reale non ha fatto altro che rispingermi”. La cinofilia non assume il taglio di un convenzionale animalismo ma i cani rappresentano semplicemente degli esseri viventi capaci di quell’amore salvifico in grado di curare il dolore della vita. I cani come compagni inseparabili, capaci addirittura di salvare la vita. Così il cinema ci ha già raccontato che un uomo reietto, escluso e diseredato dal mondo può inaspettatamente trovare salvezza e nuova vita semplicemente grazie a un cane, come accade nello straordinario finale di *Umberto D.*

Besson costruisce una sorta di favola nera in cui azione, thriller, horror, elementi fumettistici, si mescolano e si alternano in modo pirotecnico e spettacolare, a tratti kitsch, intorno a questo antieroe malinconico, solo contro il mondo, come Nikita e Leon.

Nonostante lo spunto della storia provenga da un fatto di cronaca (un bambino francese tenuto in gabbia dai genitori), il film evita l’approfondimento sociale, tranne una battuta sull’idea di “ridistribuzione

della ricchezza” (che alcuni chiamano “furto”), e dunque ingiustizia ed emarginazione sono sofferenze vissute come stigma individuale, lasciando emergere il ritratto di un’umanità diseredata, in cerca di salvezza attraverso la lettura, il teatro, Shakespeare, il travestimento e l’amore incondizionato dei cani.

Dogman. *Regia:* Luc Besson; *sceneggiatura:* Luc Besson; *fotografia:* Colin Wandersman; *montaggio:* Julien Rey; *interpreti:* Caleb Landry Jones, Jojo T. Gibbs, Christopher Denham, Clemens Schick; *produzione:* LBP, EuropaCorp, TF1 Films Production; *distribuzione:* Lucky Red; *origine:* Francia; *durata:* 114'; *anno:* 2023.

In bilico tra la musica e la vita

Angela Maiello

Maestro di Bradley Cooper.



Forse per poter leggere l'ultimo film di Bradley Cooper bisogna partire dalla sua ossimorica locandina. La scritta "maestro" - il titolo musicale per eccellenza, tradizionalmente declinato soltanto al maschile - campeggia sulla fotografia di una donna da sola, ritratta da dietro, una donna elegante, abito in mikado color pastello, collana di perle, capelli raccolti, sigaretta in una mano. L'immagine sembra tradire una forma d'inquietudine, oltre al mancato accordo di genere, che mal si adatterebbero all'ennesima versione del sogno americano, la vita del più grande direttore d'orchestra degli Stati Uniti d'America, il primo nato su suolo statunitense a poter vantare questo titolo. Ma il film di Cooper, e lo si capisce molto presto, non vuole, in realtà, raccontare la sensibilità musicale, il virtuosismo compositivo, il poliedrico talento di Leonard Bernstein. Per certi versi Bernstein è un pretesto, un pretesto per raccontare una storia d'amore, quell'unico, irripetibile e molto spesso incomprensibile equilibrio che due persone riescono inespugnabilmente a creare. Ma qual è il prezzo da pagare per preservare tale equilibrio?

Il film comincia nel modo più tradizionale possibile: Bernstein rilascia un'intervista e così riavvolge il nastro, visivo e sonoro, della sua esistenza. La prima parte è tutta dedicata a questo flashback in bianco e nero. Siamo nel 1943, e per la prima volta il compositore americano si trova a dirigere la New York Philharmonic Orchestra alla Carnegie Hall. Quando riceve la

telefonata che lo avvisa di questo cambiamento dell'ultimo minuto – Bruno Walter è malato – è a letto con un uomo, un musicista come lui, a cui sembra legato da sincero affetto. Ad una festa, però, incontra Felicia Montealegre e tra i due scatta immediatamente una profonda complicità: lei aspirante attrice, lui promessa della musica contemporanea, i due condividono energia, gioia di vivere, entusiasmo e un'intima tendenza ad eccedere rispetto a canoni, etichette, convenzioni. "Non posso essere una cosa sola", dice Lenny – il compositore che stava a metà tra due mondi, quello della musica colta e quello della musica popolare del musical – a Felicia in uno dei loro vivaci, intensi, dialoghi. E lei riesce a cogliere in modo profondo quell'incontenibilità del marito.

Questa è la parte in cui Cooper regista – un capitolo a parte meriterebbe la prova attoriale di Cooper, ma anche quella di Carey Mulligan – osa di più: la regia gioca continuamente con gli spazi, aperti e chiusi, con il ritmo della recitazione e del montaggio, con i generi, il musical in primis. E soprattutto fa un uso non scontato della musica: diversamente da quanto ci si potrebbe aspettare, e forse per alcuni in realtà si tratta di un limite, il film non si mette mai al servizio del genio musicale di Bernstein, l'immagine non svolge mai un compito didattico, ovvero quello di narrativizzare la musica con l'intento di aiutare lo spettatore a capire ciò che ha reso unico Bernstein come compositore e direttore. No, la musica è sempre e "soltanto" vita, amalgama che dà forma alle contraddizioni, le irregolarità, gli eccessi, le spinte vitali dell'esistenza di un genio.

Ed è proprio questo aspetto che viene messo a tema nella seconda parte del film, quella sicuramente più tradizionale e per certi versi scontata. Quando ormai Bernstein si è affermato a livello mondiale – dirige orchestre in tutto il mondo, ha cambiato la storia del musical con *West Side Story*, svolge attività di divulgazione con i suoi programmi televisivi – quando cioè ormai la sua spinta creativa sembra aver raggiunto ogni traguardo immaginabile, la musica non basta più a raccogliere e sublimare la sua incontenibile, e pertanto distruttiva, forza vitale e lì il matrimonio entra in crisi. Felicia diventa sempre più insofferente alla doppia vita del marito, che si circonda di giovani musicisti attraverso cui cerca di alimentare la creatività di cui ha bisogno per restare a galla e quell'equilibrio, fragile per natura, che fino a quel momento aveva resistito, va in frantumi. Ma l'amore no. E quando Bernstein si esibisce per la prima volta con la sua opera monumentale, *Messa*, Felicia lì ad ascoltarlo, come accanto a lei ci sarà lui nei momenti più difficili e drammatici della malattia.

C'è una scena molto bella che si ripete in due momenti diversi del film. All'inizio, quando i due giovanissimi si stanno conoscendo, fanno un gioco: seduti sul prato di un parco, spalle a spalle, giocano ad indovinare il numero che l'altro sta pensando. Il gioco non sta nel trovare il numero, ma nel mantenere quella posizione di reciproco equilibrio. Per una vita Felicia sarà il perno di quella unica e irripetibile unione, fino a quando alla fine, Lenny, per una volta, se ne farà carico: dopo una visita in ospedale passeggiano in un parco e Lenny ripropone il gioco invitandola a lasciarsi

andare completamente. Ecco, in fondo la storia del più grande direttore d'orchestra americano è tutta qui: in questo equilibrio tra amore e autoaffermazione, tra norma ed eccezione, tra musica e vita.

Maestro. *Regia:* Bradley Cooper; *sceneggiatura:* Bradley Cooper, Josh Singer; *fotografia:* Matthew Libatique; *montaggio:* Michelle Tesoro; *interpreti:* Carey Mulligan, Bradley Cooper, Matt Bomer, Maya Hawke, Sarah Silverman, Josh Hamilton, Scott Ellis, Gideon Glick, Sam Nivola, Alexa Swinton, Miriam Shor; *produzione:* Sikelia Productions (Martin Scorsese), Amblin Partners (Steven Spielberg, Kristie Macosko Krieger), Lea Pictures (Bradley Cooper), Fred Berner Films (Fred Berner, Amy Durning); *distribuzione:* Cai Mason - Netflix; *origine:* USA; *durata:* 129; *anno:* 2023.

Oltre l'algoritmo

Pietro Masciullo

The Killer di David Fincher.



“È impossibile essere invisibili nel XXI secolo, al massimo si può tentare di essere non memorabili”. Sin dalla prima inquadratura *The Killer* aspira consapevolmente a diventare l'ideale controcampo di ogni *serial killer* film diretto da David Fincher. Come se la densa metafisica del male che agita il fuori campo di *Seven* (1995), *Fight Club* (1999), *Zodiac* (2007) o delle due stagioni di *Mindhunter* (2017-2019) – rendendo le inquadrature molto più ambigue e perturbanti dei rispettivi *plot* narrativi –, trovasse nel flusso di coscienza di questo strano *killer* in perenne meditazione una nuova frontiera di riflessione sull'umano. E non è certo un caso che l'adattamento della *graphic novel* di Alexis Nolent venga affidato proprio allo sceneggiatore di *Seven* Andrew Kevin Walker: un'evidente referenza immaginaria che presuppone con lucida consapevolezza la ricerca di un nuovo approccio formale.

Ecco, Fincher rallenta i suoi soliti ritmi di montaggio cercando di configurare la coalescenza tra una soggettività in crisi e l'articolazione *hitchcockiana* delle inquadrature. Da questo punto di vista sono magnifici i primi 15 minuti parigini con la descrizione di una prassi resa teoria in *medias res*: la preparazione fisica e psicologica dell'omicidio passa da una dilatazione dei tempi di lettura delle inquadrature e dall'esplicitazione in *voice over* di un ostinato orizzonte filosofico nichilista. Ma, nuovamente, sono le immagini che ridiscutono le parole configurando

piccole crepe nella forma classica e prefigurando la messa in abisso identitaria: Michael Fassbender passa in rassegna le finestre sul cortile che immaginano vari generi possibili (dal *thriller* al dramma sociale), orientando le sue attenzioni (e il suo fucile) su una finestra in particolare.

Il *killer*-regista demiurgo sceglie persino la colonna sonora: la voce di Morrissey e le note *pop rock* degli Smiths diventano auricularizzazioni interne (le cuffie) nei primi piani oggettivi ed erompono invece come colonna sonora del film (*over*) nei raccordi di sguardo con le soggettive. Una sutura audio-visiva che mette subito le carte in tavola: il *killer* del titolo è il dispositivo cinematografico. Quindi, ogni riflessione etica ed estetica va cercata nelle immagini e non nel fluviale flusso di coscienza dell'uomo. Noi spettatori siamo quindi invitati a cercare scarti, raccordi impossibili e dilatazioni temporali che sfideranno l'imperturbabile trasparenza/invisibilità dello stile classico.

Qualcosa va subito storto, appunto. Il bersaglio parigino è mancato, una donna innocente viene uccisa, il *killer* fugge e diventa a sua volta bersaglio dei suoi committenti. Il protagonista diventa così una sorta di automa spirituale bressoniano che esegue azioni ossessive e rituali per ripulire a ritroso la catena di informatori (quindi eliminando ogni persona coinvolta nel tragico errore) sino ad arrivare all'originario committente. E in queste azioni reiterate - tra echi di *Pickpocket* (1959) e *Taxi Driver* (1976) rimediati nel barocchismo strategicamente sedato di Fincher - si dispiega il *The Game* (1997) del XXI secolo. Sin dagli anni novanta, del resto, i film di Fincher hanno sempre ipotizzato una sorta di teoria dei "giochi vuoti" seminando referenze sulla superficie delle immagini (da *Seven* a *The Social Network*) e rintracciando le pulsioni umane nel paradossale girare a vuoto del dispositivo (i magnifici *Zodiac* e *Mindhunter*).

Insomma, da Parigi al Sud America, da New Orleans a New York, il *killer* ci comunica in *voce over* le sue assertive regole del gioco puntualmente inceppate nella progressiva messa in dubbio della propria identità: "Tu sei qui perché hai bisogno che io ti guardi, non ti fidi più di te", gli dice Tilda Swinton scoprendo un umano bisogno di prossimità posto oltre la sbandierata regola della distanza. Fincher coglie una riflessione centrale per il XXI secolo: le certezze acritiche di una soggettività algoritmica - e qui il discorso potrebbe allargarsi all'orizzonte del nuovo capitalismo della sorveglianza citando in maniera letterale *Fight Club* - che aspira all'atarassia dei sensi ma rischia di cadere nell'oscena anestesia del sensibile (sotterranei link con il bellissimo *La bête* di Bertrand Bonello).

Insomma, *The Killer* pedina i *glitch* emotivi di una redenzione schraderiana che solo il cinema può ancora raggiungere in quanto *medium* autoriflessivo per antonomasia. Un film teorico che ragiona dall'interno (produzione e distribuzione Netflix) sulla *platform society*? Di sicuro un film che ha il coraggio di configurare la decisiva messa in discussione di un metodo (e del tendenziale rapporto algoritmico con le immagini) nell'improvvisa consapevolezza del protagonista di essere "uno

dei tanti” che ha bisogno di “fidarsi delle persone”. Un grande film (sul) contemporaneo.

The Killer. *Regia:* David Fincher; *sceneggiatura:* Andrew Kevin Walker; *fotografia:* Erik Messerschmidt; *montaggio:* Kirk Baxter; *interpreti:* Michael Fassbender, Tilda Swinton, Charles Parnell, Arliss Howard, Lacey Dover, Monique Ganderton, Suzette Lange, Kellan Rhude, Monika Gossmann, Brandon Morales, Kerry O'Malley, Sala Baker; *produzione:* Archaia Entertainment, Boom! Studios, Panic Pictures, Paramount Pictures, Plan B Entertainment; *distribuzione:* Netflix; *origine:* USA; *durata:* 113; *anno:* 2023.

Drive to Survive

Damiano Garofalo

Ferrari di Michael Mann.



Quella del 1957 è per Enzo Ferrari una primavera infernale. Nel marzo muore il suo pilota di punta, Eugenio Castellotti, pronto a trionfare alla successiva Mille Miglia. Meno di due mesi dopo, proprio verso la fine di quella gara, il suo sostituto Alfonso de Portago e il co-pilota Eddy Nelson escono di strada a bordo della loro Ferrari 335 all'altezza di Guidizzolo, in provincia di Mantova, e falciano alcuni spettatori sul lato della strada: muoiono nove persone, di cui cinque bambini. Da questo momento in poi non gareggeranno più vetture ad alte velocità su strade aperte al pubblico - e la Mille Miglia, dall'anno dopo, sarà cancellata. Sono queste due tragedie che incorniciano l'ultimo film di Michael Mann, l'attesissimo *Ferrari*, il primo dopo 8 anni da *Blackhat*.

Ferrari non è un vero biopic nel senso classico del termine. Mann decide di limitare a pochi mesi il racconto della vita di Enzo Ferrari, muovendosi costantemente sul crinale della dicotomia tra pubblico e privato. Un Ferrari privato, criptico, austero, contrapposto a un Ferrari che invade quasi divisticamente tutta la sua dimensione mediatica. A tale contrapposizione corrispondono stili e ricerche nella messa in scena completamente diversi, che finiscono per creare due film che si alternano in una continua tensione emotiva: un film familiare, girato per lo più in interni, con uno stile prevalentemente classico e controllato, accanto a un film d'azione, che dialoga apertamente con il genere sportivo, in cui la continua

ricerca dell'effetto ottico e sonoro tende verso la sperimentazione delle forme filmiche.

Nel costruire il suo film familiare il regista americano pedina il corpo ingombrante e il volto imperturbabile di Adam Driver, che oscilla per le colline modenesi in equilibrio precario tra le sue due famiglie, quella ufficiale e quella informale, tra le naturali rivendicazioni del figlio illegittimo Piero e la memoria di Dino, morto l'anno precedente, la cui tomba Enzo visita tutte le mattine. È un film infestato di fantasmi, quello di Mann, in un continuo dialogo tra pubblico (le morti "sul campo") e il privato (l'impossibilità di elaborare il trauma).

Ventiquattro anni prima, gli amici piloti Giuseppe Campari e Mario Borzacchini muoiono tragicamente nello stesso incidente, a Monza, durante il Gran Premio d'Italia del 1933. Un anno prima, nel 1956, muore il figlio Dino a soli 24 anni a causa di una distrofia muscolare di cui era affetto dall'infanzia. La vita di Enzo Ferrari è una vita costellata di morti tragiche, pubbliche e private, così come la vita di Noodles (Robert De Niro avrebbe dovuto interpretare Enzo Ferrari nel primo progetto del film degli anni novanta) o Michael Corleone. Per questo, Mann tenta di dialogare costantemente con l'immaginario dell'Italia costruito dal cinema americano: dal telefono che squilla a vuoto all'inizio del film, come nell'incipit di *C'era una volta in America*, al montaggio alternato tra la corsa in pista della Maserati e la "messa degli operai", che rimanda in tutta evidenza al *Padrino*, fino ad arrivare alla scena della *Traviata*, con l'aria *Parigi, o cara* alternata ai ricordi del figlio Dino, che ricorda la morte di Mary, la figlia di Michael Corleone sulle scale del Teatro Massimo di Palermo dopo la rappresentazione della *Cavalleria rusticana* nel terzo capitolo della saga.

