

FILM DISCUSSI INSIEME 2001



Centro Culturale San Fedele - Milano

Film discussi insieme 2001

Volume 41°

**Centro Culturale San Fedele
P.za San Fedele, 4 - Milano**

FILM DISCUSSI INSIEME 2001

a cura di

EUGENIO BRUNO S.I.

coordinamento redazionale:

RAFFAELLA GIANCRISTOFARO

hanno collaborato per:

“manifesti”: MIRELLA POGGIALINI

“la storia”: LUISA ALBERINI

collaborazione alla redazione:

MARI ALBERIONE

ALBERTO GRAGLIA

redazione:

CENTRO CULTURALE SAN FEDELE

Pizza San Fedele 4

20121 Milano (Mi)

stampa:

ARTI GRAFICHE COLOMBO

Cusano Milanino (Mi)

Ci scusiamo con i soci del fatto che non è stato possibile pubblicare, integralmente o in parte, tutti i commenti pervenuti.

Questo volume, che contiene la documentazione del Cine-referendum San Fedele 2000-2001, è offerto:

- agli spettatori del Cine-referendum

che, hanno voluto esprimere, con attenzione e responsabilità, la propria opinione su quanto, in idee e in stili, produttori e registi hanno fatto circolare nella società con alcuni dei loro recenti film;

- a quegli autori cinematografici

che, professando un sincero rispetto per il pubblico, sono attenti anche alle ragioni più profonde della sorte dei loro film, considerando gli spettatori più esigenti come i loro interlocutori preferiti;

- ai critici cinematografici

che cercano, mediante le recensioni sulla stampa, di provocare negli spettatori una più vivace sensibilità e un gusto più maturo, sperando di intrecciare con essi un fruttuoso dialogo;

- a quegli esercenti delle sale cinematografiche

che desiderano conoscere, non solo in termini quantitativi, ma soprattutto qualitativi le risposte del pubblico alle loro proposte;

- a quegli operatori culturali

che credono nel cinema come occasione di crescita umana e culturale, e si sforzano di creare occasioni di incontro, approfondimento, scambio;

- a tutti coloro che

vogliono confrontarsi con una varietà di giudizi, opinioni e riflessioni *su e a partire da* i film.

INTRODUZIONE

Vedere, ascoltare, parlare, conversare, confrontarsi: la vita, la vitalità umana è nella comunicazione. E il cinema è una delle occasioni più stimolanti e favorevoli per animarci e farci incontrare. L'esperienza cinematografica sa molto di estraniamento onirico. E il coinvolgimento provocato dai segni audiovisivi scatena nella persona un incontro/scontro con la propria storia. Un cineforum allora diventa un'occasione di condivisione di sogni, di storie, di sguardi. Gli stimoli esterni e l'originale e irripetibile risveglio di ricordi, attese, abitudini mentali e affettive, costituiscono un intricato percorso di significati simile a un labirinto. Ascoltare e cercare di capire le ragioni dell'opinione di una persona su un film è un po' come entrare in un sogno (o nella sua interpretazione). Il valore di un'opinione è più nella sua autenticità rispetto alla persona che la esprime che nel suo riferirsi ai segni che l'hanno generata.

Un referendum alla ricerca del miglior film dell'anno significa però anche accentuare e animare nello spettatore la sua ricerca di un "senso" come processo di dialogo. I commenti sui film scritti dagli spettatori e pubblicati in questo volume non sono che opinioni e la votazione finale non può essere che il frutto di una decisione presa da una maggioranza assembleata poi con il forzato ballottaggio. La dispersione dei voti (quasi ogni film ha avuto i suoi sostenitori) è conferma che ognuno ha percorso una propria strada che coerentemente l'ha portato a trovarsi a proprio agio in quello che, potremmo dire, è risultato essere il "suo" film.

Il creare, ormai da 45 anni, degli incontri cinematografici miranti proprio a raccogliere opinioni *su e a partire da* i film, perché nella coraltà del dialogo si individui il film mi-

gliore, è un'iniziativa che vuole stimolare in ogni spettatore la comprensione, come elaborazione del senso delle proprie esperienze di fronte a se stesso e di fronte agli altri. Tuttavia il proporre agli spettatori del San Fedele di scegliere il miglior film dell'anno ha una validità anche più ampia, perché le varie opinioni rendono conto di un sentimento, di un sistema di attese, di un inconscio collettivo che un segmento ampio e differenziato di pubblico ha nei confronti del cinema.

Credo che interessi ancora ai registi conoscere l'ampio ventaglio di reazioni sincere e argomentate che degli spettatori responsabili(zzati) hanno espresso. L'assegnazione del Premio San Fedele non è infatti un riconoscimento che afferma (soltanto) la perizia tecnica o la maturità espressiva, ma è soprattutto un'occasione per un dialogo tra un regista che parla e oltre 500 persone che gli rispondono attraverso una motivazione nella quale sono evidenziati in modo sintetico le molteplici riflessioni che li hanno portati a preferire il suo film.

Questo volume raccoglie il frutto di un anno di attenta visione e maturate riflessioni di persone che hanno voluto comunicare le loro reazioni agli autori dei trenta film presentati. Non è molto forse, ma è un dialogo pensato e sincero. Una merce rara di questi tempi.

p. Eugenio Bruno S.I.

Grazie ai soci che hanno scritto e ai redattori che hanno lavorato alla realizzazione di questo volume.

Gli oltre 500 spettatori del Cinereferendum San Fedele, dopo aver visionato settimanalmente, in un anno, trenta film della stagione 2000-2001 hanno assegnato, dopo ballottaggio tra i primi due film, il

45° PREMIO SAN FEDELE

al regista **MARCO TULLIO GIORDANA**

per il film

I CENTO PASSI

per aver riproposto all'attenzione di tutti la vicenda di Peppino Impastato, la sua storia di coerenza, di amore per la libertà e per la propria bellissima terra, facendone non solo lo specchio dello scontro generazionale e politico che caratterizzò il periodo storico degli anni Settanta, ma anche una parabola sul valore della trasgressione alle leggi del branco, sulla disponibilità alla testimonianza fino al sacrificio sulla coscienza e sensibilità che riscaldano il cuore della "meglio gioventù"

per aver costruito una storia stratificata in cui si leggono i valori universali della lotta all'ingiustizia e della speranza di un mondo nuovo regolato dall'armonia, dalla verità, dalla bellezza ma anche riferimenti storici precisi, e precise denunce di omertà e indifferenza anche da parte di istituzioni che dovrebbero far rispettare la legge e onorare la verità

per aver dato vita a un conflitto tragico tra un figlio e un padre, emblemi di orizzonti etici e stili di vita antitetici - il mortificante quieto vivere contro l'inquietudine vitale - ma anche per aver riproposto la lezione creativa e morale del comico e del satirico che castiga ridendo i costumi e combatte il potere greve e opaco della mafia, come conferma la verve radiofonica del protagonista a cui ridà vita uno splendido giovane attore

IL DIPLOMA DI MERITO

viene assegnato

all'ISTITUTO LUCE
(Roma)

e ZENITH
(Milano)

per aver distribuito
il film premiato
e il maggior numero di film
risultati tra i primi dieci
della graduatoria.

MENZIONI

per i valori umani:
I cento passi

per la sceneggiatura:
Billy Elliot

per la fotografia:
La strada verso casa

per il sonoro:
Sangue vivo

per la recitazione:
I cento passi

per la regia:
Placido Rizzotto

per il manifesto:
Billy Elliot



**Film
discussi
insieme
2001**

**La storia del
Premio San Fedele
per il cinema**

PREMIO SAN FEDELE PER IL CINEMA

È stato creato nel 1956 come riconoscimento per le opere cinematografiche valide e animate da motivi spirituali, scelte tra la produzione italiana da una giuria composta da esponenti del mondo artistico e culturale (il premio consiste in una statua del martire Fedele, opera dello scultore Lucio Fontana).

1956 a Vittorio De Sica per *Il tetto*
1957 a Federico Fellini per *Le notti di Cabiria*
1958 a Pietro Germi per *L'uomo di paglia*
1959 a Alberto Lattuada per *La tempesta*
1960 a Ermanno Olmi per *Il tempo si è fermato*
1961 a Gillo Pontecorvo per *Kapò*
1962 a Francesco Rosi per *Salvatore Giuliano*
1963 a Federico Fellini per *Otto e mezzo*

1964 a Luigi Comencini per *La ragazza di Bube*
1965 a Carlo Ludovico Raghianti per *Michelangelo*
1966 a Carlo Lizzani per *Svegliati e uccidi*
1967 a Elio Petri per *A ciascuno il suo*
Dal 1968 il Premio fu soppresso.

Dal 1964 si chiese al pubblico di indicare il film migliore per assegnargli la “Scheda d’oro” e furono ammessi anche film stranieri.

1964 a Luigi Comencini per *La ragazza di Bube*
1965 a Pier Paolo Pasolini per *Il Vangelo secondo Matteo*
1966 a Alessandro Blasetti per *Io, io, io e... gli altri*
1967 a Claude Lelouch per *Un uomo una donna*
1968 a Fred Zinnemann per *Un uomo per tutte le stagioni*
1969 a Nelo Risi per *Diario di una schizofrenica*
1970 a Damiano Damiani per *La moglie più bella*
1971 a Damiano Damiani per *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica*
1972 a Francesco Rosi per *Il caso Mattei*
1973 a Jan Kadar per *Nuda dal fiume*

Dal 1974 il Premio San Fedele fu ripreso e affidato al pubblico che d’ora in poi dovrà assegnarlo “al film che assurgendo a dignità artistica, attua, con i mezzi propri del linguaggio cinematografico, una comunicazione sincera ed efficace dei valori umani”.

1974 a Ingmar Bergman

per il film *Sussurri e grida*

“per avere felicemente proseguito e approfondito con linguaggio essenziale e trasparente, accomunando passato e presente nell’unitaria interiorità dei personaggi, il dramma della solitudine di chi, vittima del proprio disfacimento morale, cade nell’isolamento più disperato e crudele in contrasto con la serena comprensiva disponibilità di chi invece, in un’autentica fiducia in Dio, trova forza di soffrire e di avvicinarsi pietosamente al dolore altrui”.

1975 a Dalton Trumbo

per il film *E Johnny prese il fucile*

che “con immediatezza e aderenza psicologica, attraverso la commossa descrizione di un caso limite rivissuto in una drammatica costruzione narrativa articolata su efficaci contrasti di toni e di temi, conduce lo spettatore fino alla più appassionata protesta non solo contro i conflitti armati ma anche contro ogni forma di sopraffazione dell’uomo, indicando ancora una volta l’amore comprensivo e generoso come il primo valore fondamentale dell’umanità”.

1976 a Milos Forman

per il film *Qualcuno volò sul nido del cuculo*

“per aver affermato, attraverso la trasfigurata ricostruzione di un ambiente, nel quale i rapporti umani spesso sono più repressi che stimolati, riuscendo a fondere in un suggestivo spettacolo elementi drammatici e momenti di arguto sarcasmo, il diritto fondamentale di ogni uomo alla autodeterminazione sostenuta da un senso di fraternità universale”.

1977 a Akira Kurosawa

per il film *Dersu Uzala*

che “con mirabili immagini e un ritmo maestoso di sequenze tematicamente dense e toccanti, propone un personaggio d’altri tempi unito alla natura come al suo primario elemento vitale, affascinante nel suo rispetto generoso verso ogni creatura, indicando nella corresponsabilità cosmica l’anima di un umanesimo migliore”.

1978 a Emili Lotjanu

per il film *I lautari*

che “in uno scenario affascinante di una natura incontaminata percorsa da un folklore popolare ricco di sensibilità musicale e di aspirazioni alla giustizia e alla libertà, racconta con freschezza fotografica e unità di stile a metà tra il sogno e la realtà vista malinconicamente ma non senza speranza, il peregrinare di un suonatore di violino alla ricerca di un bene assoluto ripetendo gli eterni problemi della vita di ogni uomo chiamato a liberarsi dalle cose per incontrare l’Amore”.

1979 a Ermanno Olmi

per il film *L'albero degli zoccoli*

che “nella soffusa luminosità della campagna bergamasca, resa solenne da un maestoso adagio musicale, rappresentando con sguardo devoto e lirico un passato appena trascorso, ritmato dal pacato susseguirsi delle stagioni, la vita semplice dilatata in una celebrazione rituale della terra e della fatica all’insegna del pudore e della dignità, ammirando in essa la forza della famiglia unita, la solidarietà creata dal dolore, l’obbediente fiducia in Dio cardine della vita umana, denunziando con sottile efficacia il peso dell’ingiustizia sociale, invita a proseguire sulla strada della storia con il coraggio della gioia e della libertà”.

1980 a Robert Benton

per il film *Kramer contro Kramer*

che “con una sceneggiatura sorretta da una motivata analisi del nostro tessuto sociale e costruita con tocchi delicati di situazioni e sentimenti spesso solo sfiorati e tutta da intuire, ha saputo raccontare in modo certamente scaltro e accattivante ma altrettanto puntuale e preciso col determinante apporto di attori la cui efficace espressione ha dato volto spontaneo all’interiorità dei personaggi, il percorso doloroso di un’esistenza vicina a tutti e di tutti i giorni senza invettive né odio né patetiche lusinghe dove il più bisognoso di amicizia diventa cardine per la riscoperta dell’amore come dono consapevole del proprio sacrificio”.

1981 a Akira Kurosawa

per il film *Kagemusha*

che “con un denso impianto narrativo affidato a immagini suggestive per plasticità di forme e di riflessi cromatici, montato su ritmi ora lenti ora convulsi con lo sguardo al comportamento delle persone e sul magico agitarsi delle masse esaltate dal tragico rituale delle battaglie, ha efficacemente illuminato con altissima voce nel silenzio delle ipocrisie, in una maestosa ricostruzione dell’epopea nipponica cinquecentesca la trasfigurazione morale di chi, chiamato dalla sorte a nascondere insinceramente la morte di un uomo nobile e valoroso, alla fine preferisce seguirlo nella realtà di un eroico sacrificio”.

1982 ex-aequo a István Szabó

per il film *Mephisto*

che “con la straordinaria recitazione di un attore capace di percorrere mirabilmente la vasta gamma delle espressioni drammatiche – con una sontuosa e affascinante sceneggiatura dai toni di raffinata narrazione teatrale – producendo una suggestiva atmosfera di profonda tensione, affidata anche all’incalzare dei dialoghi e alla robusta tenuta spettacolare, riesce a esprimere la costituzionale ambiguità di un personaggio che, per salvare la propria immagine di attore per l’arte e quella minacciosamente esigita da altri di attore per il partito, gradualmente vive la penosa esperienza del proprio vuoto dietro una maschera scenica che diventa smorfia e disprezzo, nella quale è lecito leggere l’emblematicità storica della disumanizzazione disperata e allucinante di quando la sopraffazione del potere nega l’autenticità creatrice”.

e a John Badham

per il film *Di chi è la mia vita?*

che “ambientato in un luogo di dolore, dalla perfetta organizzazione tecnica, nel quale si muovono personaggi spesso standardizzati nel loro comportamento estraneo al vero problema del malato – con una narrazione dal ritmo svelto e scabro fino a una voluta parsimonia spettacolare – dando convincimento alla dialettica incalzante, proposta con chiarezza ed equilibrio, riesce a esprimere il diritto alla libertà di

ogni uomo, anche quando è privato della sua efficienza fisica, contro l’aggressione ipocritamente filantropica di chi vorrebbe ridurlo a semplice oggetto da gestire per il proprio successo fino alla mostruosità che la natura stessa con le sue leggi non contempla – rivelando l’intimo sguardo dell’oppresso morente verso quell’artistica *Mano che dà la vita* nel cui cavo è raccolto l’ultimo istante del racconto e l’anelito di ogni esistenza umana”.

1983 a Richard Attenborough

per il film *Gandhi*

che “con una sceneggiatura sempre incalzante, una convincente interpretazione del protagonista e una accuratissima e calibrata regia, è riuscito a rievocare la rigorosa ascesi spirituale del Mahatma Gandhi in dialogo con l’immensità dei problemi morali e politici, spesso contraddittori, di un’India dalla miseria avvilente e dalle tenaci speranze, invitando tutti alla conversione della coscienza per affermare la morale rivoluzionaria della non violenza in una resistenza passiva che con l’insistente disarmata protesta porta alla condanna unanime dei fautori dell’ingiustizia”.

1984 ex-aequo a Ingmar Bergman

per il film *Fanny e Alexander*

che “attraverso lo sguardo di due candidi ragazzi, con linguaggio limpido, inciso e raffinato nell’esatto rigore di una rivelazione poetica e nella cruda e appassionata aderenza al dramma dell’uomo in cerca di assoluto, riassume, ricavandoli da uno scavo autoanalitico, antichi ricordi affettuosamente accarezzati con voluttuosa nostalgia di interrogativi cruciali del suo noto patrimonio artistico e morale con il suo rifiuto di un mondo malvagio e ipocrita incalzato dall’angosciante silenzio di Dio tentato dall’effimero godimento del quotidiano insufficiente a dare luce e colore al futuro dell’uomo sempre in attesa della vita”.

e a Murray Lerner

per il film *Da Mao a Mozart*

che “è riuscito con immediatezza creativa e delicatezza di impostazione narrativa apparentemente svagata a trasforma-

re il documentario di un viaggio in un trattato di vita e di umanesimo accantonando ogni dimensione semplicemente politica e a indicare nell'arte più pura l'occasione efficace per l'incontro di mondi lontani che si confrontano nella tendenza alla perfezione di una tecnica e di un sentire musicale risposta fervida e totale dello spirito all'universale richiamo di serenità e di reciproca comprensione".

1985 a Roland Joffé

per il film *Urla del silenzio*

che "al suo debutto cinematografico, con uno stile documentaristico efficacemente ritmato, sostenuto da un commento appropriato e dall'impeccabile recitazione dei due protagonisti nel quadro di un'agghiacciante subdola e disumana lotta fratricida che non conosce pietà ma solo cieca rabbia vendicativa, denuncia il genocidio consumato in Cambogia ponendolo in contrasto con il valore di un'amicizia che trova nella solidarietà totale per una sopravvivenza costruttiva la soluzione dei conflitti più radicali".

1986. Il pubblico del Cine-referendum non si è trovato concorde sul film da premiare. Pertanto il Premio San Fedele non viene assegnato.

Si segnalano però i tre film relativamente più votati:

Dietro la maschera di Peter Bogdanovich "per la dimostrazione drammatica ma soave del valore della persona come fonte di amicizia profonda";

Ran di Akira Kurosawa "per il tenace rifiuto della violenza come follia della prepotenza in un racconto dalle forti emozioni spettacolari";

La mia Africa di Sidney Pollack "per l'affascinante ricostruzione di un paesaggio africano primitivo e accogliente che fa da ampio sfondo a una vicenda tenera e coraggiosa".

1987 a Ettore Scola

per il film *La famiglia*

che "con delicata sensibilità tra il divertito e il malinconico e la collaborazione di magistrali interpreti, raccontando ottant'anni di vita trascorsi da persone comuni in uno stesso appartamento dalla ridotta quotidianità, conferma il senso e

il valore della famiglia che pur mutando per vicende interne ed esterne rimane il cardine della nostra vita alla ricerca di nuovi autentici affetti".

1988 a Richard Attenborough

per il film *Grido di libertà*

che "con una splendida fotografia e una solida regia, capace di manovrare con ritmo esasperante scene di massa e momenti di tensione interiore, ha saputo coinvolgere, con appassionante partecipazione, nella sofferenza di un popolo represso e nella condanna di un'insostenibile segregazione razziale".

1989 a Gabriel Axel

per il film *Il pranzo di Babette*

"per aver raccontato con un'intensità plastica e cromatica fino ai vertici della poesia e della commozione, unendo con tocco sapiente e sottile umorismo l'austero rigorismo scandinavo a una aperta vitalità latina, la generosa semplicità e l'orgoglio professionale della cuoca Babette nel tentativo di riappacificare gli animi in un sereno incontro aperto alla felicità".

1990 *ex-aequo* a Jerry Schatzberg

per il film *L'amico ritrovato*

"per aver narrato a ritroso, con immagini brevi dai colori caldi e dal fluire insinuante proprio dei ricordi, un viaggio alla ricerca di un'identità spezzata, in un clima attuale che ancora impone reciproca incomprensione, per affermare quanto sia deleteria per la dignità dell'uomo ogni forma di piccola o grande demagogia".

1990 *ex-aequo* a Giuseppe Tornatore

per il film *Nuovo Cinema Paradiso*

"per aver narrato gli anni d'oro del cinema di provincia, unico rifugio delle folle per sognare una felicità negata dalla vita di ogni giorno, affidando al commovente rapporto tra l'anziano operatore, fiero del proprio potere di elargire sogni, e il piccolo spettatore smanioso di crescere, il segno di una nostalgia che è invito a conservare l'ingenuità dei semplici".

1991 a Kevin Costner

per il film *Balla coi lupi*

che “con un senso arioso del racconto e uno stile suadente e discorsivo ricco di simpatiche annotazioni, solidamente strutturato in tempi ben calibrati, con immagini di grande suggestione in un meraviglioso spettacolo cinematografico, ambientato in una affascinante sconfinata prateria, presenta senza accenti retorici una seria e severa rivalutazione della fiera civiltà di alcune tribù indiane d’America all’arrivo degli europei”.

1992 a Zhang Yimou

per il film *Lanterne rosse*

che “con un’impeccabile partitura fotografica, esaltata da raffinati effetti cromatici, da scenografie allusive e stilizzate, affascinanti e misteriose, con un racconto dall’intenso rigore narrativo scandito dal succedersi delle stagioni, con la significativa esclusione della primavera simbolo di giovinezza, esprime il dramma delle donne e di tutti coloro che, per affermare la dignità della persona umana, si lasciano sospingere verso la pazzia dalla paura e dalla devastante discesa nel gorgo dei compromessi piuttosto che sottomettere la propria volontà a un potere infido e nascosto”.

1993 a Maurizio Zaccaro

per il film *La valle di pietra*

“per aver costruito un elegante racconto cinematografico, avvincente per il ritmo pacato, la felice scelta degli attori e la fotografia dai toni caldi che trasforma volti e oggetti in altrettante occasioni di incontri emozionanti, valorizzando il continuo affiorare di ricordi ambientati nell’incanto di paesaggi dalla malinconica bellezza, per esaltare l’amicizia come reciproca comprensione piena di pudore e di delicate attenzioni fino alla generosità nel sacrificio”.

1994 a Steven Spielberg

per il film *Schindler’s List*

che “con un montaggio teso e incalzante, una fotografia in bianco e nero dal sapore realistico, bilanciata da appassionati accenni di colore, una ricostruzione fedele e agghiacciante

delle prigioni e delle torture, una regia scrupolosamente attenta a non deviare dallo scopo umanitario e ad avvicinare, senza retorica, alla realtà del dramma vissuto dagli ebrei nell’ultimo conflitto mondiale ha comunicato il valore di ogni persona, della sua dignità e del suo diritto alla libertà, indicando nella progressiva decisione del protagonista di salvare degli innocenti – di cui mirabile esempio è il contabile che lo assiste – l’urgenza che si riaffermi il coraggio della coerenza nel reagire sempre e dovunque all’onda devastatrice dell’odio, sotto qualunque simbolo si presenti, per dare all’umanità oggi e domani giustizia e pace”.

1995 a Michael Radford

per il film *Il postino*

che “attraverso la sofferta e coinvolgente interpretazione del compianto Massimo Troisi, sempre candido nella sua francescana umiltà, in uno scenario arioso di luce al quale il mare e il paesaggio dell’isola donano genuini sapori di vitalità e di essenzialità, narra con stile garbato come in un giovane semplice e deluso il graduale sviluppo del senso della poesia lo porti alla scoperta del vero modo di vivere la realtà, di confrontare la natura con i propri sentimenti senza dimenticare le questioni sociali e politiche, costruendo una storia di amicizia filtrata dal piacere rivelatorio della metafora come segreto del conoscere e del comunicare”.

1996 a Theo Angelopoulos

per il film *Lo sguardo di Ulisse*

che “con un ritmo lento, meditativo e ricco di fascino, costruito su un percorso aperto alla realtà e alla storia, costellato di testimonianze, colmo di metafore, con scene dallo stile incisivo e spesso ermetico ma che, con vigore espressivo, parlano alla mente e al cuore, raccontando un vivere tra interiorità e circostanze esterne nell’annullamento del tempo, fa coesistere eventi tragici della recente storia dei Balcani con quelli altrettanto drammatici dell’uomo di sempre, riflettendo una visione pessimistica del mondo privo di certezze, ma disperatamente alla ricerca di un possibile riscatto dal male per ritrovare l’innocenza, nel segno della fratellanza e della pace”.

1997 a Francesco Rosi

per il film *La tregua*

che “accostando emozioni, pathos, coscienza civile, storica e politica a momenti di ironia, bonarietà e umanissima vitalità, ha saputo raccontare l'intensità della tragedia dei deportati che evolve in commedia quando ci si riappropria della vita attraverso un faticoso ritorno a casa, come se il protagonista e gli altri scampati ritrovassero la vita perduta, un pezzo alla volta, tra ricordi del passato che non danno tregua e una rinata voglia di sorridere al domani, costruendo nel dolore e nella speranza l'epica di un moderno Ulisse che torna a essere un uomo senza odiare i carnefici ma senza dimenticare le loro atrocità, anzi avvalorando i sentimenti di amicizia e solidarietà e il dovere della cultura e della testimonianza di fronte alle colpe, alle omissioni, alle viltà e agli orrori di cui gli uomini sono responsabili.

1998 a Roberto Benigni

per il film *La vita è bella*

che “attraverso il miracolo dell'amore coniugale e paterno dichiara la sua fede nella bellezza della vita facendo prevalere le ragioni dell'amore e dell'utopia su quelle della morte e della realtà, attraverso il valore attribuito alla finzione e alla favola trasforma in un gioco – e in un giogo lieve – gli aspetti più dolorosi di una vicenda di orrore, attraverso una comicità che si attenua nel sorriso – un sorriso reso amaro dalla malinconia – dona una sorprendente profondità al messaggio di speranza e di fede dell'uomo.

1999 a Walter Salles

per il film *Central do Brasil*

che “attraverso il racconto dell'evoluzione del rapporto e del lungo viaggio verso la conoscenza di sé e del mondo di una donna di mezza età e un bambino rimasto orfano, due

diverse eppure complementari solitudini – incarnate da interpreti spontanei e sinceri – sullo sfondo di un Brasile che vive di tensioni contrastanti, mette a confronto il disincanto e la speranza, la paura e il desiderio, la vecchiezza e l'infanzia sentimentali prima che anagrafiche riuscendo, con toni asciutti eppure avvicinati e con sguardo lucido e insieme partecipe, a far emergere la verità di un particolare contesto socio-culturale e l'universalità di una vicenda umana esemplare che parte dalla durezza dei rapporti e dell'esistenza, dall'aridità della terra e dei cuori, per rimettere in moto l'affettività e la tenerezza sopite, per ritrovare le radici e i sentimenti perduti, per riaffermare l'importanza e la bellezza di amare e di essere amati, riconquistando con ciò la dignità perduta e il diritto a sperare nel futuro”.

2000 a Pedro Almodóvar

per il film *Tutto su mia madre*

“perché disegnando con mano sicura e sensibile personaggi insoliti ma autentici, che riflettono il ritratto di un'umanità fatta di peccatori santi, si tuffa nel mistero profondo della vita animato da uno spirito di “comprensione” che abbraccia gli opposti della realtà e del sogno, del riso e del pianto, dell'essere e dell'apparire, rivelando la legge del dolore come quella del desiderio, i segreti nascosti nelle esperienze più amare e quelli rivelati nelle rappresentazioni più intense, la forza dirompente di Eros e quella devastante di Thanatos, riletti in chiave di invenzione della sessualità e di elaborazione del lutto, per mostrarci la radice di bellezza, varietà e ricchezza dell'animo femminile ed erigere un altare per la Madre riconoscendo in questa figura archetipica la matrice di un'attitudine sacrale e religiosa, l'emblema di una compassione e di una vocazione sacrificale a farsi carico dei mali del mondo ma anche il modello di una disposizione fecondativa e rigenerativa della vita”.

**Film
discussi
insieme
2001**

**Tabelle e
manifesti dei film**

GRADUATORIA

La prima percentuale indica quanti, tra coloro che hanno visto il film, lo hanno giudicato da premio.

La seconda percentuale indica quanti, tra coloro che hanno visto il film, lo hanno gradito. (*in corsivo i film italiani*)

	% da premio	ballottaggio	gradimento		% da premio	gradimento
1. <i>I CENTO PASSI</i>	40,17	(62,5)	47	16. LA LEGGENDA		
di M.T. Giordana - Ist. Luce				DI BAGGER VANCE	1,001	40,62
2. <i>PLACIDO RIZZOTTO</i>	19,91	(36,4)	58,44	di R. Redford - 20th Century Fox		
di P. Scimeca - Ist. Luce				17. CRIMINALI		
3. BILLY ELLIOT	15,23		75,6	DA STRAPAZZO	0,85	33,14
di Stephen Daldry - Uip				di W. Allen - Cecchi Gori		
4. LA STRADA				18. <i>IL MNEMONISTA</i>	0,72	14,13
VERSO CASA	9,14		54,42	di P. Rosa - Mikado		
di Zhang Yimou - Bim				19. BREAD & ROSES	0,71	36,07
5. <i>CANONE INVERSO</i>	8,89		52,69	di K. Loach - Bim		
di R. Tognazzi - Cecchi Gori				20. MOLOCH	0,498	12,79
6. DANCER IN THE DARK	7,07		41,15	di A. Sokurov - Mikado		
di L. von Trier - Ist. Luce				21. LE COSE		
7. IL GUSTO DEGLI ALTRI	5,77		56	CHE SO DI LEI	0,495	29,09
di A. Jaoui - Lucky Red				di R. Garcia - Mikado		
8. LA VILLE				22. THE BIG KAHUNA	0,47	19
EST TRANQUILLE	2,96		47,61	di J. Swanbeck - Lucky Red		
di R. Guédiguian - Ist. Luce				23. BEAUTIFUL PEOPLE	0,45	32,88
9. ERIN BROCKOVICH	2,17		53,95	di J. Dizdar - Bim		
di S. Soderbergh - Columbia				24. KIPPUR	0,32	24,47
10. LUNA PAPA	1,62		33,81	di A. Gitai - Medusa		
di B. Khudojnazarov - Lucky Red				25. IL CERCHIO	0,2915	28,71
11. <i>IL PARTIGIANO</i>				di J. Panahi - Mikado		
JOHNNY	1,45		36,14	26. THE GOLDEN BOWL	0,2911	31,73
di G. Chiesa - Fandango				di J. Ivory - Medusa		
12. <i>SANGUE VIVO</i>	1,23		48,96	27. VIAGGIO		
di E. Winspeare - Pablo				VERSO IL SOLE	0,18	30,85
13. LAVAGNE	1,05		32,57	di Y. Ustaoglu - Ist. Luce		
di S. Makhmalbaf - Ist. Luce				28. RISORSE UMANE	0,15	28,39
14. KADOSH	1,02		36,05	di L. Cantet - Mikado		
di A. Gitai - Mikado				29. DICIASSETTE ANNI	0	32,95
15. <i>PREFERISCO</i>				di Zhan Yuan - Ist. Luce		
IL RUMORE DEL MARE	1,005		41,81	30. JESUS' SON	0	7,70
di M. Calopresti - Mikado				di A. Maclean - Bim		

CRITICI CINEMATOGRAFICI DI MILANO

	ALBERIONE EZIO <i>duel</i>	AUTERA LEONARDO <i>Lumière</i>	BACCI MARCO <i>Max</i>	CANOVA GIANNI <i>duel</i>	DANESE SILVIO <i>Il Giorno</i>	ESCOBAR ROBERTO <i>Il Sole 24 Ore</i>	FITTANTE ALDO <i>Film Tv</i>	LASTRUCCI MASSIMO <i>Ciak</i>
Beautiful People	○	○	●		○		○	●
The Big Kahuna	●	●	○		○	●	○	
Billy Elliot	●	○	○	○	○	●		○
Bread & Roses	○	●		○	●	○	○	○
Canone inverso	○	○		○	○			
I cento passi	●	●	○	●	●	●	●	●
Il cerchio	○	▢		○	●	●	●	○
Le cose che so di lei	○			○	○			○
Criminali da strapazzo	○	●	●	●	○	○	○	○
Dancer in the Dark	▢	●	▢	●	○	○	●	▢
Diciassette anni	○	○	●		●			
Erin Brockovich	○	●	○	○	○	○	●	○
The Golden Bowl	○	○	○		○	●		○
Il gusto degli altri	○	●	○	○	○	●	●	●
Jesus' Son	○	●	○	○				
Kadosh	●	●	○	○	○	○		●
Kippur	○	○	○	○	●	○		○
Lavagne	●	●		○	●	●		
Leggenda di Bagger Vance	○	○	○		○	○	○	○
Luna papa	○	●	●	○	○	●	○	●
Il mnemonista	●			▢	▢			
Moloch	●	○	●	●	●	●		
Il partigiano Johnny	●	●	●	○	●	○	●	○
Placido Rizzotto	●	●		●	●	●	●	●
Prefer. il rumore del mare	○	○	○	●	○	○	●	
Risorse umane	○	●		○		○	●	●
Sangue vivo	●	○	○	●	●		▢	
La strada verso casa	●	●		●	○	▢		
Viaggio verso il sole	●	●			●			
La ville est tranquille	○	●	○	●	●	○	●	○

○ = FILM VISTI ○ = FILM GRADITI □ = FILM PREMIATO

MARTINI EMANUELA <i>Film Tv</i>	MEREGHETTI PAOLO <i>Corriere della Sera</i>	MORANDINI MORANDO <i>Dizionario dei film</i>	NEPOTI ROBERTO <i>La Repubblica</i>	PELLIZZARI LO- RENZO <i>Cineforum</i>	PEZZOTTA ALBERTO <i>ViviMilano</i>	POGGIALINI MIRELLA <i>Radio Blu.Sat2000</i>	PORRO MAURIZIO <i>Corriere della Sera</i>	VIGANO DARIO EDOARDO <i>Itinerari Mediali</i>	ZAPPOLI GIANCARLO <i>Film</i>	graduatoria Premio S. E.
○	○	○	○	○		○	○	○	○	23
○	○	○	○		○		○			22
○		○	○	○	○	○	○	○	○	3
○	○	○	○	○		○	○		○	19
○	○	○	○		○	○	○			5
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	1
○	□	○	○	○		○	○	○	○	25
○	○	○	○				○	○		21
○	○	○	○			○	○	○	○	17
□	○	○	○	○	○	○	□	□	□	6
○	○	○	○			○	○	○	○	29
○	○	○	○		○	○	○		○	9
○		○	○		○	○	○		○	26
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	7
○			○		○		○	○	○	30
○	○	○	○		○	○	○	○	○	14
○	○	□	○		□	○	○	○	○	24
○	○	○	○				○	○	○	13
		○	○			○	○	○		16
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	10
○		○	○	○	○		○		○	18
○	○	○	□		○	○	○		○	20
○	○	○	○	□			○	○	○	11
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	2
○	○	○	○	○	○	□	○	○	○	15
○	○	○	○		○	○	○	○	○	28
○	○	○	○			○	○	○	○	12
○	○	○	○				○	○	○	4
	○	○	○				○	○	○	27
○	○	○	○	○		○	○	○		8

IL CINEMA DEI MANIFESTI

Sono rari, fra i manifesti relativi ai film di quest'anno, quelli elaborati come disegno, che costituiscono una creazione a se stante dotata di vita propria. Quasi tutti si rifanno a elementi fotografici, quando non sono semplicemente fotogrammi del film, scelti opportunamente e incaricati di riassumerne il senso. Anche l'elaborazione grafica, pur in epoca di computermania, non appare in uso. Restano, nella maggior parte dei casi, manifesti dignitosi ma realizzati senza slancio e senza eccessiva spesa, che non mirano a una loro autonomia o a una sopravvivenza oltre la distribuzione del film. I pochi esempi che fanno eccezione sono comunque semplici: manca il manifesto che esplode per la sua originalità e la sua efficacia, tanto da candidarsi come "poster" dotato di vita propria. Appare sempre, ormai, quella prosecuzione dell'informazione – con l'indicazione del sito Internet – con la quale il manifesto, in mancanza di una sua capacità informativa, al di là delle parole e dei dati, rimanda al sito Internet che illustra – di solito in modo superficiale e generico – la storia del film e le sue caratteristiche. Il che alleggerisce in qualche misura il compito di chi si occupa di realizzare il manifesto, ma toglie a questo la sua unicità e rappresentatività simbolica sul piano espressivo. Una innovazione recente e diffusa consiste poi nell'introduzione dei marchi, i loghi delle varie aziende interessate alla realizzazione e distribuzione del film, posti ora in evidenza in riquadri colorati, evidenziati come segni, allineati in scansioni che

ritmano i fogli con una loro propria comunicativa grafica. Quanto allo stile dei manifesti, si nota che quelli relativi a film in costume o riguardanti storie remote nel tempo cercano di corrispondere alle atmosfere cui alludono anche nella composizione, nei colori e nella grafica. Mentre, in genere, le scelte dei volti da riproporre come emblemi sono spesso penalizzanti, raramente colgono immagini di forte impatto emotivo o di deciso richiamo: restano in una decorosa genericità, alla quale corrisponde quasi sempre un foglio privo di fascino. Se si pensa ai manifesti celebri, a quelli che ancor oggi garantiscono la popolarità di divi ormai scomparsi, si nota come certe facce, certe immagini fossero dotate della capacità di diventare metafora di se stesse, di esser diverse da ogni altra, per catturare l'anonimo spettatore e farlo diventare parte di sé o, meglio, delle emozioni che ogni personaggio esprimeva. Questo oggi non accade, né per i film italiani né per quelli stranieri: anche perché sono numerosi, nella proporzione delle proposte, quelli che vengono da cinematografie emergenti, in cui i protagonisti sono per noi sconosciuti o sono tratti dalla vita quotidiana. Ma neppure le star vengono oggi favorite dalla popolare "locandina" come strumento di diffusione, e non è facile analizzare il motivo di tale eclissi del mito, che va ben al di là della semplice composizione di un manifesto cinematografico.

(MIRELLA POGGIALINI)

I giudizi dei soci sui manifesti dei film

☆☆☆☆☆ : ottimo

☆☆☆☆ : buono

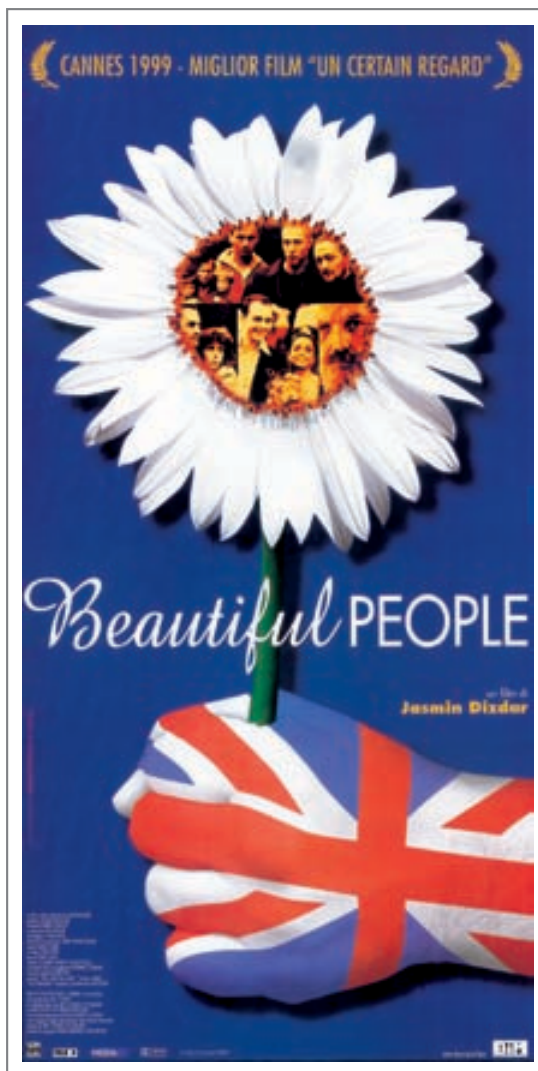
☆☆☆ : discreto

☆☆ : mediocre

☆ : insufficiente

Beautiful People

di Jasmin Dizdar



Originale e accattivante, il manifesto, privo di contorno, consiste in una pagina blu chiaro dominata dalla scritta, in giallo, Cannes 1999 Miglior film "Un certain regard", sulla quale campeggia una grande margherita bianca. Il centro del fiore è costituito da un cerchio in cui appaiono undici volti, come ritagliati da varie riproduzioni. Un rigido stelo verde è sostenuto da una mano maschile dipinta con i colori della bandiera britannica. Il titolo attraversa la pagina, a metà del foglio, in caratteri composti, in bianco: corsivo per la prima parola, stampatello per la seconda, mentre il nome del regista, subito sotto, è in caratteri gialli. I credits sono condensati in un blocco asimmetrico in basso a sinistra, poco leggibili. Verticale nella composizione slanciata, il manifesto equilibra i due elementi – la margherita, la mano – e lascia poco spazio alla definizione degli interpreti, evidentemente non di richiamo. Il tono giocoso è suggerito dai colori, dalle dimensioni del fiore, dalla semplificazione degli elementi, dal piglio vivace e satirico che la mano dipinta sottolinea. Il dato della bandiera, il termine "people" possono ipotizzare un tema legato alla nazionalità, ma non è poi così evidente. Sono piuttosto i colori e il gioco dei simboli, lo slancio verticale della composizione, a suggerire l'idea della commedia e a indirizzare in questo senso chi osserva.

