

Speciale Cannes 2023



Film in concorso

Anatomia di una caduta di Justine Triet



Samuel (Samuel Theis), scrittore che sta attraversando un lungo periodo di crisi, precipita dall'ultimo piano della baita di montagna in cui vive con la moglie Sandra (Sandra Hüller) e il figlio di undici anni non vedente, Daniel (Milo Machado Graner). È proprio il bambino, di ritorno dalla passeggiata col cane guida Snoop, a ritrovarne il corpo senza vita. La caduta, come dice il titolo, è il centro dell'idea narrativa

di tutto il film, che da questo momento – cercando di ricostruire come l'uomo sia morto – comincia a entrare nel vivo delle relazioni tra i personaggi che hanno preceduto l'evento tragico. La dinamica della caduta appare infatti confusa, le indagini non portano a una soluzione univoca e si aprono diverse interpretazioni che portano Sandra a essere imputata per omicidio in quello che inizialmente era parso un suicidio.

Malgrado l'ossatura da romanzo giallo e gli espliciti riferimenti a un film di genere come *Anatomia di un omicidio* di Otto Preminger, la pellicola non si esaurisce nel semplice resoconto dell'indagine né abbraccia unicamente il filone processuale, anche se il dibattito in tribunale copre buona parte del terzo atto; diversamente dai tipici polizieschi, manca la figura dell'investigatore, mentre il punto di vista è affidato all'imputata e al figlio disabile, figura centrale del racconto cui spetta l'onere del giudizio finale (lo dimostrano i continui controcampi sul suo viso): credere o meno all'innocenza della madre, perdonandole gli errori e i retroscena emersi dal processo. L'autrice francese predispone un quadro completo di tutti gli elementi in gioco per coinvolgere lo spettatore nella risoluzione dell'enigma, salvo poi dimostrarci che il solo ricorso alla logica – e alla sua alleata più fedele, la parola – genera inevitabilmente conclusioni spurie, specie quando c'è di mezzo la complessità delle relazioni umane.

Anatomia di una caduta riflette infatti sull'incapacità, da parte della parola, di operare una distinzione netta tra rappresentazione e verità, due facce della stessa medaglia che si sostengono vicendevolmente anche nei romanzi della protagonista, dove la realtà viene chiamata in causa per dare corpo alla finzione. In effetti, tutto il film semina continuamente indizi sull'ambiguità e la precarietà del linguaggio (è pur sempre la storia di due scrittori): Sandra non sa esprimersi correttamente in francese, alcuni

referimenti autobiografici presenti nei suoi libri ne compromettono la linea difensiva, i servizi televisivi raccontano solo la parte più esteriore della vicenda e le registrazioni audio del marito dipingono un quadro molto parziale della loro relazione. Persino la disabilità visiva del figlio sembrerebbe testimoniare una crisi del rapporto fra segno e significato, in particolare quando Daniel sfrutta la sua cecità per mentire ai magistrati.

Vincitrice con merito all'ultima edizione del Festival di Cannes per il rigore della messinscena e la coerenza della sua analisi, cui la regista non fa mancare anche uno sguardo pieno di umanità, *Anatomia di una caduta* ha la capacità di fotografare la solitudine dei figli in un mondo dominato dalle ambizioni e dai sensi di colpa degli adulti, e si sofferma lucidamente sulla confusione etica dei nostri tempi, dove la sovrapposizione tra realtà e rappresentazione esige sempre una scelta di campo precisa, benché soggettiva.

Banel et Adama di Ramata-Toulaye Sy

C'erano una volta, sulle rive di un fiume in un piccolo villaggio nel nord del Senegal, due giovani innamorati. "Era il migliore dei tempi, o almeno così sembrava". Ramata-Toulaye Sy ha scelto un'esplorazione lirica,



poetica, espressionistica, al limite del realismo magico – dove i desideri e le credenze degli esseri umani si mescolano con i grandi poteri della natura – come soggetto del suo primo lungometraggio, presentato in concorso al 76° Festival di Cannes. Banel e Adama si amano intensamente, di un sentimento che viene vissuto in maniera profonda soprattutto dalla ragazza, Banel, legata in maniera viscerale ed esclusiva al

rapporto. I due si sposano e immaginano una vita indipendente, lontana dal villaggio e dai vincoli familiari, ma esistono delle leggi, seppur non scritte, che obbligano a delle assunzioni di responsabilità. Quando, per tenere fede ad una promessa fatta alla moglie, Adama rifiuta di diventare capovillaggio, ruolo che tradizionalmente spetta agli uomini della sua famiglia, una terribile siccità si abbatte sulla comunità.

Al suo lungometraggio d'esordio, la regista francese di origine senegalese Ramata-Toulaye Sy si confronta con una storia universale decidendo di ambientarla nei luoghi d'origine della sua famiglia e di usare la lingua pulaar. Al centro di tutto, il conflitto tra il sentimento e il mondo, tra la passione e le regole, tra il desiderio intimo e la dimensione pubblica. Ed è uno scontro segnato, romanticamente, da un'inconciliabilità drammatica, tutta vissuta dalla prospettiva febbrile di Banel, la quale in fondo, proietta nel rapporto d'amore un desiderio di libertà dagli stretti orizzonti del villaggio. Qui però emergono i limiti della scrittura di Ramata-Toulaye Sy: la sua protagonista infatti non è realmente religiosa, non rispetta le convenzioni, non vuole figli e si diverte a uccidere uccellini e vari animaletti con la fionda: la sua caratterizzazione è chiara ma non consente sfumature e complessità, e soprattutto non suscita nello spettatore alcuna empatia o immedesimazione.