La morte, così, invade anche la scena pubblica, ovvero quella del secondo film, quello sportivo. Perché se è vero che si rischia di morire correndo, è anche vero che Ferrari corre per non morire, come il titolo dell'incredibile docu-serie Netflix sulla *Formula 1: Drive to Survive*, che ha mutato profondamente l'immaginario globale di uno degli sport più spettacolari di sempre. D'altronde, e lo dice Enzo Ferrari stesso nel pieno di una gravissima crisi industriale della sua azienda, se la Jaguar partecipa alle corse per vendere macchine, lui vuole vendere macchine soltanto per partecipare alle corse. E se la vittoria dell'ultima Mille Miglia della storia porterà, di lì a qualche anno, alla costruzione e alla diffusione internazionale del brand Ferrari come simbolo del *made in Italy*, Enzo non potrà mai festeggiare realmente quella storica vittoria, tanto agognata, proprio a causa della sequela di morti che lo perseguita.

Con *Ferrari* Mann decostruisce l'immaginario del film automobilistico, dove i piloti funzionano solitamente da agenti della costruzione narrativa ed emozionale. Il punto di vista dell'autore si distanzia solo raramente da quello di Enzo Ferrari, che è sì un ex-pilota, ma che nel 1957 è ormai un costruttore, imprenditore di successo da almeno dieci anni. Per questo, il film può essere considerato il controcampo ideale,

seppur in *flashback*, del bellissimo *Le Mans '66 – La grande sfida* di James Mangold, racconto della storica sfida tra Ford e Ferrari dal punto di vista di un costruttore della prima scuderia. Se, tuttavia, nel 1966 la Ferrari è la scuderia da battere, e dunque Enzo è indirettamente il vero antagonista del film, nel 1957 la casa di Maranello è in grosse difficoltà economiche, alla ricerca di vittorie sportive che possano rilanciarla. Questa difficoltà permette un maggiore allineamento spettatoriale col punto di vista di Ferrari, che la maggioranza degli spettatori riconosce come un personaggio dall'indiscusso successo. Non sembra un caso, così, che dalla macchina distrutta di De Portago e Nelson l'unica cosa che rimane intatta sia il cavallino rampante al centro del volante.

Le Ferrari e le Maserati che sfrecciano nella Mille Miglia del '57 sembrano i MiG di *Top Gun*, e i milleseicento chilometri del percorso Brescia-Roma, andata e ritorno, sono un campo di battaglia. È qui che Mann abbandona l'austerità con cui ha raccontato il Ferrari privato, il film familiare dunque, per lasciarsi andare a una messa in scena moderna, sperimentale, realista. Nel film sportivo, sequenze brevissime si alternano in un montaggio forsennato, scandito dai rombi dei motori delle automobili in corsa. Soggettive, semi-soggettive, droni ed effetti vertigo conducono lo spettatore in un'esperienza immersiva e catartica, dove il paesaggio italiano diventa una cornice, mai semantizzata fino in fondo, scenario per lo più indirizzato agli spettatori internazionali. Certo è che in questo lavoro di destrutturazione del paesaggio italiano, le tre sovrimpressioni iniziali sulle colline emiliane, e il lento movimento a seguire sulle lenzuola che avvolgono il corpo di Enzo, ci conducono per mano dentro una casa. Nella villa in collina dove Enzo nasconde l'amante con il figlio illegittimo, c'è subito una strana aria di casa: quell'aria di un cinema che abbiamo aspettato quasi dieci anni.

Ferrari. *Regia:* Michael Mann; *sceneggiatura:* Troy Kennedy-Martin; *fotografia:* Erik Messerschmidt; *montaggio:* Pietro Scalia; *interpreti:* Adam Driver, Penélope Cruz, Shailene Woodley, Gabriel Leone, Sarah Gadon, Jack O'Connell, Patrick Dempsey; *produzione:* Forward Pass, Storyteller Productions, Moto Productions, Rocket Science, Iervolino & Lady Bacardi Entertainment; *distribuzione:* Leone Film Group; *origine:* Stati Uniti d'America; *durata:* 130'; *anno:* 2023.

La storia tra personale e politico

Samuel Antichi

Il Leone d'Oro alla carriera a Liliana Cavani.



Dopo lo speciale dedicatole dalla Mostra Internazionale del Nuovo cinema di Pesaro nel 2021, Liliana Cavani ha ricevuto il Leone d'Oro alla carriera in occasione dell'ottantesima edizione della Mostra del cinema di Venezia, dove ha presentato fuori concorso il suo ultimo lungometraggio, *L'ordine del tempo*, liberamente ispirato al saggio di Carlo Rovelli. Oltre alle ricorrenze e celebrazioni in ambito festivaliero, anche il mondo accademico negli ultimi anni è tornato sull'opera di Liliana Cavani a partire, ad esempio, da un ciclo di incontri e seminari organizzati dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Princeton e dall'Istituto italiano di cultura di New York nel marzo del 2023.

Nata nel 1933 a Carpi, figlia di un architetto mantovano e di una casalinga carpigiana, Cavani si laurea in lettere antiche presso l'Università di Bologna nel 1959, e successivamente si iscrive al Centro sperimentale di cinematografia di Roma dove incontra, tra gli altri, Marco Bellocchio e Silvano Agosti. Il cortometraggio di diploma *La battaglia* (1962) vince il "Ciak d'oro" che il Centro conferiva al miglior saggio di fine corso. Inizia

dunque a realizzare documentari e film-inchieste di stampo sociale e politico per la Rai: *La storia del Terzo Reich* (1961), *Età di Stalin* (1962), *La casa in Italia* (1964), *La donna nella Resistenza* (1965), *Philippe Pétain: processo a Vichy* (1965), che ottiene il Leone d'Oro nella sezione documentari della Mostra del cinema di Venezia. L'anno successivo dirige, sempre per la televisione, il film *Francesco d'Assisi* (1966), primo delle tre opere sulla figura del santo, a cui si affascina dopo la lettura del testo del teologo protestante Paul Sabatier. La vita di San Francesco, interpretato da Lou Castel, viene messa sotto una luce nuova, facendo emerge l'attualità e la forza rivoluzionaria del personaggio. Nonostante il ritorno ad una figura storica come quella di Galileo, il film del 1968 più che un biopic sulla vita dello scienziato si tratta di un lavoro sulla libertà di pensiero e un ragionamento sul potere della Chiesa, che richiama il conflitto interno al mondo cattolico in tempo di crisi della DC. Abbandona le figure storiche per entrare nella sfera del mito con *I cannibali* (1970), una rilettura del personaggio di Antigone, un'opera allegorica sul potere e la rivoluzione in piena contestazione, ambientato in un regime totalitario contemporaneo.

Nell'anno successivo la regista torna realizzare un film per la Rai, *L'ospite* (1971), che affronta e riflettere su un tema di estrema attualità per l'epoca, ovvero la malattia mentale e il trattamento nei manicomii. L'onda di radicali trasformazioni culturali ed economiche così come l'attivismo delle proteste studentesche del 1967-1968 fino alle lotte operaie dell'autunno caldo nel 1969 porta una svolta radicale verso una più ampia riorganizzazione assistenziale dei servizi alla salute e sociali, alimentando idee e pratiche tese a stravolgere il sistema manicomiale la cui logica fondante era basata sulla repressione, contenimento e separazione.

Il portiere di notte (1978), tra i suoi film più celebri, segna un punto di svolta. La critica sembra dare maggiore riconoscimento, partendo da quest'opera, anche ai film precedenti, cogliendo la maturità di uno stile coerente che si sta confrontando con un mutamento dello sguardo e dell'immagine. Paolo Bosisio scrive un ritratto dell'artista cogliendo come il realismo critico presente nei film della regista, fin dal primo, raggiunga l'apice ne *Il portiere di notte*. L'interesse per la biografica psicologica che emerge esplicitamente nel film, come afferma il critico, è un tratto saliente che contraddistingueva anche le altre opere, aspetto però spesso frainteso dalla critica, specialmente di sinistra, viziata dalle attese di un cinema che per forza di cose doveva essere necessariamente rivoluzionario, che vede il soggettivismo psicologico come una mancanza di schieramento, di precisa collocazione ideologica o di linea di presenza interpretativa. Definita una "cattolica del dissenso" da Tullio Kezich in una recensione di *Galileo*, Cavani si è sempre mossa su due terreni che negli anni Sessanta e Settanta hanno raggiunto la massima conflittualità, l'urgenza delle battaglie politiche e sociali portate avanti dalla sinistra, basti vedere i documentari per la televisione realizzati nei primi anni di carriera, o film come *I cannibali* o *L'ospite* con l'interesse verso figure storiche provenienti dal mondo cattolico, fino ai confini della spiritualità. Tuttavia, nel cinema della

Cavani, la Storia, nonostante venga posta alla base con alcune delle sue figure più illustri, non è votata alla ricerca dell'agiografia ma un terreno ricco di mistificazioni e convenzioni da abbattere attraverso l'analisi di personaggi di opposizione. Seppur presente, l'allegoria storico-sociale non vuole essere forma predominante, ma un punto di partenza per indirizzare l'analisi direttamente all'uomo attraverso un'analisi spettrale della realtà, tra avventura sentimentale e psicologica, si pensi alla figura di Francesco, libera dal realismo storicistico, dal sacro, al di là del bene e del male.

Riferimenti bibliografici

P. Bosisio, *Ritratti critici di contemporanei: Liliana Cavani*, in «Belfagor», n. 2, marzo 1978.

T. Kezich, *Galileo*, in «Bianco e nero», n. 5-6, maggio-giugno 1969.

A. Mariani, *La ricezione critica di un cinema inquieto*, in P. Armocida, C. Paternò, a cura di, *Liliana Cavani. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2021.

The Past Is Just A Story We Tell Ourselves

Shannon Magri

Sull'edizione 2023 di *Venice Immersive*.



Entrati nella prima stanza, ci accomodiamo a una scrivania: davanti ai nostri occhi, un vecchio computer ancora funzionante; il programma in uso è 'Tulpa', e ci invita a iniziare l'esperienza. Il dispositivo ci pone delle domande, pare voler empatizzare con noi, conoscerci profondamente. Non senza indugio, leggiamo i quesiti che scorrono sul desktop e con l'ausilio di una tastiera iniziamo a rispondervi: come descriveresti la stanza in cui ti sei svegliato questa mattina? Com'era la cameretta della tua infanzia? Quale momento del tuo passato vorresti rivivere? Qual è il tuo più grande rimpianto? Al termine del colloquio, il vecchio telefono posto sulla scrivania squilla improvvisamente: dobbiamo spostarci nella prossima stanza. Veniamo fatti accomodare su una poltroncina e invitati a indossare un visore di ultima generazione, con la promessa che un'intelligenza artificiale darà vita (e voce) a quanto le abbiamo confessato in precedenza. Lentamente, i mondi che popolano la nostra memoria si materializzano davanti ai nostri occhi, mentre una voce femminile rielabora, in forma poetica, ciò che le abbiamo scritto. Al termine del viaggio in questi ambienti

virtuali ed effimeri, ci viene consegnato un report prodotto da un antiquato fax: un piccolo *souvenir* da conservare per ricordarci di ricordare, per ricordarci di *narrare*. Il passato è una storia che raccontiamo a noi stessi.

L'installazione *Tulpamancer* (Marc Da Costa, Matthew Niederhauser, USA), straordinario benché inquietante impiego terapeutico dell'intelligenza artificiale, è l'opera che consente di ampliare il campo di visione sui progetti di Extended Reality presentati durante l'edizione 2023 di Venice Immersive. Tra i ventotto progetti presentati in concorso (ma anche tra i Best of Immersive), è forte e vibrante la presenza del passato quale *fil rouge* che attraversa le storie in cui ci si immerge sull'Isola del Lazzaretto Vecchio.

Si pensa sovente alla realtà virtuale come un mezzo per dischiudere mondi lontani, sconosciuti, realtà futuribili, distopie segrete: ma tra i corridoi dell'Immersive Island non c'è niente di più desiderato che scardinare i minuscoli meccanismi che regolano la macchina dei ricordi, della memoria collettiva e individuale, delle tradizioni che tremano sull'orlo dell'oblio come il piccolo spirito che nasce e muore nella ciotola Raku che teniamo tra le mani durante l'esperienza *Sen* (Keisuke Itoh, Giappone).

La tensione verso il futuro che pare propria dell'Extended Reality collide con una paradossale (in apparenza) propensione verso il passato, di cui l'installazione *Jim Henson's The Storyteller: The Seven Ravens* (Félix Lajeunesse, Paul Raphaël, USA, Canada) risulta l'esempio più indubbio. Con l'ausilio del Magic Leap 2, l'esperienza è il risultato del connubio tra i contemporanei audiolibri e gli artigianali "Pop-up Book": sfogliando un libro assolutamente concreto, consegnatoci all'inizio dell'esperienza, comprendiamo fin da subito che esso non è un volume qualsiasi, bensì un *book-tracker* sulle cui pagine vedremo manifestarsi i diversi "capitoli" della fiaba popolare *I sette corvi*. Simile, nonostante non sussiste la componente di concretezza, è l'esperienza *Pixel Ripped 1978* presentata fuori concorso: un "gioco-nel-gioco" in cui vestiamo i panni di un videogiocatore dedito alla fruizione di devices che attingono alla contemporanea e dilagante retro-mania; anche l'esperienza interattiva/rompicapo *Wallace & Gromit in the Grand Getaway* (Finbar Hawkins, Bram Ttwheam, UK, Francia) lavora su queste corde.

Fra i corridoi dell'Immersive Island, fra le diverse postazioni custodite entro leggerissime tende nivee, affiora un passato condiviso che si materializza all'interno di *head-mounted displays* di ultima generazione, in esperienze nelle quali il monito "remember" risuona con vigore: *Letters from Drancy* (Darren Emerson, Mary Matheson, Charlotte Mikkelsen, USA, UK), *Tales of the March* (Stefano Casertano, Germania, Italia) e *Human Violins - Prelude* (Ioana Mischie, Romania, Francia) rievocano il Grande Trauma dell'Olocausto; *First Day* (Valeriy Korshunov, Ucraina) ambisce al racconto del primo giorno del conflitto in Ucraina; *Remember this place: 31°20'45''N 34°46'46''E* (Patricia Echeverria Liras, Palestina, Qatar, Spagna) narra il doloroso ricordo della casa natia delle donne

beduine; *Comfortless* (Gina Kim, Corea del Sud, USA) esplora, attraverso spazi e suoni, la condizione delle "US military comfort women", donne sudcoreane assoldate dal 1969 per dar "conforto" ai soldati americani in Corea. È, dunque, anche il passato delle minoranze, territorio esplorato sia in *Queer Utopia: Act I Cruising* (Lui Avallos, Portogallo, Brasile) – focalizzato sull'affermazione del protagonista quale membro della comunità queer – sia in *Aufwind* (Florian Siebert, Germania), sontuoso affresco delle prime donne aviatrici della storia.

Dalle macrostorie alle microstorie: nei progetti immersivi, il passato è – soprattutto – una terra intima e segreta: *Perennials* (Zoe Roellin, USA) è un'esperienza che indaga il rapporto del protagonista col padre attraverso la rievocazione di alcuni momenti significativi; *Finalmente Eu* (Marcio Sal, Brasile) premette a una storia di gioiosa affermazione individuale l'innegabile peso specifico delle reminiscenze infantili, così si afferma in *Syuhassuu* (Ellie Omiya, Giappone), un colorato racconto di formazione. *The Imaginary Friend* (Steye Hallema, Paesi Bassi, Belgio) non è solo una delle opere più sorprendenti di questa edizione, ma anche una delicata riflessione sull'elaborazione del lutto e sulle conseguenze sull'equilibrio emotivo di un bambino di otto anni.

La lucida riflessione sull'importanza del passato individuale e del ricordo risuona nel racconto vincitore del Premio per la Realizzazione Venice Immersive. In *Empereur* (Marion Burger, Ilan Cohen, Francia, Germania) viene narrata la degenerazione di un uomo affetto da afasia attraverso il punto di vista della figlia: fra le corde di questa esperienza piena di poesia, il contatto col genitore è possibile solo attraverso i ricordi che affiorano nel corso della narrazione: il passato si palesa come una porta sull'interiorità di un uomo che lentamente perde la possibilità di autoaffermarsi nel mondo.