The Big Kahuna di John Swanbeck

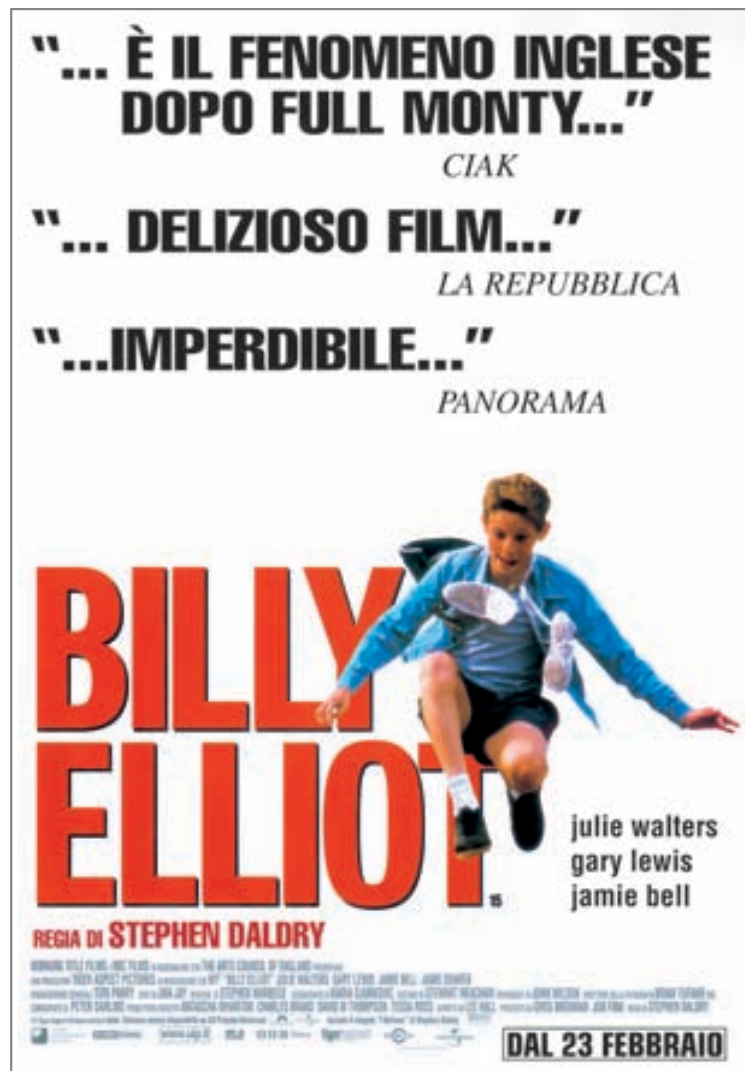


Il bianco e nero e il monocromo sono risorse difficili da applicare, in un manifesto: pena l'attenuazione del richiamo e la perdita di una vitalità in cui si condensano il messaggio. Ma questo manifesto firmato "Interno zero", pur ricorrendo a un'immagine controluce buia e scarsamente delineata, ottiene un buon effetto di individuazione precisa del volto dell'attore, riconoscibile e accattivante, e per il piglio con il quale la figura, nella fotografia scelta, si staglia su uno sfondo chiaro, in cui la luce proviene da destra, da quella che pare una finestra spalancata sul vuoto, a rilevare il viso del protagonista. Alcuni tocchi di colore giallo si stagliano sul grigio scuro della composizione: i tre nomi del cast, nella colonna a sinistra della figura, posta in verticale come tutta la composizione, in senso drammatico, e la parola "Big", con la iniziale maiuscola, che richiama – ma solo per chi il film lo abbia già visto – l'enfasi implicita di un'esortazione o di un interrogativo. Le altre lettere che compongono il titolo sono bianche, così come bianche, in alto a sinistra, sfalsate in verticale, sono le parole di un'epigrafe illustrativa che ha l'evidente scopo di chiarire l'enigma del titolo: "la grande occasione è arrivata... il problema è sapere che faccia ha". Una targhetta di riconoscimento che sta vistosamente appesa di sbieco al bavero della giacca dell'uomo raffigurato, colto in un gesto che appare di voluta provocazione, con piglio deciso, indica un'ambientazione legata a un'occupazione, un lavoro. Il rebus ha tutti i dati: ai solutori più abili sta il compito di risolverlo.



Billy Elliot di Stephen Daldry

☆☆☆☆☆

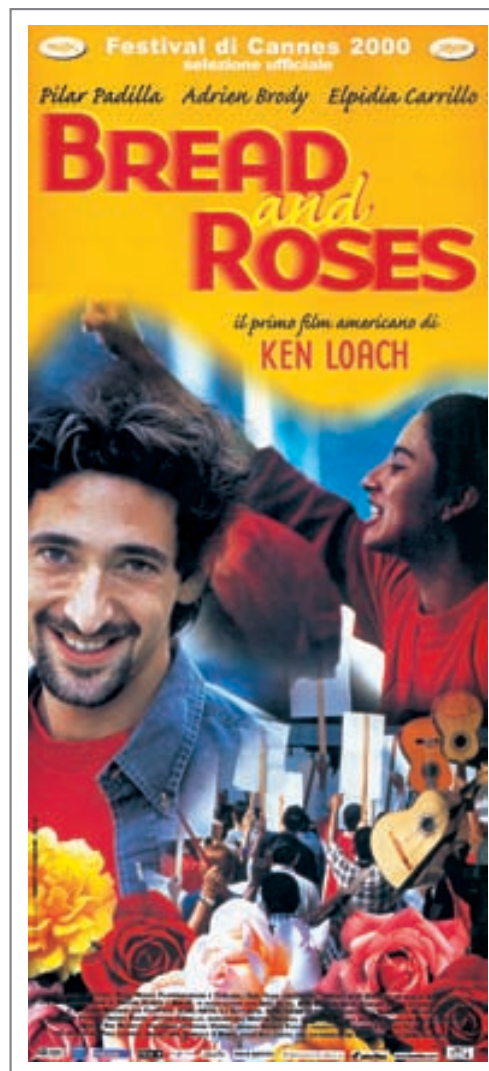


Non ha creduto all'efficacia di un messaggio affidato all'immagine chi ha composto questo manifesto insicuro, tutto costellato di parole affastellate in qualche modo pur di coprire lo spazio, quasi a nascondere la figura – un ragazzino impegnato in un salto – che è stata posta in basso a destra, come proseguimento del titolo, il nome – in effetti poco significativo – disposto su due righe in evidenti lettere rosse. Il fondo bianco, non sottolineato da un riquadro, si allarga come vuoto più che come spazio: e allora ecco le parole, le frasi tratte dai giornali, squadernate sulla parte superiore della pagina in grandi ed eccessive lettere nere. "...è il fenomeno inglese dopo Full Monty..." (Ciak). E: "...delizioso film..." (La Repubblica). E infine: "...imperdibile..." (Panorama). Abuso di puntini di sospensione, e troppe parole: che si sommano alle indicazioni del cast e dei credits posti in basso, a riempire, fin che si può, la parte inferiore della pagina. È un'occasione mancata, questo manifesto: che non dice nulla, pur con tanta verbosità, e mortifica un messaggio che avrebbe potuto esprimersi con il senso dello slancio, del movimento, o con l'opposizione degli elementi a indicare un conflitto. Invece questa storia di un cammino e di un trionfo appare piatta e sconsolante, se si deve seguire quanto promette la composizione scialba. E non basta il color rosso del titolo a ravvivare l'insieme.

Bread and Roses di Ken Loach

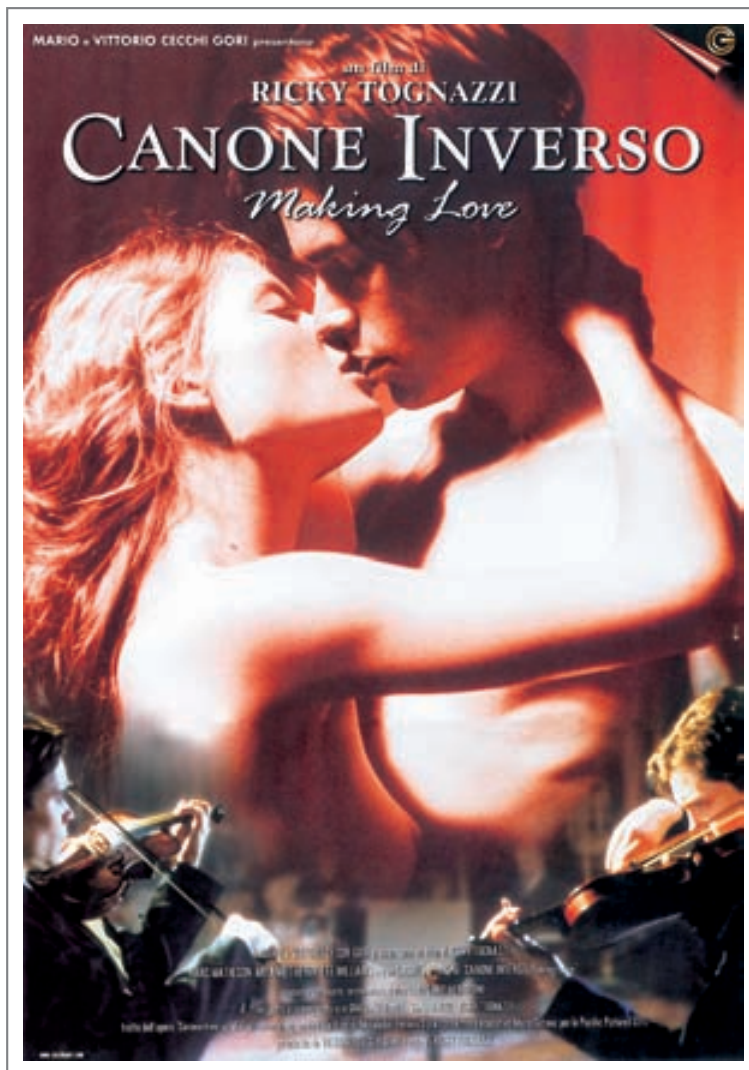


Come indicare l'intonazione della commedia, in un manifesto? Il sorriso, ovviamente, è la prima risorsa. E infatti due sorrisi dominano nella complessa composizione: quello del giovane uomo, in grande, a sinistra, e quello della donna che appare a destra in dimensione più ridotta. E poi c'è l'ausilio del colore: vivace, arricchito da contrasti. Qui il giallo dello sfondo si accende del rosso con il quale sono evidenti i caratteri del titolo, sotto l'indicazione (in bianco) del "Festival di Cannes 2000 – selezione ufficiale". Rosso è anche l'abito della donna, sotto il nome del regista, ugualmente scarlatto, e rossa la t-shirt del giovane, accanto alle due chitarre dal colore caldo. Vivacità si esprime anche con la composizione variata: qui un puzzle di dettagli, nella parte inferiore, che definiscono un clima e un ritmo, e un taglio sghembo della pagina gialla, in alto, che si sovrappone a uno sfondo azzurro e bianco e a scomposizioni di tono cubista definite in bianco e nero, sopra una piccola folla indefinita vista di spalle. Dissonante e allegro, il manifesto esprime quindi ciò che l'osservante non sa: lo introduce in una vicenda mossa e vibrata, allude alla musica, alla mobilità dei gesti. Non spiega quanto accade, ma lo fa intuire delineando un ambiente e scandendo una cadenza. Ovviamente, per chi lo guardi, il richiamo – escludendo la notorietà delle persone ritratte – è affidata al nome del regista. Per chi voglia saperne di più, ecco il sito Internet: www.bimfilm.com.



Canone inverso

di Ricky Tognazzi



Non ci sono dubbi sul senso del messaggio inviato da questo manifesto, che elabora, con la luce e con l'ingrandimento, un fotogramma in cui il bacio fra i due protagonisti – uno degli elementi canonici del manifesto cinematografico – anticipa una storia romantica. Con tonalità bruno-rossastre e una forte incidenza della luce proveniente da sinistra, i due corpi sono legati da un abbraccio: lei ha gli occhi chiusi, mentre l'ombra nasconde quelli di lui. Nella parte inferiore, sulle figure sono poste le immagini di due violinisti che si fronteggiano. Il titolo, in caratteri bianchi – sottolineati dal titolo originale in corsivo ornato – è posto in apertura, in alto, per rilevare l'andamento orizzontale della composizione, e altrettanto fa l'elenco dei dati, posto in basso nel foglio. La maggior parte dello spazio risulta così invasa dai corpi dei due innamorati, che la luce fa risaltare nella loro nudità come dilatando le figure. Se non accenna all'ambientazione (ma titolo e violinisti qualcosa devono pur significare), il manifesto tuttavia è fortemente evocativo di un'atmosfera ed esprime un'evidente tensione. Il monocromo non spegne l'effetto, ma anzi lo fa risaltare nelle sfumature imposte dalla luce, che dilaga sulle superfici e le amplifica. Efficace per quel che vuol significare, centrato sull'immagine delle labbra che si accostano, il manifesto riceve slancio dal movimento del braccio che attraversa in diagonale la composizione come per segnare un moto e un sentimento.

I cento passi di Marco Tullio Giordana



Le parole sono alla pari dell'immagine, quanto a incidenza nel foglio: la parte superiore, su fondo nero, è ricoperta da un fitto elenco di dati, ben sedici righe che formano come un fregio orizzontale per segnare la staticità della composizione e accentuare la profondità nell'equilibrio degli spazi, ritmati nell'ultima riga dagli otto loghi che si allineano distanziati. Il titolo, al di sotto, in caratteri minuscoli e lettere bianche, evidente ma non invadente, e il nome del regista, al di sotto, fa da conclusione per isolare, nella metà inferiore della pagina, la figura. Che rappresenta un bambino affondato in una poltrona, in una postura come di difesa, sottolineata dallo sguardo apprensivo rivolto verso destra, verso qualcosa che l'osservatore non vede. E la fonte luminosa che investe la figura da destra divide il volto a metà, una zona d'ombra e una di luce, e accentua una sotterranea tensione che il gesto e lo sguardo esprimono con evidenza. Il bambino sembra emergere da un fondo nero che lo accoglie, prima di sprofondarlo nell'alta poltrona avvolgente: così il manifesto, firmato "Internolzero", raggiunge lo scopo di rivelare un'inquietudine e di suggerire un moto interiore in una dinamica dei sentimenti silenziosa ma efficace. È originale, per chi abbia visto il film, notare come l'immagine del bambino, che fa parte del prologo degli avvenimenti, riesca a inglobare la drammaticità di una storia di cui non è detto nulla, né l'ambiente né il clima. Il silenzio è percorso dai brividi di un'attesa impaurita.



Il cerchio

di Jafar Panahi



È un manifesto elegante e ben equilibrato, realizzato con semplicità e adatto ad esprimere un richiamo legato a un determinato ambiente. Che qui viene definito dalla figura dominante, che occupa gran parte del foglio espandendosi in verticale: quella di una giovane donna con il capo coperto da un velo strettamente legato sotto il mento. Una giovane di religione islamica, evidentemente, abbigliata di scuro su uno sfondo altrettanto scuro e come appoggiata a una colonna, che si slancia – anch'essa accentuando la verticale – nella parte destra. Ma il nero è ravvivato da un riflesso, dalla luce che scorre sulla superficie e rende evidente la grana dell'intonaco: e qualche piccolo dettaglio di colore – forse una gonna scozzese rossa e bianca – appare sotto il velo. Il viso della giovane donna, fermo in atteggiamento di attesa, è fortemente illuminato da una fonte che proviene da destra: tracce di luce alle sue spalle animano lo sfondo scuro. Il titolo, in lettere bianche poste a tre quarti della pagina, verso il basso, campeggia su una traccia color ocra, forse la stessa parola nella lingua originale del regista iraniano. In alto, a far da cornice, l'indicazione della 57ª mostra cinematografica di Venezia suggerisce a chi osserva un ricordo o un dato: e uguali lettere bianche, fitte e scarsamente leggibili, fanno da fregio in conclusione, siglando la pagina in basso. Essenziale e armoniosa, la composizione ha una sua autonomia compositiva apprezzabile e significativa.

Le cose che so di lei di Rodrigo Garcia

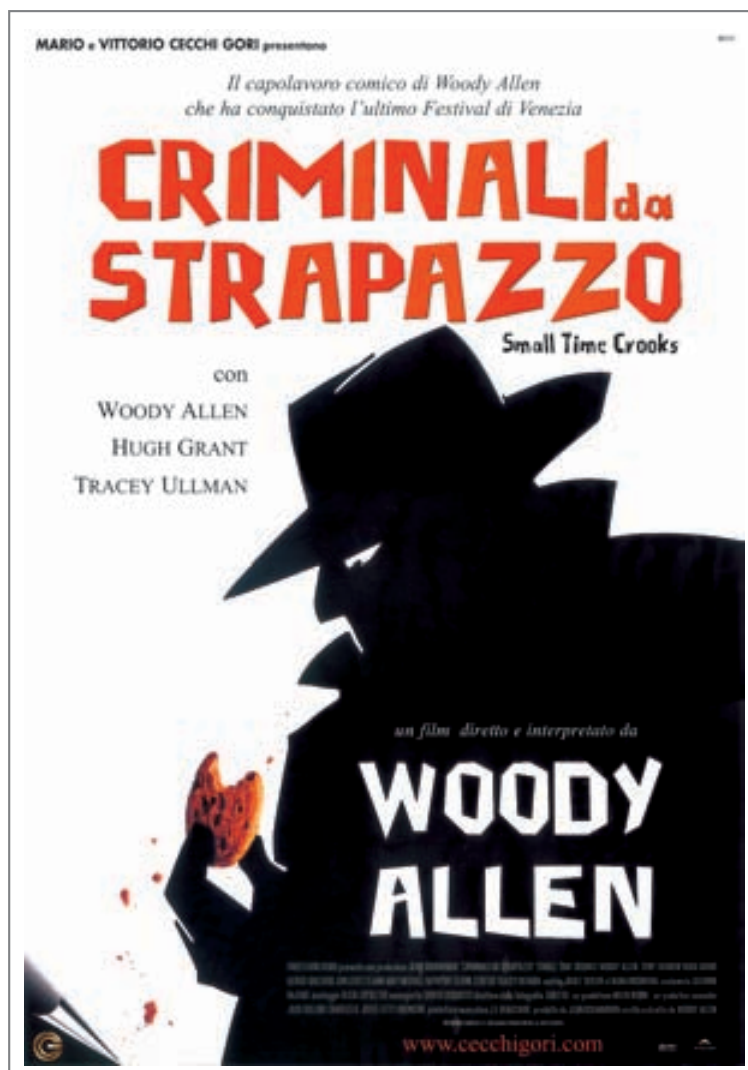


Il fondo nero non spegne le tonalità di un manifesto scandito in orizzontale dal succedersi regolare di una serie di fotogrammi allineati, in cui appaiono cinque volti di donna appena sorridenti, illuminati da una luce intensa che sfuma i lineamenti ma addolcisce le espressioni. Il ritmo orizzontale viene ripreso, nella parte superiore del foglio, dal susseguirsi dei nomi delle attrici, posti sopra ogni immagine: anche il titolo, che campeggia nella parte centrale della pagina su due righe, in caratteri stampatello minuscolo ben distanziati, accentua la partizione orizzontale, che sembra indicare un fluire, una narratività in cui ogni immagine si collega all'altra senza sovrastarla. Così anche i credits, nella parte inferiore, scorrono fitti su tre righe e sono conclusi dai loghi che chiudono il foglio fra spazi vuoti. Quel che si rileva, in questa serialità così chiaramente indicata, è il riferimento ad immagini e pronomi ("lei") tutti femminili, e l'equilibrio con il quale l'ermetico nero del fondo si alterna all'immagine, senza prevalenza né dell'uno né dell'altra. Il logo del festival di Cannes, che apre la pagina, fa da corona a una comunicazione in cui tutto scorre fluidamente, e la pacatezza della composizione allude a una storia poliedrica e a una molteplicità di personaggi che si legano reciprocamente nella vicenda.



Criminali da strapazzo

di Woody Allen

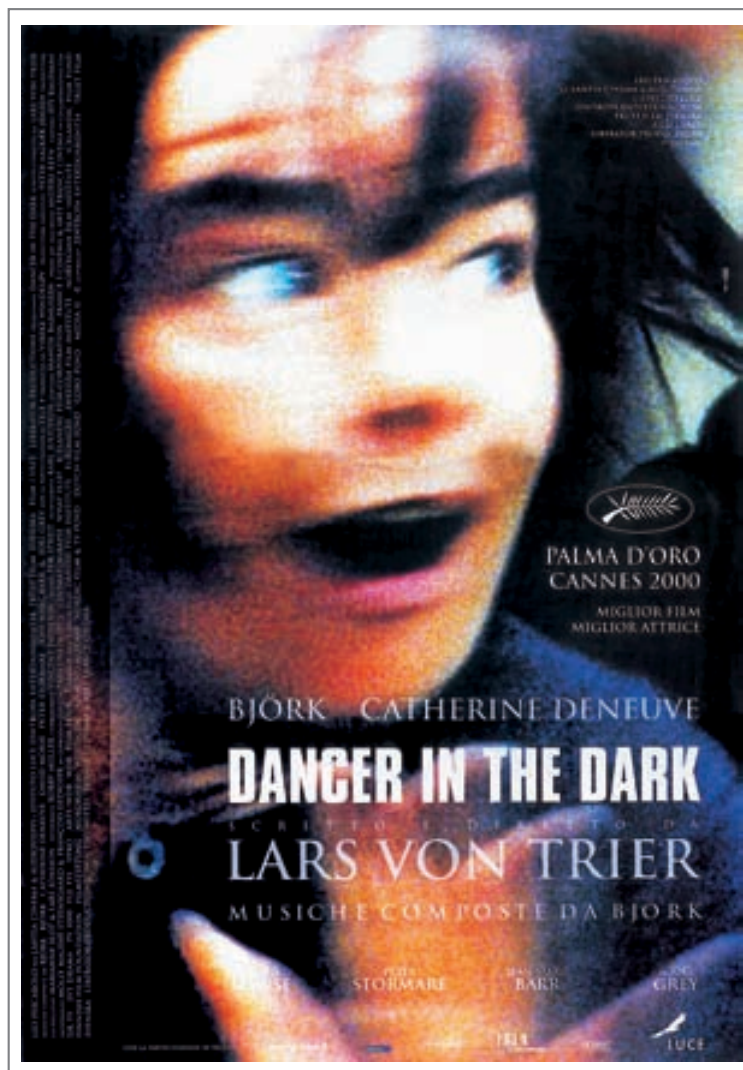


È il biscotto appena morso che incuriosisce subito, osservando questo manifesto in bianco e nero, segnato da una puntuta silhouette che appare da destra: una sorta di caricatura di uomo con cappello e bavero rialzato, intento, appunto, a mordere un naturalistico biscotto color biscotto, le cui briciole si spargono al vento intorno alla figura. Il biscotto attenua l'eventuale messaggio drammatico che potrebbe esser espresso dall'uomo nero, i cui occhi bianchi si aprono pericolosamente a fessura. Il titolo, in caratteri rossi, vistosi e sghembi, disposti in alto su due righe, risalta sulla pagina bianca: il sottotitolo è quello originale, in inglese, ma i piccoli caratteri neri disposti sulla destra non si rilevano né aggiungono nulla. Leggero l'impatto dei tre nomi del cast, allineati a colonna sulla sinistra del foglio, a metà della composizione: cauto l'avviso che apre la pagina: "il capolavoro comico di Woody Allen / che ha conquistato l'ultimo Festival di Venezia". In basso a sinistra, un vezzo elegante: l'angolo del foglio che sembra sollevarsi e arrotolarsi, e svelare il logo della casa di distribuzione. Ma risalta soprattutto, in grosse lettere bianche su due righe, sul nero della misteriosa silhouette, il nome di chi ha "diretto e interpretato" il film: Woody Allen. È al suo nome, all'aggettivo comico posto nella frase in epigrafe, e al misterioso biscotto, che il manifesto deve la sua capacità di richiamo.

Dancer In the Dark di Lars Von Trier



Il volto di una donna, deformato da quello che appare come un grido, gli occhi sbarrati, domina la composizione da sinistra in alto, su fondo scuro, fortemente illuminato da destra. È un'immagine sgradevole, certo intenzionale nel progetto di "Interno / Zero" che firma il foglio: e dà atto della tensione propria del film, e del clima morboso e frenetico che vi si respira. Di fianco all'immagine, nella parte centrale, e subito sotto per tutta la larghezza della pagina, tante parole: in lettere bianche, più o meno grandi, fra le quali spicca, benché con caratteri meno spessi di quelli del titolo, il nome del regista posto con grande rilievo. E subito sotto, come elemento di richiamo, si allinea il messaggio "musiche composte da Bjork". Accanto al volto misterioso, il logo del Festival di Cannes su quattro righe, "Palma d'oro / Cannes 2000 / miglior film / migliore attrice"; questo fa da spiegazione e da memorandum per l'osservatore, che deve esser sollecitato dalla menzione dei premi e dal nome della cantautrice, oltre che da quello dell'autore. Così all'immagine viene lasciato un compito relativo, il volto della donna riacquista una sua identità, anche se non si rapporta all'evocazione di una vicenda. Resta il senso del dramma, il grido inespresso che certamente scaturisce da quella bocca aperta: e questo riassume un richiamo non conciliatorio, ma a suo modo efficace.



Diciassette anni

di Zhang Yuan



Siglato “FABRICA concept and design/Guillermo Tragant”, il manifesto appare diviso in sue sezioni verticali da una sorta di lacerazione della pagina, poi ricomposta. Così che i due volti accostati appaiono vicini ma separati da una specie di frattura che riga il foglio irregolarmente. Ne risulta un ibrido volto composto di due metà diverse, sovrapposte su un medesimo muro di mattoni e unite anche dal color rosso dei due soprabiti, sebbene diversi fra loro. Fortemente illuminata da destra la metà destra, che indica un volto di giovane donna che si sovrappone a quello della bambina accanto. Il senso dello scorrere del tempo sembra indicato da questa trasformazione in cui tutto è simile ma differente. Due linee irregolari, in bianco, segnano il bordo del brano strappato, e colpiscono l'occhio per la loro incongruità. Subito al di sotto, nella parte inferiore del foglio, con andamento orizzontale che sembra imporre l'attenzione, una zona nera è scandita da quattro complessi ideogrammi in colore rosso: e il titolo italiano, che forse è la loro traduzione (“diciassette anni”), appare in caratteri stampatello minuscolo spostato a destra, come fosse un sottotitolo. Niente cast, niente altre parole: il manifesto colpisce anche per la sua essenzialità elegante, che suggerisce e allude con enigmatica duplicità.



Rigorosamente verticale, il manifesto divide il foglio bianco, senza contorni, in due parti nette: e risulta evidente, e di forte richiamo – perché l'attrice è riconoscibile – la figura della protagonista, i cui abiti disinvolti già accennano a un'atmosfera. Colta in un gesto fluido, con un bambino in braccio che appare dietro di lei a destra, la donna appare proiettata in avanti in uno slancio: c'è vitalità, nella figura, per alludere al clima della vicenda e delineare il personaggio già con un gesto. Nella parte sinistra, ma collocati sempre in verticale, i dati costituiscono figura a sé: in alto l'epigrafe ("Tratto da una storia vera"), più sotto un commento in caratteri da dattiloscritto: "Fece risvegliare / una piccola città / e mise in ginocchio / una grande Compagnia". E il titolo-nome fa il resto, nel sottolineare il nome dell'interprete (in rosso) e aggiungere al di sotto "Forte come la verità". Sappiamo dunque, osservando, di trovarci davanti a una protagonista giovane e agguerrita, impegnata in una battaglia. E c'è anche il bambino a indicare la giovane mamma, a rinforzare l'idea della piccola donna in lotta per qualcosa a cui tiene. La stessa verticalità della figura si staglia con nettezza e forza: la comunicazione è chiara. E, per chi voglia saperne di più, l'indicazione del sito Internet della casa di distribuzione, posto in basso a conclusione, riquadrato con evidenza, fa sì che la storia continui. Nitido e semplice, è un manifesto che attrae e coinvolge, dal messaggio semplice e diretto.



The Golden Bowl

di James Ivory



È uno dei due manifesti che quest'anno citano film in costume, e corrisponde nell'impostazione a una composizione vecchio stile, per le tonalità morbide e calde del colore di fondo, dorato e pallido come la carnagione della giovane donna che appare nella figura, ombreggiato da un cappellino dall'ampia tesa e ingentilito dai pizzi dell'abito chiaro che si intravedono. L'immagine domina da sinistra, illuminata da destra con una luce tenue e diffusa: nello spazio restante, di indefinita ampiezza, la fronteggia, verso il basso, in diagonale, la silhouette di una carrozza a cavalli condotta da un cocchiere munito di frusta. Un'atmosfera ottocentesca, quindi, viene ben delineata con essenzialità: e il nome del regista, che è posto nello spazio color tortora di fronte alla giovane donna, richiama all'osservatore preparato definiti ambienti e una cornice remota. Al di sopra, l'indicazione di "Cannes 2000 – selezione ufficiale" è un dato in più posto come garanzia: i credits sono allineati nella parte inferiore, preceduti dai nomi degli interpreti principali scanditi con stacchi regolari. Diversi i caratteri corsivi ornati del titolo, in elegante color amaranto disposto su tre linee nella parte destra, sotto al nome del regista: e sotto il titolo, in piccolo ma evidente, un'altra garanzia: "dal romanzo di Henry James". Così, ricco di elementi ma raffinato nei toni e nella composizione, il manifesto condensa un clima e una vicenda, propone un volto di attrice noto a molti, comunica dati sul genere della storia e sull'ambientazione. E anche il colore, caldo nelle sue sfumature e discreto nei toni, contribuisce a dare un messaggio chiaro e gradevole.

Il gusto degli altri di Agnès Jaoui



Gioca con il ritmo questo manifesto scandito e colorato, che su fondo bianco inserisce una costruzione verticale composita, in cui cinque figure sovrapposte si allineano a torre. Ognuna è caratterizzata da un diverso colore, e unita, per mezzo di una rigorosa linea retta, dello stesso colore del riquadro da cui proviene, ad una definizione di ruolo. Indicata sulla destra del foglio, in sottili caratteri corsivi. Un piccolo riquadro nero a destra, a metà della pagina, riporta in caratteri bianchi l'avvertenza: "la commedia / dell'anno in Francia / candidato / agli Oscar 2001". E in fondo il titolo appare, negli stilizzati caratteri a bastone fitto in voga negli Anni Trenta, in lettere bianche evidenti sul blu vivo del fondo. È un manifesto originale e comunicativo: offre i volti – a noi non noti – i ruoli che ognuno ricopre nel film, e li pone tutti sullo stesso piano con un abile accorgimento compositivo, a definire una storia che ha tanti personaggi. Le qualifiche poi – l'uomo d'affari, l'attrice, l'autista, la cameriera, la guardia del corpo – sono indicative di una commedia: e mancano accenni ad una qualsivoglia drammaticità della vicenda. Per il resto, la composizione multicolore e poliedrica attrae con garbo, i colori sollecitano, lo spazio bianco è distensivo: l'insieme è apprezzabile e simpatico.



Jesus' Son

di Alison Maclean



È condensato in una sola figura, il manifesto firmato “InternolZero”, in cui un giovane uomo sembra slanciarsi verso chi osservi con piglio agitato, colto durante una corsa nel rapido rivestirsi. Illuminato da destra, l'uomo fissa un punto lontano con aria accigliata; e la dinamicità della posa è l'unico accenno fornito, oltre alla notorietà di due dei nomi (su quattro) del cast posto in basso, al di sotto del titolo in grosse lettere bianche contornate in rosso, a loro volta poste al di sotto del nome del regista, in bianco. Fra essenzialità e povertà il confine più esiguo: qui forse gli accenni e i dati sono troppo esili perché il manifesto eserciti una vera attrazione sui chi guarda. Il giovane uomo non è riconoscibile, si coglie solo la sua urgenza e il piglio della fuga: i nomi dicono poco o nulla, non c'è un'ambientazione, il fondo è scuro e indefinito. Manca un qualsiasi rimando a fatti o situazioni, occorre dedurre dalla sola fotografia che campeggia, e che fornisce soltanto un'indicazione sull'evidente drammaticità della situazione del personaggio. Drammaticità che viene d'altra parte accentuata dai colori e dai toni, e dalla verticalità dell'insieme tagliata bruscamente in basso dalle indicazioni dei credits. Per il resto, tutto è affidato alla fantasia o all'informazione del singolo osservante: solo a visione terminata lo spettatore coglierà il significato del messaggio.



Il colore sgranato e i toni seppiati sono la caratteristica di questo manifesto, in cui una luce abbacinante sfalda i contorni delle immagini di un uomo e una donna uniti in un abbraccio, intensamente investiti da una luminosità diffusa. Lei bacia la fronte di lui, in ombra a destra, con la testa piegata. Sullo sfondo chiaro si intrecciano linee imprecise e squadrate, che non si interpretano. In basso a destra un riquadro più scuro, in toni bruni, riporta la scansione del titolo in lettere chiare ben distanziate: seguito dall'indicazione "un film di Amos Gitai". La parola straniera, i volti non riconoscibili, il nome di un autore noto ma non popolare, devono esser chiariti da ulteriori dettagli: ed ecco la scritta "Presentato in concorso / al festival di Cannes 1999" che apre la pagina, conclusa poi da una parca serie di dati in fondo al foglio. Il colore confuso, la grana dell'immagine che sembra sgretolarsi, il monocromo seppia, danno un'impressione di vecchio e di logoro, di stanco e di malinconico: è l'unico dato che emerge dal manifesto, e che richiama a una atmosfera. Chi osserva resta attratto dalla parola misteriosa del titolo, ma soprattutto dal profilo nitido della donna investita dalla luce, che ha gli occhi chiusi e rivela tuttavia una silenziosa dolcezza.



Kippur

di Amos Gitai



Semplice e deciso, il manifesto riporta una scena dolente: alcuni soldati in divisa avanzano portando a spalle un compagno morto o ferito, i cui piedi risaltano fra i volti dei giovani in prima fila. Dietro, una pianura brulla, un cielo grigio, un carro armato. E sul cielo del foglio, un rettangolo fortemente delineato domina la parte superiore, diviso in due sezioni orizzontali: la parola “Kippur”, esotica ma nota, campeggia su quella superiore in nette lettere bianche. In quella inferiore, bianca, con lettere simili, l’indicazione “un film di Amos Gitai” completa l’informazione. Un film di guerra, ambientato in Israele, un evento storico, come richiama il titolo. Ma non ci sono trionfalismi guerreschi: qui la guerra è riassunta nel gruppo di giovani in primo piano, dal loro procedere che si indovina lento e faticoso, per la ripresa frontale che accentua il senso di una salita. È un manifesto efficace e drammatico, senza eccessi: il colore quasi monocromo e le tonalità spente accentuano l’impressione di un silenzio dolente. In alto, ad apertura del foglio, l’indicazione “Cannes 2000 / in concorso”, racchiusa fra le due palme del logo, fa da comunicazione rassicurante. I dati, invece, compatti in una serie di righe fitte poste in basso, ma con caratteri non facilmente leggibili, sono pleonastici. Il messaggio è chiuso nella figura e nel riquadro che la domina; non occorre altro.

Lavagne di Samira Makhmalbaf



L'allineamento a serpentina, dal fondo verso il primo piano, di una serie di figure ammantate di scuro, caratterizza questo manifesto affollato, dominato dalla figura in primo piano di una donna in costume orientale alla quale viene di accostare la definizione "iraniana". Non è facile comprendere cosa facciano e cosa stringano le persone che sono allineate in doppia e triplice fila su una strada sterrata: il tono cupo degli abiti tutti uguali e la postura innaturale delle figure impediscono la decifrazione a chi non sia già informato sulla storia narrata dal film. Il cui titolo domina in evidenti lettere bianche su un riquadro nero, posto in basso a sinistra, dominato tuttavia dal logo della palma e dalla indicazione "53° festival Internazionale del Film di Cannes / Premio speciale della giuria", mentre il nome della regista è in terza posizione. L'andamento verticale resta così interrotto dal riquadro nero, a sua volta preceduto da una fitta colonna di dati non leggibili immediatamente né peraltro utili per un riconoscimento da parte di chi legge. L'impressione è quindi affidata tutta al fotogramma: che si pone come enigma più che come spiegazione, anche se colori, tonalità, densità dei segni e affollamento delle figure rimandano a una tensione, a una situazione drammatica in cui la staticità è solo una pausa. In alto a sinistra sei rettangoli definiti e accostati in colonna racchiudono sei loghi, e accennano con discrezione la sottolineatura in verticale: un tocco moderno in un'immagine che appare senza tempo.



La leggenda di Bagger Vance

di Robert Redford



È uno dei due manifesti “datati” della serie di quest’anno, vale a dire che rimanda evidentemente a un tempo diverso dalla contemporaneità. Il tono dorato della composizione fa risaltare con misura tre volti: due posti in alto, poco più che due profili, un giovane uomo e una fanciulla che si incontrano nell’accenno di un bacio. Sotto a sinistra, il volto sorridente di un giovane di colore, dai baffetti ribaldi, il cappello all’indietro, il sorriso di sfida. In basso, sulla riga d’orizzonte più scura che conclude il foglio, la piccola silhouette di un golfista pronto a colpire, l’immagine clonata di una lanterna accesa sul prato. Nello spazio dai toni soffusi, fra le figure e il bordo, un’epigrafe posta su quattro linee: “Certe cose / non si imparano / bisogna / ricordarle”. Non che questo renda più facile la comprensione della vicenda narrata: ma si coglie l’ambientazione – si vedono i volti giovani, si coglie il senso di una presenza: il giovane di colore che si colloca, tramite l’abito che indossa, in un tempo non attuale. In alto, tre nomi, quelli degli interpreti fanno da apertura al messaggio: il titolo, in caratteri fantasia e posto su due righe, in cui il nome proprio domina per dimensioni, è invece in basso a destra. E, come richiamo aggiunto, l’epigrafe iniziale, volonterosa e posta in apertura del foglio, indica “del regista vincitore del premio Oscar Robert Redford”: impreciso e generico.

Luna papa di Bakhtiar Khudonazarov



È privo di contorno e impostato su toni blu e argentei, l'originale manifesto: che corrisponde al film, come può scoprire chi l'osservi dopo la visione, e di per sé esprime con clima fantastico e giocoso una vicenda surreale, in cui una figurina di donna danzante si staglia sul tetto di un'automobile contro il disco luminoso di una grande incredibile luna piena. Preceduto dall'immagine leggera di un antico monomotore in volo, il titolo si libra in lato in evidenti lettere bianche e irregolari, ma non spiega molto. In basso a sinistra, al di qua dell'automobile dai fari accesi, due uomini sorridono verso chi guarda. L'effetto di fosforescenza accentua la luminosità dell'insieme sul fondo di cielo notturno. Il gesto della ragazza è pieno di slancio, la figurazione è ermetica ma allegra. Il sottotitolo incomprensibile accentua la curiosità e non la soddisfa, i tre settori orizzontali in cui il foglio è diviso si integrano con grazia, sullo sfondo blu polvere. Chi osserva coglie il senso di un esotismo bizzarro, di altro luogo e altro tempo, ma sente anche che la vicenda riguarda un mondo in movimento: il diciannovesimo secolo, l'aereo, l'automobile, e una storia in cui la luna è protagonista (il titolo, l'immagine): vale a dire una commedia estrosa.