Le semplificazioni non sarebbero tuttavia un problema, se le immagini riuscissero a suggerire altre direzioni. Ma è proprio su questo piano che la regista sembra accontentarsi di giocare su un terreno conosciuto. Bastano già le scene iniziali, con i due innamorati che camminano nell'erba alta, il sole di fronte, le mani che sfiorano gli steli, per intuire quello che verrà: i controluce, le sottolineature evocative dei momenti drammatici, i piani dall'alto che suggeriscono un estetismo un po' di maniera. Ci troviamo di fronte a un'immagine troppo liscia, pulita, risaputa, e alla forzatura di un punto di

vista fondamentalmente europeo su un'ambientazione che per forza di cose viaggia su un altro tempo e richiede altre forme. Peccato, perché l'idea al centro del racconto sarebbe anche stata interessante, ma la superficie prevale su ogni possibile sfaccettatura e il testo filmico è decisamente troppo gracile per sostenere l'ambizione del mito.

Fallen Leaves di Aki Kaurismaki



Esiste un regista che nella sua carriera quarantennale non ha sbagliato un film, capace come pochissimi altri di mettere insieme le più diverse e svariate suggestioni cinematografiche senza perdere un briciolo della propria

marcatissima personalità autoriale, senza sembrare uno che esibisce la propria cultura, senza dimenticare l'umanità dei suoi personaggi. Questo regista si chiama Aki Kaurismaki ed è un autore ironicamente e disperatamente romantico, ostinatamente minimalista, sincero, partecipe, che sa imprimere ad ogni singola inquadratura dei suoi film la sua visione del mondo. *Fallen Leaves*, vincitore del Premio della Giuria all'ultima edizione del Festival di Cannes, è un piccolo capolavoro in cui due anime perse nell'algida solitudine di Helsinki si incontrano, si innamorano e cercano di andare avanti "chaplinianamente" verso il futuro, nonostante la loro precarietà assoluta, lavorativa ed esistenziale.

Lei lavora in un supermercato, ma viene licenziata perché ogni tanto porta a casa qualche prodotto scaduto: le cose da buttare appartengono alla spazzatura. Lui è un operaio, ma dopo essersi fatto male per colpa di un macchinario difettoso,

viene licenziato perché beve sul posto di lavoro. Si conoscono una sera a un karaoke e trascorrono il loro primo appuntamento al cinema, a vedere *I morti non muoiono* di Jim Jarmusch. Si sa che nel mélo il caso gioca quasi sempre a sfavore della coppia, e qui si accavallano folli incidenti “sirkiani” (ma che possono anche far pensare a *Un amore splendido* di Leo McCarey), volti che scrutano attraverso vetri bagnati dalla pioggia, superfici che riflettono, un accenno di colonna sonora (da *Magnifica ossessione*), cui fa eco, in un altro momento, il Concerto n. 2 di Rachmaninov, che cita *Breve incontro* di David Lean.

Non mancano i segni del presente, con la “maledetta” guerra in Ucraina che imperversa da ogni radio; ma allo spettatore sembra di riconoscere ovunque le tracce di un film d’altri tempi, con la storia del cinema che si manifesta in ogni immagine e su ogni muro, fino alla ripetizione della scena conclusiva di *Tempi moderni*, con l’allontanarsi di Charlot e dell’adorata monella verso un orizzonte di favolosa incertezza. Così le due silhouettes, anzi tre col cane Chaplin (!), camminano nella direzione opposta a quella dei grossi pezzi di carne che nella prima iperrealistica scena scorrevano, inerti e senza futuro, sul nastro di un supermercato. Dimostrandoci che anche se le avversità della vita sono tante e possono sembrare insormontabili, la speranza è un atto di volontà necessario e l’amore e la felicità sono sempre possibili.

Les filles d’Olfa (Four Daughters) di Kaouther Ben Ania

Dopo *L'uomo che vendette la sua pelle* (premiato in Orizzonti a Venezia 2020), la tunisina Kaouther Ben Ania porta ora in concorso a Cannes *Les filles d'Olfa* (*Four Daughters*), un film-



esperimento incentrato sulla sparizione delle due figlie maggiori di Olfa Hamrouini, donna che ora vive con le altre due figlie rimaste, Eya e Tayssir. Per ricostruire l'accaduto, la regista affianca alla donna e alle due ragazze tre attrici professioniste, Hind Sabri, Nour Karoui e Ichraq Matar, che interpretano rispettivamente la madre (troppo sconvolta dagli avvenimenti per interpretare se stessa) e le due sorelle scomparse, Rahma e Ghofrane. Creando un espediente che fa incontrare documentario e fiction, la regista invita dunque le attrici a ritrarre le donne assenti e le mescola insieme alle altre, vere protagoniste della storia, il tutto in una messa in scena che svela apertamente l'artificio ma che anche, paradossalmente, fa emergere una maggiore verità.