Sull'isola dei sogni virtuali in cui ci è concesso di viaggiare da un mondo all'altro, la linea temporale si flette e si tende verso un passato che si vuole – e si deve – ricordare: è un desiderio, quello che sortisce dalle diverse visioni, non così distante da una delle promesse dell'annunciato Apple Vision Pro, ossia la possibilità di immergerci nelle fotografie, nel passato che intendiamo narrare a noi stessi. Riavvolgere, riannodare, rivivere: "il passato è una storia che raccontiamo a noi stessi" asserisce l'assistente vocale Samantha in *Her* (2012) di Spike Jonze. Fra le pieghe delle storie individuali e collettive alle quali vien data voce sull'Immersive Island, lo scardinamento della temporalità rivela, infine, la transitorietà della specie umana nella grande casa comune. Nell'installazione *Songs for a Passerby* (Celine Daemen, Olanda), passato, presente e futuro si mescolano nell'anti-sinfonia di una grande città, nella quale noi spettatori effimeri ci osserviamo muoverci fra le eteree onde del passato che, presto o tardi, diventerà una storia da narrare a noi stessi.

Spettri di carne nel Giappone anno zero

Bruno Roberti

Hokage (Shadow of Fire) di Shin'ya Tsukamoto.



Nel buio di un tugurio semidistrutto, corrosivo, con le pareti bruciate, percorso da ombre e da bagliori di fiamme che lo squarciano, intravediamo il corpo gracile, consunto, di una ragazza che dorme riversa su un fianco. La camera perlustra quella oscurità con movimenti netti e convulsi fino all'irrompere di un uomo che prende la ragazza in un amplesso disperato e furioso. Comincia così *Hokage* di Shinya Tsukamoto, film di sconvolgente forza che attanaglia e stringe come in una morsa il nostro sguardo, condotto lungo una sorta di calvario attraverso la macerazione e i detriti del dopoguerra giapponese, del mondo postatomico e devastato dagli orrori bellici e dalle lacerazioni di corpi e anime che tali orrori hanno prodotto. Tsukamoto parte da questa idea delle ombre guizzanti proiettate da un fuoco distruttore, di una spettralità come condensata nelle parvenze dei corpi, con la gravidanza in movimento continuo di spettri fatti di carne, che si nascondono nel fondo oscuro dello spazio.

Quell'anfratto buio è quanto resta di una locanda dove la ragazza oltre a preparare il cibo agli sparuti clienti vende il proprio corpo per sopravvivere, e quell'uomo cui si è data è un giovane soldato reduce dalle Filippine. Il soldato promette alla ragazza di tornare il giorno dopo per pagarla, e il giorno dopo ancora, e così via senza tenere fede alla promessa.

Trova rifugio da lei come se cercasse in quel luogo un conforto dalle pene della sua solitudine, di una psicosi persecutoria indotta dal trauma bellico. La ragazza lo accoglie ogni volta, remissiva e insieme chiusa in un dolore sordo che la rende passiva e abulica. Un soldato, una ragazza, un incontro amoroso nel buio della guerra: si pensa subito al breve amore tra il soldato Joe e Carmela nell'episodio siciliano di *Paisà* (1946). E in effetti il tratto rosselliniano, e insieme il riferimento al neorealismo, viene confermato dal terzo personaggio che frequenta la locanda: un bambino, un piccolo orfano di guerra che porta alla ragazza il cibo rubato al mercato nero.

Una piccola vittima della guerra costretto a crescere in fretta, un ladruncolo, una sorta di *sciuscìa*, che rimanda tanto allo scugnizzo dell'episodio napoletano del film di Rossellini, quanto ai bambini di De Sica. *Hokage* compone come il controcampo fatto di ombre spettrali dei due film precedenti di Tsukamoto: *Zan (Killing, 2018)* e *Nobi (Fires on the plain, 2014)* in cui il segno del fuoco, le immagini infiammate della guerra e dell'atto di uccidere scandivano le visioni, quasi le trafiggevano con le lame infuocate di una visualità incandescente. In questo senso il titolo che si traduce in "ombra di fuoco" indica il riproiettarsi del fuoco di quelle immagini in forma di ombre spettrali eppure incarnate nel dolore dei corpi. Il film è scandito in tre affondi allucinatori, in una tripartizione di squarci visionari, come tre pannelli di un polittico che ha la corrusca incisività delle acqueforti di Goya sui "disastri della guerra".

La prima accensione visionaria è tutta conficcata nello scavo claustrofobico della relazione ragazza-soldato-bambino, che si affastella lungo straordinari intarsi di dissolvenze e sovrimpressioni, silenzi e suoni ottusi, gesti di pietà e tenerezza e improvvisi accessi di violenza reattiva, entro cui circolano le tre singolarità di comportamenti-sentimenti. Quelli della ragazza che nutre il suo dolore inerte e il suo bisogno di affettività e vede nel soldato e nel bambino il ritorno fantasmatico del marito e del figlio persi in guerra, del soldato sbandato invaso da accessi di follia come da momenti di abbandono e dedizione e del bambino che oppone la sua caparbia innocente e vitale alle atrocità che ha attraversato: la famiglia sterminata e la casa distrutta dal fuoco delle esplosioni. Una elaborazione del lutto, il vissuto di un trauma, un istinto vitale di sopravvivenza animano le pulsioni dei tre che a poco a poco stringono fra loro una sorta di patto.

In questa dinamica si alternano tenerezza e impulsi distruttivi, le ombre del fuoco annientatore dell'esplosione nucleare (che insiste in un fuoricampo precluso alla vista ma si riversa nell'anfratto buio con l'impeto di una eco invisibile) si riverberano nei gesti minimi e nella emblematica presenza di oggetti-segni che assumono una funzione concreta e insieme simbolica: la pistola che il bambino ha sottratto al cadavere di un soldato, il libro di algebra su cui il reduce, ex insegnante, impartisce con slancio empatico lezioni al piccolo, il povero cibo che viene cucinato con cura e il vestitino che viene cucito dalla prostituta sul corpo del bambino.

Quando l'orbita dell'"oscuro scrutare" della camera nei recessi psicofisici dei corpi e delle anime dei tre personaggi (e qui il procedere

endoscopico, l'anatomia delle fisicità mutanti tipiche del maestro giapponese torna in una forma introflessa e intima) sembra vorticare fino a sprofondare in un nero assoluto, ecco che Tsukamoto, con una svolta visionaria geniale scivola letteralmente lungo i muri rugginosi del tugurio che sembrano coincidere con l'epidermide pellicolare della materia filmica stessa, fino a invadere lo schermo con una luce abbacinante che richiama l'esplosione atomica e ad aprire ancora una volta uno squarcio abissale con le immagini in un bianconero sovraesposto e bruciato delle vedute dall'alto delle città distrutte dal fuoco dell'atomica. Qui l'astrazione di una guerra epitome di tutte le guerre diventa concrezione dell'olocausto nucleare, della carneficina di Hiroshima e Nagasaki.

La seconda parte apre un ulteriore squarcio nel film inducendo l'insorgere di un altro spettro che porta sulla propria carne e nella propria anima sconvolta da una furia vendicatrice il crisma di una mutilazione (ha un braccio immobilizzato). Si tratta di un venditore ambulante anch'egli reduce di guerra cui il bambino si accompagna indotto dalla promessa di un lavoro. Ma è al perpetrarsi di una vendetta che viene condotto il bambino e la pistola che porta in tasca servirà al reduce a infliggere una serie di colpi al suo ex comandante, che vediamo da lontano attraverso la porta scorrevole seduto con la moglie sul tatami intento al pasto, in una inquadratura silente che rimanda al cinema di Ozu. Ogni colpo per vendicare ciascun commilitone, tra cui il migliore amico del reduce, fatto uccidere dal comandante per essersi rifiutato di trucidare i prigionieri di guerra, ma quella vendetta resterà sospesa.

L'intreccio di pietà e crudeltà, di follia ed espiazione, di redenzione e colpa si intesse nelle fibre del film che diventa meditazione sugli orrori della guerra, nella forma sofferta di una "preghiera" (nella definizione che lo stesso Tsukamoto dà alla sua opera). Ecco allora che l'epilogo disegna un arco che lo ricongiunge alla prima parte. La disperazione e le lacerazioni della carne che riducono i corpi a spettri ritrovano un senso nell'empatia. Il bambino torna dalla ragazza, ormai preda di un male contagioso ("non voglio che tu veda il mio viso, mi sono ammalata e potrei infettarti"), ripone la pistola in un vaso ("quell'oggetto pericoloso lascialo a me"), riceve una sorta di viatico dalla ragazza ("vivi al meglio, lavora e guadagna"), e si allontana dalla locanda.

Il bambino vaga per la città in macerie, al mercato nero chiede di lavorare, comincia a lavare le scodelle ma viene scacciato, si inoltra in un andito oscuro popolato dalle larve umane di derelitti e moribondi, incontra il soldato folle ormai definitivamente ridotto a spettro, ripone ai suoi piedi il libro d'algebra come un estremo dono di gratitudine. Poi ritorna a immergersi nella folla del mercato, nei suoi rumori, nel suo vociare, ma un improvviso silenzio cala sulle immagini e in quel silenzio si sente, lontano, un colpo di pistola. Il bambino si perde tra la folla, fino a dissolversi, anche lui destinato a mutarsi in uno spettro di carne, risucchiato dal paesaggio di detriti e polvere di questo "Giappone anno zero".

Hokage (Shadow of Fire). *Regia:* Shinya Tsukamoto; *sceneggiatura:* Shinya Tsukamoto; *fotografia:* Shinya Tsukamoto; *montaggio:* Shinya Tsukamoto; *interpreti:* Shuri, Oga Tsukao, Hiroki Kono, Mirai Moriyama; *produzione:* Kaijyu Theater; *origine:* Giappone; *durata:* 93'; *anno:* 2023.

Esame di storia

Samuel Antichi

Una spiegazione per tutto di Gábor Reisz.



Una spiegazione per tutto (Magyarázat mindenre), presentato in Orizzonti alla Mostra del cinema di Venezia, inizia seguendo le linee di una storia d'amore adolescenziale. Abel ha diciott'anni e a breve sosterrà l'esame di maturità. La sera prima della prova non riesce a ripassare, troppo concentrato a pensare a Janka, sua amica, compagna di classe di cui è segretamente innamorato. I due si parlano al telefono, cercando di esorcizzare le paure dell'esame del giorno seguente che potrebbe aprire loro le porte per un'Estate spensierata da vivere insieme. Tuttavia, se Janka risulta essere preparatissima alla prova orale, lo stesso non vale per Abel che viene bocciato non passando la parte in Storia. Il ragazzo, che è chiaro non abbia studiato e infatti non risponde a nessuna domanda degli esaminatori, mente al padre dicendogli di essere in realtà stato preso di mira dal professore, con cui il genitore scopriremmo aveva avuto un acceso dibattito durante un colloquio a scuola, dovuto prevalentemente a vedute politiche differenti. Inoltre, il giovane è geloso perché dell'insegnante Janka è segretamente innamorata. L'esame di Abel finisce sulla prima pagina di un giornale nazionale (I giorni d'Ungheria), dal momento che una giornalista, tramite un contorno passaparola, viene a sapere della storia che il ragazzo racconta al padre. Il giovane sostiene infatti di essere stato bocciato perché portava sulla giacca la coccarda con i colori della bandiera dell'Ungheria. Da questo spunto il film si addentra nelle contraddizioni di un sistema che ragiona

esclusivamente per binomi opposti, rette parallele mosse dalle loro convinzioni, per la loro strada che non possono trovare un punto di tangenza.

La coccarda con i colori nazionali, come simbolo di appartenenza, viene indossata da tutti i cittadini, indipendentemente dalla fede politica, il 15 marzo, giorno di commemorazione dell'inizio della rivoluzione del 1848 che ha portato l'indipendenza dell'Ungheria dall'Impero asburgico. Tuttavia, di quel simbolo nazionale, teso a unire tutta la popolazione nel giorno dell'indipendenza, si sono appropriati i partiti ultranazionalisti di estrema destra, tra cui Fidesz - Unione Civica Ungherese il cui leader è il presidente Viktor Orbán. Abel è chiaro che non abbia voluto indossare la coccarda per esprimere ed esplicitare una posizione politica, semplicemente l'aveva dimenticata sulla giacca dal 15 marzo precedente. Di questo sono consapevoli tutti, ma la domanda che pone l'insegnante, "come mai la coccarda?", scatena un putiferio per cui non sembra esserci soluzione. Il confronto tra il professore e il padre di Abel renderà ancora più tesa la situazione, mentre Abel è interessato solo a conquistare l'amore di Janka.

Il cinema dell'Europa orientale, fin dai primi anni Duemila a partire dal Noul val del cinema rumeno, ha saputo affrontare e revisionare criticamente il proprio passato, riconfigurare i luoghi della memoria storica, dal socialismo, al comunismo, dall'influenza sovietica ai crimini compiuti durante la Seconda guerra mondiale, si pensi al cinema di Radu Jude su tutti. In una situazione certamente problematica per l'Ungheria, con le posizioni politiche estreme del presidente Orbán, il film, che non ha ricevuto sovvenzioni statali nazionali, sembra farci capire come la soluzione per avviare una forma di dialogo sia evitare qualunque estremismo, così quanto sia sbagliato e prematuro etichettare le persone solo da un semplice gesto. Da questo punto di vista, il film, nonostante eviti propriamente di prendere una posizione politica esplicita, non preclude il fatto che sia necessario, soprattutto in un sistema come quello ungherese in cui la stampa è prevalentemente in mano al governo e dove se ad una storia viene associato un titolo sensazionalistico può scoppiare un putiferio.

Ma le colpe o le posizioni politiche dei padri non ricadono necessariamente sui figli e quindi la speranza per il futuro può risiedere proprio nel vigore e nella lucidità delle nuove generazioni, quella di Abel e Janka, che dopo essersi, anche loro, urlati di tutto contro, raggiungono un punto di conciliazione. Li vediamo ridere e scherzare alla fine dell'Estate, il riesame che viene concesso al ragazzo, che poteva essere un ulteriore punto di svolta del film per infervorare il dibattito politico, viene omesso dalla narrazione. Ritornano i ragazzi diciottenni, i loro primi amori, le loro prime delusioni, verso un nuovo percorso di consapevolezza sociale e politica. Nonostante non faccia riferimento ad un fatto realmente accaduto, Gábor Reisz spiega come l'idea del film si sia originata dopo una serie di manifestazioni e proteste avvenute nel 2021 all'Università di Teatro e arti cinematografiche di Budapest che è stata riorganizzata secondo le direttive

dello Stato. Artisti e registi si sono schierati dalla parte degli studenti per portare avanti le battaglie di una generazione che, piena di sogni e speranze, non è ingenua come molte volte viene fatto credere ma consapevole del ruolo che può assumere per un cambiamento futuro.

Una spiegazione per tutto. *Regia:* Gábor Reisz; *sceneggiatura:* Gábor Reisz, Éva Schulze; *fotografia:* Kristóf Becsey; *montaggio:* Vanda Gorács, Gábor Reisz; *interpreti:* Gáspár Adonyi-Walsh, István Znamenák, András Rusznák, Rebeka Hatházi, Eliza Sodró, Lilla Kizlinger, Krisztina Urbanovits; *produzione:* Proton Cinema (Júlia Berkes), MPhilms (Mátyás Prikler); *distribuzione:* I Wonder; *origine:* Ungheria; *durata:* 152'; *anno:* 2023.

Sul finire del tempo

Chiara Scarlato

Una sterminata domenica di Alain Parroni.



Un uovo racchiuso in uno strofinaccio bianco annodato, da riporre sotto al giaciglio che accoglie i corpi vicini nella notte; un piatto pieno d'acqua con delle gocce di olio che galleggiano fino a fondersi in un liquido omogeneo con il solo scopo di verificare la potenza dello sguardo degli altri sugli altri: sono alcuni dei riti che rivelano il malocchio, l'invidia, il cattivo pensiero, e tutto ciò da cui occorre proteggersi quando andare a messa tutte le settimane non sembra sufficiente per sentirsi protetti. Sono i riti che Brenda (Federica Valentini) apprende da sua nonna, in una casa della periferia romana che visita spesso, e solo in compagnia del suo fidanzato Alex (Enrico Bassetti) e dell'amico di entrambi, Kevin (Zackari Delmas). Nel film d'esordio di Alain Parroni - vincitore del Premio Speciale della Giuria Orizzonti alla 80. Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, e coprodotto da Wim Wenders - c'è poco spazio per gli ambienti domestici, laddove questo termine non circoscrive un luogo da chiamare casa, ma indica una più estesa e complessa operazione di addomesticamento che vorrebbe i corpi rimessi a una canonica costellazione di sistemi familiari.