Il mnemonista

di Paolo Rosa



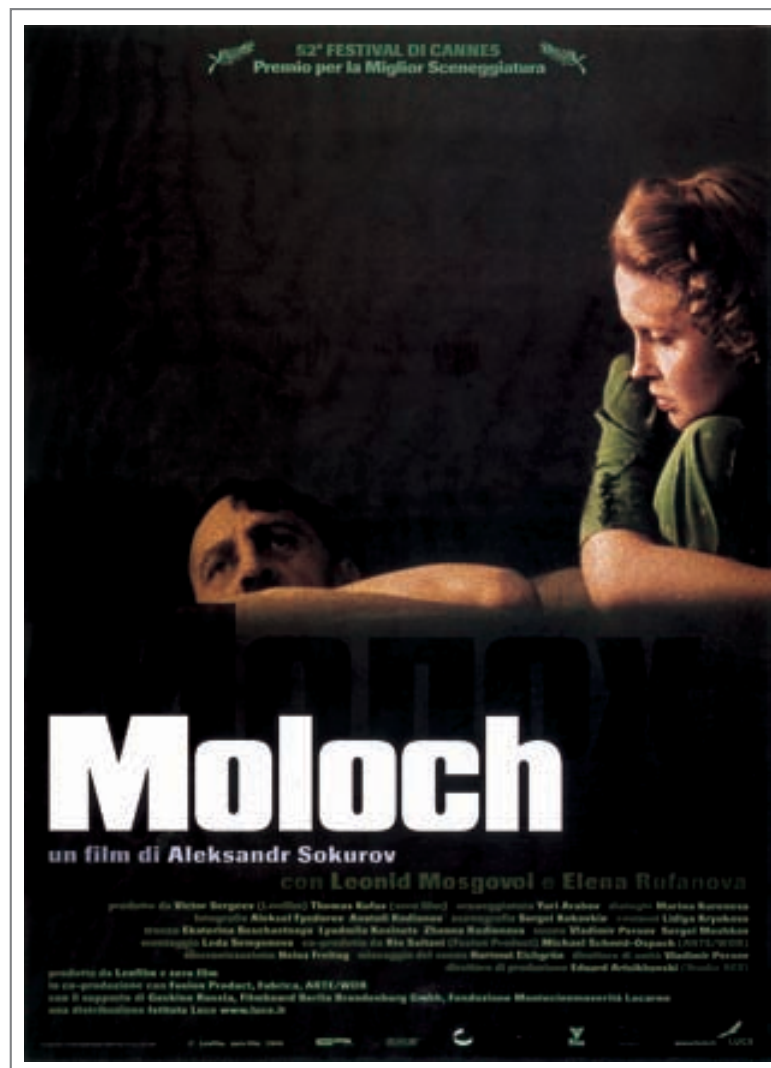
C'è un'atmosfera suggestiva e silenziosa nella composizione di questo manifesto, in cui una figura simile a un ectoplasma grigio si staglia su un alone bianco, posto in alto su un foglio scuro. E gli corrisponde una sibillina immagine di uovo, in bianco ombreggiato di grigio, che domina al di sotto la parte sinistra della pagina, a costituire la seconda di tre non evidenti fasce orizzontali in cui il manifesto si divide a segnare una staticità meditativa. Il titolo campeggia nella parte inferiore, con la curiosità enigmatica della "n" che è posta in rosso, anziché in bianco come il resto della parola, e scritta in senso inverso. Figura e lettera sono segnali di una bizzarria, di un'eccezionalità in cui evidentemente si condensa la storia del film, introdotto in alto dall'indicazione: "Studio Azzurro / presenta". I credits sono invece un blocco compatto e orizzontale in basso, a lettere bianche: e non agguingono molto al richiamo, per il grosso pubblico. Il messaggio si condensa quindi nell'enigma, nella sollecitazione di una curiosità che si attiva di fronte ad un silenzio e a un clima appena suggerito. Anche la parola che è anche titolo non è facilmente comprensibile: il mistero è la chiave del film e anche quella della comunicazione che lo riguarda.

Moloch

di Aleksandr Sokurov

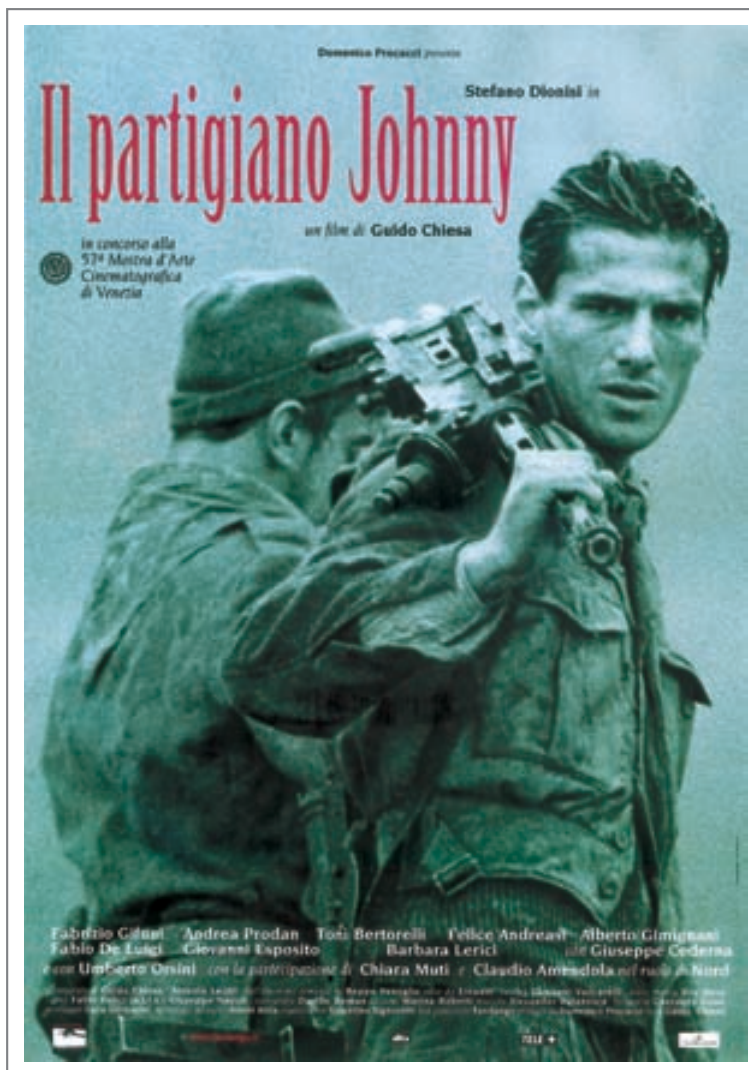


Giustamente è il buio a dominare questa immagine, in cui il volto del protagonista appare appena, seminascosto da un'indeterminata linea scura e da un braccio teso a sorreggersi, nella parte centrale del foglio. Una tonalità bruno scura domina la pagina: la figura femminile che appare a destra è come se si ritraesse dal margine, appare di profilo con atteggiamento perplesso, impaurito, fissa in silenzio l'uomo con i baffi che appare accanto a lei più in basso. Fortemente illuminato da sinistra, il volto della donna risalta, chiuso fra le braccia conserte in atto di difesa. Il titolo appare nella parte inferiore del foglio, in lettere bianche: e l'ombra scura che esse creano, rilevandosi sullo sfondo, costituisce quella sorta di barriera dalla quale appare il viso dell'uomo. Tutta la parte inferiore del manifesto è occupata da un denso elenco di dati, posti in due blocchi a riscontro, fra i quali risalta soltanto, sotto il titolo, ugualmente a lettere bianche, il nome del regista. In apertura, in alto, si cita "52° Festival di Cannes / premio per la miglior sceneggiatura". Ma la struttura portante del messaggio sta nell'ampio spazio scuro al centro della composizione, protagonista anch'esso; nel volto dell'uomo dagli occhi fissi in alto, nell'espressione del viso della donna. E il repentino taglio orizzontale della parte inferiore chiude con drastica imposizione una visione che ha in sé qualcosa d'insicuro e di triste, al di là di ogni anticipazione sul contenuto del film cui il manifesto rimanda.



Il partigiano Johnny

di Guido Chiesa

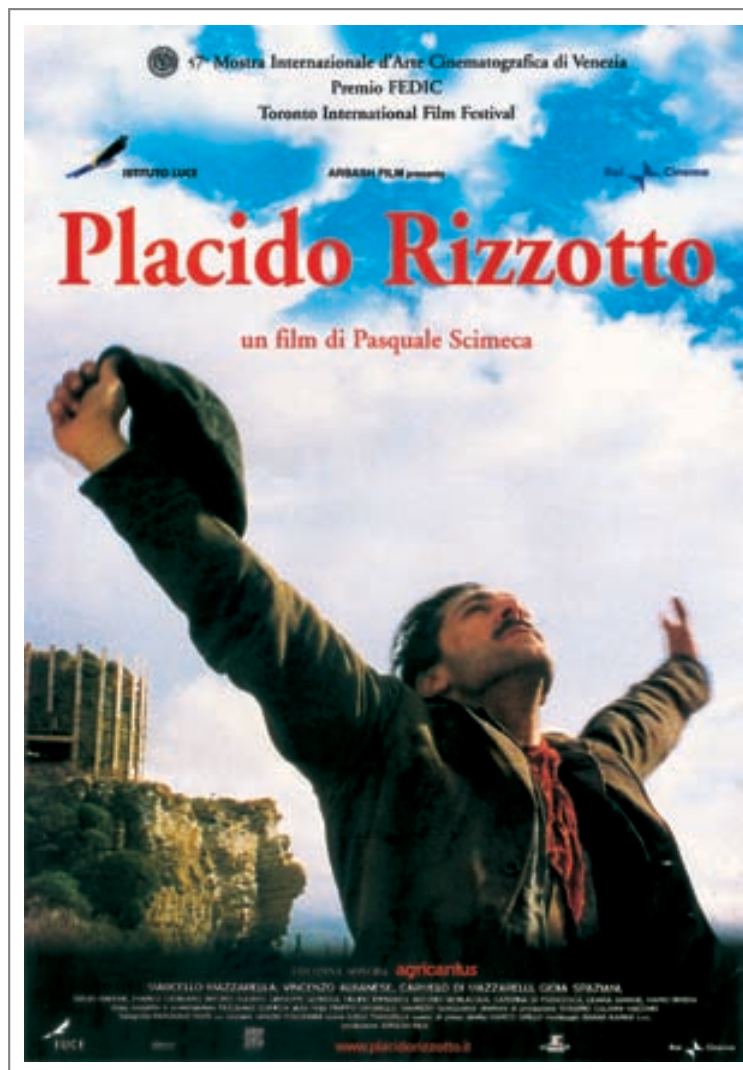


Grigio su grigio, il manifesto si condensa attorno alla figura in primo piano del protagonista, colto nell'immediatezza di un gesto mentre guarda in macchina, o verso chi lo osserva. Dietro di lui, con l'arma in spalla in gesto disinvolto, un altro uomo in divisa, dal volto seminascondito. Ciò basta per indicare un'immagine legata alla guerra: senza tempo o riferimenti di luogo che non siano la parola "partigiano" posta nel titolo. In scarse lettere rosse e fitte, il titolo campeggia in alto a sinistra, al di sotto del nome dell'interprete posto dove solitamente si indica il nome del regista. Ma l'attore è noto, il suo volto è riconoscibile, e il calcolo è esatto. Anche perché i dati sugli altri interpreti, posti in varie grandezze sulla parte inferiore del foglio, a lettere bianche digradanti, su sei linee seguite dalla serie dei loghi, non è particolarmente illuminante. Ma il titolo che richiama al celebre romanzo — qui non posto in evidenza — e la figura del giovane armato sono sufficienti a indicare un clima e un ambiente. Firmato per Selegrafica 80 da "Photo Chico de Luigi/design Elica Milano" il manifesto coglie il "fuoco" dell'immagine nella bocca dell'arma puntata verso chi guarda, a metà del foglio sulla destra. È una storia di guerra: "tu" sei davanti a me per capire. Lo sguardo del giovane segue la medesima traiettoria e rafforza l'appello.

Placido Rizzotto di Pasquale Scimeca



Il cielo azzurro denso di nuvole bianche corrisponde, più sotto, alle braccia levate dell'uomo posto al centro della composizione, sotto il nome (che è anche titolo), a lettere rosse, che si rileva sull'azzurro. Rivolto verso destra, il viso levato investito dalla luce, l'uomo guarda lontano con espressione concentrata. Silenzio attorno a lui: nessun altro accenno leggibile definisce l'ambiente, il clima della storia è dato dall'allargarsi di quelle braccia. Invocazione o preghiera? (non sembra esultanza) si levano verso il cielo posto al di sopra come una barriera, al di là di uno sfondo grigio chiaro? I dati sono accatastati in fondo al foglio, con un massiccio blocco orizzontale che non fornisce tuttavia informazioni utili, per chi osservi, per cogliere la vicenda del film. Un nome e due braccia riassumono tutto l'appello che il manifesto lancia. E la partizione del foglio in tre sezioni orizzontali – il cielo, la figura, i credits – non aiuta a dare un senso dinamico al messaggio, lo racchiude in una staticità definita dalla quale è arduo trarre spunti. Azzurro e rosso sono i colori vivi nell'insieme, due colori che si contrappongono – freddo il primo e caldo il secondo – ma non sono tanto forti, nell'equilibrio dell'insieme, da fornire espressività al loro accostamento. Non è leggibile la forma che si trova alle spalle dell'uomo: roccia o elemento costruito che sia. Quindi chi osserva può solo seguire lo sguardo dell'uomo levato in alto, come le sue braccia, e cogliere nel cielo il senso di un richiamo forzatamente generico.



Preferisco il rumore del mare

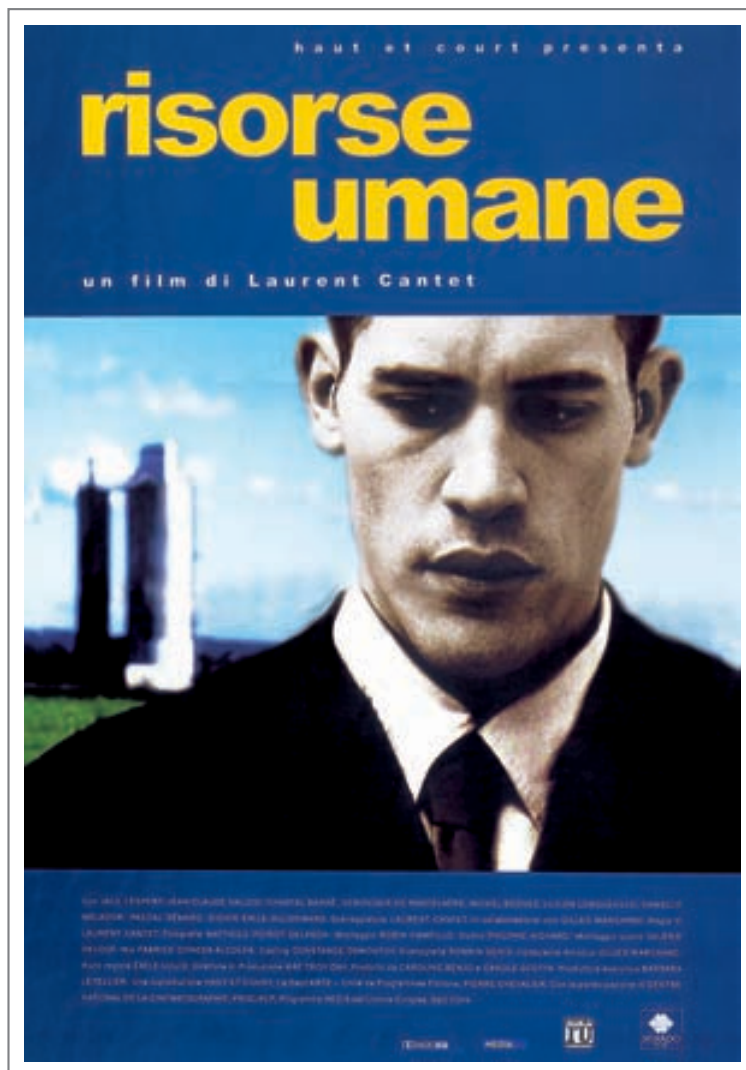
di Mimmo Calopresti



È un bel manifesto lineare ed efficace, che può avere vita autonoma al di là della diffusione del film. Senza contorno, in azzurro increspato, un'immagine di mare è dominata con misura dal titolo in agili lettere minuscole rosse, disposte su tre linee. Non risaltano i dati, appena accennati in quattro righe di testo a lettere bianche poco visibili. Solo l'indicazione discreta del sito Internet chiude la pagina azzurra; il titolo galleggia sulla superficie, niente è di troppo. È un messaggio originale e coraggioso, armonioso e gradevole, che riassume un'atmosfera di silenzio e di riflessione senza nulla offrire alla curiosità di chi osserva: il che è qui un pregio e non un limite. L'indeterminatezza dell'immagine e la sua ampiezza sono di vasto respiro: è un manifesto che si impone per ciò che non dice, più che per ciò che esprime.



Diviso in tre sezioni orizzontali, il manifesto evita ogni originalità d'impostazione. Il blu vivo dello sfondo, in alto e in basso, è forse l'unico elemento vivace di una composizione in cui il volto del protagonista, posto al centro, spostato sulla destra, esprime incertezza e malinconia, con gli occhi rivolti a terra. Il colore cupo e denso dell'abito non è ravvivato da nessuna luce, su uno sfondo bianco e piatto su cui si ergono, a sinistra, due edifici industriali a torre. Solo il colore giallo delle lettere del titolo, posto nella parte superiore su due righe, sembra ravvivare l'immagine, d'altra parte statica e priva di sollecitazioni. L'immobilità dell'atteggiamento del giovane trova riscontro nella staticità dell'insieme, privo di autentico richiamo. I caratteri bianchi dei dati segnano in orizzontale la prima e la terza sezione del foglio, ma sono di scarso significato per l'osservatore casuale. Solo il ripetersi dei loghi, nella parte inferiore, sembra scandire con qualche ritmo la pagina, ovvia sino all'invisibilità. È un manifesto carente, che corrisponde al film solo per l'intonazione problematica che si coglie sul viso ritratto.



Sangue vivo

di Edoardo Winspeare



È un manifesto “all’antica”, con elaborazione grafica prevalente sul dato fotografico: infatti qui l’immagine risulta sfalsata dal movimento e appena percettibile, così che la figura danzante della donna, con la gonna che si allarga nel ballo, è una sorta di ectoplasma indistinto e multicolore. Più nitide le immagini delle ghirlande colorate a forma di stella, una particolarmente evidente in giallo e azzurro, le altre come frammenti luminosi che si aprono su un fondo scuro e impreciso segnato da punti più chiari. C’è un senso di movimento, nella composizione, e anche una voluta indefinitezza relativa al tema, all’ambiente, all’atmosfera della storia cui la comunicazione accenna con grande risparmio. Il titolo, drammatico di per sé, è indicato in basso a destra con lettere rosse deformate, anch’esse in un accenno di moto, come scomposte da una ventata. Anche i dati sono proposti in una colonna sfalsata e irregolare sulla destra: un soffio ha frantumato immagine e colori, li ha disposti come in pennellate multicolori, in un cromatismo caldo che privilegia il giallo e il rosso, con tocchi freddi di azzurro che tuttavia non spengono l’effetto. Anzi, l’apparente perdita di significato dell’immagine sfocata diventa invece un richiamo più intrigante: e lo slancio nei due sensi delle mani della danzatrice e di quelle che evidentemente suonano un tamburello, nella parte inferiore del foglio, attribuiscono slancio e vivacità a una raffigurazione in cui anche le lettere e le parole – quel “vivo” fiammeggiante e inquieto – coincidono nella forza evocativa.

La strada verso casa di Zhang Yimou



Articolato e complesso, il manifesto si divide in tre sezioni orizzontali, su fondo bianco che unifica la composizione. Con la firma ermetica sabinaleoni@mix.it, più sito Internet che firma, o forse entrambi, il manifesto riporta nella parte superiore del foglio una composizione costruita con due fotogrammi – un volto femminile e uno maschile, due giovani orientali – sottolineata da una sciarpa rossa svolazzante che vuole collegare i due volti, da destra verso sinistra. Al centro lo spazio è dominato dal titolo, in agili lettere rosse precedute dall'articolo in corsivo nero. La parte inferiore della pagina è invece scandita dall'andamento orizzontale di un gruppo di persone in cammino, da sinistra verso destra, illuminate da una fonte luminosa da destra e disposte su uno sfondo grigio e indefinito. Le parole servono da raccordo e da spiegazione: in alto a destra si avverte che il film è "del regista di Lanterne rosse e Non uno di meno". Tra la sciarpa e il titolo, su tre righe si spiega "un indimenticabile viaggio nel REGNO / cuore" (l'ultima parola è in rosso). Sotto il titolo, poi, la comunicazione si divide in due: a sinistra, l'indicazione "il nuovo capolavoro di / Zhang Yimou". A destra, in una colonna sfalsata e righe fitte, il cast e i credits, che raccordano il titolo alla figura dei personaggi in fondo al foglio. Equilibrato e armonioso, pur nella molteplicità dei dati, il manifesto ispira serenità, non solo per le espressioni dei volti: il colore chiaro, la scansione pacata, l'alternarsi di parole e immagini offrono una comunicazione evidente e non impegnativa, sufficientemente esplicativa nei confronti della storia del film.



Viaggio verso il sole

di Yesim Ustaoglu



Non è facile decifrare l'indicazione degli autori: "FABRICA-photo Bornt Poterli – design Anselmo Tumpic", salvo errori. Ma è chiaro il messaggio impostato nel manifesto, in cui lo sfondo grigio è attraversato in verticale da una striscia di mezz'ora, che divide nettamente una strada in salita diretta verso un grigio orizzonte oltre il dosso. Ai lati, a far da quinta a sottolineare l'ascesa, siepi folte, alberi a sinistra e pali a destra, che incalzano chi osservi e costringono lo sguardo a salire. Anche i credits sono indicati in una composizione verticale asimmetrica, a sinistra, per rimarcare la verticalità della composizione in senso prospettico: una luce intensa sembra emanare dall'orizzonte e invadere lo spazio in alto, sotto una nube grigia. La mancanza di riferimenti umani, il silenzio che si coglie nella composizione rigorosa, rimandano al clima del film, non alla vicenda narrata. Solo il titolo, con il termine "viaggio", richiama il senso della composizione e ne fa da didascalia, in lettere gialle ben evidenti. Otto loghi nella parte inferiore, a chiudere la pagina, sembrano scansioni ritmiche: non manca fra loro l'indirizzo Internet, www.luce.it. È un manifesto sintetico ed efficace, semplice e ugualmente leggibile, che corrisponde al film nel delineare l'intonazione senza spiegare ciò che la strada significa e cosa nel film accada. In un certo senso, è un manifesto già "poster", che potrebbe attrarre chi voglia una metafora visiva espressa con varietà di possibili interpretazioni.

La ville est tranquille di Robert Guédiguian



L'immagine incombente di una coppia stretta in un abbraccio, ma isolata in un silenzio che impedisce agli occhi di incontrarsi, esprime con immediatezza il senso del dramma implicito nella storia, pur senza rivelare nulla della vicenda. Una forte luce da sinistra colpisce e scava il volto della donna, la mano di lui, che avvolge protettiva le sue spalle di lei, sottolinea i contorni e le pieghe dei due volti. L'immobilità delle figure sembra animata da un respiro trattenuto, che annuncia una tensione. Così il manifesto, privo di contorni che isolino la figura, si propone con forza alla vista: e il rapporto fra le parole e l'immagine va a vantaggio di questa, dominante rispetto all'evidenza del titolo – in stampatello minuscolo e grosse lettere bianche – e delle indicazioni dei credits. È come se, relegando in alto a sinistra o in basso, su fondo scuro, il cast e i vari riferimenti, il manifesto preferisse lasciare al dramma espresso dai volti tutto il carico del richiamo. La nitidezza della fotografia, il colore dei capelli di lei, le tonalità calde della pelle in contrasto con il tono neutro e scuro dello sfondo e degli abiti, fanno sì che un'atmosfera di dolore aleggi intorno alle figure, ed esprima direttamente il messaggio del film e la sua intonazione. I volti non sono quelli di attori noti, non si riconoscono: e perciò il messaggio è tutto affidato alla drammaticità delle espressioni e della composizione, sottolineata dalla mano in primo piano.



**Film
discussi
insieme
2001**

I film

Beautiful People

CAST&CREDITS

regia: Jasmin Dizdar

origine: Gran Bretagna, 1999

sceneggiatura: Jasmin Dizdar

fotografia: Barry Ackroyd

montaggio: Justin Krish

interpreti: Charlotte Coleman (Portia Thornton), Charles Kay (George Thornton), Rosalind Ayres (Nora Thornton), Edin Dzandzanovic (Pero), Roger Sloman (Roger Midge), Heather Tobias (Felicity Midge)

durata: 1h47'

distribuzione: Bim

IL REGISTA

«Non sono un esperto di guerre, ho lasciato la Bosnia nell'84 e non ho mai visto morti e feriti ma conosco la mentalità balcanica e, da quando vivo a Londra, anche quella britannica. E allora ho raccontato l'incontro tra gli inglesi, così freddi, riservati ed urbani, e questi profughi della ex-Jugoslavia, a loro modo un po' ingenui, semplici, non calcolatori». *Beautiful People* [...] con Charlotte Coleman e Edin Dzandzanovic nei ruoli principali, è il primo lungometraggio del regista bosniaco, oggi cittadino inglese, Jasmin Dizdar, un passato da autore di corti e sceneggiati televisivi. «Molti mi chiedono come mai ho atteso tanto per il mio debutto (all'uscita del film, Dizdar, classe 1961, era trentanovenne, *ndr*), ma ho avuto qualche problema a inse-

rirmi in una cultura così diversa dalla mia. La sceneggiatura non sembrava così divertente e non tutti coglievano quel genere di umorismo un po' sardonico che invece credo esca molto bene, poi, dal film» [...] «Volevo far vedere che cosa succede quando qualcuno si trova catapultato in un ambiente estraneo, che è una cosa capitata anche a me. Ma anche i personaggi inglesi del mio film si sentono degli "emigranti" all'interno delle loro famiglie o sul posto di lavoro. Il conflitto in Bosnia mi è servito per raccontare le nostre guerre, quelle che combattiamo negli uffici o nelle nostre cucine, la differenza tra una guerra fisica e una psicologica». (MAURIZIO COGNATI, *Il Tempo*, 22 marzo 2000). Il film ha vinto il primo premio della sezione "Un certain regard" al Festival di Cannes del 2000.

IL FILM

«Anche sceneggiato e dialogato da Dizdar, il film ha una struttura corale a partire da una situazione-limite che funziona come reagente chimico: le conseguenze a catena che ne derivano cambiano la vita di parecchi personaggi, provocando in ciascuno di essi una nuova consapevolezza intorno alla vita e ai rapporti interpersonali. Londra, 13 ottobre 1993. È il giorno in cui l'Inghilterra gioca la partita decisiva contro l'Olanda per la qualificazione ai campionati europei. Più o meno compresi nelle loro faccende private, i londinesi non si danno pensiero del resto: neppure del fatto che la guerra di Bosnia sia entrata nella fase più calda. Fin-

ché non accade un evento imprevisto. Un profugo serbo e uno croato si incrociano su un autobus, si riconoscono e replicano subito il conflitto etnico in forma di rissa a due. Il loro inseguimento per le strade della città costituisce la scena centrale di *Beautiful People*, mentre rappresentanti eterogenei del popolo britannico incrociano i rispettivi sentieri con la guerra [...]. Ci sono i Mouldy, famiglia in crisi di un medico oberato di lavoro (Nicholas Farrell) che è stato lasciato dalla moglie e cerca di ottenere l'affidamento dei figli; i Midge, direttore scolastico cinquantenne, consorte con l'esaurimento nervoso, figlio emotivamente instabile; i Thornton, conservatori e membri della classe privilegiata; gli Higgins, artista lei, lui corrispondente di guerra per la BBC in missione nei Balcani. Anche i "tory" hanno le loro ambascie perché Portia (Charlotte Coleman), la figlia ribelle, si è innamorata di un militare bosniaco che non parla una parola d'inglese. Con occhio satirico, ma non aggressivo, Dizdar mette in scena personaggi disillusi e pieni di guai, che rappresentano una sintesi delle classi sociali e degli stili di vita della capitale britannica» (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 3 aprile 2000).

LA STORIA

Sullo sfondo di una Londra nell'anno 1993 due avvenimenti intrecciano la vita dei molti protagonisti di questa storia: l'incontro di calcio Inghilterra-Olanda e la guerra in Bosnia. Tutto comincia a bordo di un autobus di città: appeso accanto al posto del conduttore, un transistor sta trasmettendo le ultime notizie da Rotterdam, dove si giocherà il match, quando improvvisamente due passeggeri cominciano a litigare e, dopo una zuffa tremenda, verranno entrambi ricoverati in ospedale. Sono uno croato e un bosniaco. Quella partita è il pretesto per un viaggio in Olanda, per Griffin Midge, giovane inglese senza lavoro e ormai, con amici come lui, dipendente dalla droga, figlio di un direttore scolastico cinquantenne che naturalmente non sa niente delle sue scelte, e di una madre che continua a trat-

tarlo come un bambino. Griffin, al momento di rientrare a Londra, a partita ormai conclusa, in preda agli effetti dell'eroina si addormenta su un carrello pieno di pacchi e non si accorge di essere stato caricato a bordo di un aereo di aiuti umanitari. Che lo catapulterà, insieme a scatole di alimenti e di altri generi di sostentamento, su un territorio della Bosnia in piena guerra. Il risveglio lo mette di fronte ad un'esperienza terribile, che diventa però l'occasione di un gesto di umanità. Una fiala di eroina che offre a un dottore consentirà di rendere sopportabile un intervento chirurgico sul campo ad un ferito. Il ragazzo rientrerà poi a Londra con un aereo delle Nazioni unite, portando con sé un bambino che nel conflitto ha perso l'uso degli occhi, e di cui continuerà a prendersi cura.

Ma il conflitto nei Balcani rappresenta anche la ragione del lavoro per un giornalista della BBC, l'inviato Jerry Higgins, sposato a Kate, una donna che non accetta più l'idea di veder partire il marito per missioni sempre più difficili e rischiose. Jerry torna dalla Bosnia ferito ad una gamba, ma soprattutto sconvolto nell'anima. Il suo reportage, che mostra con estremo realismo e in presa diretta quello che ha visto, farà schizzare l'audience in alto, ma lo porterà a una definitiva presa di distanza da quella professione.

C'è poi un altro ragazzo poco più che trentenne che viene dalla ex Jugoslavia. Si chiama Pero. A Londra ha chiesto il riconoscimento di rifugiato politico e ha avuto il libretto che gli consente la sopravvivenza. In seguito ad un incidente stradale è stato ricoverato in ospedale e qui ha incontrato la dottoressa Portia Thornton, figlia un po' ribelle di una famiglia aristocratica impegnata anche in politica, che ha subito corteggiato e da cui si è visto ricambiato. Riuscirà a sposarla, e concluderà "Voglio essere voi". E c'è infine il dottor Mouldy, medico in ospedale, padre di Tim e Tom, due gemelli, rimasto solo a prendersi cura dei due bambini dopo che la moglie, stanca di vederlo a casa così di rado, se n'è andata. Un giorno il dottore si trova davanti una donna che, ormai giunta alla vigilia del parto, gli dice quasi con una preghiera di non voler più il bambino che sta per nascere. E quella stessa invocazione gli è ripetuta dal marito,

che vede in quel bambino il male. Sono serbi, e la donna è stata stuprata. Mouldy non solo li convincerà dell'innocenza del figlio e quindi a tenerlo, ma darà loro ospitalità fino a consegnargli le chiavi di casa. E a casa sua torneranno in tre. Per il piccolo, la scelta di un nome terribile: Caos.

(LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Jasmin Dizdar, che è anche sceneggiatore, è abilissimo nell'incrociare le cinque storie, frullando dramma e falsa con un equilibrio straordinario per un'opera prima. La fotografia di Barry Ackroyd (solitamente complice di Ken Loach) è bellissima e gli attori sono sconosciuti ma fantastici. *Beautiful People* è il film più moderno che ci sia in circolazione: dove per "moderno" si intende la capacità, sempre più rara, di fotografare con talento il nostro caos quotidiano. (ALBERTO CRESPI, *L'Unità*, 5 aprile 2000).

Un va e vieni di persone (e personaggi) tutti volutamente molto disparati che il regista inglese ma di origini bosniache Jasmin Dizdar definisce "beautiful people" (e cioè "bella gente") con una punta di malizia, quasi sempre lontana, però, dall'ironia, perché il suo film, anche là dove tende alla commedia, pur sfiorando molti drammi, quelli pubblici della guerra, quelli privati all'interno delle quattro famiglie inglesi prese in esame, si affida soprattutto all'ottimismo: tanto che ogni episodio ha un suo preciso lieto fine. Può sembrare un po' facile (specie quando si mettono poi comunque a fuoco certi orrori dei combattimenti nei Balcani e si descrive il caso del corrispondente della Bbc che fatica a riprendersi dopo avervi assistito), ma la struttura narrativa e i modi con cui è svolta non tardano a convincere. Intanto, appunto, quel caleidoscopio di personaggi e di fatti dipanato con passaggi rapidissimi dagli uni agli altri, pur con i tempi giusti per delineare i caratteri e seguire ogni singola reazione. Poi la loro rappresentazione, ora nelle cifre quasi patetiche della bosniaca che ad ogni costo vorrebbe abortire,

ora in quelle decisamente pittoresche delle continue zuffe tra il sebo e il croato, prima in strada poi all'ospedale, ora nel disegno sottilmente caricaturale di certi interni inglesi dell'alta borghesia. In una cifra visiva cui la bella fotografia di Barry Ackroyd, quasi sempre presente nei film di Ken Loach, presta toni di un realismo quieto, invece, ma comunque anche deciso, per le pagine familiari e sentimentali. (GIAN LUIGI RONDI, *Il Tempo*, 31 marzo 2000)

Il primo film diretto da Jasmin Dizdar, trentotto anni, nato in Bosnia e cittadino inglese da sette anni, vuol dire due cose. Prima cosa, la violenza non distingue alcun singolo popolo, ma è insita nella natura umana: se un serbo e un croato cominciano a pestarsi duramente appena s'incontrano su un autobus londinese, con altrettanta brutalità si picchiano i tifosi del calcio; se gli slavi combattono una guerra fratricida feroce, il patriota gallese ha fatto saltare in aria decine di case inglesi abitate. Seconda cosa, è impossibile voler ignorare i conflitti nell'ex Jugoslavia: anche gli inglesi più indifferenti, remoti e di cuore duro, finiscono per trovarsi accanto i profughi, i fuggitivi, le vittime belliche e per venirne condizionati, cambiati. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 1 aprile 2000).

Se si tiene nel dovuto conto il fatto che si tratta di una produzione televisiva, non può sfuggire l'intento "educational" di *Beautiful People*. Sono molti anni, infatti, che la BBC e Channel Four finanziano, tra le altre cose, progetti di respiro sociale, offrendo l'opportunità a giovani registi inglesi o immigrati in Gran Bretagna di giocare la difficile partita del "dentro e fuori" rispetto al mondo di cui parlano. Per capire cosa significhi questa categoria "dentro e fuori" occorre fare una precisazione. Ci sono film che nascono dentro al cuore dei problemi che affrontano, adottano un punto di vista interno e derivano da ciò il loro rigore e la loro necessità. È il caso, tanto per fare un esempio, di *Kadosh* di Amos Gitai, che affonda le sue radici nel mondo ebraico ultraortodosso. Ma è il caso anche, per venire a un'opera che presenta maggiore consonanza con quella in

oggetto, di *La polveriera* di Goran Paskalijevic, un autore che, pur vivendo a Parigi, sente fortemente l'urgenza politica di ripercorrere il calvario balcanico, tuffandosi all'interno di quel mondo, raccontando personaggi indigeni che di quella realtà sono i diretti protagonisti. Dall'altra parte, ci sono film che guardano a determinati luoghi e situazioni dal di fuori. Essi spesso mettono addirittura in scena l'osservatore esterno – lo straniero – che si trova ad agire in un mondo che non è il suo. In questa seconda categoria, che talvolta rischia di fare della realtà di cui parla solo un fondale, potremmo inserire, per amor di simmetria con gli esempi sopracitati, film come *L'amante perduto* di Faenza o *Il carniere* di Zaccaro. Il “dentro e fuori” di Dizdar diventa allora comprensibile. Le sue origini bosniache gli impediscono di stare fuori, mentre il suo punto di vista e la produzione londinese lo costringono a fare qualcosa di diametralmente opposto. La natura anfibia di *Beautiful People* è quella di mettere insieme due mondi e due modi di vedere e raccontare le cose. Riletto in quest'ottica, si comprende dunque perché il film sia tutto giocato su schemi speculari, su spiazamenti continui e su frequenti frustrazioni delle attese. Perché per essere “dentro e fuori” bisogna immaginare un inglese sul luogo del conflitto (l'imbelle *hooligan* che diventa eroe per caso) e dei duellanti in un luogo di pace (il serbo e il croato in tournée londinese). Chi sta troppo dentro rischia di perdere la testa (è il caso del giornalista). Chi si tiene troppo fuori rischia di trovarsi spiazzato di fronte all'incalzare degli eventi (il deputato conservatore che si ritrova la figlia fidanzata con un immigrato).

Beautiful People sta dentro e fuori la tragedia, dentro e fuori la commedia. [...] Forse è il caos dell'esistenza (a ogni latitudine) a imporre questi continui salti di qua e di là della staccionata: dalla verosimiglianza all'allegoria, dal racconto morale allo sberleffo satirico... Forse è una visione del mondo ispirata dall'ottimismo della volontà e dal consanguineo pessimismo della ragione quella che porta a credere che ci sia tanta bella gente e, altrettante brutte storie. Lo stesso impianto corale (la molteplicità di personaggi, ma anche la babele di lingue, di voci e di suoni), l'intreccio delle vicende, il mix di

ingredienti si fa segno dei tempi più che cifra stilistica, in quanto allude al nostro dissipato mondo massmediale: le storie intrecciate di Dizdar sono già un piccolo ipertesto o uno zapping intelligente. *Beautiful People* è lo specchio di un mondo dominato dai media e il frutto di una calcolata strategia educativa in modo da permettere anche al più pigro degli spettatori di cogliere un lacerto di dramma o di partecipare con un sorriso (e ritrovare così uno spicchio di sensibilità). “Lo spettatore deve sentire” sostiene all'interno del film il produttore televisivo che vuole mandare in onda un servizio sull'amputazione di una gamba a un soldato. Questa considerazione è rivelatrice dell'impianto dell'intero film: perché da un lato ironizza sulla sete di sangue dei media, ma dall'altra si offre come chiave di lettura metadiscorsiva che dichiara la necessità di tornare a sentire. Sembra questa il grande lutto dell'Occidente. Sarà forse banalmente poetico e blandamente effettistico, ma il momento in cui il croato Pero sceglie di non parlare, ossia non tenta neppure di spiegare le sue ragioni, e inizia a suonare il pianoforte, contiene una grande lezione morale. (EZIO ALBERIONE, *Panoramiche/Panoramiques*, 26, primavera 2000, p. 30)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Annamaria De' Cenzo - Con consumata maestria nel coniugare riso e orrore, questo geniale regista riesce a piegare la realtà a puro spettacolo, con immagini iperboliche, con vivacità di ritmo e di trovate. O, almeno, così sembra: in realtà, infatti, l'intento è provocatorio, di denuncia nei confronti dell'assuefazione provocata dai mass media in coscienze fin troppo propense a esser assuefatte. Le storie, che sembrano buttate lì a caso, seguono un preciso disegno del regista, volto a dimostrare come, a contatto con un bosniaco o attraverso una diretta esperienza bosniaca, si possa uscirne arricchiti. Non una favola quindi, ma un apologo, la realizzazione; attraverso le diverse storie, di un sogno, del desiderio del regi-

sta di un'integrazione fra popoli diversi. Al di là del contenuto utopico, che può peccare di una certa semplicistica facilità nelle soluzioni, ciò che più colpisce e si apprezza è la capacità straordinaria dell'uso di registri inusuali rispetto alla materia trattata, la sicurezza di uno stile che si impone.