Passaggio al trucco, ciak, prove costume: il film non nasconde mai la sua natura "teatrale", ma anzi la stimola: il set e il *making of* si fondono, la sceneggiatura e le conversazioni apparentemente spontanee si intrecciano, si chiede di tagliare alcune scene, si piange, si ride, si interpella la regista, poi si riprende. Bisogna seguire il film con attenzione per distinguere l'autentico dalla finzione in questa storia incentrata sull'intimità di una famiglia e intervallata da alcuni archivi televisivi che ripercorrono la storia recente della Tunisia (la caduta di Ben Ali, la rivoluzione) che viene discussa dalle sei protagoniste. Al centro di questo processo c'è Olfa che racconta la sua storia, testimoniando davanti alla telecamera la sua vita precedente con la madre, il suo matrimonio e la lotta fisica affinché non venisse consumato,

poi la nascita delle sue figlie (quattro ecografie in split screen), la sua ritrovata libertà nel contesto della rivoluzione dei gelsomini nel 2011 con una fuga a Sousse prima del divorzio, e il suo colpo di fulmine per un criminale che diventa il secondo padre delle ragazze. Un percorso di donna improntato alla reiterazione generazionale della violenza e che ha spinto Olfa a irrigidirsi profondamente verso gli uomini. Nel frattempo, le quattro figlie crescono e lottano nonostante l'amore assoluto ma ultra possessivo e tradizionale della madre nei loro confronti. E quando le più grandi cercano di emanciparsi, cadono in mani radicali, decidendo di abbracciare la causa jihadista e di trasferirsi in Libia.

Basato sull'interazione e su una vera e propria ibridazione, *Les Filles d'Olfa* è un'opera che mette a nudo, sul filo di un'estrema sofferenza e di una salutare liberazione attraverso la parola, uno schema profondamente radicato di oppressione sociale delle donne, le cui vie di fuga a volte si rivelano essere vicoli ciechi ancora peggiori, ma dove la speranza e l'energia danno prova di una straordinaria resilienza, al di là dei colpi assestati dalla vita.

Il sol dell'avvenire di Nanni Moretti



Giovanni (Nanni Moretti) è un regista romano di mezza età, impegnato nelle riprese dell'ultimo dei suoi film, produzioni che arrivano puntuali, come uno scatto d'orologio, una ogni cinque anni. È sposato con Paola, una Margherita Buy in

grande spolvero. L'alter ego del regista è il suo protagonista: Ennio (Silvio Orlando), redattore de L'Unità, anima della sezione romana del Pci intitolata a Gramsci. Sono

gli anni Cinquanta – il 1956 per l'esattezza, quello della nevicata. Il film si apre con la luce elettrica che accende la periferia. Le scene scorrono dentro e fuori dal set, trascinando sotto agli occhi degli spettatori un'Italia che non c'è più (e che forse ci manca moltissimo), mentre l'arrivo di un circo di Budapest accende la crisi umana e politica di Ennio e mette alla prova il suo rapporto con la passionaria Vera, interpretata da Barbora Bobulova. Ma il film da girare sembra vecchio a tutti, nessuno si ricorda di quell'epoca, e anche la vita familiare di Giovanni inizia a sfaldarsi.

Se Michele Apicella, il doppio di tanti film di Moretti, era immerso nel proprio tempo e raccontava situazioni collettive, cambiamenti, mode, intuendoli spesso in anticipo, da tempo i film di Moretti sono la confessione di un'inadeguatezza e di una estraneità nei confronti del mondo circostante. E nel tornare a mettere se stesso in scena, ripercorrendo esplicitamente situazioni dei film precedenti, il film racconta anzitutto l'impossibilità di essere Michele Apicella, e forse anche "Nanni Moretti", oggi. I riferimenti al proprio mondo tornano sotto forma di parodia, a volte quasi crudele: "la trapunta di sogni d'oro", le canzoni cantate in scena, le situazioni di agonismo fisico (il nuoto, i palleggi), le scarpe, perfino il nome del circo (Budavari, come il giocatore di pallanuoto presente in Palombella rossa). *Il sol dell'avvenire* insiste sulla fatica psicologica e fisica di mantenere una bussola anzitutto morale ed è sostanzialmente un film sulla stanchezza dell'eroe, un eroe del pensiero e dello sguardo che ha la stessa amarezza degli eroi crepuscolari di ogni tempo. Certamente è un film politico, sul Pci, sul Paese, sugli albori della Repubblica, ma è principalmente un film sui sentimenti, pubblici e anche privatissimi. In fondo, potrebbe esserci la nostra vita a riempire quelle scene. Sono i nostri anni passati che guardano a quelli futuri; mesi e giorni che Nanni Moretti infila, inanellandoli con cura, uno dopo l'altro. La musica a un certo punto invade il cinema: i più bei pezzi di Fabrizio André, Franco Battiato e Luigi Tenco

riempiono l'aria, poi torna la luce in sala e ci riporta al presente. È così che, lontano lontano nel tempo, scorgiamo la possibilità che i nostri migliori anni ci siano d'aiuto per scoprire percorsi di felicità per i giorni che verranno.