Brenda, Alex e Kevin compongono il *loro* sistema, essendo liberi di muoversi, senza vincoli che non siano quelli che vanno oltre l'affetto che li trattiene insieme a dormire incastrati in una Peugeot cabrio gialla, a ridosso di un abbeveratoio in cui possano lavarsi, a trattenersi per le catene su una giostra a seggiolini, oppure a passeggiare nei corridoi lucenti di un centro

commerciale, e certamente più accattivanti dell'aria di Roma che non fa altro che rimbalzarli da una via all'altra, nella folla che diventa bella solo quando appare qualche orologio al polso da rubare. Non ci sono case nelle immagini che compongono il loro presente, a eccezione dell'appartamento della nonna di Brenda e del camper dell'uomo che, per un periodo, darà lavoro ad Alex; non ci sono legami familiari; non ci sono posti per essere stanziali, soltanto mezzi per muoversi: la moto, la macchina, il treno, le gambe, come se la vita fosse quella "sterminata domenica" in cui gli orari si sospendono e, almeno come auspicio, si gode il tempo come riposo. Il settimo giorno, la festa del Signore, la speranza di una concessione che si dà nella grazia di una promessa anche quando questa promessa garantisce che il riposo non è mai per tutti.

Nel tempo in cui la musica (curata sapientemente da Shirō Sagisu) invita a muoversi continuamente, Parroni racconta di due ragazzi e una ragazza che assecondano il flusso, accordando i loro passi alla vita che accade, per il modo in cui accade: Alex festeggia il suo compleanno di diciannove anni, Brenda scopre di essere incinta, Kevin ruba un borsone a un militare addormentato su un treno; Alex inizia a lavorare, Brenda prega, Kevin si rompe un braccio cadendo da un'impalcatura; e così via, in un concatenamento di gesti in cui non sopravvive alcun pensiero che non sia quello dell'esserci. Perlomeno, questo è lo spazio che le immagini concedono di vedere, in una dimensione in cui l'intero universo dei tre viene riportato ai momenti in cui condividono reciprocamente la vita facendone uno spazio sterminato.

Cosa significa vivere in uno spazio sterminato? E cosa significa fare di quello spazio un intero, e allo stesso tempo, un solo e sterminato giorno? Parroni potenzia il dispositivo filmico attraverso una dilatazione del regime immaginario rendendo così impersonale lo sguardo che osserva e restituisce le esistenze dei tre protagonisti. È un gioco compositivo complesso che si regge sulla commistione tra più generi di inquadrature – dal campo lungo, ai primi piani strettissimi, fino all'apertura delle riprese dal basso – che vivono di una luce discreta, tendente a tonalità che risultano quasi sempre stranianti rispetto all'ambientazione che restituiscono. La messa in forma di una sospensione dei luoghi si riflette negli accorgimenti estetici che individuano una vera e propria matrice stilistica capace di travalicare il nucleo narrativo per presentarsi come immagine nuda e paradossale. Si tratta di un'immagine che mantiene la sua attenzione su tre corpi che negli ambienti si muovono – perlopiù spazi aperti e antropizzati – e vivono pienamente, senza porre domande perché le risposte non servono. Perlomeno, non servono fino al momento in cui questi corpi continuano a costituire il sistema in cui ciascuno di loro occupa una posizione di rilievo per l'altro o per l'altra.

Quando Alex scopre che, probabilmente, Brenda ha concepito il bambino con Kevin, si raggiunge il punto drammaticamente più alto del film che viene segnalato da uno spostamento dello sguardo che, dalla vita in tre, si rimette alla vita di uno. Tale accadimento è anticipato da una

sequenza del film in cui il sistema inizia a perdere di consistenza: Brenda e Kevin si baciano, e passeggiando per Roma, decidono *letteralmente* di occupare lo spazio in cui altri si trovano plasticamente fermi e pronti per una fotografia. Nella carrellata di istantanee, i due sono ai margini, ma insieme. Ancora una volta, la resa di una dinamica emotiva trova il suo corrispettivo nella creazione di un contenuto visivo che traduce il modo in cui i due stanno al mondo senza Alex: sono corpi fermi, anche i loro, mentre il punto di vista si sposta gradualmente sull'unico dei tre che è ancora disposto a restare in movimento. Del resto, la rottura dell'equilibrio era stata segnalata anche da un'altra sequenza in cui il ragazzo si muove in una scena che è volutamente basata sull'ambiguità tra dimensione onirica e veglia.

Quando Brenda e Kevin restano bloccati nelle immagini degli altri, Alex continua a vivere nella costrizione del movimento: vede il cane bianco morto in strada (un tempo soggetto di scherno e di spavento), così come, poco prima di scoprire del tradimento, aveva visto, quasi fosse una visione o un presagio, gli occhi sbarrati nel corpo morto di una delle poche persone che gli aveva concesso fiducia dandogli la possibilità di lavorare (Lars Rudolph). La visione delle sue peregrinazioni satura lo spazio dello schermo, con la complicità di una musica che si fa sempre più insistente nella ripetizione di un ritmo che blocca il pensiero sul nulla. Al movimento, ora, occorre aggiungere l'azione, e se la domenica non può più essere sterminata, allora deve diventare una domenica da sterminare: Alex, dietro a un maxischermo allestito sulla sommità di un palazzo per trasmettere la messa domenicale del Papa, spara alla folla dei fedeli radunati in piazza. Scappa in moto. Cade. Il suo corpo è su un elicottero mentre, nella Peugeot bloccata nel traffico, nasce la bambina di Brenda e Kevin grida i suoi anni nel vacuo lamento di chi spera sempre di essere accudito come un bambino, e come non lo è mai stato. La moto è rotta, la macchina è inservibile: Brenda dice che la bambina è sua e di nessun altro. La domenica è un tempo finito. O che deve finire.

Una sterminata domenica. *Regia:* Alain Parroni; *sceneggiatura:* Alain Parroni, Giulio Pennacchi, Beatrice Puccilli; *fotografia:* Andrea Benjamin Manenti; *montaggio:* Riccardo Giannetti; *musica:* Shirō Sagisu; *interpreti:* Enrico Bassetti, Zackary Delmas, Federica Valentini, Lars Rudolph; *produzione:* Fandango, Alcor, Art Me Pictures, Road Movies, Rai Cinema; *distribuzione:* Fandango, Ufo Distribution; *origine:* Italia, Germania; *durata:* 110'; *anno:* 2023.

Piccolo mondo antico

Luigi Abiusi

Gli oceani sono i veri continenti di Tommaso Santambrogio.



Piccolo mondo antico, cadente, grondante più che d'acqua, d'ombre e scrosci, barbagli improvvisi silenzi, categorie immaginali, foniche, notte e rovina: colante di una materia cinematografica che scandisce il tempo – regna la macchina fissa, o in lievi movimenti, a partire dalla prima sequenza, iniziatica, esotica; il bianco e nero e la tensione che ha lo sguardo di scolpire, il piano sequenza, il tempo in quel paradossale persistere dell'acqua – una sorta di eternità cinematografica, qualcosa che condivide con il ricordo la propria natura mitopoietica e si perde negli spazi vasti, devastati dell'inquadratura. È l'ecosistema (cubano, l'entroterra cubano di San Antonio De Los Baños) al centro del film di Tommaso Santambrogio, *Gli oceani sono i veri continenti*, in apertura delle Giornate degli Autori a Venezia 80.

L'acqua, il rumore invisibile dell'oceano; il moto rovinoso della pioggia (che sfonda i tetti e si rapprende in pozzanghere sul selciato); il tempo sospeso nell'arco del piano sequenza, nel sopore vago del lasso in chiaroscuro del quadro, nella sua illusa vastità: sono i segni, gli attanti di Tarkovskij, di Tsai Ming Liang, ovviamente di Lav Diaz (il suo *Storm*

Children era stata apoteosi pluviale, oceanica), il riferimento più evidente e ampiamente dichiarato di questo cinema, tant'è che il regista filippino, dopo aver prodotto i primi cortometraggi di Santambrogio era stato il protagonista (straordinario) di quello strano (e magnifico) oggetto cinematografico che è *Taxibol* (2022). Ma, come sempre quando si tratta di autori di talento (e Santambrogio lo è), i riferimenti sono i solidi sostegni per uno slancio, un discorso peculiare; per una sostanziale variazione sul tema che ne *Gli oceani sono i veri continenti* prende la forma di una malinconica, sofferta epistemologia del territorio, del nido (che sia Cuba o più astrattamente qualsiasi rifugio conosciuto), il mondo autoctono, crepuscolare, fatto di teatri consunti, campi da gioco catafratti in gradinate scalciate, luoghi abbandonati in cui sveltano scheletri di automobili e sale cinematografiche in disuso.

Lo sguardo persistente di Santambrogio esalta questi luoghi, questi oggetti in balia del tempo, qualcosa come le rovine di Benjamin: cose poetiche, il cui *stile* è conferito dal tempo, dal suo *sentimento*, dalla sua inclinazione a rivelare il senso delle cose facendone cose di decadenza (cose del tempo) e così eternandole. Si presume che Edith fugga via da Cuba perché, come dice, "gli edifici in rovina ti ricordano sempre che tutto ha una fine", mentre il suo fidanzato Alex, decide di restare nel piccolo, diroccato mondo antico: vi scorge i segni non di una fine (che sarebbe storica) ma di un'eternità (di stampo cosmologico), di un riparo dalla storia per poter ricevere – per via di ruderi – i segnali inquietanti e vibranti della natura, una sorta di nostalgia del tempo che sarà e poi tornerà a essere; di qualcosa che via via poetizza le cose facendone mitologemi, cose da guardare, da contemplare a dispetto della fuga. I «viaggi la morte» di Gadda o con Lorca, «chi cammina/ s'intorbida./ L'acqua corrente/ non vede le stelle./ Chi cammina/ dimentica. E chi si ferma/ sogna». (Lorca 1976).

Ecco, Santambrogio si ferma, ferma il suo sguardo a ridosso di questi sogni impressi sulla pellicola del mondo da parte del tempo, scampati alla corsa del capitale: campi desolati, arrugginiti; fondachi di carcasse, lamiere; intonaco bianco, scrostato di muri su cui immaginarsi film intrepidi, rivoluzionari, danze appassionate; binari assediati dagli sterpi, soffocati da viticci, gramigne fagocitanti ferro e ruggine. Questi luoghi dialogano intimamente con i vuoti, le assenze, gli abbandoni, che si concretizzano, si fanno immagine mediante un campo di forze *negative* (ombre, crepuscoli, diroccamenti) e si declinano via via in forme cinematografiche (forme del negativo), ruggine, carcami d'auto, rotaie in preda a espansa vegetazione: anzi sono quell'assenza, sono il sintomo materiale, immaginale, di una lacerazione universale, latente, impressa sulle cose dal tempo.

Il tempo imprime d'assenza le cose tramutandole in rovina: la rovina dice ciò che manca, ciò che le manca o le sfugge, qualcosa come un amore: solo il tempo d'imprimere un'assenza, di reclamare l'amore. *Gli oceani* allora narrano questa dialettica tra forme e forze del negativo (l'estetica predominante a partire dal Romanticismo: arte che trae forme, costrutti, lampi dal gorgo notturno, scuro): una dialettica della malinconia

che bagna i protagonisti del film impegnati in una sorta di falso movimento (come quello di Milagros intenta a spazzare in casa, ma senza profitto, senza raccogliere la polvere); un'inerzia che li porta ad abitare, riabitare i luoghi, a enucleare il nido (la provincia) di San Antonio De Los Baños in una liturgia di possesso da parte dei luoghi sui personaggi. Si ritroveranno alla stazione, come in un film di Kiesłowski, ad assistere ai viaggi, la morte, su un treno ossuto e rugginoso, e a contemplare, ad abitare, le rovine delle loro vite, a dare corso ancora una volta al rito del possesso ecosistemico.

Scrivono Agamben in *Autoritratto nello studio*: «*Habito* è un frequentativo di *Habeo*: abitare è un modo speciale dell'avere, un avere così intenso da non possedere più nulla. A furia di avere qualcosa, l'abitiamo, diventiamo suoi» (Agamben 2017). Così Alex, Milagros, i due bambini che sognano il *baseball*, diventano cosa dell'habitat, vi si perdono dentro, nello sfiorire delle cose ormai spampanate: si perdono nella magnifica rovina del tempo, dell'esistenza.

Riferimenti bibliografici

F.G. Lorca, *Poesie inedite. Poemas suites canciones*, Newton Compton, Roma 1976.
G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, Nottetempo, Milano 2017.

Gli oceani sono i veri continenti. Regia: Tommaso Santambrogio; sceneggiatura: Tommaso Santambrogio; fotografia: Lorenzo Casadio Vannucci; interpreti: Alexander Diego, Edith Ybarra Clara, Frank Ernesto Lam, Alain Alain Alfonso González, Milagros Llanes Martínez, Lola Amores, Jhon Steven Baldrice, Osvaldo Doimeadiós, Joel Casanova; produzione: Rosamont con Rai Cinema; distribuzione: Fandango; origine: Italia, Cuba; durata: 118'; anno: 2023.

Fra sapere e vedere

Marco Bertozzi

L'avamposto di Edoardo Morabito.



Dopo il sorprendente esordio - *I fantasmi di San Berillo*, 2013, migliore documentario italiano al Torino Film Festival - Edoardo Morabito s'immerge in un sudato corpo a corpo con i turbamenti di un reale non protetto, avventurandosi in Amazzonia per seguire l'utopia di Christopher Clark, salvare la più grande foresta pluviale del mondo. Evento speciale alle Giornate degli autori, *L'avamposto* nasce come racconto di eroici atti ecologici - contrastare incendi, disboscamenti, inerzia di istituzioni che dovrebbero salvaguardare popoli e foreste - per involarsi in una sapiente messa in forma auto-riflessiva.

Parto da un momento speciale del film, quando la fiducia della regia sembra staccarsi dall'empatia per l'eroe, mettendone in discussione atti e idee. Le parole di Morabito questionano l'opera di Christopher, e ne riconducono la passione a un demone personale, un'utopia da eco-guerriero roccettaro. Inarcito, nonostante tutto, di quella benevolenza pedagogica dell'occidente di cui parlava già Pier Paolo Pasolini. È un momento di felice imbarazzo, un deragliamento in atto, in cui ci chiediamo cosa stia accadendo e dove stia "incendiandosi" *L'avamposto*.

Abbiamo appena osservato i limiti del villaggio progettato da Chris, in cui gli autoctoni sembrano non volere più rispondere - forse per liberarsi

dalle reiterate sollecitazioni del fondatore? – alle speranze progettuali di una micro *New-Town* amazzonica. Quindi Chris vagare per Londra, alla ricerca di sponsor per la sua idea: riunire David Gilmor, che conosce personalmente, con Roger Waters, in un mega concerto dei Pink Floyd proprio lì, in Amazzonia, per salvare la riserva naturale di Xixaù. Appuntamento su appuntamento, Chris attraversa il jet set londinese: chi annuisce, chi pontifica, chi offre indirizzi per improbabili contatti con i Genesis o altri possibili sostenitori del progetto. Imbarazzi progressivi sino al distacco di Morabito dal suo attore sociale: laddove emerge un non detto di molto cinema documentario, quello di un rapporto di fiducia che, al progredire del progetto filmico, può accompagnarsi ad aspettative mutate, a volte tradite, sino alla consapevolezza che le motivazioni di partenza erano profondamente diverse. Per Chris supportare la sua utopia attraverso l'ipotetica promozione offerta dal film; per Morabito godere di un fantastico eroe alla Fitzcarraldo nella realizzazione del documentario.

Per questo il lavoro estetico de *L'avamposto* risulta esemplare. Intrecciando elementi distanti tra loro – salvare la foresta amazzonica, realizzare cinema “dal vero” – in un incrocio sul senso delle rispettive imprese, il film interviene nel rapporto fiduciario fra sapere e vedere. Da un lato l'impegno ecologico di un occidentale testardo e appassionato; dall'altro un cinema che parla spesso di altro da sé – da ciò che “realisticamente” mostra – per scrutare l'autonomia della *semiosis* sulla *mimesis*.

Ancora: da una parte il tentativo – Folle? Vincente? – di lanciare un grido planetario per il salvataggio dell'oasi di Xixaù; dall'altra una performance registica in grado di spostare l'attenzione dagli effetti di realtà alle modalità testuali della sua produzione. In gioco c'è l'originalità del processo filmico, la processualità dell'esperienza, l'idea stessa del cinema di relazione. Certo, raccontarsi in prima persona è pratica scivolosa e Morabito lo sa bene: dire “io” in un documentario resta un atto carico di rischi, ma il progressivo rafforzamento dell'assunzione di responsabilità mediale dell'autore diventa, al progredire del film, il punto di forza de *L'avamposto*.