Miranda Manfredi - Il regista, magistralmente, è riuscito a mantenere un'unità di contenuto attraverso la frammentarietà convulsa delle situazioni. L'ironia "all'inglese" attenua una filosofia di vita improntata al pessimismo. "Caos" è il nome della nuova esistenza, frutto della violenza, che sorride ignara al futuro; "Life" è la parola che non ha significato per l'anziana ormai rassegnata, e per il bosniaco che spera in un futuro inglese. La musica slava coadiuva l'incalzante ritmo del film. La lotta fratricida tra serbi e bosniaci passa dagli orrori della guerra ad una continuità irrisolvibile in una camera d'ospedale con un'infermiera che cura i corpi ma non le anime. L'affresco della vita che ne risulta è drammatico. La famiglia disgregata, l'indifferenza dei più per ciò che accade al di fuori del proprio microcosmo, il fanatismo sportivo che diventa odio, la droga che fa illudere nella pace dell'incoscienza: insomma, i petali della margherita da sfogliare sono tanti per farci riflettere. Anche se sembra che dal male possa nascere il bene, mi pare che il quadro finale in bianco e nero col pugno minaccioso in primo piano voglia dire che c'è poca speranza per l'essere umano, così confuso nei suoi sentimenti.

Giancarlo Colonna - Il cocktail bosniaco-britannico ha prodotto un film estremamente godibile e ben recitato. Dà la possibilità di leggere i drammi dei conflitti etnici senza scontate crudeltà e in fondo ci dà la possibilità anche di sorridere e di avere una qualche speranza per il futuro!

OTTIMO

Lucia Fossati - Il regista vuol farci riflettere sulle contraddizioni della nostra società e sul caos in cui viviamo, e lo fa

con una vena surreale tendente al grottesco. L'esito è ottimo: un film sapientemente sceneggiato e montato, che cattura l'attenzione dal primo all'ultimo minuto, che fa pensare senza annoiare, che non nasconde la tragedia della guerra, lo sfascio della famiglia, lo sbandamento della gioventù, ma nello stesso tempo è portatore di un sano ottimismo nei confronti della vita e dei rapporti interpersonali.

Giulio Manfredi - Un rincorrersi vendicativo tra un serbo e un bosniaco in una Londra indifferente come lo sguardo dei suoi monumenti. È l'inizio di un film che assimila lo spirito inglese con l'introspezione slava. È un'anima slava ferita nel profondo che ci racconta le vicissitudini di personaggi tutti protagonisti nella loro casualità di vita. Il sovrapporsi delle situazioni in un montaggio difficile da sostenere, non ha creato confusione ma ha mantenuto il filo conduttore. I bambini creano aspettative di speranza ma possono diventare giovani faziosi e delusi. Una non cercata situazione di guerra redime il giovane drogato che cerca di interpretare al meglio il mondo per il piccolo non vedente. Forse il male è veramente necessario per arrivare al bene. È l'unica speranza che il regista sembra inviarci insieme a una auspicabile tolleranza interraziale. Sorridiamo tristemente a questo bel film intelligentemente costruito.

Vincenzo Novi - Dal caleidoscopio di immagini e suoni di *Beautiful people* ho colto due episodi. Quello del giovane rammollito dalla droga, che ritrova il senso della vita tra gli scoppi delle bombe, il dolore e la paura. Potenza dell'istinto di sopravvivenza. E quello del giovane slavo, catapultato in un mondo di tradizioni a lui estranee, che reagisce all'ironia, dapprima con il silenzio e poi, con la trovata del pezzo di bravura al pianoforte. In tutti e due i casi, cadono lo sconforto e i pregiudizi... Morale: mai disperare. La vita riserva sorprese (anche positive).

Teresa Deiana - La musichetta allegra (che ricorda molto Kusturica) accompagna situazioni anche angosciose, riuscendo, col suo ritmo saltellante, a diluirne la drammaticità.

Il continuo gioco di incastri mostra i piccoli scontri all'interno delle famiglie e soprattutto quelli immani, colmi di disperazione e morte che coinvolgono interi paesi. Il regista sceglie il gusto agrodolce (più agro che dolce) per raccontare con immagini anche violente, a quali catastrofi possono portare l'indifferenza o l'intolleranza. Invita a non chiamarsi fuori, perché nel villaggio globale nel quale viviamo, tutto ormai ci riguarda.

Bona Schmid - Basterebbe la sequenza iniziale per rendere indimenticabile questo film. Su un tipico bus di Londra con un conducente dall'aspetto tipicamente britannico e impassibile, mentre ascolta la partita da una radiolina appesa a un finestrino aperto, si accalca la più variopinta umanità. Londra, pur avendo perso il suo impero, è ancora la più civile città multiethnica del mondo. Con uno humour quasi britannico questo geniale regista bosniaco costruisce una sapida commedia sulla follia umana. La musica, con le sue molteplici valenze etniche, asseconda divertita questa arguta commedia aperta alla speranza di un mondo più tollerante.

BUONO

Pierfranco Steffenini - Film complesso che intreccia le storie di molti personaggi e muta disinvoltamente l'approccio ai vari argomenti trattati, trascorrendo dal tragico al farsesco. Nel modo di raccontare del regista ho ritrovato l'impronta di altri autori slavi, come Kusturica, stessa vena caotica, stesso gusto per il grottesco. Su tutto sembra aleggiare un ghigno beffardo.

Bruno Bruni - Volutamente scollegate, le diverse situazioni del film costituiscono la sintesi di un mondo alla deriva, in cui i valori positivi emergono solo attraverso episodi isolati. La guerra di Bosnia rappresenta la violenza universale. L'odio che porta con sé e il processo di integrazione che ne è la conseguenza, si aggiungono ai problemi di una società già decadente, che nella droga, nel disfacimento familiare,

nell'indifferenza, ha da tempo minato il proprio equilibrio e compromesso il proprio futuro. Questo è il messaggio che il film ci trasmette, alternando a scene di crudo realismo momenti in cui la tensione pare voler lasciar spazio alla speranza, a cui però lo stesso regista non sembra voler credere.

Franca Sicuri - Apprezzabile lo sforzo del regista di fondere humour e misura tipici dello stile britannico con l'esuberanza e l'irruenza più tipicamente slave. Le varie e distinte storie si mescolano via via fino ad armonizzarsi anche perché il filo conduttore è lo stesso: gli egoismi, i disagi sociali, le paure di ciascuno possono trovare una svolta in positivo grazie alla giusta sollecitazione, anche in situazioni drammatiche.

Tullio Maragnoli - Film di puro divertimento: bravi attori caratteristi, ritmo indiavolato, musiche, colori, dialoghi spumeggianti. Ma, se si approfondisce un po' si riconosce la superficialità di tante descrizioni: gli inglesi doc vengono puntualmente rappresentati come li raccontano gli stranieri nelle note storielle, e la carta igienica viene lanciata nei boschi come genere di prima necessità secondo una consolidata tradizione della burocrazia assistenziale; e poi, troppi buonismi e consolatori i finali delle varie storie intrecciatesi nel film, troppo di parte molto situazioni, dove ad esempio si vede che l'unica rapina è fatta da tre cattivi inglesi ai danni di un ragazzo di colore, mentre il buon bosniaco passa per ladro e invece vuol solo restituire un portafogli. Sembra proprio che il regista, immigrato, abbia voluto girare un lungo spot pubblicitario in favore della società multiethnica, e cioè *pro domo sua*. Ovviamente quello che lui spera non è e non sarà una cosa così festosa e a lieto fine: sappia che già oggi gli autisti dell'Atm e le infermiere del Pronto Soccorso non ci pensano nemmeno a poter sedare le risse con la sola autorità della loro divisa.

Rolando Monti Silva - In forma satirica si intersecano varie vicende familiari e personal-sentimentali che stranamente hanno relazione con le rivalità politiche di due slavi. A tratti

divertente, il continuo cambiamento di ambienti e situazioni umane più o meno esplosive stanca la vista e inficia la valutazione dell'effettivo valore del film. Decisamente troppo discontinuo.

DISCRETO

Lidia Ranzini - Forse non ci sono tanti punti in comune, ma ho subito pensato ai film di Kusturica, anche se sicuramente di livello superiore. Simpatico il sottolineare come da un incontro casuale può cambiare la vita di una persona: ci ricorda anche che, per essere felici, basta poco. È decisamente intriso di umorismo nero, per me piacevole ma per altri inaccettabile (anche da una tragedia come la guerra in Bosnia ha tratto il lato comico). Grandi eserciti in posti piccoli sembravano diretti da una mente felliniana. Ma le guerre non sono solo quelle combattute dai soldati, ma anche quelle di vita quotidiana. Piacevole vedere come Londra possa apparire agli occhi di uno straniero. Il filo conduttore che lega le quattro diverse famiglie è la crisi. Per merito dell'immigrazione queste cominciano a pensare ai problemi di altri paesi con occhi più umani e coinvolti. Forse un po' troppo crudeli alcune scene.

Giuviana Grilli - Al centro c'è la guerra nei Balcani, rappresentata nella rissa a Londra tra il serbo e il croato; eppure rimane sullo sfondo, filtrata com'è da incontri con elementi vari e diversi della società britannica. L'andamento a flash, che fa saltare da un personaggio all'altro, è ben condotto, ma alla lunga stanca e confonde. L'elemento migliore del film è la sottile vena di ironia con cui si guarda al mondo

inglese, ai personaggi di lingua diversa. Però, nel complesso, poco di questo film si imprime nella memoria.

MEDIOCRE

Vittoriangela Bisogni - Tessere folli realizzate in chiave macchiettistica ed esasperata, che compongono un edificante quanto improbabile mosaico di un'utopistica società multietnica. Problemi, nevrosi, orrori si dissolvono con l'intrecciarsi dei destini alla luce della buona volontà; e anche il drogato delinquente incallito diventa un angelo che legge le fiabe. Ma attenzione, il messaggio di speranza non è così consolatorio; a una lettura più accorta esso appare parziale e presuntuoso: sperate, inglesi debosciati e psicotici, forse i bosniaci vi salveranno!

Carlo Chiesa - A cominciare dal titolo, evidentemente ironico (o presuntuoso?), l'ambiguità del film si condensa nel racconto di cinque storie esemplari estrapolate dalla tradizione albionica e scomposte bizzarramente in un allegro frullato di immagini. Dopo aver pazientemente ricomposto le varie tessere del "puzzle", mi sono trovato a giudicare cinque assurde barzellette, nelle quali il tradizionale "humour britannico" affiora solo grossolanamente qua e là. I racconti, tutti ad alto livello di improbabilità, esibiscono la loro perla in quello relativo al rocambolesco "trasferimento" del ragazzo debosciato nel bel mezzo di una guerra nei Balcani (con disgustoso e poco umoristico inserimento di allucinanti scene di bassa macelleria) e finale con immediata redenzione dei suoi due truculenti compari. Un dubbio, alla fine, mi assale: non è che il regista, di origini non inglesi, abbia voluto amabilmente prender in giro i medesimi (e le loro genetica supponenza?)

The Big Kahuna

CAST&CREDITS

regia: John Swanbeck

origine: Usa, 1999

soggetto e sceneggiatura:

dalla commedia *Hospitality Suite* di Roger Rueff

fotografia: Anastasias N. Michos

montaggio: Peggy Davis

musica:

Christopher Yaoung, Anita Camarata, Kayun Franck

interpreti: Kevin Spacey (Larry), Danny DeVito (Phil),

Peter Facinelli (Bob).

durata: 1h30'

distribuzione: Lucky Red

IL REGISTA

Il regista John Swanbeck ha sempre lavorato per il teatro. Il suo debutto nel cinema è stato voluto dal premio Oscar Kevin Spacey, che ha prodotto il film *The Big Kahuna* per far conoscere a un pubblico più ampio di quello teatrale il testo di Roger Rueff. Il titolo del film fa riferimento alla preda inseguita dal pescatore nel romanzo *Il vecchio e il mare* di Hemingway. Per i protagonisti del film, tre venditori di lubrificanti impegnati in una convention in cui sperano di concludere il grande affare della loro vita, si riferisce a un misterioso cliente tanto atteso, ma di cui non si conoscono i connotati. Va da sé che il titolo assume una valenza più ampia – forse addirittura metafisica – nel momento in cui l'at-

tesa di dare una svolta alla vita si trasforma piuttosto nell'occasione per trarre il proprio bilancio esistenziale.

IL FILM

«Una squallida suite di un grande e anonimo albergo di Wichita, nel Kansas, ospita una convention di venditori di olii lubrificanti per l'industria: è qui che fa la sua ricomparsa, che rinasce, il Lester Burnham che avevamo lasciato morto stecchito in *American Beauty*. Ma non solo perché Larry Mann è interpretato dallo stesso attore, l'ambiguo e disilluso Kevin Spacey, ma perché Lester e Larry rappresentano l'epitome stessa del disfacimento definitivo del sogno americano (almeno quello versione middle class): rappresentano l'eterno ritorno del commesso viaggiatore di milleriana memoria. [...] Film "da camera", girato interamente in interni, *The Big Kahuna* [...] è un film coraggioso: che accetta la sfida di racchiudere il cinema entro quattro pareti e lasciar parlare tutti i protagonisti, tutti e tre straordinari. [...] Film di impianto teatrale, [...] com'è stato giustamente notato, è un film beckettiano, più vicino a una pièce teatrale che a un film, nel quale i protagonisti aspettano qualche cosa, che, si capisce, non arriverà mai. Un po' sitcom, un po' dramma teologico, il film di Swanbeck non è una pellicola facile ma un film che vale la pena di affrontare con lo stesso coraggio dimostrato dai realizzatori» (ANDREA FRAMBROSI, *L'Eco di Bergamo*, 11 settembre 2000).

LA STORIA

Al sedicesimo piano di un grande albergo a Wichita, in Kansas, tre uomini, con diverse responsabilità nel settore vendita di una azienda che produce lubrificanti, sono in attesa di presentare ai possibili clienti una nuova linea di prodotti. È una di quelle riunioni per inviti con rinfresco definita convention. I tre uomini sono Phil, cinquantadue anni, un matrimonio finito da due e una visibile rassegnazione che ormai fa parte del suo carattere e del suo comportamento; Bob, il più giovane, colui che sta iniziando adesso, l'uomo immagine dell'azienda, a cui è stato affidato il settore studio e sviluppo, sposato e innamoratissimo della moglie; e Larry, mezza età, quindici anni di matrimonio e un carattere esuberante, spaccone, apparentemente molto sicuro di sé. Sono circa le 17 quando i tre si ritrovano insieme a discutere del lavoro che li attende. Tutti e tre sanno che il cliente importante tra quelli che dovrebbero presentarsi è uno solo. Ne conoscono il nome, ma non la faccia. Le due ore che separano Phil, Bob e Larry dalle faticose 19, ora dell'arrivo degli invitati, è l'occasione per uno scambio di idee. Il primo riflette sulle le delusioni avute dalla vita, il secondo, che si dichiara "battista", esibisce con troppa presunzione alcuni versi del Vangelo, il terzo racconta delle sue capacità di misurarsi con il suo prossimo, chiunque esso sia e la disponibilità a pagarne le conseguenze. Alle 21.30, quando tutto è finito, la loro delusione su come è andata la serata è ormai una realtà. Il grande Kahuna, il pesce grosso che doveva abboccare, il potenziale cliente da corteggiare per essere attirato nella rete, non si è visto. Larry non si dà pace, pensa alla figuraccia inevitabile quando rientrerà in sede, cerca di capire che cosa può essere successo, se la prende con Phil per non essere stato abbastanza scrupoloso nel controllare l'invito. Poi si rivolge a Bob. E Bob racconta di aver conosciuto tipi interessanti. Uno in particolare, che gli ha parlato di cani, pastori tedeschi, un uomo che deve aver fatto molte cose. Adagio adagio, Larry scopre che l'uomo dei cani era proprio il cliente tanto aspettato. Allora l'interrogatorio si fa più serrato: Bob deve raccontare meglio quello che gli ha detto, e lui lo racconta. «Gli ho parlato di religione. Abbiamo

parlato della vita e della morte. È stata una bella chiacchierata». Larry si indigna. Phil cerca di mediare, «forse voleva essere lasciato in pace». La serata però non è ancora finita, e così Bob dice di aver ricevuto da quell'invitato un biglietto da visita con un indirizzo: il luogo dove si sarebbe recato subito dopo, e anche una specie di incoraggiamento, se avesse voluto raggiungerlo. Phil e Larry colgono l'ultima carta da giocare ancora a disposizione: affidano a Bob i loro due biglietti da visita, su cui precisano un altro possibile appuntamento, e mandano Bob verso quell'uomo. Per loro due ricomincia l'attesa, ma cambiano gli argomenti di conversazione. Phil confessa di aver voglia di qualcosa di diverso dalle vendite. Racconta di un sogno e dell'ossessione di avere una missione da svolgere, di cui però non ha idea. Larry cerca di consolarlo, «siamo tutti sotto stress». Ma Phil ha bisogno di certezza, ha bisogno di amore. E chiede all'amico «tu mi vuoi bene?». Bob rientra e il racconto che fa del suo incontro con il grande Kahuna non lascia prevedere nessun passo avanti sui risultati sperati. «Abbiamo parlato di Cristo, di Gesù». Larry allora si infuria, prova a spiegare al giovane dirigente la sua mancanza di lealtà nei confronti dell'azienda. «Il suo compito era quello di vedere lubrificanti». E tra loro si arriva alle mani. Solo Phil riesce a riconciliare gli animi. e a chiarire a Bob che cosa sia l'onestà in ogni momento della vita, mentre Larry già si è congedato. Ma ancora una volta, il giovane ascolta distrattamente. Per Phil l'ultimo saluto prima di andare a dormire è una telefonata di Larry, che gli dice «ti voglio bene». (LUISA ALBERINI)

Al termine del film mentre scorrono i titoli di coda:

Goditi potere e bellezza della tua gioventù.

Non ci pensare:

il potere della bellezza giovanile lo capirai

solo una volta che sarai appassita.

Ma credimi, tra vent'anni guarderai

quelle tue vecchie foto

e in un modo che non puoi immaginare adesso

Quante possibilità avevi di fronte

e che aspetto magnifico avevi.

Non eri per niente grasso come ti sembrava.

Non preoccuparti del futuro oppure preoccupati
ma sapendo che questo ti aiuta
quanto masticare chewing-gum
per risolvere un'equazione algebrica.
I veri problemi della vita saranno
sicuramente cose che non ti erano
mai passate per la mente.
Di quelle che ti pigliano di sorpresa
alle quattro di un pigro martedì pomeriggio.
Fa una cosa il giorno in cui sei spaventato:
canta.
Non essere crudele col cuore degli altri
anche se la gente è crudele con il tuo.
Non perdere tempo con l'invidia.
A volte sei in testa, a volte resti indietro.
La corsa è lunga e alla fine sei solo con te stesso.
Ricorda i complimenti che ricevi,
scordati gli insulti.
Se ci riesci veramente, dimmi come si fa.
Conserva tutte le vecchie lettere d'amore
e butta i vecchi estratti conto.
Rilassati, non sentirti in colpa.
Non sai cosa vuoi fare della tua vita.
Le persone più interessanti che conosco
a 22 anni non sapevano che fare della loro vita
i quarantenni più interessanti che conosco
ancora non lo sanno.
Prendi molto calcio.
Sii gentile con le tue ginocchia.
Quando saranno partite, ti mancheranno.
Forse ti sposerai, forse no.
Forse avrai figli, forse no.
Forse divorzierai a 40 anni.
Forse ballerai con lei
nel 75° anniversario di matrimonio.
Comunque vada non congratularti troppo con te stesso.
Ma non rimproverarti neanche.
Le tue scelte sono scommesse.
Come quelle di chiunque altro.

Goditi il tuo corpo, usalo
in tutti i modi che puoi
senza paura e senza temere
quello che pensa la gente.
È il più grande strumento
che potrai mai avere.
Ballare.
Anche se il solo posto nel quale puoi farlo
è il tuo soggiorno.
Leggi le istruzioni anche se poi non le seguirai.
Non leggere le riviste di bellezza,
ti fanno solo sentire orrendo.
Cerca di conoscere i tuoi genitori.
Non puoi sapere
quando se ne andranno per sempre.
Tratta bene i tuoi fratelli.
Sono il miglior legame con il passato
e quelli che più probabilmente
avranno cura di te, in futuro.
Renditi conto che gli amici vanno e vengono
ma alcuni più preziosi rimarranno.
Datti da fare per colmare le distanze geografiche e gli stili di vita
perché più diventi vecchio più hai bisogno
delle persone che conoscevi da giovane.
Vivi a New York per un po'
ma lasciala prima che ti indurisca.
Vivi anche in California un po'
ma lasciala prima che ti rammollisca.
Non fare pasticci con i capelli.
Se no, quando avrai 40 anni
sembreranno di un 85enne.
Sii cauto nell'accettare i consigli
ma sii paziente con chi li dispensa.
I consigli sono forma di nostalgia.
Dispensarli è un modo di ripescare il passato
dal dimenticatoio e ripulirlo.
Passare la vernice sulle parti più brutte
e riciclarlo per più di quel che valga.
Ma accetta il consiglio per questa volta.

LA CRITICA

“Il venditore è il primo gradino della scala che porta al sogno americano”. Parola di John Dos Passos. A questa singolare figura, prodotto spicciolo di un sistema fondato sui commerci e sul libero scambio, hanno dato corpo e spessore commedie come *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller e *Americani* di David Mamet. Su questo personaggio emblematico torna ora John Swanbeck con *The Big Kahuna*, tratto dal romanzo *Hospitality Suite* di Roger Rueff, da lui già portato in scena a Chicago. Fra gli spettatori della riduzione teatrale c’era il due volte Oscar Kevin Spacey, che ha prodotto il film e ha chiamato a dirigerlo Swanbeck. Ma chi è il “grande Kahuna” del titolo? È il magico stregone dei Mari del Sud, che nel gergo dei venditori incarna l’agente di fronte al quale tutti si inchinano per capacità professionali e superlative tecniche di convincimento. [...] Il film ricalca l’impianto teatrale e si regge sul serrato confronto tra i personaggi. Un confronto che si riverbera sul piano interpretativo tra Kevin Spacey e Danny DeVito, entrambi bravissimi a disegnare il ritratto dell’americano medio, con il suo conformismo e i suoi tentativi di evasione. (ENZO NATTA, *Famiglia Cristiana*, 27 agosto 2000)

Una *dark comedy* in una camera d’albergo in una cittadina del Kansas, per parlare delle umiliazioni quotidiane di quel povero americano frustrato dal lavoro che ritorna qui protagonista, nella sua versione middle class, evoluzione quasi antropologica e sociale del *Commesso viaggiatore* di Miller e degli agenti immobiliari di Mamet. Ma il soggetto così teatrale di *The Big Kahuna* – come dire il grosso affare, il colpo grosso per i venditori di commercio – viene da un romanzo di Roger Rueff, *Hospitality Suite*, nel quale si incrociano, nell’attesa del Grande Compratore che è un po’ come il Godot di Beckett, tre mediatori di lubrificanti che parlano per 90 minuti di lavoro e di altro, tirandoci dentro un gioco psicologico di rara intelligenza drammaturgica, un dialogo che rimbalza come un ping pong e passa dall’alto al basso con perfetta furberia. Certo, si parla soltanto, chi vuole gli effetti

speciali si astenga; ma chi crede che il cinema debba render merito anche al dialogo, questa è un’occasione da non perdere. Anche perché i caratteri sono complementari e speculari, ciascuno soffre come può: Larry, il più arrogante, fa il padre padrone interessato solo agli affari, Phil ha problemi perché è stato appena lasciato dalla moglie e Bob è il giovane alla prima uscita, che invece di discutere le percentuali preferisce parlare di Dio: è più importante parlare di Gesù o del lubrificante? All’alba, dopo una nottata non semplice, i tre si confessano più cose di quanto sospettassero. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 19 settembre 2000)

Il cinema, da sempre, ci ha abituato alla figura del venditore: basti ricordare i casi – più o meno recenti – di *Americani* (1992), *Cadillac Man* (1990), *Fargo* (1996). Tale scelta si deve, credo, al naturale fascino che tale figura esercita sull’immaginario collettivo: il venditore diviene emblema, incarnazione e simbolo di una vita spesa, letteralmente, al servizio dell’azienda, in attesa della “grande occasione”. E il rapporto che si instaura tra il tempo che passa e la vita lavorativa si presta – per natura intrinseca, richiami, suggestioni – alla tematizzazione della “condizione umana”: ognuno è spettatore di una vita che scorre monotona, sempre uguale di colpo giunge al capolinea: ci si guarda indietro, ma la consapevolezza acquisita consente soltanto un bilancio in “negativo”; col trascorrere inesorabile delle stagioni, l’esistenza, beckettianamente, si rivela improvvisamente per quello che è, nient’altro che pura attesa, attesa di cui sovente si colgono le premesse – in termini di aspettative, progetti – ma raramente gli esiti. Esiti che, all’opposto, a posteriori appaiono tristemente poveri, desolanti, non certo come ce li eravamo immaginati inizialmente. E il rapporto tra cliente e venditore arriva a svelare la natura stessa dei rapporti interpersonali: il “commerciale” è obbligato a sedurre il cliente, sollecitarne la fantasia, preconizzare mondi immaginari che non si avvereranno, fingere sicurezza e interessamento. A tale costrizione, e quale ideale contrappunto, si oppone un sentimento umano di profonda solitudine, la malinconia dietro la maschera del clown. [...] L’unità di luogo, quale consueto e prevedibile

espediente “teatralizzante” – essendo la sceneggiatura ricavata da una commedia di Roger Rueff – e una messinscena trasparente, perfettamente trattenuta, garantiscono tenuta drammatica, presa sullo spettatore; in tal senso, la stanza d'albergo diviene il “palcoscenico” su cui recitare, letteralmente, la propria vita; e i personaggi sono davvero chiamati ad interpretare una seconda volta gli “attori”, ognuno con battute e copioni di rito, ribaltandone l'inevitabile assunto di partenza: attori che interpretano personaggi. [...] Sui titoli di coda, un rap scandisce e compendia le semplici verità occultate nelle pieghe della storia, trattenute sotto la cappa dell'apparenza; tra di esse ricordiamo il fondamentale riconoscimento che “le scelte sono scommesse” (ALBERTO SONCINI, *Cineforum* 399, novembre 2000, pp. 80-81).

«Religioni a confronto. Credenti, invasati, agnostici, predicatori e disillusi delle due grandi fedi del mondo occidentale: Cristo e gli affari. Tutto questo al chiuso di una squallida suite di uno squallido hotel sperduto nello squallido Midwest. Con tre persone che aspettano, si stordiscono di parole, rischiano di perdere l'affare della carriera e, probabilmente, finiscono per recuperare in extremis una situazione disperata. *The Big Kahuna*, adattamento di una pièce teatrale, utilizza il pretesto del lubrificante e del cliente che non arriva mai per mettere in scena l'estenuante confronto fra seguaci di religioni diverse. Larry-Spacey è il prototipo del venditore, un cinico che vive per il lavoro e lavora il successo; Bob-Facinelli è il pivello che non comprende l'ansia di denaro (non guarda nemmeno le altre donne, perché secondo la Bibbia è come tradire la propria moglie) preso come è dalle sue convinzioni religiose. In mezzo il disilluso Phil-DeVito, stanco del proprio lavoro e, forse, della vita, che con i suoi mezzi toni cerca di placare la logorrea ansiosa di Larry e di scuotere il collega più giovane di cui, però, prova a condividere la purezza di alcune posizioni. Un triangolo perfetto, lungo il quale ognuno dei tre cerca di fare il proprio mestiere, cioè vendere, convincere ad acquistare. Ognuno forte (ma con differenti gradi di debolezza) della propria posizione, si impegna a convincere l'altro, ad attrar-

lo verso il proprio territorio; un'esercitazione retorica in vista della serata decisiva, oppure un altro gioco di seduzioni incrociate con, in palio, nuovi adepti per la propria confessione. La suite d'albergo è il tempio di Larry e Phil, il rinfresco per i clienti è un rito, la preparazione dei cocktail ha la solennità di un sacramento. Non sorprende, poi, che Bob si ritrovi, con l'importante cliente, a parlare di Gesù Cristo e della salvezza dell'anima. È solo una questione di confronto fra la propria assolutezza e la supposta vulnerabilità dell'altro; Bob, probabilmente, sa solo vendere la certezza della sua fede, così come Larry avrebbe soltanto saputo parlare di lubrificanti. I due, in fondo, si somigliano terribilmente. Come molti film tratti da opere teatrali, *The Big Kahuna* è un film straparlato, con tempi e ritmi da palcoscenico, ma con poco cinema. Potrebbe sembrare solo teatro filmato (quello odiato da Bresson), appesantito anche da un finale conciliante e leggermente sbilanciato a favore del giovane Bob. Ma è comunque un film essenziale e preciso, girato in maniera funzionale e non asettica; non deve essere semplice tirare fuori storie immobili da personaggi che sembrano raccontarsi le stesse cose da una vita...» (FRANCO MARINEO, *Duel* 83, ottobre 2000, p. 18).

L'ossessione degli affari come allegoria di vite bruciate lentamente, sognando un colpo grosso che probabilmente non arriverà mai. Roger Rueff ha scritto *The Big Kahuna* pensando a Miller (*Morte di un commesso viaggiatore*) e Mamet (*American*). John Swanbeck ha messo la macchina da presa in una camera d'albergo e ha detto ciak. Al resto ci pensano i tre attori: Peter Facinelli, il venditore più ingenuo e puro (così mi pare); e specialmente la strepitosa coppia DeVito-Spacey già segnata dai troppo sorrisi spesi, dalle troppe mani strette, nell'ansia di vendere, vendersi forse. Magari è vero che l'America ti offre una seconda occasione, ma quasi sempre è solo la possibilità di ripetere lo stesso errore. (CLAUDIO CARABBA, *Sette*, 21 settembre 2000)

Un buon copione, valido probabilmente sulla scena teatrale (da dove, infatti, proviene), ma che sul grande

schermo si disperde, importuna, infastidisce per *déjà vu* e retorica. Si capisce che Kevin Spacey si sia innamorato della pièce, al punto di decidere di produrre la sua trasposizione cinematografica cucendosela addosso in maniera fin troppo narcisistica. (ALDO FITTANTE, *Film Tv*, 19 settembre 2000)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Gabriella Rampi - Il film è molto ben realizzato, pur essendo la trasposizione di un testo teatrale, e quindi girato in un'unica scena, una camera d'albergo: ma il dialogo vivace e profondo e l'ottima recitazione tengono vivi l'attenzione e l'interesse. È un film ricco di valori: fondamentale il rapporto di amicizia, l'attaccamento al lavoro, l'onestà interiore, la fede ingenua e senza incertezza del più giovane, che però non ha la sofferta ricerca di dare un senso alla vita e alla morte, di cercare Dio pur fra mille dubbi, che gli anni, le disillusioni e le fatiche della vita hanno fatto maturare nei due più anziani.

Luciana Biondi - Una recitazione magistrale dei due protagonisti cui fa da degno contraltare il giovane. Una regia attentissima ai tempi, alle sfumature, ai gesti. Alla fine di questa "strana" giornata in cui si è passati da un'allegria spavalda a un entusiasmo forzato, intercalati dalle malinconiche riflessioni su una vita familiare fallita, alla disperazione rabbiosa per la fallita conclusione, emerge come valore fondamentale il segno dell'amicizia, vera e disinteressata, sostegno dell'esistenza. Il domani? Un altro giorno con altre speranze e altre disillusioni... e la vita continua.

OTTIMO

Iris Valenti - Dopo un avvio lento, un po' fumoso, sonnolento, il film ci prende per mano e ci coinvolge, sia per la

bravura degli attori che sanno evidenziare l'affanno dell'uomo alla ricerca del valore della vita da angolazioni tanto contrapposte e pur tutte valide sia proprio per il riassumere la vita intera in un tempo e in uno spazio così piccoli. Un buon lavoro, da non consigliare comunque a chi cerca nel cinema divertimento.

Gianfranca Viani - Ottimo lavoro sulle difficili arti di vendere e di vivere con tutte le lotte, le vittorie e le sconfitte, le delusioni e le speranze che esse comportano. Con i canoni classici di unità di tempo, spazio e azioni, Swanbeck, regista teatrale, affronta con coraggio e con successo la macchina da presa il risultato è un gioiello di regia e di recitazione. La scelta degli interpreti (tutti) è perfetta. De Vito e Spacey sfoderano una grinta e una abilità eccezionali. Primi piani e sequenze indimenticabili.

Tina Lazzaroni - Evidente la radice teatrale. Sviluppato benissimo, tiene avvinti per il ritmo dato. Fotografia che non fa rimpiangere panorami, arredi, ecc. Primi piani bellissimi. Di qui ottima recitazione. Valori molto accentuati. Un po' loquace, ma non logorroico.

Lina Amman Orombelli - Pièce teatrale di ottima recitazione. In un solo luogo (una squallida stanza d'albergo) nello spazio di una notte si dibatte uno dei grandi problemi della vita: pragmatismo o contemplazione, azione o pensiero, fare o essere, Marta o Maria? (Le mie simpatie vanno sempre verso Marta, che si mette in gioco e rinuncia alla parte migliore...). Se non la soluzione impossibile, l'equilibrio lo darà Phil/DeVito, perché è un uomo che soffre, conosce e ama la debolezza del cuore umano.

Michele Zaurino - Ho letto *Il vecchio e il mare* molti anni fa e sinceramente non sapevo che *The Big Kahuna* fosse la definizione della preda inseguita dal pescatore; ricordo che il tema del libro era lo sforzo di affrontare il destino e il raggiungimento della vittoria anche attraverso la sconfitta. Nel film di Swanbeck non ci sono vincitori né vinti, o, ancora meglio,

i perdenti non sono veri perdenti e il vincente non è un vero vincente. L'affiorare del rapporto che esiste tra Larry e Phil è mirabilmente narrato, cancellando la patina di cinismo da un lato ed evidenziando la disillusione da un altro. Il giovane Bob, infervorato dalla sua fede religiosa e sicuro delle proprie idee, riesce a catturare "la preda" e forse a mandare in porto il grande affare. Senza mai parlarne di lubrificanti ma sciorinando con il cliente la sua purezza e sensibilità. Nulla sembra scalfire la sua sicurezza, neanche la dura lezione impartitagli da Phil, alla fine della serata, sul bisogno di valori umani anche in situazioni in cui non esiste spazio per i sentimenti. Aspettiamo tutti un *big kahuna*, o aspettiamo solo la possibilità di guardarci dentro e di parlare con qualcuno disposto ad ascoltarci. Un grande Kevin Spacey, ma soprattutto uno straordinario Danny DeVito, ci trasmettono l'angoscia di vivere e il desiderio di amore che pervadono il film.

BUONO

Piergiorgio Bruni - Ciò che appare non è sempre ciò che realmente è. Peter Facinelli interpreta perfettamente la parte di Bob, che a prima vista sembra perfetto. Ad una più attenta valutazione, risulta essere invece un personaggio inamidato, un timido venditore e un impavido integralista. Si può parlare di Dio, ma per prima cosa non bisogna sottrarsi ai propri doveri. Kevin Spacey è famoso per essere un ottimo attore e qui ci regala l'ennesima prova del suo talento. A parte qualche enfaticizzazione di stampo americano, compresa la filastrocca finale che sminuisce la serietà degli argomentanti, il film è nel complesso valido e brillante.

Felice Ghidoli - Tre personaggi in attesa dello scoop, il grande affare, in un film anomalo per la riduzione scenografica e l'impianto discorsivo, tra battute ad effetto e risvolti introspettivi. Una pièce animata da tre individualità differenti che si confrontano sul significato del vivere, sulle relazioni umane e il problema della fede, portati ad argomentazioni in un "gioco psicologico".

Bona Schmid - Film ben costruito sulla metafora esistenziale del commesso viaggiatore, personaggio emblematico nella letteratura americana. Fuori di metafore, siamo tutti dei commessi viaggiatori alla ricerca del *Big Kahuna*, per dare un senso al nostro esistere. Nella suite di uno squallido albergo di provincia emerge tutta l'ansia e l'angoscia di questa ricerca. Tre grandi attori, dalle tipologie diverse, giocano la grande partita con acuminata armi dialettiche. Il regista evince da questa pièce teatrale una galleria di primi piani di grande efficacia.

Bruno Bruni - Il mondo competitivo delle vendite, in cui l'elemento primario è rappresentato dal perseguimento esagerato degli obiettivi e si coniuga unicamente con il risultato mercantile, è preso in esame con molto acume dall'analisi introspettiva dei tre protagonisti. Il film, ben diretto e interpretato, ricostruisce il mondo degli affari, ne interpreta le ansie, le aspettative, ne sottolinea il coinvolgimento, ne mostra il cinismo, la ritualità formale, il vuoto morale. L'uomo, che nell'essere artefice del sistema, ne è anche la vittima, riscopre in questo grigiore valori che sembravano sopiti. È amaro riscoprirsi non più giovani, con un bilancio della propria vita limitato alla sola attività lavorativa che ha costituito un comodo alibi al vuoto dei sentimenti e a valori di riferimento. È una presa di coscienza di stati d'animo sofferti, in un linguaggio semplice e dosato, concettualmente condivisibile per i due non più giovani protagonisti, ma anche per il terzo interprete, neofita che dovrà analizzare dentro di sé il comportamento intransigente, che di religioso mantiene solo un ottuso integralismo.

Margherita Tornaghi Tagliabue - Il film ci porta a giudicare la diversità di carattere di tre venditori: ognuno, a modo suo, persegue il suo punto di vista. Il regista è riuscito a far risaltare la diversità di pensiero dei tre protagonisti (che pur facevano lo stesso lavoro): il giovane venditore è rimasto soddisfatto della bella conversazione avuta con l'importante eventuale cliente senza neppure pensare alla vendita persa; il venditore "fanatico", molto arrabbiato per l'affare sfumato,

è partito con la coda fra le gambe; il terzo, pur deluso per l'affare sfumato, e cercando di spiegarlo al giovane, ha compreso (quasi ragionando con se stesso) che nella vita oltre agli affari ci sono anche altri valori.

Antonella Spinelli - Osservazione disillusa di un mondo che ha bisogno di credere in qualcosa. È così sofferto il dialogo tra uomini che vogliono convincere (e convincersi) delle reali motivazioni del loro operato. C'è una morale ed un'ottica anche nel lavoro del venditore: perché no? Tutti attendono di capire, di trovare le giuste risposte, anche se appartengono a generazioni diverse. Bellissimo dramma psicologico, nel ristretto mondo di una squallida camera d'albergo, non molto differente dal difficile spazio interiore che spesso ci sta stretto.

Emilia Giacobone - Un film sull'attesa. Ottimi attori, sceneggiatura valida, interessante il confronto fra i tre sulle rispettive filosofie di vita. Alla fine si rimane un po' delusi per una conclusione che non c'è.

DISCRETO

Lidia Ranzini - Mi conferma che, al mondo, anche se di cose o di idee, siamo tutti potenziali venditori. L'occasione giusta si presenta a tanti, ma non tutti sanno coglierla. Si conferma poi che tutti, consapevolmente o no, vanno alla ricerca del proprio Dio, per dare un senso alla propria vita. Peccato che, risparmiando, non ci sia fotografia, ma in questo contesto importino più le parole delle immagini. Nessuno ha tempo per riflettere, così la "grande" America può andare, piena di soldi ma senza contenuti. I personaggi sono simpatici perché sono dei perdenti, mentre i trionfatori, in genere, non suscitano simpatie. Grandi le interpretazioni.

Carla Veronesi Righi - In questo film manca il linguaggio cinematografico. Tutto si svolge in una suite piuttosto modesta di un modesto albergo. Tanti i primi piani, bravi gli

attori, ben resa la tensione dei tre che attraverso molte parole, ma nessuna nuova inquadratura, rivelano le proprie idee e i propri stati d'animo: una buona recitazione, ma ripeto ben poco cinema.