May December di Todd Haynes

Gracie (Julianne Moore) conduce una vita all'apparenza normale, con un marito devoto, le figlie, delle torte sempre in forno da vendere ai vicini. In realtà la famiglia di Gracie ha radici



ambigue: lei e il suo compagno Joe (Charles Melton) sono stati in passato protagonisti sui tabloid e nelle aule di tribunale perché Gracie, all'inizio della loro relazione, quasi quarantenne e già sposata e madre, ha sedotto Joe, allora tredicenne, nel retrobottega di un negozio di animali, rimanendo incinta di lui. La loro unione dura ancora, ma è davvero tutto oro quello che luccica? La loro storia sta per diventare un film e l'attrice che deve impersonare Gracie, la famosissima Elizabeth Berry (Natalie Portman), fa intrusione nel quotidiano della coppia toccando nervi troppo a lungo sopiti. Il clima è teso, l'argomento ancora scottante, perché Joe non è mai cresciuto e vede nella moglie una figura materna mentre lei si trincerava dietro comportamenti adolescenziali. Elizabeth vorrebbe trovare una chiave di lettura, ma esiste una verità assoluta?

Diceva François Truffaut che per riuscire a trovare un soggetto accattivante per un film basterebbe sfogliare le pagine di cronaca di un quotidiano. Nulla di più vero. L'importante, poi, è avere la capacità di rendere tale storia appetibile anche sul grande schermo. Lo ha fatto in maniera ineccepibile Todd Haynes realizzando *May December*, presentato

in anteprima al 76° Festival di Cannes, che trae ispirazione dal caso di Mary Kay Letourneau, affascinante professoressa statunitense che verso la fine degli anni Novanta aveva fatto scandalo in tutto il mondo per aver avuto un figlio da un suo alunno tredicenne, scontando, successivamente, anche diversi anni di carcere.

Todd Haynes costruisce un racconto sentimentale con sfumature da thriller, gioca con le ambiguità e con le identità, costruisce e decostruisce. Osserva il fragile equilibrio di un rapporto basato su un patto di fiducia impari, su una maturità affrettata e sull'impossibile desiderio di normalità. Non ci è mai davvero concesso di conoscere la realtà, men che meno quando si tratta di studiarla a fondo al fine di riproporla sul grande schermo. Ed è proprio questo discorso su cinema e realtà il vero fiore all'occhiello di *May December*: particolarmente degna di nota, a tal proposito, è la scena in cui Elisabeth tiene una piccola masterclass al liceo di una delle figlie di Gracie e Joe, spiegando cosa significhi approcciarsi alla sua professione. Natalie Portman e Julianne Moore si sfidano in un duello di specchi: la felicità apparente, del resto, cos'è se non una messa in scena? E chi meglio di un'attrice può metterla sotto scacco?

Monster di Hirokazu Kore-eda



La stessa storia raccontata da punti di vista differenti è la dimostrazione che la verità è qualcosa di molto difficile da stabilire e che le certezze e gli assoluti non esistono. Hirokazu

Kore-eda, dopo la parentesi coreana di *Le buone stelle – Broker*, ce ne dà prova con il suo ultimo film, *Monster*, presentato in concorso a Cannes 76. In una struttura che

inevitabilmente ricorda quella di *Rashomon* di Akira Kurosawa, Kore-eda ci porta a seguire una vicenda dal punto di vista di tre persone diverse: una madre, un insegnante e un bambino. Riavvolgendo il nastro ad ogni versione dei fatti – tanto per confonderci quanto per concederci nuovi elementi di conoscenza – il regista giapponese ci mette alla prova, offrendoci indizi e tasselli che formano e smantellano costantemente la nostra opinione in merito a quello che sta accadendo a Minato, un adolescente sensibile che vive solo con la madre e che inizia ad avere comportamenti sempre più preoccupanti e misteriosi, soprattutto a scuola.

Con i suoi tre atti, *Monster* è un piccolo universo in espansione, dove ogni dettaglio nasconde più livelli di significato, più “verità”, che si contraddicono o si sommano. Quello che agli occhi di una madre preoccupata sembra una stranezza è in realtà un gesto d’amicizia; quello che ad un insegnante attento può sembrare un episodio di bullismo è invece un atto di altruismo. Le ossessioni dell’autore ci sono tutte: dalla ricerca snervante di risposte, ai legami familiari più fragili e inclassificabili, e tutto è finalizzato a prendere coscienza del fatto che, mai come oggi, l’indagine della verità è in realtà soggiogata allo sguardo che adottiamo per catturarla. Il film, scomposto narrativamente per raccontare la storia attraverso i punti di vista dei personaggi principali, restituisce un mosaico di emozioni e di sensazioni che acquisiscono senso solamente quando attraversati nella loro completezza.