La performance del regista risulta fondamentale e testimonia, qualora ce ne fosse ancora bisogno, l'importanza dell'idea di “posizionamento”, centrale nelle modalità autobiografica e saggistica del cinema contemporaneo. Anche per un aspetto timbrico. La voce di Morabito incornicia la temperatura emotiva delle immagini e grazie al suo accento regionale esalta l'idea di un cinema in prima persona, lontano dalle missioni in purezza della semplice “osservazione”. In una sorta di insubordinazione al documentario basato sul “fate come se non ci fossi”, Morabito supera l'attitudine osservativa a favore di libere risposte immaginative – come la scena finale dei musicisti, non i Pink Floyd, che suonano laddove avrebbe dovuto tenersi il mega concerto.

Espandendo il film come felice atto dell'intelletto, introducendo la dimensione poetica e rendendo più poroso il confine tra prospettiva narratologica e quella – considerata troppo impalpabile? – del mito e

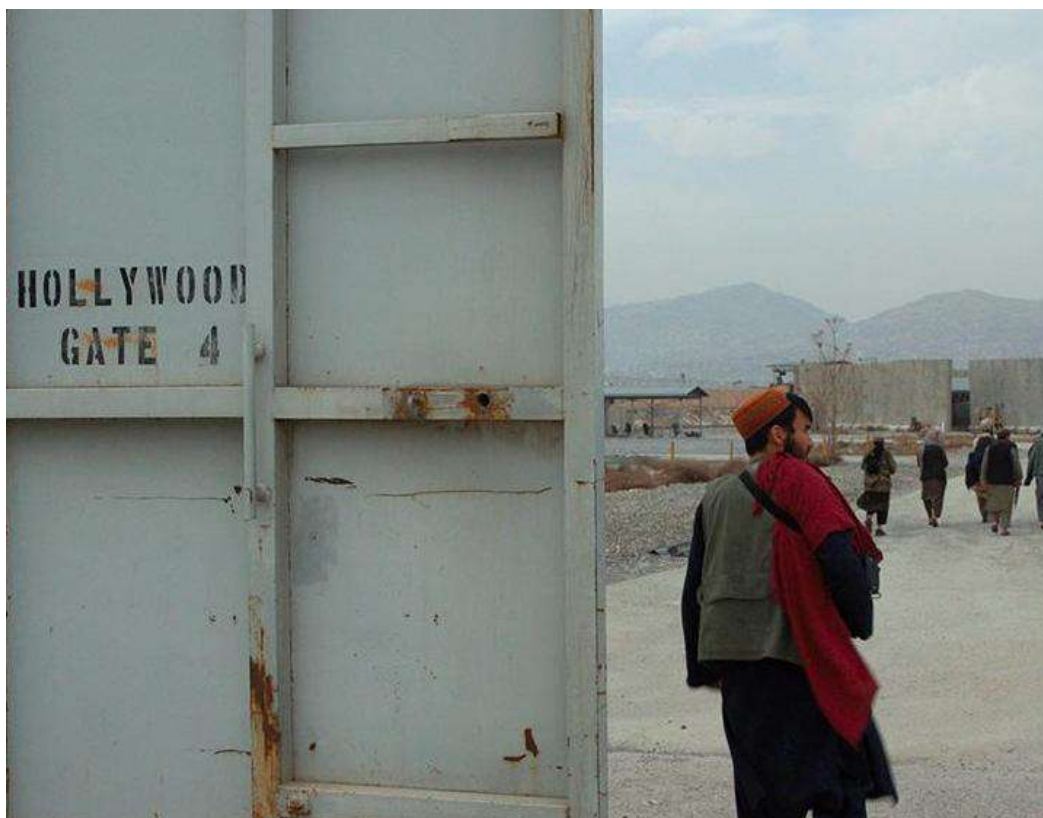
dell'immaginario, *L'avamposto* segna un altro passo verso un'idea documentaria sperimentale, nel felice abbandono di un realismo appiattito sulle celebrità e sulla rilevanza del contenuto.

L'avamposto. *Regia:* Edoardo Morabito; *sceneggiatura:* Edoardo Morabito; *fotografia:* Edoardo Morabito, Irma Vecchio; *montaggio:* Edoardo Morabito; *musiche:* Masmás, Vincenzo Gangi; *suono:* Riccardo Spagnol; *interpreti:* Christopher Clark; *produzione:* Dugong Production, in collaborazione con Rai Cinema, Intramovies, O2 Pos Producoes, Bidou Pictures; *origine:* Italia, Brasile; *durata:* 84'; *anno:* 2023.

Ribaltare la natura del punto di vista

Samuel Antichi

Hollywoodgate di Ibrahim Nash'at.



La Guerra in Iraq e Afghanistan è stata certamente il primo conflitto post 11 settembre 2001 altamente mediatizzato, per via dell'interesse del mondo occidentale che ha prodotto e condiviso una massiccia dose di documentazione e materiale video. L'interesse degli studiosi di cinema documentario si è, fin dall'invasione americana del 2003, interrogato sulle forme di rappresentazione del conflitto e sulle loro possibili funzioni in campo sociale e politico. Se da una parte, specialmente per quanto riguarda lo scenario iracheno, molti sono stati, nel corso degli anni, film che più che concentrarsi sulle dinamiche belliche o sul coinvolgimento dell'occidente gettavano luce sulla vita della popolazione locale, tra i più celebri possiamo ricordare *My Country, My Country* (Poitras, 2005), e *Iraq in Fragments* (Longley, 2006), è anche vero che molti di questi ritratti venivano realizzati dalla prospettiva di registi e registe statunitensi. L'attenzione però che queste opere hanno suscitato all'interno del circuito festivaliero e non solo ha portato anche gli stessi iracheni e afgani a realizzare documentari, e a poterli distribuire, che potessero mostrare il conflitto da un punto di

vista prettamente interno, un punto di vista che fin da subito ha messo in discussione l'efficacia e le attuali intenzioni dell'invasione americana.

Per prima cosa si è andato a formare un vero e proprio universo mediale amatoriale che rigettava le immagini di morte e distruzione che dominavano la narrazione dei network internazionali, per concentrarsi invece su scene di vita quotidiana, attraverso testimonianze che potessero coinvolgere direttamente chi la guerra la stava vivendo sulla propria pelle. Collettivi provenienti dall'Independent Film and Television College (IFTC) di Baghdad, ad esempio, hanno dato il via ad una e vera proprio contro-narrazione, un contro-archivio che si oppone alla pornografia del reale per andare cogliere microstorie che possono andare a modellare e costruire una memoria collettiva, un processo di autodeterminazione per fare in modo che gli iracheni non vengano visti e dipinti semplicemente come vittime collaterali nel racconto occidentale. Come sottolinea inoltre Ryan Watson, facendo riferimento anche ad altri esempi in Medio Oriente, si pensi al conflitto israelo-palestinese, il fatto di concentrarsi sulla "banalità della vita quotidiana" è stata effettivamente la svolta radicale per decostruire la spettacolarizzazione dell'operazione Shock and Wave dell'esercito americano (Watson 2021).

Con il ritiro delle truppe americane in Afghanistan, avvenuto nell'agosto del 2021, la situazione è passata di nuovo nell'ombra per il mondo occidentale, mentre i talebani hanno ripreso il potere instaurando un regime militare. Potrà nuovamente il cinema in quello scenario tornare ad essere ancora "first person political"? Facendo riferimento al concetto formulato da Alisa Lebow che vede, prevalentemente nei paesi arabi, la formazione di un cinema, a partire dall'ondata di proteste delle Primavere Arabe, che si fa centro di una metafora e messa in scena della rivoluzione. *Hollywoodgate*, presentato Fuori Concorso alla Mostra del cinema di Venezia, si interroga sulla problematicità di tornare a raccontare un mondo in cui vige una dittatura e in cui tutti i mezzi di informazione sono in mano ai talebani. Ibrahim Nash'at, documentarista egiziano che ha avuto modo nel corso della sua decennale carriera di avvicinarsi e intervistare i più importanti leader mondiali, riesce a mettersi in contatto con Abdullah Mukhtar, esponente di punta del regime talebano, che vuole realizzare un documentario di propaganda per mostrare quanto siano false le accuse che l'occidente muove nei loro confronti. La problematicità dello sguardo a partire dal lavoro di committenza viene esplicitata fin da subito da Nash'at, la cui voice over avvisa lo spettatore dicendo che quello che vedrà sarà quello che il regista ha avuto il permesso di filmare, cercando di ribaltare però l'intenzione di propaganda talebana mettendo in scena il proprio punto di vista. La retorica del regime risulta fin da subito poco credibile, i talebani cercano infatti, ad esempio, di giustificare il motivo per cui hanno deliberatamente tolto i diritti alle donne seguendo le condotte prestabilite dalla Sharia.

Il film, tuttavia, si svolge prevalentemente all'interno della base CIA a Kabul che gli americani hanno abbandonato dopo il ritiro delle truppe,

distruggendo i computer e quindi impendo ai nemici di accedere a materiale riservato ma lasciando armi e aeromobili adesso in mano ai talebani che esplicitano di volerle usare per un'imminente invasione del Tagikistan. Nonostante il regista, a più riprese, racconti come le persone in Afghanistan abbiano paura e siano costantemente in pericolo, immagini di repertorio di violenze mosse dal regime nei confronti della popolazione, soprattutto donne, vengono mostrate solo in apertura, il film si concentra prevalentemente nel mostrare i nuovi signori della guerra che camminano esterrefatti all'interno degli hangar della CIA, cercando di vedere cosa è possibile utilizzare. Lo sguardo del regista risulta infatti schiacciato dalla fascinazione nel seguire i talebani e i loro racconti, ancora una volta di una retorica poco credibile, che hanno inevitabilmente un effetto inverso a quello della propaganda che il regime cercava. Il film risulta quindi certamente un punto di inizio nel nuovo racconto del conflitto, la cui radicalità e originalità sta nella possibilità di aver seguito da vicino i talebani ma ancora si discosta da un'intenzione "first person political". Tuttavia l'importanza del film sta certamente nell'aver riportato l'attenzione dell'occidente nei confronti di un territorio che in qualche modo sembra ormai non appartenerci più, dal momento che la politica internazionale ne ha perso interesse non essendoci altre forze militari coinvolte. Con la speranza che il cinema, ancora una volta, nei luoghi di conflitto possa essere strumento determinante per raccogliere una testimonianza e avere un ruolo centrale in chiave politica e sociale.

Riferimenti bibliografici

A. Lebow, *First Person Political*, in *The Documentary Film Book*, B. Winston, a cura di, British Film Institute, London 2013.

R. Watson, *Radical Documentary and Global Crises: Militant Evidence in the Digital Age*, Indiana University Press, Bloomington 2021.

Hollywoodgate. Regia: Ibrahim Nash'at; sceneggiatura: Ibrahim Nash'at, Talal Derki, Shane Boris; fotografia: Ibrahim Nash'at; produzione: Rolling Narratives, Jouzour Film Production, Cottage M, RaeFilm Studios; origine: Germania, USA; durata: 92'; anno: 2023.

La persistenza della ripetizione

Denis Previtera

Daaaaaali! di Quentin Dupieux.



Tra i registi più prolifici dello scenario attuale un posto speciale è riservato al francese Quentin Dupieux, che – complice una durata spesso molto breve – conta un totale di sette lungometraggi realizzati dal 2018 ad oggi. Questi film sono accomunati da una serie di elementi produttivi e narrativi ricorrenti che vanno a delineare una sorta di *cinema episodico e antologico*, che gravita attorno ad un tema, tesi, concetto, di volta in volta differente in virtù del quale prendono forma opere con i caratteri del *divertissement*. Che sia una grande mosca ammaestrata, un'ossessione per i vestiti di pelle o una scala che permette di andare avanti nel tempo, il cinema di Mr. Oizo tendenzialmente mostra la volontà di mettere in scena un'unica idea bislacca e ironica a sostegno di tutto l'insieme.

Un cinema divertente e divertito che si concretizza attraverso due componenti che sembrano dare consistenza e identità alla poetica di Dupieux: metacinema e surrealismo. Ecco perché la realizzazione di un film sulla – o sarebbe meglio dire “con la” – figura di Salvador Dalí, alle prese a sua volta con la realizzazione di un film su sé stesso, appare come un traguardo raggiunto fin troppo in ritardo. Il lavoro svolto su Dalí quale icona surrealista permette di conferire alla presenza dilagante del surreale

una giustificazione narrativa e di far sì che possa intrecciarsi con il discorso metacinematografico.

Esplicativa la prima apparizione. Il pittore fa il suo ingresso camminando in un lungo corridoio di un hotel in direzione videocamera. Ad ogni cambio inquadratura, però, nonostante continui a camminare imperterrito con passo deciso, la sua distanza non sembra mutare rispetto alle donne che attendono il suo arrivo, dando l'impressione di un corridoio infinito che stride con l'effettiva scenografia. Il surrealismo che Dalí - e Dupieux con lui - porta con sé irrompe quindi nella forma influenzandone la struttura: non è soltanto Dalí a fare il suo ingresso nello schermo, quanto piuttosto il concetto stesso di surrealismo e di rifiuto della ragione.

Se Luis Buñuel in *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (1977) utilizzava due attrici estremamente diverse - dai tratti somatici al colore dei capelli - per la rappresentazione del personaggio di Conchita, *Daaaaaali!* si immette nella tradizione cinematografica surrealista rilanciando la posta in gioco tramite l'impiego di ben cinque attori differenti per l'interpretazione di Dalí, riconoscibili all'istante e di varie età: dal giovane all'adulto, dall'anziano al vecchio in sedie a rotelle. Gli interpreti si alternano all'interno delle scene arrivando addirittura a sovrapporsi - attraverso l'irruzione di un'interprete nelle scene di un altro - senza rispettare una chiara motivazione se non quella di giocare all'interno delle (non) regole del surrealismo.

Dupieux abbandona allora l'esposizione lineare di *Doppia pelle* (2019) o *Mandibles* (2020) e quella episodica di *Fumer fait tousser* (2022), per tornare a lavorare con un impianto anarchico a scatole cinesi come in *Réalité* (2014). L'approccio dada alla narrazione si combina coerentemente - sempre se di coerenza si possa parlare in questo contesto - con l'aspetto onirico che aleggia dall'inizio alla fine. Durante una cena un vescovo racconta a Dalí un bizzarro sogno che si basa sulla realizzazione di un piccolo quadretto realizzato dall'artista, con protagonisti l'uomo di chiesa e un *cowboy* dotato di fucile. L'escamotage del "sogno perenne" e del "sogno nel sogno" viene sfruttato come pretesto per dar corpo alla dimensione surrealista del film - ora nella forma ora nel contenuto, volendo considerarli due fattori distinti - alimentata dall'utilizzo della continua ripetizione dei medesimi segmenti narrativi.

Ad essere innanzitutto surreale è dunque la stessa struttura dell'opera, le sue stesse componenti come la scelta degli interpreti e le soluzioni di montaggio. Svincolato dalle tradizionali e lineari regole narrative, il senso di divertimento che si cerca di trasmettere passa in prima misura dalla dimensione strutturale di *Daaaaaali!* piuttosto che da azioni ed eventi propriamente mostrati e raccontati. L'insistenza sull'espedito della ripetizione investe l'intero tessuto narrativo ed è messa in luce in maniera efficace da quel "sogno che non vuole terminare", da quella reiterazione - ai limiti dell'estenuante - della scena rivelatrice in cui il vescovo annuncia la (apparente) fine della digressione onirica. Una fine che sembra non

sopraggiungere mai realmente. C'è davvero una separazione tra sogno e realtà? Esiste un reale che non sia macchiato dal surreale?

Questa ripetizione diventa anche ripetizione metacinematografica: non soltanto un sogno nel sogno nel sogno, ma anche un film nel film nel film come avveniva in *Nonfilm* (2002). Così come i confini di inizio e fine sogno vengono meno in un'imprevedibilità espositiva, anche i confini tra il film che guardiamo e il film realizzato all'interno della narrazione sono abbattuti. Il film che osserviamo coincide e al contempo non coincide con il film realizzato a livello diegetico. A fare da collante tra le due o più dimensioni subentra la figura del pittore che - in quanto simbolo, incarnazione, del surrealismo *tout court* - ha il potere di controllare l'impianto narrativo e muoversi al suo interno, di manipolare e dirigere la finzione scenica e le sue regole.

Nelle battute finali, Dalí è in campo ad osservare su un piccolo televisore il film che si sta realizzando (e che noi stiamo guardando) e alla scritta «fine», in veste di regista del tessuto surreale dell'opera, impone delle modifiche che si realizzano mediante un'ennesima reiterazione continua della scena: indossare una camicia differente, essere da solo nell'inquadratura, avere l'ultima parola prima della conclusione. Tramite l'insistenza per la ripetizione dai risvolti stranianti, Dupieux sembra quindi realizzare uno dei suoi film a tesi più divertiti (ma non più divertenti), ragionando su sé stesso in quanto regista erede del surrealismo e sulle declinazioni del concetto di surrealismo cinematografico. E quale modo migliore per farlo se non con l'aiuto di (alcuni) Salvador Dalí.