Carlo Chiesa - Forse sarebbe stato meglio lasciare che i tre venditori di lubrificante disputassero delle loro paturnie e delle grandi strategie operative sulle polverose tavole dei palcoscenici teatrali. Ciò avrebbe confermato tra loro e noi – spettatori del *Grande fratello* – un rapporto di partecipazione più sentito e diretto. La trasposizione cinematografica, invece, ci ha reso più distaccati, quasi indifferenti, e, di conseguenza, più annoiati. Niente da dire, all'opposto, sull'interpretazione di alta scuola dei tre magnifici attori (ma non sottovaluterei l'altissimo contributo offerto dai doppiatori italiani!).

MEDIOCRE

Miranda e Giulio Manfredi - La staticità teatrale non sembra adatta al cinema che, per sua natura etimologica, è movimento di immagini e situazioni. Il contenuto di questo film è nel dialogo a volte brillante ma troppo spesso estremizzato nella sua valenza didascalica. La mercificazione mentale viene attenuata da un improbabile venditore di Dio e da un tentativo di dialogo su problematiche esistenziali piuttosto banali. La morale consolatoria, tipicamente *made in Usa*, non lascia spazio a fraintendimenti cerebrali.

Tullio Maragnoli - Un film così tanto parlato si può reggere solo su attori d'eccezione, e non c'è dubbio che i nostri lo siano, e anche più bravi dei personaggi reali che interpreta. Infatti, se si traspone la vicenda nella vita reale, si immaginano quei tre tapini mandati a vendere qualcosa a qualcuno senza uno straccio di depliant né un campione del loro prodotto. La gran parte dei "qualcuno" è già brilla prima di sera, e non pare sia lì per comprare alcunché; il "Big" si comporta da big, ma il risultato non cambia. L'unica cosa

che viene in mente è che quelle convention rientrino nel tipico puritanesimo della società americana, e pertanto servano più che altro a dare ai locali mariti qualche giorno di evasione da casa, legale e autorizzata. Ma i nostri eroi, forse inconsciamente abituati a restare in gabbia, evadono restando chiusi inutilmente tutto il pomeriggio in una camera d'albergo, con prevedibili stati depressivi e conseguenti discorsi più profondi che pertinenti al luogo e allo scopo per cui sono lì, fino allo sfinimento loro e degli spettatori. Il film rimane di qualche utilità per le aziende americane, che, sulla base di quanto emerso, potrebbero vantaggiosamente rivedere le loro politiche commerciali.

Giancarlo Colonna - Un film "claustrofobico": un soggetto teatrale, che mal si adatta al mezzo cinematografico. Ho apprezzato in particolare l'interpretazione di Danny DeVito. Ma nel complesso mi sono sentito poco coinvolto e decisamente annoiato.

INSUFFICIENTE

Duccio Jachia - I protagonisti dovrebbero essere tre soci commercianti in lubrificanti, che discutono sul modo di acquisire un grosso cliente denominato come un pesce. In realtà appaiono come tre persone che ripetono in modo monotono e noioso lo stesso concetto senza comprendersi, senza ascoltarsi, senza integrarsi. Ma anche ciò è fatto male. Sembra l'esercitazione di una filodrammatica parrocchiale, sul tipo "questa sera si recita a soggetto: io venale, tu spirituale, lui mediatore". Mancano dialogo, azione e sviluppo. Anche i caratteri sono falsi, troppo marcati, privi di sfumature, maschere di cartapesta. Le frasi sono inattendibili.

Melania Galliazzo - Il film non offre alcuna traccia di artisticità, tranne per Danny DeVito, che come al solito ha recitato in modo eccellente.

Billy Elliot

3

CAST & CREDITS

regia: Stephen Daldry (Gran Bretagna, 1999)
sceneggiatura: Lee Hall
fotografia: Brian Tufano
montaggio: John Wilson
musica: Stephen Warbeck
coreografia: Peter Darling
con: Jamie Bell (Billy Elliot), Julie Walters (Mrs. Wilkinson), Gary Lewis (il padre), Jean Heywood (nonna), Jamie Draven (Tony), Stuart Wells (Michael)
distribuzione: Uip
durata: 1h50'

IL REGISTA

Stephen Daldry è nato in Inghilterra nel 1960. A parte la sua nota formazione di regista teatrale, non tutti sanno che il regista ha manifestato fin dal suo esordio cinematografico, con il cortometraggio *Eight* (1998), una predilezione per l'osservazione di caratteri infantili: il protagonista era un bambino di otto anni alle prese con il trasferimento in una nuova città e la morte del padre. *Billy Elliot*, il suo primo lungometraggio, gli ha fruttato una lunga serie di gratificazioni e premi: dalla nomination all'Oscar come miglior film straniero nel 2001, ai riconoscimenti europei del César, David di Donatello, della British Academy, e del London Film Critics Circle, fino ai premi dei più noti festival internazionali: da Stoccolma a San Paolo, da Valladolid, a Toronto.

IL FILM

«Presentata l'anno scorso alla Quinzaine di Cannes, dove fu accolta con enorme favore dal pubblico, l'opera prima del produttore e regista teatrale Stephen Daldry è diventata uno dei "casi" cinematografici della stagione, ottenendo un ottimo piazzamento al box office internazionale [...]. Durante il grande sciopero dei minatori nell'84 (lo stesso di *Grazie, signora Thatcher*), nel Nordest dell'Inghilterra, un ragazzino di undici anni si scopre la passione per la danza. Il padre, vedovo inconsolabile, e il fratello maggiore preferirebbero vederlo impegnato nel virile sport della boxe; pensano che una carriera da *étoile* non sia solo irrealizzabile, ma anche l'anticamera dell'omosessualità. Billy tiene duro nel suo proposito, con l'incoraggiamento della signora Wilkinson (la Walters), un'insegnante disposta a sfidare i pregiudizi maschili mandandolo alle selezioni del Royal Ballet di Londra. Le difficoltà sono tante, ma alla fine l'entusiasmo del ragazzo contagia l'intero villaggio minerario: incluso babbo, che capisce come la danza sia la sola occasione di riscatto sociale per Billy e, vincendo i suoi stessi pregiudizi, lo aiuta. La morale della favola è molto simile a quella di *Grazie, signora Thatcher*, ovvero l'arte e la solidarietà sono più forti della miseria. Però le analogie si fermano qui, perché *Billy Elliot* è un melodramma in piena regola, del tipo che vuole (e ci riesce) farti tirare fuori il fazzoletto. Nuovo esemplare di quel cinema britannico che – da *The Full Monty* a *East is East* – anche il pubblico italiano mostra di gradire particolarmente, *Billy Elliot* alterna commozione e humour, è scritto bene, politica-

mente supercorretto, accattivante: anche se lascia trapelare una dose di furbizia [...]. Se la storia di Billy sfonda un po' di porte aperte, tuttavia, lo fa con misura e tenerezza: vedi l'ingenua confessione d'amore del piccolo amico o il modo in cui la regia riesce a evitare il ridicolo su Billy, vestito da ballerina. Una buona dose del successo ecumenico del film va sicuramente attribuita al giovanissimo protagonista Jamie Bell: diretto, determinato, a volte egoista; mai, neppure per un momento, lezioso o disposto ad autocompatirsi». (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 24 febbraio 2001) .

LA STORIA

1984: a Durman Coafield, paese del Nord Est inglese ai confini delle miniere di carbone, è in corso il lungo sciopero dei minatori. Anche il padre e il fratello di Billy Elliot sono impegnati in quella lotta per salvare il posto di lavoro. Billy è solo un bambino: ha undici anni, va a scuola, e a casa bada alla vecchia nonna, che ogni tanto apre la porta e se ne va. Ma la sua vera passione è la danza. La mamma è morta da poco. Per Billy il padre nutre qualche ambizione: gli ha passato i suoi guantoni e gli paga con sacrificio le lezioni di box con un istruttore, senza però ricevere in cambio alcuna soddisfazione. Un giorno, ad allontanare Billy definitivamente dai pugni e dal ring, interviene un fatto banale. L'istruttore gli affida la chiave della palestra e gli chiede di consegnarla all'insegnante di danza, che dopo aver ceduto il proprio spazio alla mensa dei minatori, ne occupa una metà. L'incontro con Mrs. Wilkinson mette il bambino di fronte a se stesso. L'insegnante si accorge che il ragazzo segue la sua lezione e riconosce immediatamente in lui l'interesse che prova. Allora con un gesto di sfida gli lancia un paio di scarpette e lo invita a fare qualche passo. Billy porta a casa le scarpette e le nasconde. Naturalmente il bambino si rende conto della difficoltà di confessare al padre la nuova passione e non gliene parla. Ma non riesce ad evitare che sia l'istruttore di box a farglielo sapere. La reazione del padre è violenta, Billy risponde con la stessa determinazione:

«Perché no ballerino? Che cosa c'è di male?» Parole inutili. Scappa a rifugiarsi da Mrs. Wilkinson. «Se mio padre sa che sono qui mi ammazza». Poi torna a casa, ma prima lei riesce a dirgli: «Sto pensando alla Royal Ballet School, ci saranno delle audizioni». Per la prima lezione "da solo" Billy si presenta da Mrs Wilkinson con alcune cose personali. Tra queste, una lettera di sua madre, da leggere a diciott'anni, ma che ha già aperto. C'è scritto «...sono orgogliosa di averti conosciuto. Sii sempre te stesso». È il via definitivo, ma non la fine delle difficoltà.

Lo sciopero sta mettendo intanto a prova i nervi del padre e di Tony, il fratello, e anche Billy viene travolto dalla paura di fronte ai primi ostacoli. Gli avvenimenti lo costringono a guardare in faccia la realtà. Billy non si presenta per l'audizione e Mrs. Wilkinson, che lo aspettava, vuol saperne il motivo e va a cercarlo a casa sua. Il confronto con Tony, che le sbatte in faccia tutto quello che pensa, costringe il bambino a reagire e a difendere le sue ragioni. Ma anche per il padre ogni sforzo per allontanarlo dalla danza è senza risultato. Finché un giorno lo scopre in palestra insegnare qualche passo a un suo amichetto e vedendolo ballare capisce quello che non aveva mai voluto accettare. Va da Mrs. Wilkinson, si informa sul costo delle lezioni e decide di tornare al lavoro in miniera. Tony, che è tra i più impegnati a sostenere lo sciopero, si sente tradito e tenta ancora di farlo desistere. Ma il padre è ormai dalla parte di quel ragazzo perché almeno lui abbia quello che loro non hanno avuto.

Billy arriva alla Royal Ballett School accompagnato dal padre e si sottopone alla prova osservato da una giuria che non esprime alcun giudizio. Soltanto alcune domande prima di lasciarlo tornare a casa: «che genere di sensazioni hai quando danzi?». La sua risposta: «è come se dentro avessi un fuoco, volassi. Sono elettricità».

La lettera con il sì, Billy la trova giorni dopo sul tavolo al ritorno da scuola: ad aspettare con lui quel momento, il padre, il fratello, la vecchia nonna. Insieme a quella notizia un'altra molto attesa: la fine dello sciopero e la ripresa del lavoro in miniera. Billy parte per Londra dopo aver salutato Mrs. Wilkinson e quel suo amichetto che lo aveva visto fare

i primi passi in palestra con un po' d'invidia e che adesso si sente più solo. Qualche anno più tardi, ad applaudirlo sul palcoscenico del Royal Ballett Theatre di Londra nel *Lago dei cigni* ci sono la sua famiglia e il compagno arrivato apposta dal paese. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Ballando ballando, la classe operaia va in palcoscenico con il ragazzo Billy Elliot che per un caso fortuito, quando l'allenatore di pugilato cede mezza palestra alla maestra di danza, diventa un'*étoile*. Siamo nel nord dell'Inghilterra nel 1984, al tempo dei grandi scioperi minerari, e figuriamoci con quale sconcerto il padre proletario (un bravissimo Gary Lewis) vede il figlio minore appendere i guantoni al chiodo per rivolgersi a un'attività considerata poco virile. Intrecciata alle fasi a volte drammatiche dello sciopero, la vicenda è intrisa di notevole pessimismo a livello sociale: nell'attuale fase della civiltà occidentale non c'è speranza di riscatto per le masse, chi vuol tirarsi fuori dalla vita agra deve farcela da solo; e magari sulle punte. È implicito un sottinteso sessuale: appare chiaro che di Billy i familiari finiranno per accettare anche la vocazione gay. D'altra parte quel cimitero con vista sulle miniere (e viceversa) è abbastanza eloquente; e la presenza ossessiva della polizia ci ricorda di continuo che non siamo nel regno delle favole. Avvalendosi dell'interpretazione di un ragazzo, Jamie Bell, che sembra già un attore espertissimo, *Billy Elliot* sta ottenendo un successo mondiale confermato da tre nomination agli Oscar: per l'autore del copione Lee Hall, il regista Stephen Daldry e la *supporting actress* Julie Walters, burbera benefica. Fondendo la sua carica eversiva a una disponibilità alla commedia il film, pur con qualche scivolone dolciastro [...] è articolato su un montaggio sorprendente, che gioca d'anticipo con un senso ben definito del cinema moderno. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 24 febbraio 2001)

È bella l'interpretazione, ricca d'energia, di naturalezza e di

emozione, del bambino Jamie Bell. È bella la narrazione dello sciopero dei minatori, tra le fatiche della lotta, il disperare delle possibilità di vittoria, le tentazioni di cedere, e gli scontri violenti con la polizia che compongono le coreografie forse più suggestive e forti del film. È bella la descrizione della vita povera d'una famiglia composta, dopo la morte della moglie-madre, da un bambino, due uomini e una nonna un po' svanita: le luci pomeridiane tristi nelle cassette a schiera di mattoni rossi, l'angustia, il cibo cattivo, i cortili solitari, le ansie senza fine. È ben narrato il contrasto fra questa durezza esistenziale e l'aspirazione alla bellezza, alla lievità, all'aereo lirismo rappresentata dalla danza che per il bambino sembra anche un mezzo per liberarsi del proprio destino sociale: come già accadeva in *Flashdance* (1983, giovane operaia sogna di fare un provino per l'Accademia di danza e ci riesce) [...]. Lo stile del regista debuttante che viene dal teatro è invece scolastico, illustrativo, televisivo (il film è prodotto anche dalla BBC). Riveste il melodramma di immagini accademiche. [...] Ma il fascino della danza mescolato a un'iconografia proletaria già obsoleta e nostalgica, la forza dei protagonisti, il conforto della vittoria finale fanno la seduzione e il successo di *Billy Elliot*. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 20 febbraio 2001)

C'è una miniera in sciopero in una città dell'Inghilterra del Nord del 1984 (gli anni del thatcherismo più duro). C'è lo scorcio in solito di una strada che si butta direttamente nel mare. Ci sono tutte le cose allineate che abbiamo imparato a riconoscere fin dalla fine anni '50 con il free cinema e i dintorni. E i minatori sull'orlo della disperazione, i poliziotti allineati con gli scudi, i padri e i fratelli maggiori ruvidi, attaccati alla boxe, ai picchetti, alla birra. E poi c'è un ragazzino di undici anni che ai guantoni da pugile (tramandati da suo nonno a suo padre e a lui) preferisce le scarpette con le punte rinforzate da ballerino classico. «Ma non vuol dire essere finocchio!», esclama Billy davanti allo stupore adirato del padre e del fratello maggiore. Vuol dire solo una passione e un talento, vuol dire uscire (con una metafora visivo un po' troppo esplicita) dalla prigione di

mattoni e carbone che la vita ha predisposto dalla sua nascita. Figlio di minatori, Billy invece vuol fare il ballerino, il cigno bianco del lago (che apparirà nella scena finale, nel famoso allestimento londinese di tre anni fa, danzato da soli uomini). Un po' di Loach e, soprattutto, tanto Mark Herman di *Grazie, signora Thatcher!*, dove al posto del balletto e del futuro di un ragazzino («Diamo almeno a Billy una possibilità», dice il padre quando si convince) erano in gioco la passione per la musica e l'onore della banda dei minatori: lo sceneggiatore Lee Hall (che ha seminato nella storia pezzi della sua vita di adolescente a Newcastle) e il regista Stephen Daldry non nascondono i loro rimandi, anche se li lavorano dalla prospettiva dell'adolescenza e del sogno della danza. I balletti improvvisati da Billy (soprattutto quello centrale, tra i muri, sul tetto, per strada) entrano con piglio antirealistico. La retorica dei sentimenti e delle riconciliazioni è tenuta sotto stretto controllo, tanto stretto, però, che rischia di riaffacciarsi e apparire più ingombrante (mentre nel film di Herman era trionfalmente, popolarmente esibita, e perciò "giusta"). Ma la miscela funziona, il ritmo non si allenta, gli attori (in testa la grande Julie Walters maestra di danza) sono perfetti. E poi, chi non ha mai ballato da solo per sfogarsi? (EMANUELA MARTINI, *Film TV*, 27 febbraio 2001)

Sta a metà tra un romanzo di formazione-ribellione e l'apologia dell'occasione per ciascuno. Tra *I pugni in tasca* e *Saranno famosi*. Quando il padre e il fratello affrontano gli scioperi delle miniere in un povero paesino dell'Inghilterra del nord, nel 1984, l'undicenne Billy scopre che il corpo si può esaltare nella danza e che la fatica della leggerezza è una conquista di libertà: dalla povertà, dal dolore, dall'emarginazione, dalla famiglia. Nonostante l'ottima interpretazione del giovanissimo debuttante Jamie Bell (doppiato da Fabrizio de Flaviis) e nonostante l'abile deviazione dalla sindrome dell'incompreso, non mancano i passi convenzionali del genere: la sequenza musical sulla rabbia del discepolo, scene madri di famiglia, lo scoglio dell'esame alla scuola del Royal Ballet, la suspense del risultato, la consacrazione finale con un colpo basso. La regia di Stephen Daldry è studiata fin troppo sul

tempo della lacrima cavata dall'emozione, ma l'insegnante fredda di Julie Walters e l'allusione alla danza come intimità prima che corpo, sono centrate. Cinque nomination agli Oscar. (SILVIO DANESE, *Il Giornale*, 24 febbraio 2001)

A giudicare dal cinema, l'ultimo paese al mondo dove ci sono scioperi, picchetti, lotta di classe, è la cara vecchia Inghilterra. Non passa stagione senza che un nuovo venuto o una vecchia gloria alla Ken Loach non ci serva una bella storia di crescita personale su sfondo di ciminiera, tanto che il *working class drama* è ormai quasi un genere a sé, con tutti i rischi di assuefazione che la cosa comporta. A prima vista *Billy Elliot*, il caso inglese dell'anno, non fa eccezione. C'è una tetra cittadina mineraria del Nord nel 1984, gli anni della Thatcher. C'è un ragazzino di 11 anni, orfano di madre, che cresce sognando la danza. Ci sono il padre e il fratello, troppo occupati a scioperare per pensare a lui - e ovviamente troppo preoccupati che diventi un "finocchio" per consentirgli di lasciare la boxe per la danza. Ma soprattutto c'è lui, Billy, l'elettrico Jamie Bell, faccia irregolare e un sorriso che sfonderebbe un cancello, attore alle prime armi ma provetto ballerino [...] E quando Billy/Jamie si mette a ballare, di colpo capiamo perché il primo film di Stephen Daldry, fino a ieri prestigioso regista teatrale, doveva diventare un fenomeno. È attraverso i "numeri" improvvisati da Billy nelle stradine del paese, infatti, che Daldry abbatte la barriera tra finzione e realtà. È sul ritmo incalzante dei suoi passi che il film sublima in ritmo le angosce quotidiane. Concedendosi un solo e rapido omaggio alle forme codificate del sogno (Fred Astaire in *Top Hat*) per tallonare quanto al resto più da vicino possibile il mondo di Billy. Che è un mondo dove i padri prendono a pugni i figli, il pianoforte della mamma viene fatto a pezzi e buttato nel camino, le insegnanti aggrediscono gli allievi [...] e gli allievi rispondono per le rime alle insegnanti, perché non importa cosa hai dentro, l'essenziale è non farlo vedere. Oppure mostrarlo tutto insieme ma trasformato in musica - in danza - cosicché nessuno possa dire niente e perfino il padre debba arrendersi, tradire i compagni in sciopero, scoprirsi crumiro

pur di mandare il figlio alla scuola di ballo. Epilogo scontato. Sulle note dei Clash e dei T Rex il giovane vince tutte le prove e si trasforma, non senza aver cambiato anche quanti aveva intorno, compreso l'amico che gay lo era sul serio. E quando risuona il *Lago dei cigni* e Billy attraversa lo schermo nel suo costume piumato, improvvisamente un ricordo si sovrappone alla città mineraria, alle botte, ai manganelli, alla polizia a cavallo: una vecchia favola. Ricordate? Si chiamava *Il brutto anatroccolo*. (FABIO FERZETTI, *Il Messaggero*, 23 febbraio 2001)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Carlo Cantone - Spiritoso e sorprendente, espressivo e autentico come il personaggio che viene descritto. La dura realtà che fa da sfondo è descritta con realismo ma senza fungere da pretesto allo sbandieramento di messaggi politici ormai divenuti abituali nella moderna cinematografia.

Vittorio Zecca - Un film solido, saldamente ancorato a un'ottima sceneggiatura costruita sul continuo intersecarsi di tre piani, l'ambiente esterno, la famiglia e il singolo. Questo permette al regista di affrontare un tema, già altre volte trattato al cinema, con una profondità e una ricchezza di note sorprendentemente vaste e capaci di colpire lo spettatore. Se si aggiunge a questo una regia intelligente e tecnicamente valida e una compagine di attori di livello ottimale, ne scaturisce uno dei migliori film visti in questo anno.

Riccardo Valente - Premesso che ho visto il film tre volte – due in italiano e una in lingua originale – mi pare di dover sottolineare la “anglicità” di quest'opera. Senza questa chiave di lettura, qualsiasi giudizio rimane monco. Gli elementi di questa anglicità sono quattro: le facce delle persone (la faccia di Jamie Bell, ad esempio, è un mix di Principe Carlo e Stan Laurel, il suo amichetto, sia da piccolo che da gran-

de, viene fuori da un disegno di Beardsley, eccetera); il paesaggio (le case a schiera del villaggio di minatori, che si aprono su un trapezio di mare azzurro con una vela bianca, la maestosa sede della Royal Ballet School e il suo grande prato verde, il traghetto sull'estuario del Tyne, eccetera); i caratteri, duri e senza compromessi, ma leali, onesti, tipici dell'Inghilterra (Londra esclusa – «a Londra non ci sono miniere»); e il clima socio-economico (ce lo immaginiamo uno sciopero a oltranza come quello dei minatori, qui in Italia?). Può darsi che oggi, dopo l'avvento del Labour alla Blair, gli scandali della Casa Reale, e l'appiattimento sulle posizioni americane l'Inghilterra sia cambiata, ma avendola frequentata per trent'anni (soprattutto il Lancaster – più o meno sulla stessa latitudine di County Durham ma sul mare d'Irlanda), le sono rimasto affezionato, e sono sempre convinto del detto «Non Angli sed Angeli». Anche quegli Angeli di cui si parlava a proposito del balletto.

Annamaria Bodio - La grande forza di volontà e coraggio nel superare tutte le avversità che trova il protagonista lungo la sua strada, la strada del ballo, è una lezione di vita che il regista trasmette. È un invito a non abbandonarci mai davanti all'ostacolo che ci aspetta dietro l'angolo.

Carla Casalini - Un bellissimo film in crescendo con un lento avvio e un arrivo entusiasmante. Estremamente suggestiva l'ultima immagine, che potrebbe anche significare una bellissima conciliazione con il “diverso”.

OTTIMO

Marco Sicuri - Nei desolati e ruvidi sobborghi di una provincia inglese, la disperazione guida la dolorosa e vana protesta dei minatori ormai abbandonati dallo Stato. Se le precarie condizioni di vita che conseguono non fanno che insprigire l'odio e la cattiveria, un barlume di speranza brilla ancora negli occhi e nei gesti dei piccoli protagonisti del film. Al passo di una colonna sonora di volta in volta dolce o di-

chiaratamente ribelle, gli animi non ancora corrotti né del tutto disillusi dei bambini trovano lo spazio per evadere manifestando sentimenti più alti, che possono essere una tenera dichiarazione d'amore o la passione per la danza, autenticamente in grado di librare Billy Elliot in aria, "elettrizzandolo" al punto da fargli perdere contatto con il presente. La regia, seppur sempre accondiscendente con il pubblico, riesce abilmente a non essere mai sdolcinata o leziosa.

Caterina Parmigiani - Il film si conclude con Billy che, divenuto un magnifico cigno, da brutto anatroccolo qual era, si libra sul palcoscenico, maestoso e magnetico, capace di voli da aquila reale. Ma l'immagine più bella è quella di Billy ragazzino, anatroccolo al tempo di cambiare le piume, che cammina e corre alternando passi, salti, balzi sullo sfondo di un profondo mare blu solcato da una vela bianca. Nel contrasto tra padri e figli, tra modelli di vita che entrano in dissidio, sia nella letteratura, sia nel cinema, vincono sempre i giovani, che rappresentano la trasformazione e il progresso. Film ottimo soprattutto per l'interpretazione.

Cristina Bruni - Insieme a *Dancer In the Dark*, senza la stucchevole assurdità di quest'ultimo, *Billy Elliot* è l'esemplificazione estrema di una forma artistica, sia danza o canto, come massimo strumento di elevazione sociale, contro la reificazione e lo squallore circostante. Billy con il ballo raggiunge la massima esposizione individuale, allontanandosi dai sindacalizzati sobborghi britannici. La vicenda è piuttosto realistica se si pensa che molti famosi ballerini vantano un'estrazione proletaria. Splendide le sequenze finali: all'immagine del padre di Billy che viene calato in miniera nelle viscere della terra nella sua triste e imm modificabile condizione, fa da contraltare il leggiadro librarsi di Billy ormai artista famoso, che ha superato ogni barriera e limitazione della condizione umana, compresa quella sessuale, nella estrema universalità dell'arte.

Piera Bruni - Storia ambientata nell'Inghilterra anni Ottanta, intrisa dalla ferrea politica antisindacale thatcheriana. Billy

è un ragazzino tenace che tiene testa a un fratello e a un padre entrambi minatori; volgare e aggressivo il primo, rude e disilluso il secondo. Entrambi lo vorrebbero boxeur e non assecondano la sua passione per la danza. Il racconto mira a sfidare i pregiudizi, più precisamente la sindrome sociale che lega questa professione al sospetto di indulgere alla femminilità che porta alla omosessualità. Billy riesce a contrastare questo luogo comune con la forza della passione e il coraggio personale. Nella suprema scena finale vi è la sintesi dell'arte raggiunta: forza, armonia, nobiltà e resistenza. Bell è un bravissimo attore esordiente, delizioso nelle sue espressioni. I dialoghi sono a volte edulcorati. L'insegnante di danza pare troppo buonista, fino a sembrare una guida spirituale. L'atmosfera e l'ambientazione della classe operaia inaridita da mille problemi, nelle squallide case di mattoni rossi è perfetta.

Maria Antonietta Carassai - È un film che dice tante cose... e a mio avviso le dice bene! Ogni situazione è trattata con delicatezza e rispetto mettendo in risalto sempre il sentimento "buono" anche nei momenti più difficili. Il melodramma è sapientemente alleggerito dalle manifestazioni di tenerezza di Billy verso la nonna, l'amico, l'insegnante un po' dura e ancora tra i due fratelli e infine l'amore per l'arte, l'amore che nonostante tutte le apparenze ha resistito a tutte le tempeste della famiglia vince e la favola finisce!

Mariella Carino - In questo bellissimo racconto quasi fiabesco, la musica fa da filo conduttore e oltre a esaltare gli inconsci sentimenti nel fanciullo Billy, placa la ruvidezza e la grossolanità di un padre-padrone. La musica, quella classica che fa muovere il corpo addestrato e quella moderna che fa esprimere attraverso il virtuosismo ginnico. Forse è un suggerimento che l'attento regista inglese dà con le sue immagini per rompere vecchie e stereotipate credenze legate al mondo del balletto e per ricreare nella famiglia gli affetti e il rispetto reciproci. Bravissimi gli attori.

Vincenzo Novi - *Billy Elliot* appartiene a quel genere cinematografico che, attraverso la storia di una persona, tenta di

introdursi in quel nucleo misterioso e impalpabile fatto di energia e di dimenticanza di sé che gli analisti e i mistici chiamano “Io profondo”. Una conquista favorita dalle circostanze ma fatta di fortunato consiglio, di ascolto e di disciplinato esercizio. Il film mette in evidenza il gioco dei rapporti tra le persone della famiglia e di questa con la vicenda sociale, solisti e coro. Le domande della severa ma non prevenuta commissione inducono il ragazzo ad aprire il suo mondo interiore e fanno emergere la misura della sua innata disposizione. Il film fa parte di quel genere a cui appartiene anche *La leggenda di Bagger Vance*. Attraverso simboli comunica valori umani, con stile sobrio e diretto.

Pierfranco Steffenini - Mi è piaciuto questo film che ci racconta la passione travolgente per la danza maturata in un ragazzo dei quartieri poveri, avviato dal genitore, macho ma non troppo, a ben altri interessi sportivi. Mi è piaciuto perché, pur sposando il leit-motiv un po' frusto della volontà che supera ogni ostacolo, lo fa con originalità, evitando facili trionfalismi e risvolti di maniera. Vengono toccati vari temi con il giusto equilibrio, evitando sbavature: dal delicato ricordo della moglie/madre che guida i congiunti con la sua presenza invisibile verso le scelte più giuste, alle rivendicazioni sindacali dei minatori che fanno da sfondo alla vicenda e ne costituiscono il contrappunto drammatico, agli accenni a rapporti omosessuali, tratteggiati senza eccessiva ostentazione. Sorprende che una prova così matura provenga da un regista esordiente.

Paolo Berti Arnoaldi - La cinematografia inglese conferma a sua vitalità con quest'opera prima di un giovane regista che, con ottima ricostruzione dell'ambiente dei minatori inglesi in lotta negli anni Ottanta, affronta l'insolito problema della cocciuta aspirazione di un giovinetto a fare il ballerino. Bravissimo Jamie Bell nell'interpretare Billy Elliot, ma bravo anche il padre, figura patetica di uomo frustrato dalla miniera, brava l'attrice nella parte della maestra di danza. Certe scene nella palestra vuota con Billy e la maestra che ballano sono veri pezzi di bravura. E l'aspirazione al ballo, alla

leggerezza e alla grazia dei movimenti è messa ancor di più in risalto dalle lotte, nere di divise e poliziotti, e violente, in mezzo alle quali la vicenda prende corpo. Contrariamente alle critiche raccolte, trovo il finale, nel bellissimo teatro londinese, molto bello e significativo. È il trionfo della volontà, al quale la commozione del padre conferisce una dimensione sublime. Ho anche apprezzato l'accompagnamento musicale incalzante, pieno di swing. Coinvolgente.

Claudia Ruggerini - Non è solo il rifiuto di una vita impossibile, in un contesto sociale improponibile – che sta sprofondando in una grave crisi economica, ambientale e culturale – che spinge l'adolescente Billy a una scelta così particolare. La verità consiste nella presa di coscienza nel ragazzo della propria istintività e della spinta apparentemente irragionevole verso il mondo della danza, dell'arte e del bello. È l'ineluttabile emergere della più profonda essenza della sua personalità che gli infonde energia, determinazione e sicurezza. È quel qualcosa che esiste in ciascuno di noi e che ci induce a essere in un certo modo, a fare certe scelte, a essere unici: è il nostro codice segreto. Esso rappresenta il nocciolo della nostra individualità e quindi della nostra unicità. L'idea di ambientare questo processo di individuazione in una comunità mineraria molto lontana dalle aspirazioni del ragazzo esalta la particolarità della vicenda. È un film interessante, condotto con abilità e intelligenza da un regista esordiente nell'ambito del cinema. Ottimi anche il cast e la sceneggiatura.

BUONO

Alberta Zanuso - Difficile giudicare con obiettività un film così trascinate e ben recitato dallo straordinario protagonista che si cala nel personaggio con misura e spontaneità ammirevoli. La storia di chi dal nulla riesce ad emergere ottenendo ciò che desidera, è molto accattivante. Tuttavia c'è qualche lacrima di troppo e alcune ingenuità nel non voler lasciare spazio all'immaginazione dello spettatore. Nel com-

plesso un buon film, che ancora una volta ci fa notare come il cinema inglese abbia trovato un suo “neorealismo” che interessa e stupisce.

Giulio Manfredi - La danza come progetto di vita per evadere da un futuro alienante. Un padre e un fratello che considerano il lavoro in miniera come l'unico possibile per qualificarsi nella vita. La danza sembra rappresentare la possibilità di elevare lo spirito e il corpo mentre il lavoro di miniera sembra inaridirli nelle tenebre della terra. Il film con una sceneggiatura e una recitazione fatta di contrasti ambientali e psicologici mi sembra voglia significare questo. La latente ambiguità di Billy giustifica i timori del padre, ma il successo è gratificante per tutti. Anche in questo film la tenacia e il talento sono la carta vincente per affermarsi nella vita, rappresentati all'inglese con motivazioni sociali politicamente corrette.

Umberto Poletti - Un film dai due volti; ottima la recitazione, soprattutto di Jamie Bell, sceneggiatura organica e senza lungaggini anche là dove potrebbero essere sfruttate (scioperi, lezioni di danza). Insomma, tecnicamente un ottimo lavoro. Ma l'argomento è debole, il solito conflitto in famiglia per le scelte dei figli; i conflitti generazionali sullo sfondo di quelli sociali e viceversa; i timori di un figlio gay che richiama *L'attimo fuggente*. Un po' poco il tutto, sul piano dell'inventiva.

Lucia Fossati - Film accattivante, ben fatto anche se un po' troppo “costruito” per toccare le corde dell'emozione. Quando si mette in scena la storia di un ragazzino sul plot di *È nata una stella*, in un ambiente proletario alla Loach, è facile cadere nel patetico. Ma in questo caso, per l'ottima interpretazione non solo del protagonista, ma di tutti i comprimari, il film si salva dalla melassa e merita il successo che sta riscuotendo.

Mario Piatti - Un buon film che però non convince pienamente: infatti, se la prima parte è ottima, la seconda appare meno convincente e condizionata dalla volontà di arrivare a un lieto fine consolante. La situazione conflittuale sviluppa-

tasi in Inghilterra negli anni degli scioperi minerari è stata oggetto di più di un film; la novità proposta da Daldry è aver contrapposto alle scene dure di violenza le sequenze delicate della scuola di ballo, in un abile lavoro di montaggio. Molto ben descritta è anche la situazione di incomprendimento tra il ragazzino sensibile, innamorato della danza, e il padre, duro minatore, che vede nella danza stessa l'anticamera dell'omosessualità. È con grande sensibilità che il regista descrive la vita familiare, resa precaria dalla perdita della madre e dalle ristrettezze economiche imposte dalla prolungata astensione dal lavoro; alcune scene, come il Natale di tragico squallore o la danza per le strade del piccolo protagonista, sono di grandissima presa. Ma, come detto, la seconda parte è meno convincente: appare forzata la “conversione” del padre e soprattutto del fratello del giovane danzatore, che, colti da improvvisa folgorazione, abbandonano ogni resistenza e pregiudizio e sacrificano le residue disponibilità per assecondare i desideri del ragazzo. Ottimi tutti gli interpreti e l'ambientazione.

Gianfranca Viani - Con un mix sapiente di dramma social proletario thatcheriano (un po' demodé se pensiamo allo sfruttamento che negli anni novanta è stato fatto di questo filone) e di polpettone sentimentale con happy end, Daldry costruisce un buon film, confezionando il prodotto con bravura, mestiere e una buona dose di astuzia. La trama è un po' banale, il percorso è prevedibile, ma il film riesce comunque a comunicare emozioni e sottolineare contrasti.

DISCRETO

Maria Cossar - Validità del cinema inglese: un melodramma che in parte coinvolge scavando nella psicologia di questo bimbo con momenti realistici, commoventi, umoristici. Il film esalta il ballo in sé, la libertà del corpo attraverso una ginnastica faticosa, ma manca il colpo d'ala e si sfalda nella seconda parte; l'ultima immagine è troppo patinata in relazione alla durezza delle situazioni descritte.

Bread and Roses

4

CAST&CREDITS

regia: Ken Loach (G.B./Germania/Spagna, 2000)

sceneggiatura: Paul Laverty

fotografia: Barry Ackroyd

montaggio: Jonathan Morris

musica: George Fenton

con: Pilar Padilla (Maya), Adrien Brody (Sam),

Elpidia Carrillo (Rosa), Jack McGee (Bert),

George Lopez (Pérez), Alonso Chavez (Ruben)

distribuzione: Bim

durata: 1h52'

IL REGISTA

Ken (talvolta accreditato come Kenneth) Loach è nato a Nuneaton, nel Warwickshire, Inghilterra, il 17 giugno del 1936. Si laurea in diritto a Oxford e comincia una lunga e ricca esperienza nel mondo televisivo inglese (per il canale Bbc), soprattutto nel settore della fiction e delle serie, dal '64 agli anni Ottanta circa. Poi approda, sia come regista che come sceneggiatore e talvolta anche produttore, al cinema: il suo primo lungometraggio è *Poor Cow* (1967). Il suo nome è ormai sinonimo di realismo sociale, militanza comunista, attenzione alle tematiche politiche e all'uomo. In *Riff Raff* (1990), interpretato da un allora sconosciuto Robert Carlyle, miscelava storie di disoccupazione a quelle d'amore, così come in *Piovono pietre* (1993) e *Ladybird Ladybird* (1994) – rispettivamente premiati dalla giuria di

Cannes e dalla critica di Berlino – al centro sta la classe proletaria alle prese con duri problemi di sopravvivenza e di contrattazione con uno Stato spesso più miope che democratico. Con *Terra e libertà* (1995) e *La canzone di Carla* (1996), Loach sposta il suo set dalla prediletta madrepatria alla Spagna rivoluzionaria prima, e alle lotte del Nicaragua poi, in cui la materia politica carica di didascalismo la struttura del progetto. Ritorna all'Inghilterra con *My Name Is Joe* (1998), in cui l'ottima prova di Peter Mullan viene premiata con la Palma d'oro per la migliore interpretazione a Cannes. Con *Bread and Roses* si sposta per la prima volta in America, anzi a Hollywood, dato che il film è realizzato a Los Angeles, per denunciare le carenze dello Stato più potente del mondo.

IL FILM

«Lo slogan “Bread and Roses”, per proclamare che il proletario non vive di solo pane, risale allo sciopero americano dei tessili nel 1912. Sceneggiando il film di Ken Loach, Paul Laverty si è invece ispirato a un'agitazione più recente, quando al motto “Justice for Janitors”, a Los Angeles si sindacalizzarono i clandestini sudamericani addetti alle pulizie. La pellicola racconta l'avventura di Maya (Pilar Padilla, messicana) che da frustrata faticatrice senza documenti approda alla coscienza di classe grazie a Sam (Adrien Brody), stralunato sindacalista. Evitando l'uggia del politicamente corretto, ma lasciando a sentimenti e conflitti un

palpito di verità, Loach non ha paura di contaminare discorsi seri con tocchi di commedia, divagazioni sentimentali e spunti di melò. Lo schermo s'infiamma quando Rosa (Elpidia Carrillo) sbotta in una scenata alla Anna Magnani contro la sorella Maya, che le contesta di spiare per conto dei padroni. [...] Ogni nuovo film del regista inglese mi ricorda la replica di Cesare Pavese all'imperativo mussoliniano "Andare verso il popolo": "Non si va verso il popolo, si è popolo". (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 9 dicembre 2000).

LA STORIA

Scappa Maya, scappa dal Messico verso la California attraverso quella frontiera che segna l'apertura al futuro di chi non lo ha, scappa da quell'uomo che pensava di averla ormai in pugno, scappa da un lavoro che non le piace, perché non è un lavoro. E Maya, che è poco più di una ragazza, un lavoro vero lo vuole a tutti i costi.