Grazie ad una regia meticolosa e ricca di incastri ma come sempre delicata e poetica, il Maestro Kore-eda ci fa vedere quanto siamo portati a saltare subito a conclusioni affrettate, per colpa dell’ansia, del terrore di sbagliare, della necessità di schierarci. Ma è soprattutto la paura verso ciò che non capiamo che ci impedisce di ascoltare il prossimo, di provare empatia, di essere semplicemente gentili. Lontano dalle storture del mondo degli adulti e dai fallimenti delle

istituzioni (la scuola su tutte), le paure svaniscono e lasciano spazio ad un'esile ma tenace speranza. Qualcosa che somiglia più al concetto di "onestà" che di "verità", che prende forma anche nei magnifici brani di Ryuichi Sakamoto – tra gli ultimi scritti dal grande compositore scomparso a marzo 2023 – a cui il film è dedicato.

Perfect days di Wim Wenders

Nel cinema, come nella vita, il percorso è quello della progressiva sottrazione, nel tentativo di sfiorare l'essenziale; è così che a quasi 78 anni Wim Wenders, dopo aver percorso il mondo e le infinite strade degli uomini al solo scopo di



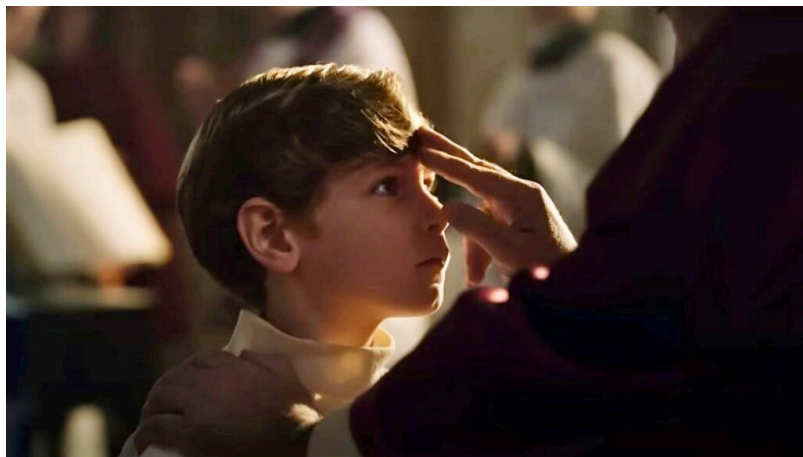
osservarle, in *Perfect Days* segue la storia interiore di un solo personaggio, Hirayama, senza volere spiegare e tantomeno capire, ma solo seguire in punta di piedi il fluire delle sue giornate in cui le ellissi sono più importanti dei fatti perché costringono lo spettatore a riempirle con la propria vita, fino a identificarsi con lui. Ma cos'ha di tanto speciale questo signore, interpretato da un superlativo Kōji Yakusho – fresco vincitore della Palma d'Oro a Cannes per la migliore interpretazione maschile – a cui non si può fare a meno di voler bene? Nulla e, al tempo stesso, tutto. Hirayama è un uomo estremamente taciturno, che ama leggere, curare i bonsai, ascoltare cassette rock anni '70. Seguendo una routine a dir poco incrollabile le sue giornate scorrono tutte uguali, ma Wenders le ritrae ogni volta da angolature diverse, per sottolineare l'importanza dei dettagli apparentemente insignificanti in un'elegia appassionata delle piccole cose,

dei gesti banali, della normalità. Mentre gli elementi attorno al protagonista subiscono impercettibili variazioni o si alternano, lui resta saldo e imperturbabile quanto un albero accarezzato dal vento; si sente libero dalla schiavitù del desiderio in una società imprigionata nel cemento seppur venata di una spiritualità latente, cui la dimensione claustrofobica e intimista del formato 4:3 fornisce una rappresentazione adeguata.

La serenità contagiosa di questo eccentrico personaggio appare adombrata soltanto da una solitudine che si intuisce essere auto-imposta, frutto di un meticoloso processo di sottrazione. Non a caso, è attraverso quattro incontri impreveduti che prende corpo l'esile impianto narrativo del film dopo 40 minuti di semplice agiografia, quando le scorie del passato e le ansie verso il futuro si manifestano improvvisamente nella giornata tipo di Hirayama.

Le ombre non abbandonano mai questo spirito libero e anzi, gli permettono di mimetizzarsi tra le cose, ne accompagnano la lettura nella semi-oscurezza, lo avvolgono ogni mattina al risveglio, sono riflessi sui muri dei bagni pubblici dove lavora, popolano i suoi sogni fotografati in bianco e nero (come le istantanee scattate al parco), per poi emergere concretamente durante il prefinale del film, quando il presagio della morte diventa ancora più tangibile. Lo spettatore non può fare altro che osservarlo, commosso e partecipe per il privilegio di passare il tempo con lui. Perché il cinema di Wenders, da più di 50 anni, è ancora lì, insediato nel corso del tempo: un tempo in cui apparentemente non succede nulla, eppure accade tutto. Accade che la vita si dà in immagini, e ci si rivela nella sua ripetitiva semplicità e nella sua primigenia purezza. E noi non possiamo che ringraziarlo, ancora una volta, per tanta meraviglia.