Daaaaaali! *Regia:* Quentin Dupieux; *sceneggiatura:* Quentin Dupieux; *fotografia:* Quentin Dupieux; *montaggio:* Théodore Julia; *interpreti:* Édouard Baer, Pio Marmai, Gilles Lellouche, Anaïs Demoustier, Pierre Niney, Jonathan Cohen, Alain Chabat, Didier Flamand; *produzione:* Atelier de Production, France 3 Cinéma; *distribuzione:* Diaphana Distribution; *origine:* Francia; *durata:* 77'; *anno:* 2023.

La rivincita delle idee

Sandro Giorello

Michel Gondry, Do It Yourself di François Nemetz.



In un momento in cui gli attori di Hollywood scioperano, portando al centro del dibattito l'intelligenza artificiale e l'utilizzo sempre più massiccio della computer grafica, proporre un documentario su un regista che realizza effetti speciali con carta e forbici o costruisce intere città con le anime dei rotoli di carta igienica potrebbe sembrare una provocazione. Sebbene non sembri rientrare tra gli intenti del regista François Nemetz, *Michel Gondry, Do It Yourself* può darci spunto ugualmente per alcune riflessioni. Il documentario ripercorre tutta la carriera del regista francese a partire da quando François Nemetz scopre un videoclip degli Oui Oui, la band dove Gondry suonava la batteria, e fa di tutto per conoscerlo e lavorarci insieme (diventerà il suo assistente per oltre trent'anni).

La prima parte del documentario, quella sui videoclip, è sicuramente la più interessante. Attraverso le interviste ai musicisti che hanno collaborato con lui si ha la conferma diretta di quanto Michel Gondry sia stato rivoluzionario. Non solo i suoi video hanno rappresentato dei veri e propri punti di svolta per le carriere degli artisti con cui ha collaborato, ma

al tempo stesso hanno cambiato il modo stesso di rappresentare e raccontare la musica *tout court*.

Lo dice chiaramente Jack White dei White Stripes raccontando la reazione entusiastica della propria nipotina di quattro anni dopo aver visto il video di *Fell in Love With a Girl*, realizzato interamente con i Lego. Dopo quel video erano passati da essere un gruppo garage rock di nicchia ad una band che poteva piacere a tutti, dai bambini agli adulti. Erano diventati come i Simpson, ovvero un prodotto di grande qualità ma che riesce a raggiungere un pubblico molto ampio. Quando poi sono stati i Simpson a citare gli White Stripes e il video *The Hardest Button to Button*, sempre girato da Gondry ovviamente, il cerchio si è chiuso.

Michel Gondry aveva un metodo ricorrente: prendere l'idea più forte e posizionarla nel punto più noioso della canzone. I suoi video erano dei piccoli trucchi di magia, anche piuttosto facili da smascherare. Per quanto geniali, le sue erano idee semplici, che apparentemente chiunque poteva realizzare; per questo lo spettatore si sentiva così coinvolto. La differenza stava nel complesso lavoro di realizzazione, che richiedeva calcoli matematici, conoscenze dei principi della prospettiva e, soprattutto, tanta pazienza.

Nel documentario ascoltiamo Beck, i Chemical Brothers o Kyle Minogue che, molto onestamente, raccontano di non aver mai capito fino in fondo le idee che gli venivano proposte, anche quando il regista provava a spiegarle con dei disegni. Quando però descrivono il risultato finale, anche a distanza di anni, il loro volto continua illuminarsi come bambini che vedono per la prima volta una magia. Anche se ormai conoscono il trucco, l'effetto finale non perde mai la sua potenza. Lo stesso vale quando parlano del video più iconico degli anni '90, se non di tutta la storia della musica: *Around The World* dei Daft Punk.

Nel documentario viene intervistata la coreografa del video, Blanca Li, si svela come sono stati realizzati i costumi e si racconta che, nonostante i Daft Punk fossero già un nome molto famoso, il budget era limitato e quasi tutto è stato montato, saldato e costruito in fretta e furia con materiali di recupero.

Quando il documentario invece si sposta sul Gondry cineasta, il racconto diventa più tradizionale, quasi scolastico, ma non mancano gli spunti interessanti: ci aiuta a capire meglio il suo ego - ad esempio, nei divertenti siparietti con Spike Jonze, il suo eterno amico/rivale - o ci mostra i momenti più difficili come quelli durante le riprese di *Mood Indigo - La schiuma dei giorni*. Ci regala nel finale un piccolo tutorial, ovviamente scritto a pennarelli, sul "metodo Gondry" per risolvere i problemi e su come gestire i pareri degli altri (spoiler: non vanno ascoltati).

Il vero merito di *Michel Gondry, Do It Yourself* è rendere omaggio a chi decide di scommettere sulle idee - ne basta anche una sola - convinto che potrebbero reggere un intero progetto, non importa che si tratti di un videoclip o di un lungometraggio. Ci ricorda quanto sia ancora una fortuna provare stupore davanti a uno schermo, che sia un razzo conficcato

nell'occhio della Luna o un gruppo di mummie che ballano a tempo. Per dirla alla Kurt Vonnegut, quando vedete un'idea forte fateci caso. Su quelle, almeno per il momento, gli algoritmi non hanno ancora voce in capitolo.

Michel Gondry, Do It Yourself. *Regia:* François Nemeta; *sceneggiatura:* François Nemeta, Stéphane Davet, Olivier de Bannes; *fotografia:* David Quesemand; *montaggio:* Thibaut Seve, Pierre Jond; *interpreti:* Michel Gondry, Kylie Minogue, Beck, Jack White/The White Stripes, Jack Black, Charlotte Gainsbourg, Spike Jonze, Pierre Niney, Jon Brion, Tom Rowlands/The Chemical Brothers, Blanca Li, Akhenaton/IAM, Thierry Frémaux; *produzione:* O2B Films (Olivier de Bannes), The Red Ceiling (Accard Robin, Philippe Savine), Arte France; *origine:* Francia; *durata:* 80'; *anno:* 2023.

Addio al linguaggio

Denis Previtara

Aggro Dr1ft di Harmony Korine.



Dopo *Copenhagen Cowboy* (2022) di Nicolas Winding Refn, il Festival di Venezia sembra perseverare con le opere che hanno il coraggio di mettere in dubbio i confini semantici del cinema. L'approccio registico di Harmony Korine si è infatti sempre contraddistinto per un forte sperimentalismo, un atteggiamento interrogativo e provocatorio nei confronti di aspetti cinematografici eterogenei.

Non solo semplice volontà di sperimentare nuove possibilità bensì il desiderio di rompere, o ridicolizzare, quelle convenzioni che permettono allo spettatore di rapportarsi al film in modo sistematico. Ne è un esempio *Spring Breakers - Una vacanza da sballo* (2012) - che gioca con pregiudizi e preconcetti da parte del pubblico verso le star disneyiane, ma soprattutto *Trash Humpers* (2009) che sfrutta linguaggio ed estetica del videotape amatoriale per emulare delle testimonianze documentarie esibite ad una videocamera conscia, ad un pubblico, rifiutando qualsiasi compromesso.

E sono proprio questi due film che convergono a definire l'identità del suo nuovo (non)film. *Aggro Dr1ft* non soltanto vive di quell'immaginario

autoriale ormai creato e sempre più riconoscibile – dai passamontagna all’ambiente della *west coast*, dalla *trash culture* alle filastrocche che tanto ricordano quel “Make it! Don’t fake it!” – ma si presenta anche come naturale e inevitabile conseguenza di un percorso, un punto di arrivo e un nuovo inizio ora formale ora teorico.

Ormai lontano dal Dogma95, Korine fa convergere e adatta le proprie sperimentazioni al mutato contesto mediale: si svincola dai confini prettamente cinematografici – o meglio, quelli per convenzione intesi come tali – e allarga il suo sguardo verso i media periferici. Ancor prima di quelli tradizioni, videogiochi e *reel* sono i principali punti di riferimento che irrompono nella forma posta in atto da Korine: filtri facciali, costante preponderanza musicale, elementi da *shooter*, tutti contribuiscono in egual misura a dare forma, sostanza, identità all’immagine.

Consapevole della precarietà dell’immagine digitale, ciò che mette in mostra *Aggro Dr1ft* sono immagini inafferrabili, in costante mutamento, che vivono del loro essere precarie: i confini tra riprese reali e generazioni artificiali vengono meno in un continuo gioco di crasi che avviene in tempo reale. La precarietà dell’immagine supera quindi l’approccio falsamente documentaristico di *Trash Humpers* per raggiungere quello più propriamente “attrazionale”, ben rappresentato dal modo in cui viene concepito il colore quale elemento spettacolare. Viene così a crearsi una forte relazione con il panorama mediale contemporaneo, che mette al centro un’immagine moderna – veloce, instabile, multimediale, falsificabile – che sembra faticare ad ottenere quella riconoscibilità chiamata “Cinema”.

Ponendosi come manifesto di una nuova (neo)avanguardia, tanto tecnologica quanto culturale, *Aggro Dr1ft* apre la strada per un altro cinema possibile e per la rivendicazione della dignità dei nuovi linguaggi mediali quali oggetti assimilabili al cinema “nuovo”. Non la nascita di un nuovo linguaggio – anche se sarebbe necessario chiedersi quando si possa iniziare a parlare di nuovo linguaggio – quanto piuttosto un suo abbandono (Godard docet). Korine dimostra una spiccata lucidità nello sfruttare le nascenti potenzialità del “Cinema della convergenza”, inglobando i linguaggi mediali e inserendoli in un complessivo azzeramento di una qualsiasi parvenza linguistica. Questo non avviene però a discapito della solita ottica provocatoria, che permette al regista di incanalare l’atteggiamento ludico-provocatorio verso una messa in discussione delle certezze riguardanti la definizione dell’oggetto cinema, pur senza cadere nel campo intellettuale.

L’estrema sperimentazione viene mantenuta all’interno dei confini di un immaginario popolare anche attraverso la scelta delle musiche e dei riferimenti iconografici, alimentato dalla presenza di una figura pop come Travis Scott. Un *fil-rouge* è tracciato con *Circus Maximus* (2023), in cui i confini tassonomici vengono rifiutati, a partire dalla decisione di pubblicarlo su YouTube. È un film-concerto? È possibile definirlo cinema? Incasellare *Circus Maximus* e *Aggro Dr1ft* oggi risulta un tentativo vano, più ideologico che utile.

Cinema sperimentale, videoarte, videoclip, videocosa, di fronte a tanto lo spettatore è costretto ad una condizione di impossibilità nell'afferrare la parvenza di un linguaggio da assimilare e decifrare, ma favorisce un riciclo continuo che assume le sembianze di un flusso da osservare. Il pubblico può solo abbandonarsi ad uno scorrere in cui i confini visivi si sciolgono in una celebrazione dell'immagine digitale, instabile.

Pur precaria, l'immagine come flusso risulta difatti autosufficiente: per Korine non c'è più bisogno – sempre che ce ne sia mai stato, guardando la sua filmografia – di trame, vicende e motivazioni. Il killer protagonista e la sua impresa, verrebbe da dire biblica, cedono il passo a soluzioni narrative che permettono di raccontare le immagini e non di raccontare per immagini. Racconta se stessa, la propria modernità, la propria natura artificiale e per questo la propria inclinazione manipolatoria.

Paradossalmente, tale approccio rende *Aggro Dr1ft* un'opera minimale che, sotto al suo apparente barocchismo, vive dell'essenzialità tanto quanto un *Julien Donkey-Boy* (1999). Un film che prende forma dagli aspetti intrinseci delle sue stesse immagini: basta la modifica di un numero, di una stringa, per far sì che tutto si trasformi e che ciò avvenga sotto i nostri occhi. Messa a nudo la matrice, l'immagine assume sullo schermo la possibilità di esprimersi valorizzando la sua instabilità.

Korine sembra quindi raccontarci la necessità di esporre le caratteristiche della nuova immagine, di mostrare la sua vera natura e non di normalizzarla come invisibile all'interno del tessuto filmico. È un'immagine che viene valorizzata per le sue nuove, moderne, capacità. Bisogna espandere e non rimanere ancorati a pregiudizi ideologici, conservatori. È un abbattimento dei confini, una nuova prospettiva, un nuovo cinema.

Aggro Dr1ft. Regia: Harmony Korine; sceneggiatura: Harmony Korine; fotografia: Arnaud Potier; montaggio: Leo Scott; interpreti: Travis Scott, Jordi Mollà; musica: AraabMuzik; produzione: EDGLRD, Iconoclast; distribuzione: Lucky Red; origine: Stati Uniti d'America, Francia; durata: 81'; anno: 2023.

L'architettura dei gesti e dei piaceri

Carmelo Marabello

Menus Plaisirs – Les Troisgros di Frederick Wiseman.



Filmare i sensi, e farne esito di gesti, traccia di verbi e azioni, raccontando e filmando i racconti dei piaceri del gusto. Filmare il senso, scrutarlo e farne immagine nella forma di un film, metterlo in luce nelle pratiche e nei luoghi dove si cela o si manifesta, in ciò che rende il senso di azione esplicito, rivelandolo nell'atto di filmare, nella misura del montaggio, nella possibilità che il senso divenga tale alla luce del racconto, radicandosi come narrazione. *Menus Plaisirs – Les Troisgros*, ultimo film di Frederick Wiseman, osserva e partecipa la vita di una famiglia di ristoratori, i Troisgros: la pratica quotidiana dell'altissima cucina, la dimensione di uno spazio, il ristorante, che si fa luogo nell'ordine dei gesti e del lavoro, nelle pratiche e nelle routine, come nelle forme dell'accoglienza e della parola, nella voce di protagonisti e artefici, ospiti e testimoni.

Agenti del gusto, commensali, cuochi e camerieri ospiti e produttori di materie prime divengono attori del convivio: compresi e ripresi nello spazio delle inquadrature si fanno coro o protagonisti, recitano se stessi nel dettaglio dei gesti del lavoro di preparazione come nella cura del racconto di presentazione dei menù, mentre i invitati recitano sé stessi alla tavola

come ospiti di un rito laico e costoso, verso l'impressione o la possibilità dell'esperienza del cibo e del gusto. Dal *La sortie des usines* dei fratelli Lumière all'*entrè dans la cuisine* di Wiseman, il cinema si produce comunque come lente sul gesto e sul lavoro, lente sul *tempo* e del *tempo*. Una ghirlanda di eventi si compie dinanzi agli occhi di chi affronta i 240 minuti dell'architettura leggera ma potente di Wiseman: lo spazio dell'osservazione si manifesta nelle scene in cucina, nell'attenzione ossessiva dedicata alla preparazione dei piatti, alla cottura, all'impiattamento.

Quanto prende forma - la forma del gesto filmico e del montaggio - è una catena di *montaggio* di gesti, di odori e sapori descritti dal racconto dei cuochi, quanto culmina nel *segno* del piatto, nella cifra e nella composizione sulla sua superficie, del cibo, nel suo farsi immagine tridimensionale, nella sua relazione al nome che campeggia sui menù, evocazione di senso e sensi. La fabbrica lussuosa del cibo di un ristorante pluristellato che dal 1968 è luogo di culto dell'alta cucina è filmata come nel segno di un racconto di Balzac: il realismo del capitale assume la forma di un rognone, di una lumaca, di un set di piatti, di una cucina a vista dove la macchina dei gesti e l'automatica degli sguardi disegnano l'esito quotidiano del prodotto, mentre il lignaggio della famiglia Troisgros prende forma nel racconto di Michel, padre di tre figli e figlio e nipote di grandi chef, gli inventori della tradizione, *embodiment* puntuale della marca del *familiare* come produzione e invenzione marchio.

La fabbrica lussuosa si racconta così attraverso Wiseman, attraverso le filiere, i protagonisti paralleli, il coro dei produttori di prossimità, gli allevamenti e i piccoli *terroir* di vino biodinamico, i casari per i grandi formaggi, gli orti e le serre, i piccoli mercati locali dove si traccia la spesa ordinaria di materie prime. La fabbrica ristorante diventa il luogo della trasformazione attraverso il processo di ideazione ricerca di piatti e accostamenti del gusto.

La fabbrica è presentata come esito di un sistema di azioni e di forze concorrenti: il territorio, di cui si fa espressione e sublimazione, gli attori sociali ed economici della filiera del cibo, i lavoratori del ristorante, attori e narratori del cibo stesso, impegnati in sala nell'*ekphrasis* dell'olfatto e dei gusti, dei colori delle portate, della quasi tattilità delle consistenze di verdure o carni, di dessert o formaggi. Troisgros è un'officina dei sensi e del senso contemporaneo: allo spettacolo dei talent televisivi e dei reportage e documentari sui grandi chef, Wiseman giustappone lo sguardo attento dell'osservazione, l'emergenza della parola dei commensali, le azioni economiche e specializzate di un *sommelier* o di un pasticciere, del cuoco ai fuochi per le carni.