Rosa, sua sorella, un marito ammalato e due figli, il lavoro riesce a farglielo ottenere: quello che fa lei, dove è lei, presso la Angel, una grossa impresa di pulizia. Un giorno in quegli uffici si introduce un tipo che ha tutta l'aria di cercare qualcosa, la sorveglianza lo intercetta e Maya d'istinto lo nasconde. Quel tipo è Sam, del Movimento giustizia pulitori, membro di un grosso sindacato che si batte per la difesa dei diritti non ancora riconosciuti dei lavoratori. Il suo scopo è mettere le mani sui documenti che possano provare le irregolarità della Angel nei confronti dei dipendenti e soprattutto la mancanza dell'assistenza sanitaria. Sam raggiunge Maya a casa sua e spiega a lei e alla sorella i gravi abusi di cui sono vittime e la necessità di ribellarsi a quella situazione. Rosa non vuole neanche discuterne e con molta energia gli dice di andarsene. Conosce il rischio a cui andrebbero incontro. Dice: «un solo errore e sei licenziato». Tra le sorelle la discussione continua. Sam se ne va e poco dopo Maya lo raggiunge. Vuole scusarsi. Lui le lascia indirizzo e telefono. E a quell'indirizzo la ragazza si rivolge per

segnalare un licenziamento che nessuno può accettare. Sam allora raduna la squadra dei pulitori e racconta a tutti con quale espediente l'impresa sia riuscita a vincere l'appalto e precisa che se la cosa si sapesse non potrebbe essere tollerata da chi in quel grosso edificio ha affidato alla Angel la pulizia dei propri uffici. Occorre che anche gli altri pulitori siano informati. Ma tra chi ascolta c'è perplessità. La paura è quella di perdere un lavoro sicuro e conquistato con molta fatica. Perez, il capo della Angel, subito informato di quella riunione, raduna i dipendenti e li mette di fronte al pericolo che corrono a farsi semplicemente vedere a parlare con un sindacalista e per dimostrare che non scherza licenzia una delle dipendenti più serie, diciassette anni di servizio, soltanto perché si era rifiutata di fare i nomi di chi aveva organizzato quell'incontro. A questo punto anche Maya incomincia a temere di essersi lasciata andare a troppe illusioni. Le sconfitte la fanno riflettere. Ma il messaggio a quegli uomini che si sentono privati dei loro diritti è ormai lanciato e i pulitori incominciano a organizzarsi. Perez non riesce più a fermare una protesta che monta. La svolta decisiva alla rivolta avviene con un gesto clamoroso. Sam intende far sapere all'amministrazione dello stabile l'irregolarità del contratto con cui i dipendenti della Angel sono assunti. E per farlo sceglie un avvenimento mondano: il party organizzato per festeggiare la fusione di due importanti società, a cui sono stati invitati uomini di potere, attori e belle donne. Con lui a sostenere la loro causa, un gruppo di pulitori che entrano in azione con gli strumenti di lavoro. La notizia viene ripresa dalla televisione e Perez licenzia i dipendenti che hanno preso parte a quella denuncia. I loro nomi li ha avuti da Rosa, la sorella di Maya. Mentre Maya si sente tradita. Corre a casa, e ha con la sorella un confronto drammatico. Rosa confessa per la prima volta quello che l'altra non le aveva mai chiesto: anni di prostituzione per poter sfamare la famiglia fino all'aver dovuto sottostare alle voglie di Perez per poter ottenere il suo posto. Maya grida in lacrime il suo dolore «non lo sapevo, non lo sapevo». E poi esce di corsa e ruba ad un distributore di benzina, facendosi largo con un piccolo trucco, i soldi dalla cassa.

Quei soldi non sono per lei, ma per un compagno di lavoro, che le aveva dato fiducia schierandosi dalla sua parte quando gli aveva chiesto solidarietà e che avrebbe perso l'iscrizione all'Università.

I lavoratori che si sono uniti alla protesta sono ormai tantissimi. In strada con i cartelli chiedono il posto di lavoro perduto e l'assistenza sanitaria. Vogliono "bread and roses", come avevano chiesto nel 1912 i tessili in rivolta per un lavoro più umano. La polizia tenta di arginarli, qualcuno viene fermato. Ma ormai la battaglia è vinta. Sam annuncia che tutti i licenziati saranno riassunti e che a tutti sarà garantita l'assistenza sanitaria. Maya viene riconosciuta responsabile del furto al distributore di benzina e riaccompagnata al confine. I suoi compagni la salutano con un «ti aiuteremo a tornare». Tra loro c'è Sam, di cui è innamorata, e Rosa, a cui Maya dedica l'ultimo arrivederci. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

La Spagna e la guerra civile in *Terra e libertà*, il Nicaragua e la storia d'amore ai tempi della rivoluzione sandinista in *La canzone di Carla* e ora Los Angeles e la lotta sindacale degli addetti alle pulizie in *Bread and Roses*. Ken Loach va verso Sud e insiste, con una coerenza pervicace, a praticare un cinema militante [...]. In nome di uno slogan che ha quasi cento anni e che pretende con forza e con rabbia, il pane e le rose per una vita migliore. Gli ultimi questa volta sono immigrati che puliscono, silenziosi e quasi invisibili, gli uffici di un palazzone californiano. Da Cuernavaca, con altri clandestini, arriva Maya, sorella minore di Rosa una degli operai sottopagati, non tutelati, sfruttati, spaventati e ricattati dal caporale che supervisiona il lavoro. Maya, cugina latina delle combattive donne del cinema di Loach, con un sindacalista smuove le acque. Picchetti, volantini, cortei. Scontri sindacali e familiari condotti con gli obiettivi fotografici del documentario di qualità e con una sceneggiatura di maieutica politica. (ENRICO MAGRELLI, *Film Tv*, 12 dicembre 2000)

Benché non sia uno dei film più riusciti di Ken Loach, *Bread and Roses* avrebbe meritato maggiore attenzione a Cannes, dove era in concorso. Questa volta Loach, l'unico regista che si preoccupi ancora di affrontare sullo schermo i temi politici e le lotte sociali, porta l'attacco direttamente nel Paese delle "libertà", dove gli immigrati privi di permesso lavorano senza straordinari né ferie, giorni di malattia né indennità sanitaria. Ken è tipo da documentarsi scrupolosamente; ciò non toglie che in *Bread and Roses* affronti non una, ma due realtà che conosce meno bene di quella britannica: l'America e la vita degli immigrati latini. È questo, con tutta probabilità, il motivo per cui il film non vola all'altezza di *Riff Raff*, *Piovono pietre* o *My Name Is Joe*. A tratti appare troppo teorico, troppo schematico e argomentativo nello zelo con cui vuole illustrare allo spettatore la situazione di sfruttamento dei personaggi. Quanto allo schema narrativo, tende un po' a ripetere quello degli ultimi tre film di Loach per come intreccia tema politico collettivo e *love story* privata. Però alcuni momenti grondano di autentica emozione. Come la scena, commoventissima, del confronto tra le due sorelle: Maya, combattiva e pronta a giudicare, e Rosa, che le ha nascosto le peggiori umiliazioni subite per amore della famiglia. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 10 dicembre 2000)

"Pane e rose" è un vecchio slogan del movimento operaio americano che ci riporta al tempo delle lotte sindacali di inizio secolo XX, quando i lavoratori in sciopero proclamavano il loro diritto non solo ai beni necessari alla vita, ma anche a un po' di felicità. Fedele all'impegno sociale che ha sempre guidato le sue scelte cinematografiche, il regista britannico Ken Loach si trasferisce questa volta nell'America del Nord per parlare alla comunità ispanica che vive a Los Angeles: gente che viene dal Messico, dal Salvador, dal Guatemala, senza permessi e senza diritti. Per quattro soldi fanno le pulizie nei grattacieli adibiti a uffici nel centro della città. Secondo Loach la condizione in cui tuttora vivono gli *jani-tors* (addetti alle pulizie) dice molte cose sulla realtà degli Stati Uniti, il Paese più ricco e potente, sul modo in cui la classe dominante di quel Paese guarda al resto del mondo, a co-

minciare dai suoi più immediati vicini di casa. La richiesta di poter godere diritti fondamentali da parte di chi lavora, come l'assistenza sanitaria, un salario proporzionato alle effettive esigenze della vita, la possibilità di organizzarsi in sindacati, è ritenuta incompatibile con gli interessi di chi ha raggiunto posizioni di privilegio e intende mantenerle. È un meccanismo che intende spiegare come i padroni considerino essenziale l'abbassamento del costo del lavoro per poter ottenere utili. È il meccanismo perverso in base al quale i ricchi diventano ogni giorno più ricchi mentre i poveri diventano più poveri. *Bread and Roses*, film che si ispira a fatti realmente accaduti; mostra che i più sfruttati e i più deboli hanno una possibilità di riscatto. Lottando uniti possono vincere. (VIRGILIO FANTUZZI, *La Civiltà Cattolica*, 3 marzo 2001)

È l'aggettivo "americano", che ci imbroglia sempre. Soprattutto quando si parla di cinema, l'America comincia a New York con Woody Allen e finisce a Los Angeles con tutti gli altri; invece per Ken Loach l'America comincia al Polo Nord e termina a Capo Horn. Dovendone scegliere una fetta, ha optato – ovviamente – per la più emarginata [...] Una volta assodato che il fine dell'operazione non era chiedere gli autografi alle star, *Bread and Roses* diventa un film lampante, quasi didascalico. Il fine è duplice: a un livello primario, di narrazione pura, è proprio girare un film in cui vincano i messicani [...]. A un livello politicamente più sofisticato, Loach vuole usare il linguaggio economicamente monopolizzato dagli Usa – il cinema – per mostrare ciò che gli Usa sono davvero. [...] La bravura di Loach sta nel correggere sempre i momenti melodrammatici con notazioni che vanno al di là dell'individuo [...] Il "politico" irrompe sempre nel "privato". [...] Per molti versi Rosa è il centro del film, anche se Sam e Maya sono i veri protagonisti. In lei, nel suo odio per il mondo e nel rancore che cova per tutti (anche per Maya), si nascondono tutte le contraddizioni più profonde della storia. Politicamente Rosa è un soggetto irridimibile, eppure quanto mai reale: uno di quei lavoratori che per quieto vivere non solo non lottano per i propri diritti, ma negano anche agli altri la possibilità di farlo. Con

una battuta semplice ma felice, Loach e il suo sceneggiatore Lavery sintetizzano tutto ciò in pochissime battute, nella scena in cui Sam si presenta per la prima volta a casa loro: «Sono Sam, del movimento "giustizia per i pulitori"», dice lui; «Piacere, io sono Rosa del movimento "giustizia per Rosa"», risponde lei. L'individuo trionfa sul gruppo, ogni dibattito è virtualmente azzerato. (ALBERTO CRESPI, *Cineforum* 401, gennaio-febbraio 2001, pp. 36-37)

Vista dalle donne delle pulizie, Los Angeles è altrettanto sporca del resto del globo, dentro e fuori. Si ricordi *Il lungo addio* di Raymond Chandler (1953), romanziere californiano filobritannico e conservatore, dove Philip Marlowe dice: «La malavita è solo l'aspetto più sudicio del potere d'acquisto del dollaro». Chiede il poliziotto Bernie Ohls: «E quale sarebbe quello pulito?». E Marlowe: «Non lo so, non l'ho mai visto». Mezzo secolo dopo, la trovata di *Bread and Roses* di Ken Loach, regista britannico e trozkista, è di mettere l'obiettivo della cinepresa non su un americano come Marlowe, ma su una chicana che la pensa come lui. Presentato all'ultimo festival di Cannes, *Bread and Roses* ha deluso. In effetti, fuori dalla sua isola, Loach perde mordente, e poi qui deve fare anche più economie del solito, non avendo certo alle spalle una major. Comunque, in assenza di un cinema "sociale" americano, il film di Loach ha un pregio, quello di esserci: l'ultimo sindacalista passato sullo schermo a opera di Hollywood è stato Jimmy Hoffa (in *F.i.s.t.* di Norman Jewison, 1978, e in *Hoffa: santo o mafioso?* di Danny DeVito, 1992)... il sindacalista trozkista, interpretato da Adrien Brody (*Summer of Sam*), che vuole scuotere la lavascale e immigrata clandestina Pilar Padilla dalla rassegnazione non incasserà probabilmente quanto *Hoffa*, né personalmente (è un idealista) né filmicamente. Negli Stati Uniti *Bread and Roses* si vedrà probabilmente solo nei campus; in Europa, solo nei cinema d'essai. Si può essere indecisi se un film così poco spettacolare meriti il rispetto per la coerenza vana o il fastidio per l'insistenza inutile. Coi tempi di *Bodyguards* che corrono, optiamo per il primo. (MAURIZIO CABONA, *Il Giornale*, 27 dicembre 2000)

Ogni notte un esercito di latinos, quasi tutti clandestini, pulisce gli uffici di Los Angeles. Nel 1982 questi lavoratori guadagnavano 8,50 dollari l'ora. Nel '99, solo 5,75. Senza ferie, né mutua, né liquidazione. E tantomeno la possibilità di organizzarsi in sindacato. Nel suo primo film americano *Bread and Roses* ("il pane e le rose", cioè il necessario e il bello, come nel famoso slogan operaio) Ken Loach punta la cinepresa su questi nuovi dannati della Terra con la passione di sempre e qualche debolezza. La passione anima il bel prologo che vede la giovane Maya passare la frontiera messicana, finire nelle mani di loschi figure, fuggire con l'astuzia per ritrovarsi in un paese dove non ha diritti ma solo doveri; Non può sostare davanti a una banca, per esempio. In compenso "deve" versare il primo mese di paga al capo, come tangente. È il sogno americano visto dal basso, dalla parte di chi non è garantito, di chi è ricattato, di chi è talmente una causa persa che solo un matto come Adrien Brody, sindacalista contro, può tentare di difenderlo. Peccato che qui comincino anche le debolezze, perché Loach calca un po' la mano e i trucchi di sceneggiatura si vedono troppo. Ma bisogna essere senza cuore per resistere al violento monologo in cui Elpidia Camillo butta addosso alla sorella la verità che le ha nascosto per tanti anni. Una grande scena madre, purissimo mélo. Se non fosse tragica, documentata realtà quotidiana. (FABIO FERZETTI, *Il Messaggero*, 24 dicembre 2000)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Giancarlo Colonna - Ecco finalmente un regista che sa coniugare l'impegno sociale del soggetto prescelto con la fluidità e la fantasia del racconto cinematografico! Un film avvincente, dalle plurime sfaccettature, che ha catturato la mia attenzione per l'intera sua durata e che sicuramente ha contribuito a risvegliare in me certe riflessioni. Ho apprezzato la mancanza di sovrastrutture ideologiche e invece un senso di sano pragmatismo di stampo anglosassone.

Tina Lazzaroni - Uno dei pregi del film è il soggetto, e il fatto di essere stato girato in America. Noi ci fermiamo sempre ammirati davanti all'America, che consideriamo il faro del mondo e mai un paese simile agli altri. È quasi sempre l'Eldorado, e invece il problema degli immigrati clandestini è diffuso in tutto il mondo, e anche in America non è così facile da risolvere. Questo film ci fa sentire meno reietti e incapaci di governare una situazione che sfugge ad ogni controllo.

OTTIMO

Piergiovanna Bruni - Ambientazione americana e psicologia europea in questo film dagli argomenti attualissimi che Ken Loach ci propone come denuncia sociale. Vi è tutta l'essenza lacerata del nostro tempo con i problemi di sempre rapportati alle esigenze di tutti i giorni. C'è prima di tutto la legge da rispettare, in un paese civile, da parte dei clandestini che sono alla ricerca disperata di una vita migliore e di una dignità. Ci sono persone combattive e folgorate dal desiderio di giustizia che si ribellano esponendosi in prima persona per fare in modo che il mondo migliori per sé e per gli altri. È il problema universale dell'immigrazione che suscita un caos iniziale ma che deve essere risolto con organizzazione e solidarietà. È tempo di migrazione continua e il mondo è di tutti anche se istintivamente l'uomo spesso si trincerava dietro istintivi egoismi. Storie di sofferenza analizzate per farci meditare sul problema destinato a farsi sempre più pressante anche nel nostro Paese.

Mario Piatti - Ken Loach è regista del quale tutto si può dire, meno che non sia profondamente partecipe delle storie che racconta; da sempre impegnato a mostrare con i suoi film le ingiustizie e le disparità del "sistema", riesce a inserire piccole vicende umane nel contesto più ampio del quale evidenzia le distorsioni. Anche in questo film, che si allontana dall'ambiente inglese che più gli è vicino, il regista espone una denuncia pesante della discriminazione cui sono soggetti negli Stati Uniti emigranti, sfruttati sin dal mo-

mento in cui decidono di passare clandestinamente il confine, poi emarginati e sottopagati. È una situazione purtroppo comune in tutti i casi in cui intere etnie affamate, minacciate da persecuzioni feroci, immiserite da guerre senza senso, cercano rifugio e possibilità di sopravvivenza in paesi più fortunati dei loro. Ed è altrettanto comune che in questi paesi d'arrivo, persone che pure si ritengono di cultura e civiltà superiore, da un lato devolvano ben volentieri ai nuovi arrivati tutti i compiti ormai ritenuti pesanti e sgradevoli, dall'altro approfittino della loro impossibilità di difesa per attuare uno sfruttamento sistematico e spregevole. Loach evidenzia le distorsioni del sistema e lo fa spesso attraverso battute, situazioni, scelte che possono apparire marginali, ma che sono sempre funzionali all'economia del racconto. Il regista meriterebbe un premio per il suo impegno costante a darci film che, mentre riescono a essere divertenti e coinvolgenti, ci danno sempre qualcosa in più.

Miranda Manfredi - La protezione dei discriminati attuata secondo i principi evangelici farebbe giungere alla realizzazione del regno di Dio sulla terra, ma il regno dell'uomo ha bisogno ancora oggi di effettuare le sue proteste appoggiandosi a un colore che è pur sempre il rosso. Da un'Europa, ancora figlia della rivoluzione francese, Ken Loach porta la sua denuncia sociale in America dove esiste una vera idiosincrasia per ogni turbativa del libero mercato. Tuttavia Loach, in modo obiettivo, pone a confronto una legge americana protettiva ma disattesa con una capacità di indagine e una benevolenza di giudizio che attenua la discriminazione. Un'America piena di contraddizioni in cui ognuno si illude di trovare la propria ragione di vita. La democrazia americana analizzata da Tocqueville come quella delle "pari opportunità" a quanto pare è utopistica. Assistenza sanitaria, corruzione, ingiustizia sociale, possono essere rapportate a un'Europa che cerca soluzioni ma che si rivela, in molti campi sociali, migliore. Ben recitato, con momenti di alto impatto come lo scontro tra sorelle e momenti di caduta nella mancanza di sintesi nella descrizione di certe situazioni. Dai film di Loach si può trarre la conclusione che i gran-

di problemi non avrebbero visibilità se non si partisse, a volte, dai problemi interpersonali.

Marcello Napolitano - Il film di Ken Loach è senz'altro notevole: come tutti i suoi film, spezza decisamente una lancia a favore degli ultimi, dei diseredati, dei dimenticati. In questo caso sono i chicanos che entrano clandestinamente negli Stati Uniti, e con maggiore o minore sforzo e tempo, si integrano. Il film ha una sceneggiatura molto buona: sia programmaticamente (non viene mai meno la tensione sui problemi toccati perché l'emarginazione degli immigrati significa anche la salute dei familiari, oltre che una vita più degna per tutti); sia drammaticamente, perché tutto è reso con concitazione, dinamismo, realismo, dialettica delle diverse posizioni (la sorella crumira e spia, ma anche una donna che ha sofferto intensamente e che lotta per mantenere la famiglia e per curare il marito; la ragazza russa, che ha visto altre realtà, altre povertà, accetta pienamente quel paese che permette a tutti di lavorare e sopravvivere con un minimo di dignità; il sindacalista idealista, ma non esposto alle stesse angosce dei suoi rappresentanti in quanto lontano dal problema della sopravvivenza quotidiana, e che deve anche fare i conti con la situazione politica del sindacato). La leggerissima coloritura negativa del film a mio avviso proviene dalla forte vena di sentimentalismo, molto diversa dall'asciuttezza delle migliori pellicole di Loach (*Piovono pietre*, *Riff Raff*, *My Name Is Joe*): qui forse il regista si è fatto trascinare dai temperamenti passionali di donne del sud, decise a difendere con tutto il loro essere i valori della loro vita; donne che poi sono le vere protagoniste di un film profondamente femminista. Tutti gli uomini sono a rimorchio, tranne forse Mr. Perez. Ancora, trovo poco originale il ritmo di balletto della fuga del sindacalista, quando incontra Maya la prima volta, sfuggendo a Perez e alle guardie. Anche il carattere di Perez non è graffiante: gli Stati Uniti ci hanno abituato a sindacalismi e corporazioni padronali completamente gestite dalla malavita, di un'altra durezza rispetto a quelle mostrate nel film (il licenziamento di un'insergente ritardataria e miope, qualche prestazione sessuale fuori contratto,

un paio di mesi di paga per la regolarizzazione). Mi è invece piaciuta la citazione di Rossellini (*Roma città aperta*) quando la sorella corre dietro al furgone che conduce Maya fuori dalla terra promessa.

Bruna Teli - Anche se in quest'ultima opera Ken Loach non raggiunge la perfezione e la forza icastica dei suoi primi film ambientati in Inghilterra, tuttavia anche qui la denuncia e il messaggio sono degni di nota. Il regista non rinuncia alle sue convinzioni politiche e "osa" denunciare lo sfruttamento degli immigrati latino americani. In questa trasferta in quella che è considerata la patria delle libertà il regista demolisce molti miti, mettendo a nudo problemi sociali, ma anche familiari, e lo fa mescolando il dramma alla commedia, stemperando un poco il dolore e la sofferenza nei ritmi latino americani. Il momento di massima tensione è dato dalla confessione di Rosa, che, pur di non tornare sulla strada per mantenere la famiglia, rifiuta la lotta sindacale. Ma anche altre storie commuovono e ci spingono a farci un esame di coscienza, con l'assunzione delle nostre personali responsabilità. In questo messaggio, nella regia e nell'ottima recitazione degli attori, dalla ribelle Padilla al sindacalista Adrien Brody, alla intensa Carrillo, sta il valore del film.

BUONO

Umberto Belotti - Globalizzazione, sfruttamento, immigrazione, ma in fondo interessa ciò che l'uomo sa esprimere di positivo nell'amore verso gli altri.

Luciana Biondi - Non si vive di solo pane... è la morale del film. Forse il film meno pessimista del regista inglese, vuoi perché la vera vicenda si risolve bene, vuoi perché il temperamento messicano riesce a insinuare sempre una certa gioia di vivere anche nel più triste quotidiano. Il film va apprezzato non solo per il problema dell'emigrazione, ma anche perché contiene, a mio avviso, il più violento atto d'accusa apparso sugli schermi contro il continuo abuso sessuale cui la

donna, da sempre e a qualsiasi livello, è soggetta per qualsiasi cosa. Vi si accenna all'inizio del film e culmina in quella scena, degna del Loach migliore, della confessione-accusa della sorella maggiore, interpretata magistralmente. Il resto del film si snoda senza grandi colpi d'ala, affidandosi più che altro alla simpatia esuberante dei protagonisti. Molti i valori umani, un po' meno quelli filmici.

Marco Sicuri - È un tipo, Ken Loach, che si batte con passione per gli emarginati, i perseguitati, i disperati. Li mostra per quello che sono nel bene e nel male, come tutti noi del resto e lo fa con amore. Lo fa anche con speranza perché preconizza per loro un successo, un futuro migliore, qualcosa di positivo.

Alberta Zanuso - La passione con cui Loach persevera nel portare sullo schermo i reali problemi di una parte di lavoratori dei paesi più sviluppati, riesce anche questa volta a trascinare e coinvolgere. Alcune scene di grande effetto emotivo (la rivelazione di Rosa, la partenza di Maya...) elevano il film a momenti di grande cinema. Tuttavia non tutto è perfettamente riuscito, alcuni cali di tono nella sceneggiatura e la recitazione di alcuni attori marginali scialbi e poco convinti, fanno sì che il film seppure buono non sia tra i migliori del regista.

Pierfranco Steffenini - Si trovano nel film i soliti temi cari al regista: la dura sopravvivenza degli emarginati e dei poveri, l'apprezzamento per chi si batte per un'emancipazione dei derelitti. Tuttavia in quest'ultimo film Loach utilizza un approccio diverso, mischiando la polemica aggressiva e indignata di sempre a nuovi fermenti sentimentali e perfino umoristici. Ebbene, questo approccio innovativo non mi sembra del tutto persuasivo. Ne scaturisce un calo di tensione, che è la trave portante dell'opera di questo regista.

Vittorio Zecca - Un buon film che con leggera ma intelligente sensibilità tratta problematiche difficili e non limitate alla sola America come l'immigrazione e l'integrazione in altri paesi. Loach, coerentemente attento alle problematiche sociali, risulta forse però questa volta un po' troppo didascalico e

prevedibile, ma si conferma regista di ottima professionalità con lo splendido e drammatico scontro tra le due sorelle, tutto girato con tempi di regia più veloci rispetto al ritmo del film.

Mario Foresta - Un film impegnato, come tutti quelli di Loach, che ripropone il tema della giustizia sociale con accenti sinceri che riescono a trasferire la sua “rabbia inglese” agli immigrati latino-americani di Los Angeles in lotta per difendere il loro salario ma soprattutto la loro dignità di esseri umani. Compresa tra un più che movimentato viaggio della speranza e un mesto, forse temporaneo addio, la vicenda di Maya tocca momenti di vera emozione: merito di una regia partecipe e di un cast di ottimi interpreti.

Giulio Manfredi - Denuncia sociale quasi documentaristica che ci accomuna ad un problema che l’America ha dovuto affrontare da tempo. L’integrazione sembra difficile. È ormai un luogo comune che il Sud del mondo con la sua povertà che sembra irrisolvibile preme alle porte dell’Occidente. Il film è intenso, curato nella sceneggiatura, in cui viene messa in evidenza l’arroganza del potere economico in contrapposizione alla semplicità ambientale in cui si muovono i bravi e spontanei attori. Un altro buon film che sollecita a farci delle domande per trovare risposte che possano dar valore alla convivenza umana.

DISCRETO

Cristina Bruni - Anche se privo di vera originalità, il film rappresenta un’ulteriore denuncia di abuso e clandestinità nella moderna America. Il fenomeno anche in Italia è più diffuso di quanto non si creda. Loach non è senz’altro mai banale, anche se appare sempre molto politicizzato e schierato a difesa dei più deboli.

Carlo Chiesa - Niente da dire sul diritto di esistere del sindacato: i meriti acquisiti nella storia sono incontrovertibili. È accaduto però che qualche sindacalista – ben protetto dal-

la sua immunità (e dallo stipendio...) – abbia fatto un incontrollato uso della sua possibilità di orientare le coscienze e le azioni dei disperati che, volenti o nolenti, a essi si affidano. Naturalmente, non voglio dire che questo sia il caso raccontato dal film, ma la situazione finale, che vede ricadere tutto il prezzo della lotta sulle spalle di Maya – rimasta sola a pagare – dovrebbe far riflettere. Più in generale direi che, nella realtà, l’odio da parte di “chi non ha” verso “chi ha” non sempre è giustificabile. Il film è ben fatto, in complesso. Ho trovato un vero pezzo forte il dialogo chiarificatore tra le due sorelle e un pezzo invece “debole” nell’accettazione senza soverchi scrupoli, da parte dell’aspirante studente, del provvidenziale finanziamento ai suoi studi.

Lucia Fossati - Il film non mi ha convinto: ho l’impressione che il regista, sbarcato a Los Angeles, per non essere sgradito al pubblico americano, abbia annacquato il suo populismo, virando verso la commedia. Se si escludono la sequenza iniziale e il drammatico scontro tra le due sorelle, tutto il resto mi è sembrato molto artificioso. Questo non toglie che il film sia ben fatto: ma da Loach ci si aspetta di più.

Maria Carla Ferrante - Per voler mettere troppo in evidenza il tema sociale e politico del suo film, Loach risulta questa volta pesantemente didascalico e ripetitivo.

MEDIOCRE

Nicola Raimondo - Ken Loach ha fatto la sua scelta. Rispettabilissima. Ma ha una mano pesante. Non tanto nella denuncia dell’ingiustizia, che è evidente forse anche ai campioni del capitalismo selvaggio. Ma nell’analisi puntuale dei fenomeni sociali e politici: dove prevalgono gli effettacci, il pressapochismo, e l’assenza dei mezzi toni (delle virgole e dei punti), i ritratti approssimativi, le incoerenze, le soluzioni di comodo. Insomma, un film mediocre – con qualche valore umano, inevitabile in questo racconto che farebbe sorridere un vero sindacalista – e nient’altro...

Canone inverso

5

CAST&CREDITS

regia: Ricky Tognazzi (Italia, 2000)

sceneggiatura:

Graziano Diana, Simona Izzo, Ricky Tognazzi.

fotografia: Fabio Cianchetti

montaggio: Carla Simoncelli

musica: Ennio Morricone

scenografia: Francesco Bronzi

con: Hans Matheson (Jeno Varga), Melanie Thierry

(Sophie Levi), Lee Williams (Davis Blau),

Gabriel Byrne (il violinista), Ricky Tognazzi (il barone Blau),

Peter Vaughan (il vecchio barone Blau), Nia Roberts (Costanza),

Adriano Pappalardo (Wolf), Andy Luotto (Il Maestro Hiscbaum),

Mattia Sbragia (il Maestro Weigel), Domiziana Giordano

(la baronessa Blau), Andrea Prodan (Karl),

Gregory Harrison (Jeno piccolo).

distribuzione: Cecchi Gori

durata: 1h50'

IL REGISTA

Ricky Tognazzi è nato a Milano il 1 maggio 1955. Attore e figlio d'arte, ha esordito nel cinema come regista del lungometraggio *Piccoli equivoci* nel 1988, avviando una stretta collaborazione (soprattutto in fase di sceneggiatura) con la moglie Simona Izzo, a sua volta regista e attrice. A quel primo film sono poi seguiti *Ultrà* (1991), Orso d'oro a Berlino in quell'anno, *La scorta* (1993) e *Vite strozzate* (1996), anche questo presentato a Berlino. Nel 1998 To-

gnazzi torna a Palermo (set di *La scorta*) per realizzare *I giudici*, una produzione su commissione statunitense, interpretata da Chazz Palminteri, F. Murray Abraham e Anna Galiena, sulla mafia italiana (il film è uscito nelle sale italiane a settembre 2000). Rispetto ai film precedenti, di impianto genericamente realista e di denuncia ispirati alle cronache di casa nostra, *Canone inverso* (2000) costituisce una svolta verso un'idea di cinema "internazionale" e dai grandi numeri. Il film è stato premiato per le musiche e la scenografia, e si è aggiudicato anche il David scuola, alla 50° edizione dei David di Donatello.

IL FILM

«Musica, amore, padri e figli. Praga nella breve primavera politica del 1968 e nell'occupazione nazista, un violino prezioso dal manico intagliato, una pianista ebrea piccola bionda ed elegante, due ragazzi violinisti amici-fratelli. Svastiche, conservatorio, misteri, vestiti e automobili d'epoca, castelli, irruzioni naziste in teatro, ebrei perseguitati, racconti che s'intrecciano. Una partitura eseguibile a due, dall'inizio alla fine e dalla fine all'inizio con un movimento simile a quello della memoria, chiamata «Canone inverso», il termine che dà il titolo al film con cui Ricky Tognazzi cambia stile. Dopo *Piccoli equivoci*, suo primo lungometraggio del 1988, in *Ultrà*, *La scorta*, *Vite strozzate* Tognazzi aveva raccontato i problemi brutti dell'attualità italiana. Stavolta passa al grosso film europeo, con interpreti internazionali, con molti flash back e andi-

rivieni nella narrazione [...]. Come se si fosse proposto di passare a una categoria diversa, di lasciare la cronaca nazionale per elevarsi alla Storia mondiale, di darsi maggiore nobiltà e importanza con uno sguardo più vasto, Tognazzi racconta con scrupolo. Con poche stonature, anche se è curioso avere delle esecuzioni musicali (che quando valgono sono frutto di applicazione, ripetizione, studio) un'idea tanto romantico-fisica: i suoi violinisti e pianisti sembrano morsi dalla tarantola, la musica li fa sussultare, agitare, saltare, sudare, scuotere la testa e i capelli, muoversi con violenta esaltazione spettacolare. Nel film corretto e medio la più sentita risulta la parte che narra il rapporto difficile tra padre assente e figlio abbandonato. Gli attori sono tutti (salvo il tremendo Gabriel Byrne) ben scelti e ben guidati. È interessante l'operazione tanto inconsueta per il cinema italiano, pensata in grande, realizzata con cura. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 13 febbraio 2000)

LA STORIA

Questa è la storia di un violino e di un lungo viaggio nel tempo e nella memoria voluto da una giovane donna. Il violino è il filo conduttore. La donna, colei che ne raccoglie il segreto. Tutto comincia a Vienna, in una sala d'asta di fine secolo. Un violino è l'oggetto prezioso che due contendenti tentano di strapparsi: una ragazza, Costanza, e un vecchio, il barone Blau. A aggiudicarselo è il vecchio, ma la donna, prima di lasciarlo a quelle mani, chiede di essere ascoltata. Il racconto si sposta all'agosto del 1968. Seduta in una locanda con alcuni amici, Costanza si sente osservata da un uomo che le suona una musica a lei già nota: "canone inverso", l'unico ricordo che ha della sua infanzia. Chi è quell'uomo? Dice di chiamarsi Jenò Varga, è ebreo, è nato in Boemia. Del padre non ricorda niente. Sa che ha abbandonato sua madre subito, e che quel violino e quella musica sono tutto quello che le ha lasciato. La madre si è poi sposata con un allevatore di maiali, Woolf, che lo ha cresciuto e che gli ha consentito di studiare. Jenò diventa grande e la passione per il violino lo porta a in-

contrare Sophie Levi, giovane signora ebrea e nota pianista. Suona "segretamente" con lei e da lei riceve un consiglio prezioso e una segnalazione al maestro del collegio musicale di Praga. Una specie di lasciapassare privilegiato che gli consente di entrare alla scuola e di distinguersi tra gli allievi più promettenti. In collegio Jenò stringe amicizia con il giovane barone David Blau, anch'egli ebreo e come lui solista di violino. Tra loro l'amicizia si intreccia subito alla complicità, ma arrivati all'esame finale, quello che avrebbe dovuto decretare il vincitore, un avvenimento sconvolge definitivamente le loro vite. Il concerto è bruscamente interrotto dall'invasione delle truppe di Hitler. Gli ebrei vengono dispersi, i loro nomi cancellati dai registri.

David ritorna in famiglia e offre ospitalità a Jenò nella grande casa patrizia, e a sorpresa, viene a conoscenza di qualcosa che non aveva mai saputo. Il violino che Jenò ha con sé, e che vede solo adesso perchè al suo arrivo in collegio gli era stata confiscato, apparteneva a suo padre: quel ragazzo è suo fratello. La rivelazione lo sconvolge. Chiede spiegazione alla madre. La sua risposta è: «ci sono errori che non abbiamo commesso, ma che nessuno può farci condividere. Pensa a te». Jenò lascia la casa di David e restituisce al barone il violino. «Quell'uomo che lo ha consegnato a mia madre non era mio padre». Ormai i tedeschi sono alle porte e per gli ebrei la vita è sempre più difficile. Ma Sophie riesce ancora a raggiungere il teatro per quel concerto che era rimasto incompiuto e prima di suonare con Jenò ha con lui un incontro d'amore. Poi le squadre della polizia di Hitler interverranno e questa volta definitivamente per deportarli in campo di concentramento. Fin qui il racconto di Jenò a Costanza, quella famosa sera del 1968 a Praga, quando lui le affidò il violino e prima che intervenissero i carri armati russi. Costanza però dice al vecchio che da quel giorno lei ha fatto tutto il possibile per rintracciare Jenò, senza esserci più riuscita. Aveva così saputo che Sophie era morta in campo di concentramento, che dal suo amore per il violinista era nata una bambina: lei. La musica che l'uomo le ha suonato nella locanda è la stessa che suo padre suonava per lei e per sua madre. «Mio padre», aggiunge «non mi ha incontrato per caso. Mi stava cercando».