Rapito di Marco Bellocchio



Marco Bellocchio torna in concorso al settantaseiesimo Festival di Cannes con *Rapito*, ispirato alla storia vera, straziante, durissima di Edgardo Mortara. Edgardo nasce nel

ghetto di Bologna nel 1851 da Salomone "Momolo" Mortara e Marianna Padovani, di tradizione e religione ebraica. Segretamente e senza il consenso dei genitori, una domestica cattolica, credendolo in pericolo di vita, lo battezza. Quando, anni dopo, la notizia del battesimo si diffonde, la Santa Inquisizione decreta che Edgardo, appartenendo alla fede cattolica, debba educato come tale, secondo le leggi dello Stato Pontificio. Il 23 giugno 1858, dopo il rifiuto dei genitori di Edgardo di iscriverlo al collegio cattolico di Bologna fino al compimento dei 17 anni, i gendarmi pontifici prelevano il piccolo (Edgardo all'epoca dei fatti aveva solo 6 anni) dalla famiglia per trasferirlo a Roma, alla Casa dei Catecumeni, insieme ad altri bimbi nella stessa situazione.

Marco Bellocchio, in questa ormai acclarata e longeva seconda giovinezza – facciamo riferimento agli ultimi vent'anni, partendo da *L'ora di religione* – ha trovato, in film anche profondamente diversi tra loro per stile, approccio intellettuale e cinematografico, un impeto creativo e un'originalità che vanno di pari passo con un'estetica sempre più fluida ed essenziale, tanto da fargli toccare, in molte scene, alti momenti di cinema di genere (persino, come in questo caso, cinema bellico e horror).

In perfetta continuità con *Marx può aspettare*, *Rapito* è, al contempo, rivelazione intima dell'autore, sintesi del suo cinema, bilancio esistenziale, artistico, umano: un'opera potente e matura, urgente e di grande impatto. L'impianto

compositivo ricorre ad un raffinato montaggio alternato che raffronta l'angoscia della famiglia con tenace fermezza papalina, i riti del regime temporale ecclesiastico nelle sedi magnifiche del potere con i riti religiosi di un "nemico" che usa le stesse parole di Dio ma è un popolo sottomesso, controllato e ghettizzato, nel senso letterale della parola. I consueti chiaroscuri della fotografia di Francesco Di Giacomo, che esplora i volti a distanza ravvicinata, e le perentorie accentuazioni musicali di Fabio Massimo Capogrosso sottolineano la drammaticità della vicenda, con le costanti linguistiche del regista che fanno ricorso anche all'uso del grottesco – il Papa che sale la "scale santa" strisciando o che viene buttato per terra dalla foga di un giovane Edgardo, ormai zelante cristiano. E a un onirico straniamento, che si pone al di fuori della plausibilità narrativa. Struggente e indimenticabile la scena in cui il piccolo Edgardo libera dai chiodi che lo costringono sulla croce quell'uomo sofferente che lui sa essere stato "ucciso dagli Ebrei". Gesù scende e si allontana in silenzio dalla chiesa, quasi volesse prendere le distanze da quel Papa e quella Chiesa, proprio come l'Aldo Moro di *Esterno notte* che lascia la stanza-prigione e utopicamente sfugge all'esecuzione dei terroristi che lo hanno sequestrato.

The Old Oak di Ken Loach

Presentato in concorso all'ultima edizione del Festival di Cannes, l'ultimo film di Ken Loach, *The Old Oak*, ruota intorno alla comunità di un piccolo paese del Nord-Est dell'Inghilterra, nella contea di Durham. Ma avrebbe potuto essere

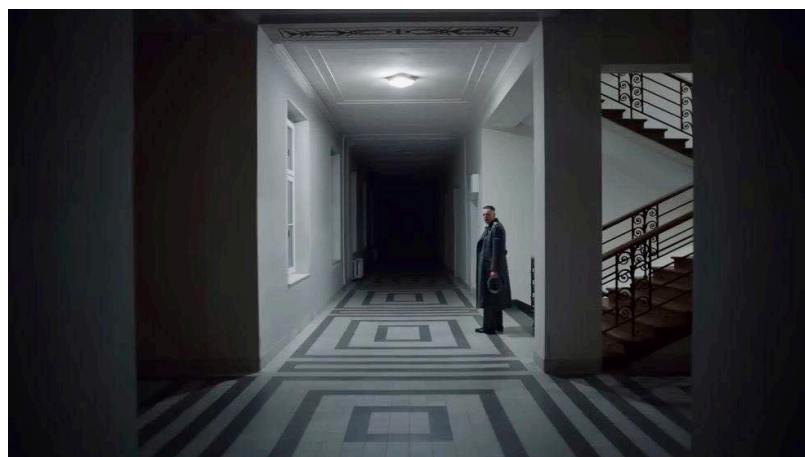


il Sud Italia o la Germania dell'Est, o qualsiasi periferia nazionale o cittadina in cui dalla politica centrale arrivino pochi servizi e molta propaganda. Tra i tanti pregi della parola comunità c'è quello di rimanere identica se usata al singolare e al plurale. Ed è proprio un simile "passaggio" quello che Loach racconta nel suo ventottesimo film, dove una comunità per lo più omogenea di donne e uomini bianchi, perfettamente radicati nelle abitudini di un ambiente post-industriale, incontra e si scontra con una comunità "altra" di profughi siriani, che sin da subito si intuisce latrice di apertura e arricchimento, seppur gradualmente e non privi di ostacoli.