Lo chef diventa qui ideatore e narratore al cospetto della camera, agente e attore di scelte e giudizi, come nella confessione finale del film, nel suo farsi corpo sulla scena della sala, conversando con gli ospiti, raccontando dei propri gusti, del caso delle invenzioni. Nella durata del film lo spazio è un *kammerspiel* per le azioni e le risoluzioni, il luogo dove

una ghirlanda di eventi si fa teoria semplice dell'osservazione partecipante, esito di camera e regia.

Gli interni della cucina, una cucina a vista, descritta dallo chef nella cifra e nella dizione dello spazio del caldo e di quello del freddo, *eco spaziale del crudo e del cotto*, diventano una geometria di lame atte al taglio di precisione, di fuochi da ravvivare o allentare, di impiattamenti veloci, di atti di composizione sulla superficie minima e definita del piatto. Wiseman filma il totale dello spazio per concentrarsi poi nella prossimità dell'inquadratura di dita, mani, forme del tatto esperte nell'esercizio del gesto produttivo del lavoro. Diagrammi, traiettorie di sguardi, compongono, a loro volta, la trama a vista di un racconto spaziale, gestuale, sonoro, di servizio: *la sortie des commandes*, la messa in ordine degli ordini verso la sala, l'atto della consegna materiale del piatto. Nella catena di montaggio dei sensi che il film esplicita, la linea dei gesti tuttavia culmina sempre nel racconto: il piatto si fa racconto all'atto della consegna, ad avvalorare una descrizione ulteriore, quella già presentata all'atto dell'ordinazione.

Come sempre nel suo cinema, e come nel cinema più recente, la parola stessa è azione, socialità agente e agita: cinema di atti linguistici, del linguaggio come performatività, della messa in scena dei codici, incarnati nei gesti come nel lessico di chef, come dei diversi attori del mondo della ristorazione. La parola, infatti, fa di questi spazi un luogo speciale, produce la possibile esperienza dell'astante, dell'ospite. Tuttavia mentre gli attivisti di *City Hall* o di *In Jackson Height* fanno di qualunque spazio un luogo politico, qui la parola è davvero situata, si fa fabbrica del senso e del consenso, letteralmente, invitando i commensali e gli spettatori all'invenzione singolare e collettiva del gusto, dei gusti, nominando, appellando, aggettivando.

Così negli esterni, nella campagna della Loira, nei campi coltivati, come nei pascoli, o nelle fattorie, Wiseman scruta il paesaggio come *parola in qualche modo umana*, come esito dell'azione e del lavoro. Paesaggio vissuto e descritto dalle azioni-parole dei coltivatori e degli allevatori: semine, rotazioni, storie di zolle e letame. La messa in scena dell'osservazione, delle relazioni di luoghi e abitanti, di parole e azioni, consegnano un'antropologia visiva densa: raccontare è davvero spiegare, montare è in fondo com-prendere, letteralmente, chi filmi. Le immagini e le inquadrature di Wiseman sono immagini *thick*, giammai *thin*: attraversano i generi cinematografici per esplorarli come cinema di osservazione. L'inizio del film infatti, come una *ouverture*, ci offre subito la parola al tavolo della famiglia degli chef, la conversazione sui menù, i futuri possibili di accostamenti e invenzioni.

Nello spazio della parola-lavoro la descrizione del futuro, il consolidamento di un programma, tracciano subito l'idea del film come analisi *in situ* di pratiche e idee, di azioni e reazioni, commedia familiare. La spesa al mercato si mostra come forma commedia – *comédie* molto *humaine* – di relazioni affettuose e consuete tra venditori e acquirenti, bozzetto

denso, allegro, mentre nelle scene successive delle cene e dei pranzi, la commedia diverrà borghese, senza mai essere cinica, assumerà la forma della chiacchiera su vini costosissimi e rari, o la ritualità di cene di anniversari di matrimoni di famiglie ordinarie. Così *la partie de campagne* dei lavoratori del ristorante Troisgros, alla ricerca di erbe e fiori eduli, rimonta a Renoir – Jean e Auguste – come ai Lumière, *re-montage* di un tempo attivo, immagine-tempo come cristallo di osservazione e montaggio, antropologia della durata nella *potenza* visibile del gesto e nella cornice della parola come *potenza* di suono e senso.

La classica distinzione antropologica tra *emico* ed *etico* torna qui utile – uno sguardo che non giudica – appunto emico – produce davvero uno spazio etico di relazione. Wiseman ci rimanda al guardare, alla necessità di guardare, al lavoro dello sguardo come lavoro *tout court* come già Godard in *Passion* nella scena in cui la Schygulla era invitata dal regista a guardarsi nell'atto di recitare, nell'esser un volto facendosi tale nel lavoro dell'attrice. Filmare uno chef è in fondo semplicemente filmare il lavoro come scena del sé, filmare una cucina è rimettere in scena una fabbrica, fabbrica dei sensi, nella cornice di quell'altra fabbrica dei sensi chiamata ancora cinema.

Menus Plaisirs – Les Troisgros. Regia: Frederick Wiseman; fotografia: James Bishop; montaggio: Frederick Wiseman; suono: Jean Paul Mugel; produzione: 3 Star, Zipporah Films; origine: Francia, USA; durata: 240'; anno: 2023.

Una screwball contemporanea

Denis Previtiera

Hit Man di Richard Linklater.



Se vale l'assunto che a volte essere autore significa fare sempre lo stesso film, è altrettanto vero che altri registi sembrano aver basato la loro autorialità proprio su un senso di versatilità che li rende, di film in film, alquanto imprevedibili. Il caso di Richard Linklater si colloca in una linea di demarcazione tra le due posizioni. Pur rimanendo spesso all'interno dei confini della commedia, la sua filmografia presenta un'eterogeneità tale da mostrare una costante voglia di rinnovamento. Basti pensare a film come *Tutti vogliono qualcosa* (2016) e *A Scanner Darkly - Un oscuro scrutare* (2006), che mettono in luce un aggiornamento rispettivamente sulla rielaborazione della commedia adolescenziale e sulle tecniche linguistiche.

Fuori concorso al Festival di Venezia, *Hit Man* (ri)conferma la capacità di Linklater di sorprendere pur continuando sulla scia di una rielaborazione del genere *comedy*. Neanche questa volta realizza una semplice commedia tradizionale, quanto piuttosto un film che possiede il respiro delle grandi commedie classiche degli anni trenta. Linklater guarda con fascino ad Howard Hawks per imbastire una vera e propria *screwball comedy* contemporanea che vive di quella dinamicità, velocità,

sregolatezza di film come *Susanna!* (1938) e *La signora del venerdì* (1940). Il rapporto tra Gary/Ron e Madison – con tanto di continui ribaltamenti dei ruoli – e il loro modo di interagire e dialogare incarna appieno il senso della *screwball comedy* hawksiana. Nel confronto decisivo – in cui l'uomo cerca di orchestrare una conversazione che permetta di scagionare l'amata ai microfoni della polizia – i due personaggi si scambiano rapide battute botte-risposta, recuperando quella che Michel Chion chiama *overlapping dialogue* e che caratterizza i dialoghi delle commedie hollywoodiane degli anni trenta. I personaggi si parlano uno su l'altro, con scambi verbali che non lasciano tempo a respiri, a momenti di pausa, dando forma ad una commedia che vive proprio della brillantezza delle battute.

La sintonia attoriale nel confronto menzionato è messa in risalto anche attraverso lo scollamento tra visibile-udibile, tra ciò che è possibile vedere e ciò che è possibile sentire, che permette di proseguire su due direzioni: da una parte c'è la conversazione ascoltata dalla polizia, dall'altra quella vista dai protagonisti. Alle parole recitate seguono in contrappunto le loro espressioni che danno forma ad un dialogo alternativo che fa emergere una dimensione performativa molto marcata. Gary e Madison si interrogano, si provocano, si stupiscono con sguardi ed espressioni, mentre tramite le loro parole espongono un'interpretazione nell'interpretazione. La dimensione performativa non si limita però a semplice accompagnamento, ma viene narrativizzata nel corso del film dall'aspetto ludico legato al tema del travestitismo.

Nonostante Hawks faccia da ponte tra la *screwball comedy* e il travestitismo – basti pensare a *Un dollaro d'onore* (1959) o al già citato *Susanna!* – Linklater sembra recuperare il senso di giocosità e spettacolarità del *vaudeville* e dei *serial movie* degli anni dieci: da *Zigomar, roi des voleurs* (1911) di Victorin-Hippolyte Jasset a *Judex* (1916) di Louis Feuillade. Come il *Mabuse* di Fritz Lang, Gary sfrutta il travestitismo identitario in modo spettacolare-performativo per ottenere una moltitudine di identità che vengono rivolte ad uno spettatore, ora diegetico ora extradiegetico. Si instaura così un rapporto riflessivo tra individuo-identità e tra attore-personaggio, in cui l'azione performativa diventa al tempo stesso il territorio di uno scontro personale e di una ricerca della propria identità.

L'approccio ludico-giocosso alla narrazione è riconfermato dal modo in cui Linklater affronta la realtà storica. Dopo aver comunicato all'inizio che quanto segue è tratto dalle vicende di una persona realmente esistita, il film si conclude con un'ammissione di colpa: è sì la storia di Gary Johnson, ma ciò che viene dopo è frutto di fantasia, quello "se lo sono inventato". Il fatto di cronaca diventa allora materia malleabile con cui giocare a proprio piacimento. È possibile trasformare (travestire) la realtà storica secondo le esigenze del cinema e del racconto, confondendo, così come si confondono Gary e Ron, verità e menzogna. Nulla ha più una sola identità e tutto sembra mascherarsi.

Partendo dalle tre istanze intrapsichiche Super-Io, Es, Io – che il protagonista spiega durante una lezione ai suoi allievi e a noi con loro – i confini tra reale e finzione vengono progressivamente meno in una (con)fusione tra Gary persona e Ron personaggio. La stessa *love story* attorno a cui gira il film nasce da un'azione performativa, o meglio, da un'azione menzognera data da un'interpretazione attoriale: è di Ron che Madison si innamora e della capacità di Gary di interpretare un *alter ego* ideale che rappresenta tutto ciò che il protagonista vorrebbe ma non riesce ad essere per costrizione sociale. Tramite il pretesto della performatività, Gary (il Super-Io) ha la l'occasione di svincolarsi della propria personalità costruita nel tempo in relazione alle convenzioni sociali, lasciando il passo ad una nuova individualità che permetta di far emergere la vera natura primordiale della propria persona, rappresentata dalla figura di Ron (l'Es). La finale personalità che ne risulta – dopo lo mascheramento dell'inganno nei confronti di Madison – dà vita ad una terza persona, somma dell'Es e del Super-Io, sintetizzata dal nuovo Gary. L'interpretazione attoriale diventa così il mezzo per la formazione definitiva dell'Io: l'*hypokrités* non è più colui che assumere le sembianze di un altro per mentire, ma colui che attraverso l'ipocrisia ha la capacità di scoprire se stesso.

Hit Man. *Regia:* Richard Linklater; *sceneggiatura:* Richard Linklater, Glen Powell; *fotografia:* Shane F. Kelly; *montaggio:* Sandra Adair; *interpreti:* Adria Arjona, Glen Powell, Retta, Austin Amelio, Molly Bernard; *produzione:* BarnStorm Productions Aggregate Films Detour Filmproduction; *distribuzione:* Bim distribuzione; *origine:* USA; *durata:* 113; *anno:* 2023.

L'azione e la colpa

Roberto De Gaetano

The Caine Mutiny Court-Martial di William Friedkin.



Il più grande film d'azione visto fino ad oggi alla Mostra del Cinema è senza dubbio *The Caine Mutiny Court-Martial*. Ed è un film tutto girato in un'aula di un tribunale militare, quella della Marina Militare di San Francisco, che affida esclusivamente alla parola dei personaggi, alla forza della messa in scena e di una regia rigorosa, il peso di una capacità espressiva notevole nel raccontare e portare ad immagine che cosa sia un'azione e il potere che si ha di compierla o di sovvertirla. Ma ancor di più, e la questione è il vero cuore del film, di interpretarla.

L'ammutinamento compiuto dall'ufficiale Maryk, insieme agli altri ufficiali e alla ciurma, nei confronti del comandante Queeg nel corso di una violenta tempesta, è stato un atto di sabotaggio per ribaltare ruoli e gerarchie o un atto salvifico per mettere in sicurezza una nave guidata da un comandante inaffidabile?

Il punto non è ciò che è accaduto, perché entrambi, comandante ed ufficiale, *riconoscono* come sono andate le cose. Il punto è se come sono andate le cose era giustificato. Perché il potere su una nave è segnato, più che nella vita ordinaria, dalla necessaria e rigida distribuzione di compiti,

di ruoli, perfino di spazi (come ci ha raccontato un grande romanzo di uno dei padri fondatori della letteratura americana, *Giacchetta bianca* di Melville). Sovvertire quest'ordine è mettere a rischio la tenuta del mondo stesso che quella nave contiene.

L'opzione se condurre a nord o a sud una nave durante una tempesta fa parte delle scelte possibili. La divergenza di valutazioni in merito può essere risolta solo gerarchicamente. Sarà il comandante a decidere. A meno che la sua autorità non venga minata, e quella scelta non venga più rispettata perché il comandante *in sé* ha dei problemi. Lo slittamento di prospettiva nello sviluppo del dibattito, in cui diventano protagonisti, oltre a comandante e ufficiali, anche l'accusa e la difesa dell'imputato Maryk, è chiaro: bisognerà passare da ciò che Maryk ha fatto a ciò che Queeg è.

Questo passaggio dall'azione all'essere è uno dei nodi più inquietanti dello scarto da un livello pragmatico-giuridico ad uno ontologico, segnando lo slittamento dall'azione colpevole al soggetto colpevole. Di cosa sarebbe stato colpevole il comandante Queeg tanto da giustificare un ammutinamento? Di essere un "paranoico" ed un "ossessivo"? E dove è individuabile il confine tra una *tendenza* ossessiva che può segnare la normalità delle vite di molti e una paranoia pericolosa per chi esercita il comando? E un tribunale si può occupare di ciò che qualcuno è senza che questo abbia fatto veramente nulla?

Dove possono essere trovati i *segni* che definiscono lo slittamento dal normale al patologico? Il dibattito, tra domande e risposte, azioni e reazioni, indaga questo impossibile compito. Neanche le improbabili perizie mediche potrebbero sbrogliare questo nodo del *colpevole per ciò che è* e non per ciò che ha fatto. Neanche il riconoscimento di una paura comprensibile, per quanto non opportuna, davanti ad un'operazione di sminamento delle acque (compito a cui era assegnata la nave), può legittimare un ammutinamento. Se non fosse che, andando avanti con il processo, ad un certo punto il comandante, precipitando in se stesso, manifesta attraverso un monologo quell'insieme di passioni, paure, che ne hanno caratterizzato il comportamento comunque autoritario, segnato da divieti e da ordini impartiti con troppa forza impositiva nei confronti dei suoi subordinati. Ma questo non lo rende *ipso facto* colpevole, né legittima l'ammutinamento. Ne spiega solo alcune ragioni. Scagiona Maryk.

La possibilità di discernere nella vita l'innocente dal colpevole, chi ha peccato di autoritarismo e chi di *hybris* non è facile. E tutto ciò il film lo mostra con forza, nell'alternanza dei piani, dei volti e dei gesti di tutti i protagonisti di quella *recita per la verità* che è un processo. Ma una verità processuale è un modo per sciogliere un nodo e riattribuire posizioni e ruoli a tutti. Non definisce mai veramente il senso di ciò che è accaduto.

Greenwald, l'avvocato di Maryk, a fine processo, durante un party, non sembra contento anche se ha vinto. L'ammutinamento non è stato un atto *del tutto* colpevole perché il comandante non era *del tutto* innocente. La nostra vita pratica ci porta sempre dentro a situazioni di questo genere,

dove non è possibile sciogliere l'intreccio delle responsabilità in ciò che accade. La vita si vive *dall'interno*, nel caos di sentimenti, pulsioni, prassi consolidate, che difficilmente un'aula di tribunale può giudicare in via definitiva.