Il racconto è ormai vicino alla conclusione. Costanza ha capito che solo il vecchio Blau può conoscere la verità. E allora il barone le dice che Jenò è morto nel 1945 a Treblinka ed è stato lui a celebrare il suo funerale. Che l'uomo della locanda è David, il suo secondo figlio, il fratello di Jenò dal quale fu strappato dai nazisti quel giorno del concerto, prima di riuscire a restituirgli quel violino, il filo che lega tutti i protagonisti della storia. Ora riunisce il vecchio e la nipote, che insieme si avviano a incontrare David, impazzito dal dolore, e che ha rinunciato alla sua storia per rivivere quella del fratello, incontrato e conosciuto troppo tardi. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

La materia narrativa con cui Ricky Tognazzi, regista e sceneggiatore (assieme a Simona Izzo e Graziano Diana) si è misurato, è varia e proliferante: articolata nel tempo, densa di eventi e *characters*, piena di agnizioni romanzesche. Per ribadire i contatti tra i vari piani temporali, Tognazzi deve ricorrere a inserti di brevi sequenze pro-memoria; a volte, con maggiore originalità, fa convivere nella stessa inquadratura elementi di epoche diverse. In parallelo con le violenze naziste, una delle cornici culmina nella repressione sovietica della primavera praghese. *Canone inverso* assembla un "melting cast" eterogeneo piuttosto ben scelto – graziosi gli interpreti giovani, generalmente buoni i secondi ruoli – dove il regista riserva a se stesso la parte del barone Blau in versione giovane, che non ha molte scene ma è cruciale per lo sviluppo di tutto l'intrigo. Sviscerando l'idea-guida del canone inverso (una composizione musicale eseguibile anche a ritroso), il film orchestra tutto un complesso sistema di doppi e di risonanze arcane delegato in gran parte alla parola (sfideremmo chiunque a capire quel che succede con l'aiuto delle sole immagini). L'aspirazione di Tognazzi a uscire dalle convenzioni più rassicuranti del cinema italiano, sfidando implicitamente sul loro terreno colleghi di respiro più internazionale come Bernardo Bertolucci o Giuseppe Tornatore, è onorevole. Però le inquadrature a larga scala di

Fabio Cianchetti, le accurate scenografie, la partitura musicale di Ennio Morricone non bastano a impedire che le modalità di messa in scena siano più vicine all'estetica televisiva che a quella del grande cinema. (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 12 febbraio 2000)

Cos'è che differenzia un film europeo da un film nazional-italiano? Forse le tematiche non strettamente "locali", insieme a un contesto storico più macro che micro. Ma è anche vero che questo "essere europei" sembrerebbe richiedere un linguaggio cinematografico globalizzato, cioè simil-americano. E allora? Lasciamo stare le etichette, e parliamo del film. Che, pur nel suo ripercorrere atmosfere "globali" già viste (da *L'attimo fuggente* a *L'amico ritrovato*), e pur nel suo rinviare a temi nostrani (l'idea di tante famiglie disastrate che alla fine ne compongono una sola appartiene alla giovane commedia all'italiana, *Piccoli equivoci* e *Maniaci sentimentali* - della ditta Tognazzi & Izzo - compresi), presenta innanzitutto una sceneggiatura curata (interessanti le due cornici narrative che si rincorrono e rinviano al cuore della storia). La quale, pur nel suo stravolgere con personaggi nuovi e accenti diversi l'omonimo romanzo di partenza, ne conserva l'anima: questo canone inverso come una strada a doppio senso che permette alle persone (e alla storia, così come alla musica) di mantenere viva la memoria. (MARCO LOMBARDI, *Duel* 78, marzo 2000, pp. 12-13)

Stavolta Ricky Tognazzi si rivela più figlio di sua madre, Pat O'Hara, che di papà Ugo: infatti *Canone inverso*, pur tratto da un romanzo del goriziano Paolo Maurensig (Mondadori), non sembra neppure un film italiano ma una via di mezzo fra la tradizione mitteleuropea e quella di Hollywood. Già aggrovigliata sulla pagina, in una chiave letteraria che da Mann risale a Grillparzer, sullo schermo la trama si complica ancora con aggiunte e varianti che ne insidiano la verosimiglianza (ma per un melò è normale, basta pensare a *Il trovatore*). Entrano in gioco una storia d'amore che nel libro non c'è, un'ambientazione Praga '68 ereditata da Kundera, un rimescolamento d'identità che porta a una soluzio-

ne diversa. [...] Ottima l'ambientazione, espressiva la fotografia di Fabio Cianchetti, e davvero di buona mano alcune sequenze (come il concorso di violino). Soprattutto coinvolge il ritmo del racconto, incalzato dalla travolgente partitura di Ennio Morricone: ispirato sia quando compone in proprio sia quando manipola il *Clair de lune* di Debussy allo scopo di sottolineare le apparizioni del pianista Melanie Thierry. Nell'insieme, con tutti i suoi limiti, un prodotto di una certa qualità. In margine un'osservazione: i nazisti non avrebbero mai interrotto un concerto per effettuare una retata. Avrebbero aspettato la fine e solo dopo avrebbero razziato i musicisti ebrei per avviarli ai campi della morte. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 26 febbraio 2000)

Il "canone inverso" è un'antica formula musicale: la partitura è la stessa, ma eseguito a ritroso sviluppa un'altra melodia. Come la parola Roma, che letta al contrario diventa *amor* (amore, in latino). Il romanzo di Paolo Maurensig, che da questa formula prende il nome, segue la stessa traccia e fa procedere nei due sensi gli intrecci che lo compongono. Portato sullo schermo da Ricky Tognazzi, questo espediente narrativo perde gran parte di quel fascino che invece permea la pagina scritta. In un groviglio di agnizioni e di riconoscimenti a catena, il film si appiattisce in un melodrammone romantico dalle atmosfere artefatte. Lontano da temi a lui più congeniali e radicati nel costume nazionale (*Ultrà, La scorta, Vite strozzate*), Tognazzi ha confezionato un film senza identità. Levigato, ma privo di stile e di personalità. (ENZO NATTA, *Famiglia Cristiana*, 27 febbraio 2000)

Quando la volontà distrugge le buone intenzioni. Così preso dal bisogno di appassionare lo spettatore, questo quarto lungometraggio di Ricky Tognazzi finisce per chiudersi in se stesso e annoiare: esaspera la storia d'amore tra un violinista povero e una pianista celebre nell'est Europa vessata dal nazismo; vagheggia un'intensità musicale che non è in grado di raccontare (ma è difficile al cinema "dire" la musica), complice la partitura para-romantica di Ennio Morricone; fa di luoghi comuni come le parentele segrete e l'epopea

familiare u punto di forza per sviluppare l'intreccio (la sceneggiatura è firmata da Simona Izzo e Graziano Diana, dal romanzo di Paolo Maurensig). Tra *Shine, Il giardino dei Finzi Contini* e Matarazzo, ma senza trovare una via nuova o una fusione. Apprezzati e necessari, gli altri film di Tognazzi erano anche riusciti. Questo è un inciampo, una sabbia mobile. A cui mancano una meditazione cinematograficamente più profonda del melodramma e una sorveglianza creativa nel rapporto tra i personaggi e l'incanto della musica nella giovinezza. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 12 febbraio 2000)

Alla base del romanzo di Paolo Maurensig – come del resto per il precedente e notevole *La variante di Lunenburg* – si trova un'antica leggenda: la musica come via salvifica, redenzione. La sceneggiatura scritta a sei mani da Tognazzi stesso, Simona Izzo e Graziano Diana [...] prevede alcune variazioni di non poco conto rispetto al romanzo originale. La più significativa è data dalla sostituzione del secondo narratore dalla vicenda di Jenò con una ragazza, passando dall'iniziale ambientazione nella Vienna dai giorni nostri alla Cecoslovacchia del 1968. In tal modo si viene a creare una continuità ideale – non prevista nel romanzo di Maurensig – tra l'invasione nazista e quella sovietica [...] Tognazzi mette al centro del racconto la storia dell'amicizia tra i due fratelli uniti dalla stessa divorante passione per la musica. [...] Fuori dai consueti riferimenti d'attualità il regista non appare tuttavia a suo agio. La regia si mantiene permanentemente separata, nello stile, dal contenuto autentico del libro. Non riesce in alcun modo a trasfondere, in immagini, valore e potenza della musica, l'ebbrezza mistica dovuta all'atto stesso del suonare, che traspare invece dalle pagine del romanzo. Mentre la sceneggiatura privilegia, della vicenda, la trama da romanzo d'appendice: fitta di riconoscimenti e colpi di scena. Nel cast, un paio di attori navigati – Peter Vaughan, il padre di Anthony Hopkins in *Quel che resta del giorno* e l'abbacchiato Gabriel Byrne –, le consuete giovani promesse – Hans Matheson e la tornatoriana Melanie Thierry – e infine un improbabile assortimento di personaggi secondari *made in Italy* – Domiziana

Giordano, Andy Luotto e Adriano Pappalardo (!). Concludono il quadro, la musica di Morricone, enfatica e debordante, che ci assilla per tutta la durata del film, e la fotografia sgranata di Cianchetti, rendendo l'esito finale, nell'insieme, più che deludente. Qualcuno ha sottolineato, non a torto, come *Canone inverso* ricordi molto da vicino, più che il cinema *tout court*, l'estetica della fiction televisiva che va per la maggiore [...]. Tognazzi si muove intorno ai personaggi con avvolgenti movimenti di macchina, carrella quasi sempre con troppa disinvoltura. Anche il montaggio sbrigativo e impreciso non lascia spazio alla descrizione dei mutamenti d'animo dei vari personaggi, frammenta e affretta sempre il cambio di inquadratura fino a renderlo fastidioso. Manca il tempo necessario affinché una qualsiasi immagine si depositi nella nostra memoria visiva. [...] Riconosciamo a Tognazzi qualche merito, limitato peraltro a sporadici episodi. Riesce – con esiti tutt'altro che disprezzabili – a rendere unicamente con soluzioni visive i salti temporali del racconto. Un semplice movimento di macchina segna il passaggio e l'incastro tra i piani narrativi, come quando, all'inizio del racconto di Costanza, assistiamo attraverso la finestra della stanza d'albergo all'apparire degli studenti che pacificamente sfilano per le strade di Praga nella primavera del Sessantotto. Una discreta padronanza nelle poche sequenze d'azione: la corsa nel bosco dei collegiali, la regata in canoa. Un film che appare perennemente in bilico tra le esplicite intenzioni "alte" dell'autore e una messinscena che non riesce, quasi mai, a sostenerne il peso. (ALBERTO SONECINI, *Cineforum* 393, aprile 2000, p. 44-45)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Gianfranco Biasia - Il film è bellissimo perché coinvolge lo spettatore in una sublime armonia musicale trasportandolo, in molte occasioni, con ritmi anche sostenuti, in un clima di

euforia sensitiva. Non coinvolge però completamente gli altri sentimenti. Ecco apparire la stupenda storia d'amore tra Jenò e Sophie. L'evolversi di questo sentimento, dai primi loro fugaci e innocenti approcci, sino ad arrivare, dopo tormentosi e complicati avvenimenti, a concludere il loro grande amore in un campo di concentramento. Un segno tangibile che l'amore non ha né limiti, né confini e che da lui scaturisce una forza capace di affrontare qualsiasi sacrificio. Un plauso al regista che con grande maestria ha saputo rappresentare la passione umana per la musica e quella per l'amore. Con questo film egli è riuscito a spaziare in nuovi orizzonti espressivi cinematografici, superando i limiti del cinema nazionale e inserendosi, a pieno titolo, in quello internazionale.

Annamaria Beltracchini - Ho trovato il film pieno di poesia, ben recitato, pieno di passione interpretata da quella musica così bella e viva, animata da sentimenti profondi. Ottima la sceneggiatura. La regia sa unire il tutto senza un attimo di incertezza: non si adagia mai, nonostante l'argomento un po' farraginoso e i continui strappi tra passato e presente. Un film ottimo, anche se chiude in modo consolatorio e la tragedia di quel periodo viene solo sfiorata. Ma tutto l'ardore, l'amore e il dolore nella musica è vita.

Annamaria Paracchini - Ricky Tognazzi ha realizzato con un linguaggio cinematografico intenso, essenziale, rigoroso e coinvolgente questo bellissimo film e si rivela un regista abile, delicato e sensibile. Un film insolito, un po' fuori dai soliti schemi, un melodramma ben fatto e una colonna sonora travolgente. La sceneggiatura, il ritmo sono pregevoli; in più il film è sorretto da una valida interpretazione. Voglio anche sottolineare che, fra tanti film polpettoni stranieri, questo film italiano, sia per il contenuto che per la scrupolosità con cui è stato diretto, merita il Premio San Fedele.

OTTIMO

Maria Teresa Scarlini - Un amatissimo violino dall'elegante

manico finemente intagliato – depositario di commosse e disperate memorie – fa da tenero *trait d'union* fra due epoche distanti fra loro di soli tre decenni: ma quali decenni! E la partitura che ne consegue è raffinata e godibilissima. La musica mi ha totalmente avvinta ed è parte preponderante per la riuscita del film: splendido, indispensabile contorno a una vicenda che non conosce momenti di stanchezza e che si avvale di sequenze sia all'interno (ben riuscite quelle di una simpatica goliardia nelle severe mura dell'Università di Musica) che all'esterno di grande maestria e di forte creatività. Posso solo "rimproverare" (si fa per dire) a quest'opera pregevole di Ricky Tognazzi di aver condensato negli ultimi dieci minuti tutte le rivelazioni familiari: ma l'ora e mezzo che li ha preceduti è stata di totale coinvolgimento. Una laboriosa fatica per il bravo regista al quale non posso che essere grata per questa svolta davvero felice nella sua produzione.

Gabriella Rampi - Il regista è riuscito a non farsi prendere la mano dalla trama densa e confusa e a non farne un "drammone". Ha dominato l'argomento e trattato il soggetto difficile con molta misura. Un film denso di sentimenti, trasmessi più con gli sguardi che con le parole, ed esaltati dalla musica, che racchiude in sé la gioia e la spensieratezza del presente, il ricordo del passato, la nostalgia, la ricerca del proprio essere, il bisogno di realizzarsi.

Paolo Berti Arnoaldi - Un film ben costruito, con musica, fotografia, recitazione ottime, uno stile accurato senza sbavature, ricostruzioni d'epoca, con una Praga affascinante, precise. Storia un po' fumettistica, tuttavia, che il regista, un Ricky Tognazzi nuovo e mitteleuropeo, cerca, non sempre riuscendovi, di attenuare e correggere con felici trovate cinematografiche: come l'allegro tentativo di jazz nel collegio musicale e le scene di vita campagnola coi piccoli maiali. Un po' forzate e non del tutto ben inserite le scene delle violenze naziste. Un film che trasmette emozioni.

Adelaide Cavallo - L'aspetto musicale (il canone inverso che ne sorregge la storia) e l'aspetto temporale (il ritorno al pas-

sato scavandone la memoria) scandiscono i ritmi di questo film. Ottimo nel complesso, ma anche impegnativo nel seguirlo, poiché, appunto come in un canone musicale, si rincorrono e si inseguono le memorie dei vari personaggi che nella storia vi sono coinvolti. Un violino le agita, queste storie, le scava, le ricompone come in una partitura che annulla le note per sostituirle coi sentimenti e farne scaturire un quadro di ricchi valori umani. Infanzia perduta, affetti negati, legami di affinità segnati dal silenzio, verità insospettite che nel bene e nel male, possono accomunare. Su questi valori si svolge il lavoro di Ricky Tognazzi, anche se la frammentazione sulla quale è strutturato costringe a un'attenta visione. Un ottimo film comunque, con bravi interpreti e un intenso commento musicale: Morricone aiuta, ben sottolineando con la sua musica, al pari delle immagini, la forza che il destino ha sugli uomini e sulle cose.

Maria Teresa D'Ercole - Nell'insieme, con tutti i suoi limiti, mi sembra un prodotto di una certa qualità. Ottime l'ambientazione espressiva, la fotografia di Fabio Cianchetti, e alcune sequenze (come il concorso di violino). È un racconto incalzato dalla travolgente partitura musicale di Ennio Morricone.

Ugo Pedaci - *Canone inverso* ci pone un interrogativo iniziale: è riuscito il tentativo del regista di costruire un film al di fuori degli schemi (e limiti) che hanno caratterizzato gran parte del cinema italiano di questi ultimi anni? Quel cinema un po' provinciale, apprezzato, quando lo merita, solo dagli italiani? La risposta non può che essere positiva. Questo lavoro ha certamente la statura e il respiro di un'opera che può tranquillamente affrontare il giudizio di platee internazionali. Si apprezzano in special modo la sceneggiatura, il montaggio e l'uso dei flashback che semplificano, tra l'altro, la comprensione di una trama piuttosto complessa. Molto bella la fotografia, sia negli interni che negli esterni, così com'è valida l'ambientazione, sempre curata e pertinente. La recitazione è mediamente buona, anche se il giudizio non vale per tutti i protagonisti. La colonna sonora, tra basi

classiche e rielaborazioni di buona qualità, è uno dei pezzi forti del film. La trama è interessante, ma troppo elaborata e a tratti rischia di essere poco credibile. Troppe coincidenze, troppi fatti si incrociano. E questa è la maggiore delle riserve da fare al film. La storia di un violino, quella di due famiglie (forse tre) i cui destini si intersecano, un filone musicale e artistico, una storia d'amore, una storia di amicizia, le repressioni antisemite, un figlio e un nonno ritrovati...sembra troppo. Ed è un peccato.

BUONO

Felice Ghidoli - L'antica formula musicale porta nel titolo a un ritorno nel tempo tra musica e memoria. Un violino seicentesco apre a un viaggio musicale nel passato, accompagnando il ripercorrere di una vita di sentimenti e di amore, in un intreccio di destini che si incrociano e si dividono, sui quali i numerosi flashback strutturano il film a incastro e rendono la chiave letteraria a trama narrativa piena di aggiunte e varianti. Racconto di vita dove passato e presente, musica e storia, legami, percorsi tragici si intersecano, condizionati dalla grande "storia" della quale Tognazzi si appropria incrociando epoche diverse, rendendo il racconto, dallo stile decorativo, in parte condizionato sul piano narrativo dai ritorni tematici, mentre la storia d'amore e di guerra non raggiunge il coinvolgimento del vissuto per il groviglio della sceneggiatura e il prevalere della colonna sonora, la vera protagonista.

Ermelinda De Donato - Film commovente, anche troppo. Bella ambientazione! Bella fotografia. Bravi e "in parte" la maggior parte degli attori. Sceneggiatura con qualche improbabilità. Non credo che una bambina nata in un lager possa essere sopravvissuta alla madre. Comunque bella musica, benissimo eseguita.

Simonetta Testero - È un film fatto bene ma che manca di originalità rispetto alle regie precedenti di Tognazzi. Se non avessi saputo che ne era il regista avrei detto che era stato

fatto in America come altri film di buon livello che ci vengono da oltre oceano. Penso che però questo film possa essere gradito al pubblico perché tratta in modo romantico una vicenda umana ambientata in un periodo doloroso senza che si rimanga sconvolti. Buona la recitazione e belle le musiche.

Antonella Spinelli - Non riesco davvero a capire. Il film è costruito con mezzi cinematografici adeguati per un progetto sicuramente ambizioso. Non mi ha convinto, però, del tutto. Ma cosa, esattamente, la regia o la sceneggiatura? Anche se alla fine del film sono rimasti nella memoria alcuni elementi fondamentali (musica, recitazione, ambientazioni), forse le emozioni talvolta forzate mi hanno fatto riflettere. I caratteri dei protagonisti e le loro reazioni affettive sono eccessivamente sottolineati, teatrali, e già viste in altri bellissimi film.

Piergiovanna Bruni - Ambiziosa realizzazione di un film fuori dagli schemi. Un alone misterioso e di tenerezza avvolge Costanza (sulla cui interpretazione incolore ho qualche riserva) e questo crea nello spettatore intimistiche e profonde attese per lo sviluppo della trama, che invece incespica e si tramuta in una storia decisamente edulcorata. La magicità di Praga è ispirata ad altri autori: l'atmosfera non è certo quella del compianto Kieslowski o di Kundera, in cui l'incanto del mondo mitteleuropeo è lieve, sfuggente e contemporaneamente intenso. Il personaggio della pianista è sì affascinante, quasi un volatile profumo l'avvolgesse nella sua enigmatica, particolare bellezza su cui pesa alla fine un senso di forzato romanticismo. È probabile che il film abbia successo presso il grande pubblico, risultando di facile comprensione. La colonna sonora, così trascinate, risolveva enormemente il film, contribuendo a creare un'atmosfera suggestiva.

Vincenzo Novi - Il film è sostenuto da un'eccellente fotografia e da un'ottima musica, ma lo sfondo scenografico risente di una ridondanza in qualche punto eccessiva. Anche

la scelta dei personaggi principali risponde più all'effetto spettacolo che all'interiorità richiesta dal ruolo. Si può sperare che il cinema italiano, ritrovando la sensibilità e il gusto che hanno alimentato nel passato le opere di tanti artisti, possa identificare un carattere e una fisionomia riconoscibili nel panorama internazionale? Esistono oggi le condizioni perché questo avvenga? I finanziamenti di cui gode, rappresentano uno stimolo o un condizionamento?

Enrico Venturi - *Canone inverso* lascia spazio ai sentimenti, forse un po' troppo, rischiando di cadere nel melodramma. Bellissime la scenografia e la musica, spesso struggente. Ma perché quando viene creato un buon film si dice "non sembra un film italiano"? Il cinema italiano è veramente caduto così in basso? Certamente no, finché ci sono registi come Tognazzi.

DISCRETO

Miranda Manfredi - La colonna sonora in un film, in genere, sottolinea il pathos delle situazioni. In *Canone inverso* invece le crea e ne fa derivare la vitalità. La passione musicale accomuna i protagonisti nei sentimenti e li accompagna nel loro iter di vita voluto dalla storia. Fin qui tutto bene, ma.... Mi sembra che Ricky Tognazzi per rendere il film sofisticato e più commerciale abbia ecceduto nell'intreccio sentimentale e parentale scadendo nel melò. Commedia umana e non commedia all'italiana, l'happy end ha accontentato tutti ma manca quel "quid" che rende un film indimenticabile.

Bruno Bruni - Il film è ben interpretato e fedele nella ricostruzione ambientale. La musica fornisce momenti di grande emozione. Il percorso del racconto risulta spesso slegato a causa dei troppi ingredienti narrativi che la sceneggiatura ha voluto inserire. *Canone inverso* è un originale percorso alla

ricerca delle proprie radici, ma diviene in questo modo un melodrammatico tormentone. E insistendo in maniera eccessiva sulla leva dei sentimenti, ne esaspera la spontaneità rendendo il tutto meno credibile.

Bona Schmid - Raccontando le tristi vicende di un gruppo di artisti ebrei nella Praga del periodo bellico (Seconda guerra mondiale) invasa dai tedeschi, non si crea automaticamente un film di portata internazionale. Il neorealismo italiano, cantando l'epos nazionalpopolare della nostra quotidianità postbellica ha creato dei capolavori che hanno segnato la storia del cinema. Il canone inverso, elemento chiave della vicenda, si sdilinquisce negli arpeggi di Debussy, trovando il suo coronamento finale della musica fasulla di Morricone.

MEDIOCRE

Vittoriangela Bisogni - Un fumettone. Il melò della vicenda e la caratterizzazione dei personaggi lo rendono più verosimile come fiction Tv che come lavoro cinematografico di qualche pretesa. Apprezzabili alcuni dettagli estetici come i bei titoli d'apertura che scorrono sugli strumenti dal basso verso il ricciolo, accarezzando le linee sinuose dei violini, in particolare quelle dell'esemplare dallo splendido ricciolo antropomorfo. Anche la musica è bella, ma non è la protagonista vitale: essa è presente in episodi da favoletta che fanno da cornice al viluppo dell'improbabile drammone.

INSUFFICIENTE

Glauco Santagostino - Film nullo, presuntuoso, scontato, vuoto di senso, per non parlare dei dialoghi, addirittura sconcertanti in molte occasioni.

CAST&CREDITS

regia: Marco Tullio Giordana (Italia, 2000)

sceneggiatura: Claudio Fava, M. T. Giordana e Monica Zapelli

fotografia: Roberto Forza

montaggio: Roberto Missiroli

interpreti: Luigi Lo Cascio (Peppino Impastato), Luigi Maria Burruano (Luigi, il padre), Lucia Sardo (Felicia, la madre), Tony Sperandeo (Gaetano Badalamenti), Ninni Bruschetta (cugino Anthony)

durata: 1h44'

distribuzione: Istituto Luce

IL REGISTA

Marco Tullio Giordana è nato a Milano il 1 ottobre 1950. Ha esordito come regista cinematografico nel 1979 con *Maledetti vi amerò*, presentato a Cannes e premiato a Locarno, un film sul terrorismo in cui ha immesso esperienze personali e un pessimismo non di maniera. Il tema del terrorismo ritorna anche nel suo secondo film, *La caduta degli angeli ribelli*. Nel 1984 realizza il film per la Tv *Notti e nebbie*, tratto da un romanzo di Carlo Castellaneta ambientato nella repubblica di Salò. Del 1988 è *Appuntamento a Liverpool*, su un tragico fatto di cronaca qui inteso come segnale di disagio sociale ed esistenziale. Nel 1991 gira uno dei quattro episodi del film *La domenica specialmente*, inti-

tolato *La neve sul fuoco* e interpretato da Maria Maddalena Fellini e Chiara Caselli. Del 1995 è *Pasolini, un delitto italiano*, che riapre il dibattito sulle responsabilità della morte di uno degli intellettuali italiani più lucidi e preveggenti. Il film, presentato alla Mostra di Venezia, ottiene premi consolatori: la Medaglia d'Oro del Presidente della Repubblica e il premio FEDIC. *I cento passi* al Festival di Venezia ha ricevuto l'Osella per la sceneggiatura e ha avuto la nomination al Golden Globe come miglior film straniero, mentre non è entrato nella cinquina degli Oscar 2001.

IL FILM

«Marco Tullio Giordana preferisce, come nel suo *Pasolini, un delitto italiano*, un contatto leggero con la storia. Non spinge l'effetto emotivo, informa, ricostruisce, inasella i fatti. E all'inizio è fin troppo didascalico, ma è così forte l'avventura del "piccolo" Peppino che il film dirompe soprattutto nel corpo di straordinari attori [...]. Marco Tullio Giordana è un regista a parte nel cinema italiano, e il suo film, come la vita di Peppino Impastato, è un atto di resistenza. Con lui firmano la sceneggiatura Claudio Fava e Monica Zapelli. Cinisi, paese siciliano, bellissimo, sul mare, a pochi passi dall'aeroporto di Punta Raisi, che finisce addosso alla montagna, pericolo costante per gli atterraggi. Uno dei tanti "capricci" della mafia, che cementifica per avere appalti, distribuire favori, privilegiare gli amici. La droga passa di lì, e Tano Badalamenti ne controlla il traffico

a beneficio dei picciotti. Ma ce n'è uno, Peppino, che fin da piccolo non vuole favori, e diventa amico del segretario della sezione comunista, il pittore Stefano Venuti (Andrea Tidonà), solo a urlare nel megafono le malefatte mafiose. Il Sessantotto vede Peppino adolescente, e quindi figlio della nuova sinistra, insubordinata alla cultura pci, mossa su altri ritmi musicali, ironia e sberleffo, provocazione e sfida. Armi improprie, spaesanti per i vecchi notabili di Cinisi, tutti che baciano le mani a Tano, il boss. Peppino Impastato li inchioda dai microfoni della sua Radio Aut da combattimento. Spara insulti a rima, dà a tutti un nomignolo: Tano seduto, re di Mafiopolis. [...]. Roba da ragazzi, mosche fastidiose. Ma il ragazzo cresce e raccoglie una banda di amici, fa gruppo, movimento, manifestazioni. Si mette contro il padre, timoroso come gli altri, straziato dal figlio ribelle. Peppino è il simbolo della disubbidienza. Ed è così sregolato, indisponente, fantasioso, così poco ligio alle regole della "famiglia". Marco Tullio Giordana lo fa agire come un attore surreale, lo segue nella disintegrazione delle regole anche cinematografiche del genere "film sulla mafia". Schegge di commedia, di teenagers-movie, pezzetti di memoria che ricostruiscono la breve storia di Peppino Impastato [la cui] morte coincide con quella di Aldo Moro, e nessuno gli dà molta importanza. Adesso è un mito, in Sicilia. Vent'anni dopo l'"incidente", archiviato come suicidio con la copertura della polizia, la magistratura rinvia a giudizio Tano Badalamenti, mandante presunto dell'assassinio. Il processo deve ancora essere celebrato. Le immagini in bianco e nero del vero Peppino bucano lo schermo quando la storia finisce» (MARIUCCIA CIOTTA, *Il manifesto*, 1 settembre 2000).

LA STORIA

In una grande masseria di Cinisi, Cesare Manzella attorniato dalla sua famiglia e dalla famiglia di Tano Badalamenti festeggia il nipote Antony, americano di passaporto, ma siciliano di cuore. Peppino Impastato, il figlio più grande di Luigi, e nipote di quell'uomo potente, si alza e recita

una poesia. Lo zio capisce subito che il bambino va tenuto d'occhio. Il giorno dopo è con lui in piazza, ad ascoltare il comizio solitario di un comunista che in piedi, su una sedia, tenta di spiegare alla gente nascosta sotto gli alberi che cosa significa la costruzione dell'aeroporto di Punta Raisi. Cesare Manzella sarà eliminato poco dopo. Ed proprio al funerale dello zio che Peppino incomincia a capire "qualcosa che non va". Ma la madre, a cui suo fratello chiede se quella gente che ha ucciso lo zio ce l'ha anche con loro, li tranquillizza.

Passano gli anni e la simpatia di Peppino per quel pittore comunista che ha sempre cercato di far sentire la sua voce contro il potere mafioso diventa impegno politico. È con lui e con altri giovani del partito quando, in una manifestazione, si schierano contro l'esproprio dei terreni e si oppongono alle ruspe che avanzano per incominciare i lavori dell'aeroporto. Luigi Impastato è preoccupatissimo del comportamento del figlio e si confida con la moglie. «Se lui se la fa con quei morti di fame dei comunisti, io lo ammazzo». Lei lo tranquillizza. «È ancora picciotto, vedrai che quando cresce, cambia». Ma Peppino non è disposto a condividere le idee del padre e non ne fa mistero. Va alla sezione del partito e prepara un foglio di giornale da vendere in edicola. A caratteri enormi, in prima pagina: "La mafia, una montagna di merda" Il segnale è forte, il padre a tavola vuole spiegazioni. Tra loro è il primo scontro. «Guarda che quelli ti ammazzano». E per tutta risposta, Peppino gli chiede: «e tu che cosa fai?» Poi esce di casa.

A consolarlo prova suo fratello. Peppino allora lo accompagna sotto il balcone di Tano Badalamenti e insieme contano i cento passi che dividono casa loro da quella del "sultano", a cui il padre non ha mai saputo dire di no. È quello il momento in cui il giovane Impastato promette di ribellarsi. Incomincia con il dar vita a un circolo di "musica e cultura" e, nel 1976, fonda Radio Aut, emittente privata attraverso la quale denuncia abusi e irregolarità di Cinisi, chiamata "Mafiopoli", con a capo l'incontrastato Tano Seduto.

Badalamenti, che non può ignorare quel messaggio, manda a chiamare Luigi Impastato. Il confronto con i boss mafiosi

diventa per quell'uomo una questione di onore. A casa affronta il figlio con la forza e lo supplica, con le lacrime agli occhi, di seguire quello che gli è stato insegnato da bambino al catechismo: "onora il padre". A Peppino non resta che andarsene di casa. Il padre stanco di quella situazione tenta un'ultima via d'uscita. Prende un aereo e raggiunge in America il cugino Antony e gli parla di quel figlio ribelle. In cambio riceve la proposta di lavoro per Peppino in quel paese. Tornato a Cinisi, Giuseppe ne parla al figlio, ma Peppino non risponde neanche a quel suggerimento. E padre e figlio si lasciano così per l'ultima volta. Luigi Impastato sarà travolto da un'automobile senza neppure aver avuto il tempo di accorgersene... Peppino adesso è solo. E Tano Badalamenti ne approfitta per ricordarglielo. Passa in rassegna i momenti difficili della sua famiglia, gli dice di non dimenticare quello che ha fatto quando suo padre aveva bisogno di tutto, e gli rimprovera quelle accuse infamanti alla radio. Con un caffè gli offre la sua amicizia.

Poi un avvenimento destinato a dare una scossa alla coscienza di tutto il paese: il rapimento di Aldo Moro e l'uccisione degli uomini della scorta. Peppino Impastato si trova davanti a una scelta importante: dar voce all'opposizione in consiglio comunale. Nella primavera del 1978 si presenta alle elezioni nella Lista di Democrazia Proletaria. Ma non vedrà quel giorno. Muore dilaniato sui binari della ferrovia vicino a Cinisi il giorno stesso in cui viene annunciato il ritrovamento del corpo di Moro. Per le autorità si tratta di morte dovuta ad un incidente. Sui giornali la tragedia di Aldo Moro non permette di dedicare a quel ragazzo che poche righe. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Un film costruito in finezza, frammento dopo frammento, sempre in crescendo, su una storia emozionante e brutale, in cui si intrecciano la liberazione di un giovane dalla famiglia (sull'onda del Sessantotto) e la sua più dura liberazione dalla famiglia mafiosa che incombe sulla città e sulla

cultura familiare. I cento passi del titolo sono quelli che separano la casa di Peppino dall'abitazione del boss mafioso Tano Badalamenti – che, dopo un lungo silenzio della giustizia, per questo assassinio è stato finalmente incriminato. Cento passi che nonostante tutto congiuri per farglieli percorrere – la storia familiare, la debolezza di suo padre, l'omertoso clima cittadino – Peppino non percorrerà mai [...]. Marco Tullio Giordana, in quello che è il suo film migliore, più forte, più diretto, ibrida con successo il cinema di impegno civile (viene citato *Le mani sulla città*) con umori più personali e generazionali (ci ritroverete un po' di *Radiofreccia* alla siciliana), intreccia la denuncia e il ritratto toccante e autentico di un angelo ribelle. E se la sceneggiatura [...] è scritta con inconsueta precisione, schivando retorica e colore, gran parte della riuscita del film la si deve a una squadra di attori di sorprendente bravura, guidati senza sbavature. (IRENE BIGNARDI, *La Repubblica*, 1 settembre 2000).

La memoria della lotta alla mafia viaggia sull'onda di *A Whiter Shade of Pale* dei Procol Harum: e questa scelta musicale spiega l'operazione [...] il viaggio di Giordana – e dei suoi sceneggiatori Claudio Fava, uno che di Cosa Nostra se ne intende, e Monica Zapelli – è tutto interno alla memoria degli anni '70. Il mondo ruspante delle radio private, la contestazione con i suoi risvolti anche patetici, la rivolta di una generazione contro i propri padri. A far la differenza, a trasformare I cento passi in tragedia, è il contesto. Chi fondava una radio privata e sfotteva i poteri forti rischiava, a Milano o a Roma, un'irruzione della polizia. A Cinisi, Sicilia, la posta in gioco era diversa: era la morte. [...]. Giordana rievoca la sua storia con tutto l'amore che, da regista, ha sempre avuto per i ribelli. (ALBERTO CRESPI, *Film Tv*, 12 settembre 2000)

Un film di sentimento e di nostalgia, una vicenda di conflitto tra figlio e padre, tra individuo e ambiente, tra obbedienza passiva e rivolta vitale. [...] Il film è vibrante di una intensa nostalgia per un tempo di rivolta e di lotta, di rivoluzionari coraggiosi e di forza d'opposizione, di rim-

pianto verso figure integre, disinteressate e non riconciliate come Peppino Impastato. Con interpreti benissimo scelti, è pure un film di intelligente analisi sociale, di condanna di quel buon senso collettivo opportunistico, accomodante e familista che consente alla mafia di dominare anche oggi. Ed è struggente il sentimento del tempo. (LIETTA TORNA-BUONI, *La Stampa*, 1 settembre 2000)

La bellezza, questo si dovrebbe insegnare alla gente: la bellezza contro la cupidigia, la bellezza contro l'omertà, la bellezza contro la rassegnazione, la bellezza contro la paura... Non dice proprio così, il Peppino Impastato di Marco Tullio Giordana, ma è questo il senso suggerito dalle sue parole. Guardando dall'alto d'una collina di Cinisi, giù verso il mare lontano e verso l'aeroporto di Punta Raisi, il protagonista dei *Cento passi* vede i luoghi fisici in cui la mafia prospera e uccide, e insieme vede un luogo dell'anima che finisce per renderla possibile. A tutto ci si abitua, dice a un suo compagno d'impegno civile e umano. Per quanto la cupidigia possa depredare, l'omertà favorire, la rassegnazione consentire, la paura subire, con il tempo tutto appare normale, addirittura naturale. Palazzacci orribili sorgono nel mezzo di periferie squallide e vuote? Ebbene, pian piano uomini e donne li abitano, mettono tendine alle loro finestre. Proprio così dice Peppino, guardando giù, verso l'aeroporto costruito di fianco alla montagna e lo stupore eventuale s'attenua, stinge, verso il grigio neutro dell'abitudine. Poi, a un certo punto, ogni cosa sembra dover essere così, da sempre e per sempre. Ecco perché bisognerebbe insegnarla davvero, la bellezza, a quegli uomini e a quelle donne: perché lo stupore resti vivo, perché nell'abitudine non ne vada dissipata la forza. È questo pacato, solare "discorso della montagna" uno dei momenti più intensi e, narrativamente più intelligenti, d'una sceneggiatura di grande sensibilità e professionalità. [...] Non c'è pregiudizio ideologico, ne *I cento passi*, e non c'è nemmeno la prospettiva "paranoide" di tanti altri film italiani dedicati agli stessi temi. Ossia: la sua prospettiva non è giustificata dall'esistenza – in questo senso tristemente necessaria – d'un nemico sociale e politico, ma al contra-

rio è originale, autonoma, propositiva. I valori e ideali del suo protagonista sono e valgono per sé, e non contro Tano (Tony Sperandeo) e i suoi molti alleati. [...] Su tutto, e anche sullo sventolare di bandiere che – nella memoria e nel film – stingono al grigio, prevale comunque lo sguardo di Peppino: trasparente, solare, curioso, aperto alla forza umana e alla speranza civile della bellezza. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 10 settembre 2000).

Nel cinema italiano di quest'ultimo periodo si avverte spesso il bisogno di guardare al passato prossimo. Ciò vale, con forme e intensità differenti, per il Calopresti di *Preferisco il rumore del mare*, per Soldini, Mazzacurati e naturalmente, per Nanni Moretti. [...] Ho concluso, sia pure con cautela, che il passato recente viene evocato a scopo "polemico" – contro la mediocrità ideale dell'oggi – e per una ostinata rivendicazione di sopravvivenza. [...] *I cento passi* è un film sulla mafia degli ultimi trent'anni, che ovviamente porta segni arcaici incancellabili, ma riguarda l'avventura di una generazione. Dice bene Alberto Crespi, a proposito, quando rivendica come proprio un passato che sembra meno lontano di quanto non dicano cronaca e storia: «La memoria della lotta della mafia viaggia sull'onda di *A Whiter Shade of Pale* dei Procol Harum». [...] Ha ragione, credo, anche perché Giordana si è dedicato con cura particolare agli aspetti "deboli" del suo personaggio, prediligendo, in contrasto col rispetto pietoso attribuito alla figura del padre, i segni di una sensibilità "materna". [...] D'altra parte è lo stesso regista a mettere sulla strada. «Ho girato questa storia» dichiarava a Venezia «nella speranza di poter leggere lo sguardo della madre di Peppino, una donna ormai vecchia, dignitosa e forte che ha solo voluto vedermi e non mi ha chiesto niente». Se il padre ha un tragico rilievo nel film, la madre si vede, si sente, e tuttavia sembra imporsi da una costanza indiretta. Una delle più belle scene dei *Cento passi*, non a caso, è quella che descrive la sua visita al figlio dopo che questi ha lasciato la casa scegliendo una sistemazione di fortuna. Il giovane chiede alla donna se, fra gli altri, ha portato il libro con le poesie di Pier Paolo Pasolini.

È difficile dire con parole di figlio
ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio.
Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore,
ciò che è stato sempre, prima di ogni altro amore.
Per questo devo dirti ciò che è orrendo conoscere:
è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia.
Sei insostituibile: per questo è dannata
alla solitudine la vita che mi hai data...»

[...] Nella sede del circolo culturale creato attorno a Radio Onda Pazza (Radio Aut nel film) una sera si proietta *Le mani sulla città*, di Francesco Rosi. Ovvio iniziativa di chi, nella Cinisi degli anni Settanta, vuole sensibilizzare i giovani contro le speculazioni della malavita, però non tutto procede come Peppino Impastato vorrebbe: al termine del film il dibattito non si tiene perché i ragazzi preferiscono ascoltare la loro musica e ballare. Forzando appena il significato dell'episodio, direi che vi si può leggere un'incertezza dello stesso Giordana: come dire che il cinema di Rosi rappresenta una lezione alta e imprescindibile e che, tuttavia, è venuto il tempo di cercare altre strade. Quali? Né Giordana né altri, almeno se si resta al cinema di fiction, sembrano in grado, almeno per ora, di indicarle. (TULLIO MASONI, *Cineforum* 399, novembre 2000, p.60).

Marco Tullio Giordana è un regista che aveva diciott'anni nel '68 e che in *Maledetti vi amerò* e *La caduta degli angeli ribelli* meditava sul fallimento di un'altra giovanile battaglia contro i mulini a vento. Qui gli va riconosciuto soprattutto il merito, oltre quello di aver celebrato un giovane eroe della rivolta, di aver abbozzato, coi mezzi (poveri) del cinema-verità, i perché della mafia, fenomeno antico che si impone fra le carenze dello Stato e al quale la Sicilia non si oppone, non solo per omertà, ma per necessità, ossia protezione e lavoro. C'è, in proposito, un interessante libro della studiosa siciliana Amelia Crisantino, *Della segreta e operosa associazione* (Sellerio), che fa risalire le origini della mafia agli anni Settanta dell'Ottocento, in cui operò la setta degli stuppagghieri. Oltre che celebrare i morti, com'è giusto, sarebbe utile adesso parlare dei vivi.

Perché la mafia sono loro. (FRANCO COLOMBO, *L'Eco di Bergamo*, 10 settembre 2000).

Il cinema italiano ha finalmente delle nuove storie da raccontare. Soprattutto ha voglia di comunicarle al proprio pubblico. Di qui una rinnovata attenzione per la scrittura [...] Ma anche la voglia di inventarle: perché se *I cento passi* – sceneggiato da Claudio Fava, Marco Tullio Giordana e Monica Zapelli – deriva da un fatto di cronaca, è peraltro vero che trattasi di quella cronaca “nascosta” che per essere riportata a galla necessita di una vera e propria opera di reinvenzione storico/letteraria. La morte di Peppino Impastato venne infatti messa da parte sia dai media (la notizia in contemporanea dell'omicidio Moro valeva ben altro, in termini di audience/lettori), che dal sistema politico italiano, ai tempi più che connivente con la mafia. Il Marco Tullio Giordana di *Maledetti vi amerò* gioca tutto il film lungo la pericolosissima linea drammaturgica del coinvolgimento emotivo senza peraltro mai cadere nel retorico, anche nei momenti di maggiore eccitazione da sdegno: risultano infatti tanto efficaci quanto composte sia la scena in cui il padre picchia in lacrime il figlio che l'ha reso ridicolo e disonorato agli occhi della mafia, che quella in cui Tano minaccia con raffinata scelleratezza “l'irriconoscente” Peppino. Merito del regista, che ha saputo impedire agli attori quelle punte di narcisismo che certe situazioni filmiche portano con sé a scapito del film stesso, ma merito anche degli attori. (MARCO LOMBARDI, *Film* 47, settembre/ottobre 2000).

INCONTRO CON IL REGISTA MARCO TULLIO GIORDANA

padre Bruno: Ci sono due cose che vorremmo chiederti prima del film. Hai preso riconoscimenti a Venezia, il Golden Globe e hai rischiato di entrare nella rosa degli Oscar.

Giordana: Ho ricominciato a vivere dopo aver saputo che il mio film non era entrato nella cinquina dei film stranieri candidati all'Oscar. È stato divertente, ma molto stressante



partecipare alla competizione. Trovo che questo film mi abbia già dato tanto in termini di incontri, di gratificazione, di successo nelle sale e nelle scuole, dandomi la possibilità di incontrare ragazzi e di capire cosa si aspettano da noi registi. Soddisfazioni che appagano completamente. Insomma, l'Oscar sarebbe la ciliegina, ma la torta c'era comunque.

padre Bruno: Mariuccia Ciotta ha scritto che tu hai “disintegrato le regole cinematografiche del genere dei film sulla mafia”. Cosa vuol dire? Esiste un genere “mafioso” che tu hai voluto ribaltare? Se sì, in che modo?