Ken Loach e il sodale Paul Laverty, croce e delizia dei "loachiani", partono dalle immagini, dalle fotografie, da volti veri, dalla realtà. Anche se in alcuni passaggi può sembrare quasi favolistico, *The Old Oak* si cala senza timori in mezzo alla gente, quella vera, al disagio, alle contraddizioni e rappresenta il punto di arrivo, la stazione finale di un lungo martirio sociale e politico: dopo Daniel di *Io*, Daniel Blake e Ricky di *Sorry We Missed You*, ci restano solo TJ Ballantyne, i suoi amici più fidati, Yara, i rifugiati. Forza, solidarietà, resistenza sono infatti le tre parole chiave di *The Old Oak*, l'ultimo film di Ken Loach che, fa male al cuore dirlo, probabilmente è proprio l'ultimo tout court. La storia è semplice, a tratti troppo retorica e didascalica, con alcuni personaggi bidimensionali, ma è anche estremamente commovente, lucida, capace di tratteggiare con lucidità impressionante l'attuale situazione politica, la mancanza di prospettive, la sconfitta della sinistra, della classe operaia. Cosa rimane? Rimane soprattutto la resistenza, anche in un retrobottega, in una sala di quartiere, in un ridottissimo spazio di aggregazione, in una cattedrale locale che "non appartiene alla chiesa ma agli operai che l'hanno costruita". Lo straordinario finale, tra i più emozionanti di tutto il suo cinema, è forse un sogno. Di armonia, pace e bellezza, come quello *La messa è finita* quando Don Giulio si

gira dopo la funzione e sorride sulle note di *Ritornerai* di Bruno Lauzi. *The Old Oak* ci lascia intendere che, purtroppo, un altro mondo non è possibile, ma cerca almeno di farci vedere come dovrebbe essere. Per questo il finale è un abbraccio verso tutti noi.

La zona d'interesse di Jonathan Glazer



A distanza di ben dieci anni dal suo ultimo film, *Under the Skin* del 2013, Jonathan Glazer mette in scena un libero adattamento del romanzo di Martin Amis del 2014, che racconta dell'Olocausto

facendo un passo indietro rispetto all'orrore vissuto dai prigionieri dei campi di concentramento, ma pone l'attenzione su chi visse intorno a quell'abisso. *La zona d'interesse*, infatti, ben oltre quella banalità del male sempre evocata in questi casi, pone il suo pubblico in una posizione paradossale: quella di essere pienamente partecipe di una visione parziale, delimitata, immaginata perché conosciuta, ma negata allo sguardo, come se fosse una cattiva coscienza perennemente incombente e illusoriamente rimossa. Una visione che si origina dall'impossibilità espressiva di rappresentare il Male, nella consapevolezza di una cecità della raffigurazione a cui alludono gli insostenibili due minuti introduttivi di schermo nero lacerati dalle note dissonanti di Mica Levi.

Rudolf e Hedwig Höss sono marito e moglie tedeschi, vivono in Polonia per il lavoro di Rudolf, e qui conducono una vita agiata e serena: nei fine settimana, insieme ai loro cinque figli, fanno picnic, vanno a nuotare in riva a un lago e organizzano feste nel loro assolato e lussureggiante giardino, pieno di piante in fiore. È così pittoresco, questo ritratto

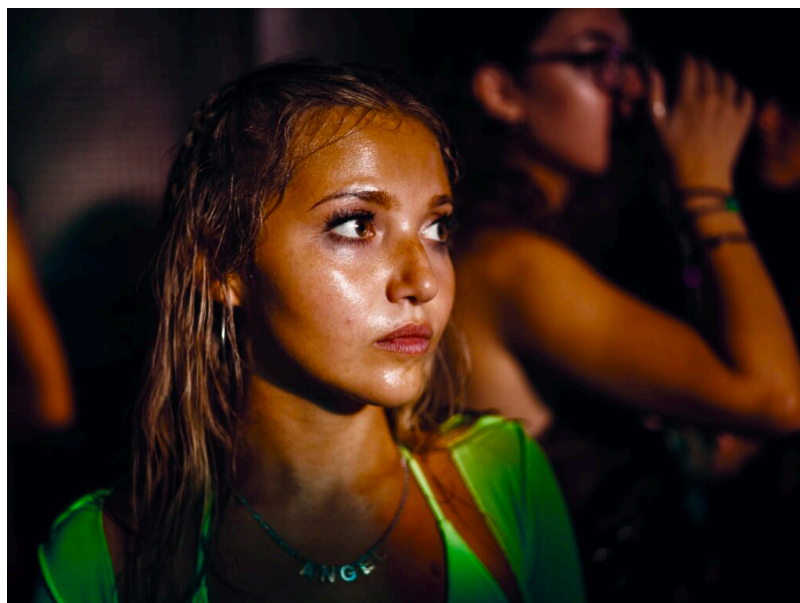
della vita domestica, che si potrebbe non notare subito, in sottofondo, gli spari, i cani che abbaiano o le grida di terrore. Lo spettatore che riconosce i nomi sa chi sono queste persone e cosa sta succedendo. Quello che non li riconosce capirà dove si trovano soltanto quando vedrà la torre di guardia e una ciminiera che sprigiona fumo proprio a due passi dal giardino di questa famiglia. Rudolf Höss è il comandante di Auschwitz, vive con i suoi famigliari sul confino del campo che lui stesso ha contribuito a trasformare in un “modello di efficienza” e, dopo aver trascorso le sue giornate tra gli orrori del campo, attraversa la strada e torna a casa, legge la favola della buonanotte ai figli, scambia qualche commento con la moglie, gioca col cane e allo stesso tempo si chiede se il raggiungimento dei numeri trimestrali possa portarlo a una promozione. Nel frattempo, una colonna sonora di lamenti, spari e treni in arrivo suona come se fosse in loop.