Ciò che è accaduto poteva anche non accadere pensa Greenwald, se uno degli ufficiali, compiaciuto dal suo narcisismo di vanesio neo scrittore, non avesse soffiato sul fuoco, istigando Maryk. È lui il colpevole, pur non potendo mai apparire tale in un processo. È lui che facendo leva sulle debolezze degli uomini (che si traducono spesso in atti inopportuni ed arbitrari) e sulla pressione dei contesti ha spinto per disarticolargli. E questo ha portato all'umiliazione di un comandante con ventun anni di carriera, capace di difendere - e qui c'è un momento di retorica nazionalistica - il Paese, quando quei giovani facevano ben altro.

Tratto dall'omonimo e fortunato romanzo di Herman Wouk, da cui è stato tratto nel 1954 *L'ammutinamento del Caine* di Dmytryk, con Bogart che interpretava il comandante (troviamo una citazione esplicita nel film di Friedkin con Queeg che fa scorrere nell'interno della mano le biglie di acciaio per allentare la tensione), *The Caine Mutiny Court-Martial* non solo aggiorna gli eventi, spostandoli dalla Seconda guerra mondiale all'oggi, ma compie una scelta di maggiore radicalità, elidendo ogni scena sulla nave e in mare e circoscrivendo il campo d'azione all'aula di corte marziale: è lì che l'azione viene discussa, interpretata, fino a minarne il cuore dell'imputazione. Fino a minarne cioè l'inarrestabile violenza che da questa si genera e che molto cinema americano continua a restituirci.

Per questo l'ultimo film di Friedkin è un film magnifico: perché ci racconta nell'azione e attraverso l'azione (ma senza mai farcela vedere), come è tipico del grande cinema americano, come sia possibile, e perfino necessario, non percorrere fino in fondo la strada dell'imputazione, e della violenza che ne scaturirebbe, e riconoscere che l'assegnazione di colpevolezza si trova spesso lì dove nessun tribunale potrebbe mai intervenire, cioè nelle pieghe che prende la vita stessa quando ad agirla sono sempre quegli attori maldestri che sono gli uomini.

The Caine Mutiny Court-Martial. Regia: William Friedkin; sceneggiatura: Herman Wouk, William Friedkin; fotografia: Michael Grady; montaggio: Darrin Navarro; interpreti: Kiefer Sutherland, Jason Clarke, Jake Lacy, Monica Raymund, Lance Reddick; produzione: Showtime, Paramount Global; distribuzione: Paramount+; origine: Stati Uniti d'America; durata: 109'; anno: 2023.

L'hotel dei mostri viventi

Bruno Roberti

The Palace di Roman Polanski.



L'*humour noir* è uno dei segni ricorrenti nel cinema di Polanski, così come la predilezione per gli spazi chiusi e isolati, le "dimore inquiete" (dalla satanica casa newyorkese di *Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York*, 1968, alla *maison hantée* di *L'inquilino del terzo piano*, 1976, all'appartamento londinese popolato da incubi e deliri di *Repulsione*, 1965) in cui i personaggi sono intrappolati e dove si affastellano e si scatenano situazioni paradossali e allucinatorie, oppure folli e sinistre, ma anche distorsioni grottesche e surreali, eccentriche e paradossali.

A volte lo spazio concentrazionario polanskiano diventa un luogo folle, specchio di un set dove sono convocati tutti i meccanismi deliranti che appartengono all'umorismo nero, a una catena di gag propria della tradizione *slapstick*. Su questa linea film come *Che?* (1972, con la grande villa sulla costiera amalfitana abitata da una congrega di eccentrici) e *Per favore, non mordermi sul collo!* (1967, con il suo castello in Transilvania popolato da vampiri convenuti per un grande ballo).

Sulla stessa linea, portata a un eccesso convulso e ferocemente derisorio, arriva questo *The Palace* (scritto con il vecchio complice dei suoi inizi, Jerzy Skolimowski, cineasta altrettanto sarcastico, irregolare e riottoso a ogni prevedibile regola). Ne viene fuori una sorta di film-sarabanda sulla

mostruosità del nostro presente, con i suoi forsennati isterismi e la sua perversa frenesia, le sue ostentate corruzioni, ma anche i sinistri e inquietanti segni dei tempi. Anche qui il luogo è una sorta di castello gotico isolato su un innevato picco svizzero, il Palace Hotel, dall'architettura fiabesca e sontuosa, ma in cui subito si avverte, come in ogni favola "nera", una minaccia che incombe. Siamo infatti allo scadere del millennio e si attende l'avvento del 2000 con il suo portato apocalittico, il *Millennium bug*, profezia millenaristica che si prevede sconvolga l'umanità.

Ad ogni Apocalisse che si rispetti corrisponde il caos grottesco di un carnevale, la fine del mondo richiama la sua baldoria caotica, e lo scatenamento senza freni dove ogni impulso si libera nella sua mostruosità, avida e laida. È ciò che sta per accadere negli spazi del Palace dove come ogni anno i nuovi ricchi, i ridicoli esemplari di un mondo in disfacimento, i potenti corrotti, si danno convegno per celebrare un sinistro "*bal macabre*". Come un sipario che si sta per aprire su quello che sarà il pandemonio forsennato delle immagini e situazioni paradossali, cosparse dall'acido corrosivo di una satira spietata e irresistibilmente comica, Polanski ci mostra il compassato proprietario dell'hotel che nella grande hall attribuisce meticolosi compiti e istruzioni ai dipendenti (dal concierge, ai camerieri, ai facchini, alle donne di servizio...) e scandisce il "*countdown*" verso la mezzanotte che segnerà l'ingresso nel Terzo Millennio.

Così si assiste, come sulla pista di un circo o nello spazio di un burlesque, all'ingresso in scena della galleria dei mostri, che irrompono e capitombolano dalla porta dell'hotel in una serie di *entrées*. È un campionario di "maschere senza maschera", di puri sembianti, di concrezioni iperrealistiche. La *pornostar* in disarmo conosciuta come "Bongo" grazie alle dimensioni abnormi del suo fallo. La nobildonna francese inseparabile dal suo cagnolino che soffre di dissenteria e defeca sulle lenzuola del letto. Il decrepito miliardario americano impalmato per interesse da una esuberante fanciulla sovrappeso e che riceve come dono di nozze un incongruo pinguino che scorrazza per l'hotel, e che suggella la sua notte di sesso rimanendoci secco. La manovalanza della mafia russa e il suo contraltare d'"apparato" emblematizzato dalla serie di valigie scaricate dalle Cadillac per cui c'è posto solo nel bunker sotterraneo che si rivelerà una sarcastica trappola. Il finanziere intrallazzone, protervo e speculatore che con il suo parrucchino biondo risulta un incrocio tra Boris Johnson e Trump, cui si accompagna uno spaurito e ridicolo omino esperto bancario perfetto e esilarante prototipo kafkiano dell'impacciato *schlemihl* ebraico. Le viziose e assatanate prostitute slave. Il povero cecoslovacco che si dichiara figlio non riconosciuto del riccastro finanziere e si presenta al Palace con moglie e ragazzine gemelle a seguito (ironico rimando all'incubo kubrickiano dell'Overlook Hotel). L'accollita di attempate e imparruccate cariatidi con volto tumefatto dal botox (ritorno caricaturale delle streghe di *Rosemary's*). Il sulfureo chirurgo plastico Dottor Lima, corteggiato dalle stesse vegliarde desiderose di rifarsi un corpo a costo di trasformarsi in raccapriccianti figure di cera. Non a caso a interpretare, anzi a incarnare

letteralmente questo corteo di mostri viventi Polanski ha lavorato sulla fisicità esposta (anche impietosamente) di una serie di attori e attrici che si rivelano autoironicamente formidabili. Dall'omaggio a una Sidne Rome rediviva (proprio la Nancy che, come Alice nel paese delle meraviglie, piombava nella villa dei matti in *Che?*), a un eccezionale Mickey Rourke totalmente disfatto, a una Fanny Ardant che indossa con disinvoltura la sua anzianità, a Luca Barbareschi (anche produttore del film) che si diverte ad autoparodiarsi clownescamente, fino al tributo al neoburlesque dei Monty Python con la scelta di John Cleese per il riccone decrepito. Ma il colpo di genio si ha quando irrompono in TV Eltsin che fa il discorso di commiato da ubriaco e Putin che assume il potere promettendo la libertà, diventando così "attori di se stessi".

Polański gioca gli spazi concentrazionari con la sua solita strepitosa abilità, muovendo la macchina da presa con una sinuosità ritmica che si dipana negli anfratti del Palace, nei suoi corridoi e sotterranei, nei saloni, nelle toilettes, nelle cucine, negli ascensori, nelle suites o nelle stanze anguste, nella "game room" per bambini, sulla terrazza dove, quando viene simulato il black-out del Millennium bug, i fuochi d'artificio sembrano suggellare la girandola inarrestabile delle situazioni e delle trovate visive.

Altresi Polański adotta la forma parodica, l'allegoria basso-mimetica, la tipologia del grottesco nero; riecheggia la corrente polacca del surrealismo letterario (da Bruno Schulz a Stanisław Ignacy Witkiewicz, a Witold Gombrowicz); riprende i ritmi folli dei film dei Marx, le *gag* a cascata di Jerry Lewis, la matericità inorganica delle commedie nere di Blake Edwards (soprattutto di un film come *S.O.B.*, 1981); ammicca ai grandi maestri che hanno messo in forma i rapporti servo-padrone e sbeffeggiato "splendori e miserie" della borghesia (Buñuel e Renoir); omaggia la commedia mitteleuropea e quella *sophisticated*, da Lubitsch a Wilder.

Facendo ciò Polanski caracolla in acrobazie verbovisive spingendo a folle sull'acceleratore del ritmo indiavolato cui imprime una sorta di ilarità disperata, che procede ad un esorcismo della vecchiaia e della morte, e che configura una specie di grande "requiem" per la Fine dei Tempi (fine che non arriva e non finisce se non in una insensata coazione a ripetere, simboleggiata dal coito finale tra il cagnolino e il pinguino). Ma insieme mescola, tritura e frulla, con un ardore spudorato, quei riferimenti filmici "alti" con il genere commedico popolare "basso" guardando perfino ai Vanzina. Il grottesco nero del film emerge così in tutta la sua abissale e gargantuesca, tonitruante risata entro cui però scorre un brivido di sgomento nel guardare dal presente quell'inaugurarsi trascorso del nuovo millennio. E con pari sgomento viene da pensare che anche il nostro piccolo pianeta potrebbe trasformarsi in un immenso Hotel di "mostri viventi".

The Palace. *Regia:* Roman Polanski; *sceneggiatura:* Roman Polanski, Jerzy Skolimowski, Ewa Piaskowska; *fotografia:* Pawel Edelman; *montaggio:* Hervé De Luze; *interpreti:* COliver Masucci, Fanny Ardant, John Cleese, Bronwyn James, Joaquim De Almeida, Luca Barbareschi, Milan Peschel, Fortunato Cerlino, Mickey

Rourke; *produzione*: Èliseo Entertainment, Rai Cinema, Cab Productions, Lucky Bob, Rp Productions; *distribuzione*: 01 Distribution; *origine*: Italia, Svizzera, Polonia, Francia; *durata*: 100'; *anno*: 2023.

La commedia del caso

Roberto De Gaetano

Coup de Chance di Woody Allen.



Quando parliamo di caso e di fortuna nella nostra vita quotidiana parliamo di qualcosa di non prevedibile il cui accadere orienta in una direzione felice la nostra esistenza. La fortuna predispone alla commedia. Si contrappone dunque alla forma di vita che elude il caso, cio  la vita controllata. La vita che concerne il controllo di se stessi e degli altri e deve eludere la casualit  e l'imprevisto. Se nella commedia l'imprevisto diventa equivoco e ci fa ridere, nelle strutture tragico-melodrammatiche l'imprevisto   l'intoppo, il contrattempo che va espunto.

Nel bel film di Woody Allen, *Coup de Chance*, ogni personaggio rappresenta un punto di vista diverso rispetto alla vita e al suo accadere. Fanny   la bella moglie di Jean, sposato dopo un matrimonio improbabile e fallito. Jean   un uomo molto ricco, il cui lavoro non   molto chiaro, dice solo che fa fare "soldi a chi gi  ce ne ha, cio  ai ricchi".

Fanny incontra per le strade di Parigi Alain, un compagno di liceo che l'aveva sempre amata e corteggiata. I due iniziano una relazione. Ed entriamo in una commedia romantica, dove l'amore sostituisce il denaro. I due pranzano insieme con un panino nei giardini parigini, fanno l'amore

nell'appartamento piccolo ma bello di Alain. E poi Alain è uno scrittore, sta scrivendo un romanzo le cui pagine Fanny legge. Il mito romantico è completo.

La commedia romantica è sempre avviata dalla casualità degli incontri, che solo in quanto tali garantiscono la verità di un amore inconciliabile con un esplicito atto di intenzionalità o di seduzione. C'è qualcosa che accade alla quale i personaggi devono corrispondere. Per Jean Fanny invece è "un trofeo" che usa strumentalmente, la porta in giro per party, nella noiosa casa di campagna dove insieme ad amici va a caccia, lasciandola a casa a leggere.

Quando Jean percepisce lo strano comportamento di Fanny, che non è sempre lì dove lui si aspetta che sia, cioè reperibile al lavoro, la fa seguire da un detective che scoprirà la relazione clandestina. Jean come tutti i personaggi maniaco-ossessivi del melodramma teme solo la non controllabilità delle cose, cioè l'emergere del caso in una vita costruita come progetto, anche criminale. Come era accaduto anni prima col suo socio in affari, fatto uccidere da Jean, ma ufficialmente dato per scomparso. Da quella morte Jean ne aveva ricavato grande vantaggio economico. Farà così anche con Alain, dando incarico a due criminali di ucciderlo e far scomparire il corpo. Fanny crederà che Alain l'ha improvvisamente lasciata, spaventato dal crescere della loro storia.

Tra il romanticismo di chi sa accogliere il caso, e la programmazione paranoica di chi lo vuole espungere per poter fare della vita un progetto necessariamente vincente, non c'è rapporto. La prima è una bella illusa, il secondo un cinico calcolatore e manipolatore. A determinare un punto di mediazione, per rimettere in moto l'intreccio, sarà la madre della ragazza, ospite dei due nella bella e grande casa parigina.

Aggiornata dalla figlia sulla situazione, la madre crede alla ipotesi più probabile: Alain ha semplicemente lasciato Fanny. Questa credenza condivisa tra figlia e madre si incrina quando quest'ultima viene a sapere della scomparsa anni prima del socio di Jean. Il dubbio si insinua, la sospettosità cresce. La madre indagando scopre la verità, ma non ha una prova decisiva. Che troverà invece Fanny, tornando nell'appartamento di Alain e scoprendo in un cassetto nascosto il dattiloscritto del romanzo (avevamo appreso che Alain non usava il computer). Alain non se ne sarebbe mai andato lasciando lì la sua opera.

Il dubbio si fa dunque certezza, la stessa che ha Jean quando viene avvisato dal detective di una strana visita ricevuta dalla madre di Fanny. La situazione sta nuovamente sfuggendo al controllo di Jean. Che decide di uccidere anche la donna, facendo passare la morte per un incidente di caccia. Un'organizzazione presunta capillare mascherata da casualità (la donna uccisa perché scambiata per un cervo). Ma al momento decisivo, nel bosco, uno sparo arriva, ma sarà quello di altri cacciatori che scambieranno per un cervo, uccidendolo, lo stesso Jean.

In *Coup de Chance* ruotano, come spesso in Woody Allen, sotto la forma commedia diverse forme e registri generici (dall'ossessione

melodrammatica all'indagine del *detective movie*), perché i generi sono capaci di tradurre i sentimenti di fondo che segnano il nostro rapporto con la vita. E tra questi sentimenti il più importante è quello che mette in gioco la commedia (che in Allen è stata sempre il genere dominante). Il sentimento cioè che la vita, qualsiasi cosa essa sia, non è solo qualcosa che sfugge sempre al nostro controllo (e per questo spesso ne ridiamo), ma è qualcosa che se vuol predisporre alla felicità deve rinunciare strutturalmente a questo controllo.

La commedia ci dice sempre che la felicità di ciò che accade e della nostra stessa vita è conseguenza dell'imprevedibilità degli incontri che l'attraversano, che la sottraggono al suo destino segnato e programmato. Allen anche in questo film ce lo dice con limpida e divertente maestria.

Coup de Chance. *Regia:* Woody Allen; *sceneggiatura:* Woody Allen; *fotografia:* Vittorio Storaro; *montaggio:* Alisa Lepselter; *interpreti:* Lou de Laâge, Valérie Lemercier, Melvil Poupaud, Niels Schneider, Sara Martins; *produzione:* Dippermouth; *distribuzione:* Lucky Red; *origine:* Francia, Regno Unito; *durata:* 93'; *anno:* 2023.