Questi elementi non hanno l'obiettivo di abbagliare o stupire, bensì vengono impiegati per registrare la puntuale cronaca degli eventi e per immergere il pubblico in uno stato d'animo. Glazer non vuole che il pubblico rimanga impressionato da *La zona d'interesse*: vuole che comprenda come accadono cose del genere e chi le fa accadere. Tutto quello che è successo è stato organizzato da padri di famiglia: persone normali che, durante le chiacchiere all'ora del tè, pianificavano come uccidere, nel modo più veloce e pratico possibile, migliaia di altri esseri umani. A differenza della maggior parte dei drammi di questo tipo, questa è un'opera che costringe a riesaminare il modo in cui abbiamo trattato questo capitolo della Storia, e che restituisce un giusto senso di orrore inafferrabile, chiedendo allo spettatore non solo di pensare al passato, ma di prestare molta attenzione al presente.

Un Certain Regard

How to have sex di Molly Manning Walker

Attribuire un genere preciso a quest'opera prima della regista inglese Molly Manning Walker, vincitrice del premio *Un Certain Regard* all'ultima edizione del Festival di Cannes, non è affatto cosa semplice. Il titolo suggerirebbe la forma della commedia



adolescenziale e lo stesso sembrano dire le prime immagini del film, ma lo sviluppo prende una piega ben diversa. Tre adolescenti di nome Tara (Mia McKenna), Skye (Lara Peake) ed Em (Enva Lewis), partono per Creta dopo aver terminato gli esami finali delle superiori, per vivere quella che sperano sia la migliore vacanza della loro vita. Oltre a sole, balli e alcol, le ragazze progettano di fare sesso per la prima volta durante il viaggio, ma tutto precipita quando una sera conoscono Paddy (Samuel Bottomley) e il suo amico Badger (Shaun Thomas). Dopo una notte passata sulla spiaggia, infatti, sia Badger che le amiche di Tara cominciano a sospettare che Paddy possa aver sessualmente abusato di quest'ultima.

Il clima festoso e vacanziero è costantemente intriso da una sensazione di distesa nostalgia, che per certi versi è affine allo struggente *Aftersun* di Charlotte Wells, anch'esso ambientato nel Mediterraneo in un luogo in cui il divertimento è programmato e coatto. Sembra essere la rappresentazione della gioventù con la consapevolezza a posteriori di chi sa che questa vacanza sarà la fine della spensieratezza giovanile e la felicità che si avverte all'inizio è spuria e caduca. È, infatti, nella seconda metà, dopo le solo vaghe percezioni di turbamenti, che il tono vira nettamente e prende le sembianze di una riflessione in ambito etico e sociale sullo stupro e su

certe dinamiche adolescenziali problematiche. Grattando appena sotto la superficie della brama di divertimento dei giovani, si scopre infatti la necessità di questi ultimi di aderire a regole non dette, di conformarsi alle aspettative, di soddisfare le pressioni sociali e di soffocare sentimenti, opinioni e la propria personalità per non essere esclusi dalla comunità di appartenenza.

How to Have Sex tocca dunque argomenti fondamentali dell'essere adolescenti come la paura di essere diversi, le amicizie tossiche e il consenso nei rapporti. Tra un party e l'altro, è in particolare sull'esperienza della protagonista Tara (Mia McKenna Bruce è straordinaria nel gestire i due tempi del racconto: il primo in cui è euforica, chiassosa e spaccona, e il secondo in cui diventa silenziosa, smarrita e a disagio) che la Walker si concentra; ne segue un percorso di educazione sessuale che è dolentemente squallido nella sua normalità, fino a un evento tanto comune quanto traumatico. La sua regia è molto sicura, considerando anche si tratta di un'opera prima, e rappresenta una visione autentica e coraggiosa dell'adolescenza, privi di sentimentalismi ma anche lontana da sensazionalismi furbetti: non c'è mai malizia nello sguardo di Walker sulle attività proibite dei giovani, sulle loro insicurezze e paure, ma solo comprensione, delicatezza ed empatia. La narrazione non è mai didascalica, le tematiche trattate vengono affrontate in modo crudo eppure sottile, quasi sussurrato, perché diventare grandi è difficile ma indispensabile.

Francesca Savino