Giordana: Esistono modelli di film che raccontano la mafia il cui schema – penso al *Padrino*, ma anche a molti altri – è quello, rispettabile, della lotta del bene contro il male. Ma non era la cosa che mi ha colpito di questo soggetto. È un film che mi è stato proposto, ma non viene da me, come tutti i film precedenti. Della sceneggiatura, scritta da Claudio Fava e Monica Zapelli, mi ha colpito proprio il fatto che non c'erano buoni e cattivi, ma un conflitto interno alla famiglia in cui il padre è mafioso e il figlio non vuole esserlo, perché capisce fin dall'infanzia di volersi ribellare a quella

cultura dell'omertà e della sopraffazione. Siccome la mafia non è soltanto un'organizzazione criminale, ma è soprattutto una cultura, una mentalità, allora questa sceneggiatura, che spiegava i meccanismi di questa mentalità, mi sembrava molto interessante da sviluppare. Avevo molti dubbi sul fare il film, perché non essendo siciliano, temevo di seguire gli stereotipi, le convenzioni del dialetto e della mimica esagerata. Allora ho chiesto al mio produttore due cose: di farmi scegliere attori tutti palermitani, in modo che avrebbero recitato nel loro dialetto, e di girare il film nei luoghi reali in cui la vicenda era avvenuta, per non inventare niente di mio. Rispettate queste due condizioni, mi sono sentito più sicuro.

padre Bruno: E gli abitanti della città si sono sentiti sicuri?

Giordana: Devo dire che a vent'anni di distanza da quei fatti, le cose sono migliorate. Per i giovani, a differenza di vent'anni fa, la mafia non è un mito, perché sanno chi e che cos'è. E poi, il sacrificio di Peppino Impastato è stato un esempio, lo vedrete dalle immagini finali: i suoi funerali sono stati la prima grande manifestazione di massa contro la mafia. Lui è stato ucciso ma tutti hanno capito e hanno solidarizzato, forse troppo tardi, con lui.

padre Bruno: Il cinema può fare molto nel denunciare i fatti e smuovere l'opinione pubblica, rompere l'omertà...

Giordana: Certamente il merito è soprattutto delle persone. Nel caso di questo film, ispirato a un fatto reale, il primo merito è lui, Peppino Impastato, sua madre, suo fratello, le persone che hanno veramente rischiato. Il nostro compito di narratori per immagini è quello di non scartare queste storie solo perché si pensa che abbiano meno successo di altre, ma indicarle, raccontarle, tenere viva la memoria e l'esempio.

padre Bruno: Vediamo il manifesto. Puoi commentarlo al pubblico?

Giordana: Di solito i manifesti sono una piccola truffa, perché promettono un film che non c'è. Io sono molto orgoglioso, invece, di questo manifesto, perché richiama una scena a cui sono molto affezionato: è il momento in cui Peppino Impastato, bambino, ai funerali dello zio fatto saltare in aria, dopo aver chiesto spiegazioni a tutti e non averne trovate, osserva i comportamenti dei suoi familiari e prende la decisione di essere diverso da loro. Per me questo manifesto è il film, e mi sono battuto perché lo rappresentasse.

padre Bruno: Ogni autore ha un filtro, attraverso il quale ci fa vedere la realtà. Giordana cos'ha messo di suo nell'osservare questa nota realtà?

Giordana: La sceneggiatura, che mi è stata proposta da un giovane produttore, Fabrizio Mosca, era stata scritta dal giornalista Claudio Fava (il cui padre è stato ucciso dalla mafia) e dalla moglie, Monica Zapelli. Ho detto prima delle mie riserve prima ancora di leggerla. Non sono stato capace di dire no subito, e ho cominciato a leggere il soggetto. Ho cambiato idea quando ho letto la scena in cui i bambini chiedono alla madre delle risposte che non possono che darsi da soli. Ho vissuto in una famiglia molto diversa da quella del film, anche il conflitto è parte integrante della crescita. Ma nella famiglia di Peppino, il conflitto non ha soluzione, si risolve in tragedia: deve rompere, tagliare i rapporti definitivamente. Se avessi fatto poi questo film dieci anni fa, l'avrei fatto solo dalla parte di Peppino; mentre adesso ero in grado di fare il film anche dalla parte del padre. Un personaggio sbagliato, un debole, un vile, che ha deciso di piegarsi, ma che è innamorato di suo figlio e della sua famiglia in modo sincero. Questo mi è sembrato molto bello e umano, perché ho capito di avere davanti un film non manicheo, ma personaggi stimolanti e rapporti d'amore tormentati. Per me infatti questo non è un film sulla mafia ma sui rapporti d'amore familiare.

padre Bruno: Quando il padre colpisce il figlio e lo butta a

terra, si china su di lui e piange. Ricorda il comandamento secondo cui il genitore deve meritare onore. È una scena drammatica, di un padre che si trova imprigionato in una contraddizione: citare una cosa sacra come la Bibbia sapendo di chiedere qualcosa che non può meritare, è estremamente drammatico e lacerante.

intervento 1: Mi pare che il film sia davvero sulla mafia, più di quanto l'autore, molto modestamente, non dica adesso. Proprio perché la mafia ha un carattere familiare: si chiama famiglia, si viene "affiliati", associati allo stesso sangue come in un rito d'iniziazione, ma non è solo questo che ha un carattere tribale. Molte delle protezioni che esistono nella famiglia mafiosa rispecchiano quelle della famiglia patriarcale. In questo intreccio che c'è tra la madre, il padre e il protagonista c'è molto degli intrecci sempre criminali, ma ovattati di ambiguità e protezione, della famiglia. Infatti Tano, quando dà l'ultimo avvertimento, quello della tazzina di caffè, ricorda la protezione che ha avuto nei confronti del padre del protagonista. Cioè in fondo rievoca una sorta di rapporto familiare e di consanguineità solidale, come ultimo tentativo prima di espellere questo "tronco marcio", uccidendolo. Mi sembra che la psicologia della mafia sia molto più profondamente inserita nel film di quanto è stato detto. C'è naturalmente di più, perché il rapporto generazionale evoca il rapporto del Sessantotto e degli anni Settanta. Chi non pensa a Mauro Rostagno vedendo questo film? Alla sua radio, alle sue denunce, forse anche a qualche tratto di ambiguità con quella rivolta giovanile che alla fine è respinta dal giovane Impastato. Quella rivolta che poi nel terrorismo purtroppo ha trovato la sua smentita, la sua caricatura, in fondo la sua fine. Tutti sanno che i movimenti di massa più o meno violenti sono morti col terrorismo, o meglio, che il terrorismo è nato sulle ceneri di questi movimenti. Un film molto bello, soprattutto nel confronto di grande drammaticità tra i due fratelli, tra l'eroe e chi ne subisce le conseguenze. Forse l'unica, piccola riserva, è che la storia di Peppino è tutta interna alla famiglia, e che al di fuori di essa non ci sono altri affetti. Come mai questa scelta?

Giordana: A dire il vero la tentazione era molto stimolata dal produttore, che voleva che ci fosse una storia d'amore del protagonista. In realtà non c'era niente di tutto questo nella vita di Peppino, che ho preferito raccontare nella fase di, oserci dire, "sacerdozio" offerto alla lotta contro la mafia. Se anche c'è stato, e io non lo sapevo e la famiglia non me l'ha indicato, qualcosa, evidentemente non è stato così importante né da affiancarsi a lui né da distoglierlo. Ho preferito descriverlo come se fosse un personaggio esclusivamente pubblico e non anche una figura privata. Le osservazioni giustissime sulla natura familiare della mafia, poi, sono quelle che ne determinano e ne spiegano la longevità e l'impenetrabilità.

intervento 2: Ho trovato che il film abbia rotto gli schemi sulla mafia. Prima di tutto perché per la prima volta vediamo cos'è la mafia per la zona in cui opera: è più di una famiglia, è un regime totalitario. Coinvolge persino l'opposizione, perché anche il partito non riesce a combatterla e travolge a tal punto la vita privata del singolo da condizionare i rapporti personali: come il pittore, che diventa ad un certo punto il vero padre di Peppino, dato che sono entrambi accomunati dalla lotta alla mafia. È anche un film che non dimentica di esserlo: ci sono delle scene molto divertenti, ed è importante per lottare contro la mafia non si deve essere dei mostri di integrità, ma delle persone decise. L'ultima notazione: nel suo elogio funebre radiofonico, l'amico dice "la mafia siamo noi". È molto giusto: la mafia, oggi, si può sperare di combatterla perché non trova più terreno su cui attecchire. Due domande: è vero che gli attori sono tutti non professionisti? I dialoghi di Impastato alla radio sono stati costruiti in fase di sceneggiatura, o rispettano quelli originali?

Giordana: I dialoghi sono fedeli trascrizioni delle registrazioni che esistono, e che l'attore ha studiato nelle originali intonazioni di Peppino, compresa la parodia della *Divina Commedia*. Gli attori sono professionisti, ma della scena teatrale siciliana. In Sicilia c'è un'antica tradizione teatrale che tuttora dà vita a molti gruppi teatrali. Poi ho scelto anche qualche attore dalla strada.

intervento 3: Il film è bello e da premio. L'ho rivisto per la seconda volta, trovando cose che non avevo visto la prima. Come dice Peppino all'inizio, la bellezza è alla base di tutto. Se riusciamo ad amarla, questo ci porta oltre ogni concetto di tipo politico, e a capire molte altre cose. Con questa considerazione le chiedo se non le pare che il finale di pugni chiusi non abbia dato un'interpretazione politica a una storia così universale.

Giordana: La ringrazio per la domanda, che mi dà la possibilità di rispondere a un'osservazione che mi è stata spesso rivolta negli Stati Uniti. A Los Angeles vivono molte comunità di emigrati dai paesi dell'Est europeo, che, alla vista delle bandiere rosse, sono rimasti un po' interdetti. Ho risposto loro dicendo che le bandiere erano nei documenti fotografici di quella manifestazione, e non posso, nel caso di una storia vera, modificare la realtà per non disturbare lo spettatore. È il racconto di un'illusione: i ragazzi, nel Sessantotto e negli anni Settanta, hanno creduto che in quelle bandiere rosse ci fosse qualcosa di meglio della società contro la quale combattevano. Alcuni di loro hanno anche fatto in tempo a capire che non era così, che quella società non solo si è frantumata ma non ha neanche creato una classe dirigente in quei paesi, per cui ora si ritrovano la mafia al posto della democrazia. Perché la mafia, e mi riallaccio a quello che è stato detto prima, è esattamente l'eliminazione della concorrenza, del mercato, della libertà. Quindi una società di questo tipo è destinata a invecchiare, a rimanere sempre uguale, a non migliorare mai. Quei ragazzi hanno esposto quelle bandiere, che in quel momento non sono le bandiere del funerale di Breznev, ma quelle della lotta contro la mafia e per la libertà.

padre Bruno: Come mai il finale passa dal colore al bianco e nero?

Giordana: Il film diventa in bianco e nero perché nelle mie intenzioni in quel momento passa dalla finzione al documento, visto che poi si chiude con cinque fotografie del vero Peppino Impastato.

intervento 4: Mi è piaciuto molto il film, e la sua spiegazione mi chiarisce l'esclusione dalla rosa degli Oscar: evidentemente tutto questo rosso alla fine ha dato fastidio...

Giordana: Mi perdoni, ma non è corretto. In gara per gli Oscar c'erano quarantasei film, e di questi solo cinque potevano passare. Hanno vinto i migliori, secondo me, perché non credo al complotto. Alle proiezioni in America il pubblico ha avuto le stesse vostre reazioni. Del resto, anche in Italia ad alcuni il film può essere sembrato di parte per questo finale.

padre Bruno: Il problema della mafia è che si tratta di una pianta con radici, non un ramificazione. È quasi nel genoma: è difficile separare la persona dalla mentalità...

Giordana: Però nel genoma dei siciliani c'è anche Peppino Impastato. Non è giusto attribuire ai siciliani soltanto l'invenzione della mafia: è una minoranza di persone che opprime una maggioranza che potrebbe stare molto meglio e non trova la forza per cambiare.

intervento 5: Mi è piaciuto moltissimo, come mi era piaciuto il suo film su Pasolini (*Pasolini, un delitto italiano*, ndr) per la sua capacità di calarci nella ricerca della verità. Siamo usciti convinti da lei della sua verità. Di verità qui ce ne sono diverse: la più evidente, per me, è che, purtroppo, la mafia siamo noi, nel senso che ci vuole sempre il morto perché ci sia il corteo. Viene da chiedersi: dov'erano, prima del funerale, tutti quei pugni alzati, quando ce n'era bisogno? Volevo chiedere al regista, rifacendomi a quello a cui ha accennato prima, se la crisi della mafia è in qualche modo legata alla crisi della famiglia.

Giordana: Non so rispondere a questa domanda, ma è uno spunto interessante sul quale rifletterò. Anche della mafia, sappiamo tutto con grande ritardo, solo perché qualcuno ha parlato, ed è difficile capire chi comanda oggi e su che criteri. Penso che la grande differenza tra paesi latini e anglosas-

soni, è che nei secondi si insegna che il patto su cui si regge la nazione è un patto per cui siamo prima cittadini che componenti di una famiglia, mentre da noi la famiglia è sempre più importante della società. Ho visto un mio amico prendere una multa a Los Angeles perché camminava non sulle strisce ma a fianco di venti centimetri, e la polizia gli ha preso le impronte digitali, ed era basito. Il cittadino sente di far parte di un organismo collettivo. Un eccesso, forse. Da noi la nostra piccola famiglia, all'eccesso opposto, è in guerra contro il resto del mondo. Forse ci sarà una via di mezzo tra queste due concezioni, tramite la quale è possibile la riqualificazione anche della famiglia, che non può più essere quella matriarcale o patriarcale, dittatoriale, ma più consapevole.

intervento 6: I precedenti interventi hanno un po' dimenticato la forma del film. Le immagini, la fotografia, la giusta durata delle scene mi hanno colpito. Un taglio secco, quasi pudico, col timore di essere troppo popolare, mi è rimasto impresso, oltre il contenuto e le idee che veicola.

Giordana: La ringrazio. I grandi maestri del cinema dicono che per controllare se un film sia veramente riuscito, bisogna realizzare tre proiezioni: una muta, vedendo solo le immagini; un'altra, spegnendo il proiettore e sentendo solo la colonna sonora, per vedere se il dialogo regge, e una terza pubblica. Penso che un film non debba dire tutto, se no lo spettatore è totalmente passivo. Un film deve lanciare la sua scena, lasciando che continui nella memoria, nella percezione, nel ragionamento dello spettatore.

intervento 7: Come l'ha accolta la Cinisi di oggi?

Giordana: Ho scelto appositamente di fare l'anteprima del film a Cinisi, dove c'era una partecipazione particolare. C'era quella tensione che è la speranza di veder riuscire il film, e non di vederlo cadere. Il pubblico era contento dell'onestà del racconto e dell'analisi del loro contesto.

intervento 8: Non è un film troppo antidemocratico?

Giordana: Peppino non ha il senso del politico, dell'opportuno, del conveniente. Non è un utopista, guarda al concreto, è insofferente a qualsiasi disciplina. Il film mi sembra molto più severo con il Partito comunista che con la Democrazia cristiana.

padre Bruno: Hai fatto bene a sottolineare il valore del manifesto, la cui immagine mi resterà impressa a lungo. Quegli occhi che scrutano perché vogliono sapere. Se ognuno di noi portasse con sé l'ammonimento a guardare, a osservare, forse alcune cose non accadrebbero.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Paolo Cipelletti - Un film veramente bello, in cui è magistralmente descritto come in una realtà infame e stagnante la posizione libera e aperta di una persona generi tensioni e drammi nella propria famiglia, ma inneschi il cambiamento nella società. Tutti i mezzi espressivi propri del cinema sono sviluppati con coerenza per descrivere i risvolti umani del dramma. La denuncia della mafia ne deriva naturalmente, senza che il film voglia essere centrato su questo argomento.

Miranda Manfredi - Una crisi familiare provocata dal desiderio di giustizia che diventa corale nel clima di fermenti politici degli anni Settanta. Sapientemente condotto con una gradualità di emozioni coinvolgente. Il film ha saputo mettere in evidenza la peculiarità della situazione siciliana in confronto alle rivendicazioni sociali di ampio respiro a cui davano voce i giovani in quegli anni. La colonna sonora accompagna bene un'interpretazione intensa. Nel finale il corteo di protesta si ingrossa ma le bandiere rosse nella luce del bianco e nero diventano bianche. Non sarà il colore della resa?

Antonella Spinelli - Una storia di coerenza, di amore per la libertà di opinione e per la propria bellissima terra. La narrazione cinematografica è lineare, precisa nella ricostruzione dell'ambiente di vent'anni fa. Ma sono particolari gli umori, le emozioni, i conflitti familiari e politici, che risultano talvolta struggenti, talvolta umoristici, al tempo stesso realistici, grazie alla spontanea recitazione degli attori. La memoria degli anni Settanta si intreccia alla memoria di una storia, apparentemente limitata perché relativa a un ragazzo. Ma non era solo un ragazzo, perché la realtà era ben più complicata dei suoi risvolti generazionali. Una lotta morale più ampia viene qui rappresentata.

M. Pia Garzolini Davy - Un film veramente straordinario come soggetto, ambientazione, recitazione (direi di tutti i personaggi, ma soprattutto del protagonista). Lascia l'amaro in bocca per la tragicità del fatto svoltosi in quella Sicilia che ha tante bellezze artistiche e paesaggi stupendi, tali da sembrare incomprensibile e inaccettabile una simile concatenazione di avvenimenti crudeli.

Annamaria De' Cenzo - Un film avvincente, commovente, senza una sola caduta: al centro l'energia morale e l'impegno civile del protagonista, la cui lucidità di pensiero si contrappone, attraverso l'arma sottile dell'ironia, al potere greve, opaco, della mafia. Il mondo interiore di Peppino è ricco di ideali, di valori umani: il rispetto di se stessi e degli altri, l'anelito a un mondo regolato dall'armonia, dalla verità, dalla bellezza.

OTTIMO

Mariella Carino - Rituffarsi in un clima storico-politico vissuto oltre trenta anni fa, è stato per me sofferto e scioccante. Toccare con mano l'elaborazione psicologica di un riflessivo ragazzo di provincia, costretto a imparare a diventare uomo come lo vogliono gli altri, mi ha fatto entrare nel personaggio con l'approvazione incondizionata delle sue idee, degli

ideali, della contestazione, della ribellione e alla fine, della sua punizione. Ma quante facce ha la mafia? Come contrastarla? Se è così non si potrà mai sconfiggerla. Forse il film, alla fine, ci dà un suggerimento: non sarà mai a opera di pochi e soli (Dalla Chiesa, Falcone, Borsellino...) ma soltanto grandi masse che si muovono all'unisono in nome di qualche programma potranno sperare di cancellarla. Anche Gesù, che come uomo ha fatto una brutta fine, ha avuto bisogno di molta gente che parlasse per Lui!

Lidia Giglio - Nel contesto crudelmente insensato degli odi e delle vendette mafiose risalta la figura di questo ragazzo, figlio del '68, che ha una ragione in più per ribellarsi. Nel film è reso molto bene il contrasto di sentimenti, di amore-odio, soprattutto nell'ambito della famiglia; ed è anche purtroppo evidente come l'eroismo e la ribellione di pochi non riescano ad avere ragione di un mondo che vive e trama nell'ombra, protetto dal timore e dall'omertà delle stesse vittime. I cento passi diventano una strada senza fine. Attori bravissimi, regia convincente. Nella scena dei funerali, i pugni chiusi e lo sventolio di bandiere che da rosse trascolorano nel bianco e nero, e viceversa, potrebbero voler dire che l'aspirazione alla verità e alla giustizia non ha un solo colore.

Gabriella Rampi - Un film con un'ottima sceneggiatura e bravissimi interpreti, nel quale la tensione avvince dall'inizio alla fine, senza retorica, con lampi di ironia e di divertimento. È la storia di una giovinezza ribelle, ma ricca di valori civili. Mi ha colpito il commento finale dell'amico che piange il compagno ucciso perché non era come le persone "di buon senso". È il riconoscimento di una sconfitta, per quanti credono ancora che si potrà arrivare a superare l'omertà, la debolezza, l'accettare privilegi in cambio delle proprie idee e della propria libertà? Ma proprio film come questi (penso anche a *Placido Rizzotto*) ci aiutano a sperare.

Lina Amman Orombelli - Grande film, ritmo sostenuto in contrasto con l'apatia, la lentezza e l'accettazione succube dell'evento mafioso. La ribellione di Peppino è matura e

passionale, piena di vita, di spavalderia coraggiosa. Di fronte alla torbida rassegnazione degli altri, della "famiglia", la ribellione entra nel sangue dello spettatore con la carica della gioventù e del sentimento. Le bandiere rosse trascendono il fatto politico: sono un grido di coraggio nel silenzio dell'omertà.

Carla Bernazzali Tommasi - Un ottimo film che dei siciliani riesce a dare un'immagine diversa, non quella solita, oleografica. È la storia di una formazione umana: un ragazzo che, rigettando gli insegnamenti del padre, legato alla cultura mafiosa, scopre valori cui dedicherà tutta la vita e che lo porteranno alla morte. Sorprende la straordinaria bravura degli attori; rievocativa la musica degli anni della contestazione e meritatissimo il premio veneziano per la migliore sceneggiatura.

Giovanna Oggioni - Peppino Impastato mi fa pensare a un martire votato alla morte, un martire predestinato e cosciente della sua fine. Lui non ha avuto giustizia almeno fino a questo momento. È diventato un mito nella sua Sicilia e ora lo diventerà in tutta Italia grazie a questo film.

BUONO

Edoardo Imoda - Che dire di questo film sulla mafia dove la tecnica del regista aiuta una buona sceneggiatura nel raccontare un episodio che la contemporaneità di eventi "più grandi" e l'abitudine a fatti analoghi aveva presto fatto passare nel dimenticatoio. Forse proprio perché pochi di noi hanno voglia di fare cento passi per guardare in faccia i problemi di una società che di civile ha poco o nulla. Buona recitazione, in alcuni casi sopra le righe, in un ambiente che il regista ha voluto "reale" e che lascia l'amaro in bocca sapendo che solo molto lentamente certe realtà cambiano sempre che ci sia una piccola singola volontà da cui partire. Felice il riferimento al scespiriano monologo di Antonio nell'ultimo avvertimento che "l'uomo d'onore Tano" fa al picciotto ribelle.

Luisa Alberini - Nonostante tutto un film pieno di allegria. Più forte dell'omertà della gente, più forte dello strapotere delle famiglie mafiose, quello che resta di questa storia è il coraggio del ragazzo, la voglia di credere al proprio futuro e di gridarlo a tutti. Convince l'ironia con cui si fa largo tra gli enormi problemi della sua gente e osa affrontarli. È la fede che appartiene a un eroe moderno, anzi a un martire.

DISCRETO

Carlo Chiesa - A partire dal classico *Padrino* e attraverso le

innumerevoli *Piovre* assisto alle recenti opere con la sensazione che l'argomento mafioso sia, per i produttori e i registi, un'irresistibile attrazione. Ma ci si domanda quale impronta lasci - nel disarmato spettatore - la documentazione analitica di quelle atroci, odiose vicende. Noi, anziché levarci in piedi all'unisono e lanciare invettive e maledizioni contro il "fenomeno sociale" (chiamiamolo pure così...), ci limitiamo a giudicare la correttezza formale (ed anche artistica) del lavoro: c'è da restare perplessi! Complimenti, tuttavia, al regista: è stato davvero bravo. Ma io, per calmare l'emozione, mi lascio assalire dalla nostalgia dei vecchi, stucchevoli, ingenui, banali, spesso improbabili, film "western"...

titolo originale:
Dayereh

CAST&CREDITS

regia: Jafar Panahi (Iran/Italia, 2000)
sceneggiatura: Kambozia Partovi
fotografia: Bahram Badakhshani
montaggio: Jafar Panahi
interpreti: Fereshteh Sadr Orafai, Fatemeh Naghavi, Nargess Mamizadeh, Maryam Parvin Almani
durata: 1h30'
distribuzione: Mikado

IL REGISTA

Jafar Panahi, nato in Iran nel 1960, è uno degli autori che negli ultimi anni (analogamente a Emir Kusturica, Jane Campion e i fratelli Dardenne) si è fatto strada in Occidente grazie all'attenzione riservatagli dai maggiori festival europei. Dopo gli studi di regia all'Università del Cinema e della Televisione di Teheran, e i corto e mediometraggi per la televisione iraniana, ha esordito nel cinema con il lungometraggio *Il palloncino bianco* nel 1995, che ha vinto la Camera d'or (premio alla migliore opera prima) a Cannes. Aiuto regista in *Sotto gli ulivi* di Abbas Kiarostami, il principale esponente del cinema iraniano di oggi, è stato premiato nel 1997 con il Pardo d'oro al festival di Locarno con

il suo secondo lungometraggio, *Lo specchio*. «Il cinema iraniano degli ultimi dieci anni è al centro di una vera e propria riscoperta critica. A partire da *Dov'è la casa del mio amico?* (1987), primo lungometraggio del pluripremiato Abbas Kiarostami (i prestigiosi *Cahiers du cinéma* gli hanno dedicato un intero numero monografico), pioniere del cinema nazionale all'estero, si sono affacciate sui nostri schermi storie di difficili percorsi di emancipazione, soprattutto femminili e adolescenziali (RAFFAELLA GIANCRISTOFARO, *Itinerari mediali ...* 2000)». *Il cerchio* ha vinto il Leone d'oro e numerosi altri premi minori a Venezia nel 2000.

IL FILM

«Nel film *Il cerchio* [...] la forma ispira la struttura narrativa o, se si preferisce, il racconto assume una conformazione circolare. Il film del quarantenne regista iraniano è infatti costruito per segmenti narrativi che hanno per protagoniste diverse donne che si passano idealmente il testimone della sofferenza, fino a disegnare un girone infernale o una ronde del dolore e dell'esclusione (segnata iconograficamente dall'apertura di uno spioncino in una porta a inizio e fine film). Le "colpe" delle donne iraniane pedinate da Panahi possono essere le più diverse: il prostituirsi, il voler abortire, l'essere ragazze madri, ma anche solo il muoversi senza un uomo, il fumare per strada, o addirittura l'aver dato alla luce una figlia femmina... Attraverso questa staffetta dell'emarginazione femminile, Panahi sigla uno dei più duri atti d'accu-

sa contro il maschilismo e la prepotenza del suo paese, ma nello stesso tempo sviluppa una riflessione di carattere universale sul dramma che vive chi ha commesso degli errori e non conosce mai la possibilità del riscatto e di rifarsi una vita. Se il mito della redenzione o della seconda occasione è una delle caratteristiche del mondo cristiano-occidentale (e segnatamente protestante: si pensi ad *American Beauty*), nel mondo islamico-orientale sembra invece che abbia avuto il sopravvento la logica del peccato originale o dell'irrimediabilità della propria condizione (si pensi a un altro grande film che ragionava sulla struttura circolare come *Prima della pioggia*). Nel caso di Panahi – e della società iraniana a cui fa riferimento – sono le donne l'anello debole della catena sociale. Con i loro vestiti come macchie di lutto, che esprimono anche cromaticamente una vocazione alla negazione, camminano rasente i muri come se si vergognassero e si sottraggono il più possibile alla vista, nascondendosi o coprendosi con il velo, quasi aspirassero all'invisibilità che sola le può preservare dall'attacco che inevitabilmente i forti riservano ai deboli. [...] Il nero e il pianto che accompagnano la nascita della figlia di Solmaz (e l'inizio del film) assumono accenti leopardiani: come se venire al mondo fosse una condanna, una colpa, un'assurdità. Di lì in poi, seguendo le varie donne, sembra di entrare nell'incubo kafkiano di chi sente sopra di sé un'accusa, senza conoscerne le ragioni. Arezou, Nargess e Maedeh sono uscite dal carcere, per un'ora d'aria e di libertà che non possono neppure respirare prive come sono di un accompagnatore che le tuteli (si apre in questo segmento del racconto lo squarcio della funzione evasiva dell'arte con la visione di un quadro di Van Gogh che richiama a Nargess il vagheggiato paesaggio della sua infanzia). Qui Panahi è come se parlasse dell'utopia o della giovinezza (il desiderio di muoversi, di viaggiare, e il non poterlo fare...). Nella tappa successiva assistiamo al travaglio di Pari che è evasa dal carcere per abortire dopo che il marito è stato giustiziato: e da questo punto in poi appare chiaro che l'ingresso nella maturità coincide con il crollo del sogno e la progressiva affermazione della morte. Le donne che riescono a sopravvivere, infatti, possono farlo solo accettando una condizione di subalternità

(come Monir che, uscita di galera, ha trovato il suo uomo con un'altra moglie), di negazione dell'umanità (come Elham che si rifiuta di aiutare un'ex compagna di carcere per poter tenere il marito all'oscuro del suo passato), di sofferza cancellazione della propria natura (come Nayereh, ragazza madre che abbandona la sua bambina sperando che possa trovare qualcuno che se ne occupi). In questa struttura sempre più alienante, il passaggio successivo è la reificazione, la trasformazione della persona in cosa, che viene infatti sancito da Mojgan, costretta a prostituirsi per pagare le bollette. La condizione finale del carcere più che uno sbocco ha il carattere di una rivelazione; e infatti viene sottolineato da un movimento di macchina circolare, una panoramica, che più che mai si rivela forma discorsiva attraverso cui parlare della vita come di un cerchio che delimita e racchiude lo spazio d'azione di chiunque: come un limite, un muro invalicabile, un cerchio magico più o meno grande entro cui si muove ciascun essere umano [...]. La grande caserma iraniana messa coraggiosamente in scena da Panahi (anche grazie ai soldi italiani) finisce per parlarci della gabbia universale. Le donne in nero dell'Iran ci dicono il male di vivere, come ben pochi ormai hanno il coraggio di fare. Il documento si fa parabola della condizione umana. (in *Panoramiche / Panoramiques*, autunno 2000).

LA STORIA

Dal buio dello schermo, non ancora illuminato dai titoli di testa, arrivano le urla di dolore di una donna che sta per partorire. Ma il dolore di quello strazio non passerà con la nascita del figlio. L'infermiera annuncia che si tratta di una femmina. Una cattiva notizia da dare al papà che invece attendeva un maschio. Il primo commento della donna che dovrà dirlo alla famiglia di lui è: «povera mia figlia, sarà ripudiata». Siamo a Teheran, e le storie che si susseguono come all'interno di un cerchio senza via d'uscita raccontano la vita di donne sole nel mondo islamico. Le prime tre sono Arezou, Nargess e Maedeh. Tre giovani in provvisoria

libertà, con un permesso di qualche ora rilasciato dal carcere, dove sono detenute. In strada si nascondono come animali braccati. Maedeh viene subito portata via. Arezou con l'amica tenta invece di rintracciare un uomo per procurarsi dei soldi. Nargess, spaventata, l'aspetta guardando le vetrine fino a che l'altra ritorna e le consegna il denaro per poter tornare al suo paese. Ma per una ragazza, che ha appena diciott'anni e non può dimostrare di essere studentessa, non è facile acquistare un biglietto per la corriera, e se ci riesce è solo insistendo, sconsigliando il bigliettaio che ha una regola a cui attenersi e che sa quanto sia rischioso non rispettarla. Eppure Nargess non riuscirà a ritornare a casa. Si accorge infatti che prima di salire e prendere posto sul pulman dovrà superare il controllo della polizia, e ci rinuncia. Lo sguardo passa poi su Pari, anche lei detenuta e evasa dal carcere per trovare chi possa aiutarla ad abortire. La prima persona a cui si rivolge è un'ex compagna di cella, cassiera in un cinema di periferia, che le racconta come al ritorno dal carcere abbia trovato il marito con un'altra moglie, e che l'accompagna in ospedale in cerca di Elham, un'amica comune che potrebbe prestarsi a trovare un medico compiacente. Anche Elham non può fare niente: è riuscita a nascondere al marito, medico di quell'ospedale, il suo passato e vive con la paura che lo scopra... Completamente sola, cacciata da casa, Pari è di nuovo in strada alla ricerca di un posto dove dormire. E in strada si accorge di una bambolina smarrita, e poco più avanti di una bambina che cammina per mano alla sua mamma, Nayereh. Si avvicina alla donna e le porge il piccolo giocattolo. Quella donna approfitta del momento di felicità della bambina per aver ritrovato la sua bambola e abbandonarla. Pari, che non ha perso di vista la piccola, le si avvicina e tenta di capire che cosa è successo. La piccola in lacrime racconta che la sua mamma è andata via e le ha detto di non muoversi. A poca distanza da lì c'è un grande albergo e Nayereh spera che qualcuno si commuova alla sorte della figlia, la prenda con sé e la porti in un posto più bello. Interverrà invece la polizia. Nayereh, intanto, dopo aver camminato senza ben sapere dove andare, accetta di salire a bordo di un'automobile che le si af-

fianca. L'uomo che le ha consentito di salire è un poliziotto che poco dopo è però costretto a intervenire per un'operazione di controllo, fermato da altri agenti che hanno intercettato una prostituta, Maigon. E il cerchio si chiude. Maigon torna in carcere, dove ritrova altre sue amiche, ma soprattutto dove è attesa dal colonnello. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Il cinema di Teheran rappresenta oggi quello che dopo il '45 fu il neorealismo italiano: il più avanzato, il più sorprendente, quello che incide più a fondo nella realtà sociale. L'accostamento non è casuale perché Kiarostami e compagni hanno imparato dai nostri classici; e se Zavattini fosse ancora fra noi giubilerebbe: nessuno finora aveva applicato la sua teoria del "pedinamento" come fa Jafar Panahi. Nel suo film, infatti, insegue nove donne scelte a caso nel formicaio della metropoli. In una tessitura drammaturgica originalissima l'autore passa dall'una all'altra senza preoccuparsi di raccontare i precedenti né come andrà a finire. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 8 settembre 2000)

Jafar Panahi ci porta in Iran a raccontarci come è difficile essere donna nel mondo islamico, e chiude drammaticamente un ciclo aperto giocosamente cinque anni fa con *Il palloncino bianco*, che sembrava un inno alla forza e all'indipendenza delle bambine. Primo film totalmente esplicito di un cinema che per esistere ha sempre scelto la strada della favola e della metafora, *Il cerchio*, con stile impeccabile ed economia di effetti, ci mostra come vivono le donne in Iran (e ci si chiede come sia riuscito a raccontarle senza che la censura sia intervenuta). Dal momento in cui nasci femmina la tua condizione è quella di un'indesiderata. [...] E da questo circolo dell'emarginazione, in cui Panahi coniuga con maestria e passione la semplicità del realismo iraniano e l'astrazione di un apologo, esce un grido di aiuto. (IRENE BIGNARDI, *La Repubblica*, 8 settembre 2000)

Il cerchio è uno dei film più belli visti al festival di Venezia. Panahi torna allo schema narrativo del suo primo successo, *Il palloncino bianco*, colpevole di qualche leziosità e concessione alla linea “arazzista” e “miniaturista” del cinema kiarostamiano, minimalista e timorato nei confronti di una realtà socialmente culturalmente politicamente tremenda come quella del suo paese. Il cerchio (nel senso della giostra, della ronde) è lo schema narrativo che lega tra loro personaggi e vicende diversi, tutti femminili. È anche il cerchio di una storia dentro la quale la possibilità delle donne di raggiungere un tanto di autonomia e indipendenza sembra indefinitamente bloccata. È di donne chiuse nel cerchio che Panahi ci parla, ricordandoci come alle conquiste delle occidentali e ricche corrispondano in altre parti del mondo oppressioni terribili. Di donna in donna e di storia in storia, con una semplicità e una fluidità quasi magistrali, Panahi ci parla di un’uscita provvisoria dalla prigione, di un’uscita per ora senza sbocchi. Si parla di oppressione politica e di maschile oppressione, che lì sono lo stesso; di chador e di aborto, di abbandono dei figli per impossibilità di crescerli e di sigarette vietate alle donne. Si parla di un regime maschile dove la complicità tra i maschi è fatta di arroganza e pavidità. Chissà come reagirà l’Iran ufficiale dopo il premio. Chissà anche come reagiranno gli arazzisti e miniaturisti della tradizione, del regime. (GOFFREDO FOFI, *Film Tv*, 24 settembre 2000, p.14)

Le donne del film *Il cerchio* di Jafar Panahi [...] hanno il volto incorniciato dal nero del chador, ma lo sguardo fiero di chi è abituato a lottare per sopravvivere. Il film ha una struttura circolare (quella indicata dal titolo, che esprime un senso di chiusura). Il percorso inizia davanti allo spioncino della porta della sala parto in ospedale. È nata una femminuccia. La notizia getta nello sconforto l’intera famiglia, che aspettava la nascita di un maschietto. Il peso maggiore della delusione (che prelude allo scatenarsi di vere e proprie tempeste) è portato da spalle femminili: la partoriente, sua madre... Il film si chiude davanti allo spioncino di un’altra porta. Questa volta siamo in un carce-

re femminile. La metafora non potrebbe essere più chiara, né la denuncia più esplicita. Tra la situazione iniziale e quella finale si delinea una gamma di situazioni analoghe, concatenate le une alle altre da una struttura “a staffetta”, simile a quella adottata da Buñuel nel film *Il fantasma della libertà* (1974). Una donna attraversa una storia, entra in un’altra dove incontra una seconda donna, alla quale cede il posto; questa, a sua volta, dopo aver attraversato la propria storia, cede il posto a una terza, e così via. Una serie di vicende minime, ciascuna delle quali rappresenta un aspetto della condizione femminile nell’Iran di oggi. Se non ha un uomo accanto, ricorda il regista, la donna iraniana praticamente non esiste: non può prendere un autobus, dormire in un albergo, entrare in un locale pubblico, accendere una sigaretta... (VIRGILIO FANTUZZI, *La Civiltà Cattolica* 3610, 18 novembre 2000, p.417)

Nel titolo del film di Jafar Panahi c’è, implicito, il senso del suo intrecciarsi dei racconti e insieme c’è la sua struttura. Quello e questa s’annunciano circolari: inizio e fine si incontreranno e si confonderanno. In platea ci aspettiamo che il buio, un ulteriore nero totale, occupi di nuovo lo schermo, a conclusione di queste storie di donne. E ci aspettiamo anche che siano, esse stesse, condannate a chiudersi ognuna in sé, a nascere dal buio e poi a tornarci. C’è, nella prevedibilità di stile e di narrazione che subito ci si dichiara, l’impronta del cinema di Panahi, così come abbiamo imparato a conoscerlo nei due film precedenti: *Il palloncino bianco* (1995, splendida, piccola opera d’esordio) e *Lo specchio* (1997). Nel primo, una favola popolata di “mostri” meravigliosi, una bambina (Razieh) esce di casa, si perde nello spazio ignoto e incantato di Teheran e poi, compiendo il cerchio d’ogni narrazione fiabesca, torna alla sicurezza e all’ordine domestici. Nel secondo, un’altra bambina (Mina) ancora si perde per le vie di Teheran. Anche lei, dunque, affronta il cammino che la riporterà a casa. E tuttavia, rispetto a quella di *Il palloncino bianco*, la circolarità di *Lo specchio* è molto più che narrativa, e anche, molto più che “logistica”. Non solo per ritrovare, appunto, un luogo per-

duto la macchina da presa percorre e ripercorre strade e piazze. Non solo il cinema “gira” nella grande città. Anche, e soprattutto, entra in una sorta di cortocircuito con la realtà. Dapprima, cioè, si mostra come specchio di quel che in essa accade. Poi, quando all’improvviso la piccola piccola attrice che dà volto a Mina (Mina Mohammad Khani) ne rifiuta il ruolo e decide anche lei di tornare a casa attraversando l’ignoto della città, è la realtà che finisce per imitare il cinema, per esserne specchio. D’altra parte, è ancora il cinema che ce ne dà conto, in un gioco di rimandi speculari, in cui la fine di una dimensione si confonde con l’inizio dell’altra. Non c’è più questo gioco, appunto, in *Il cerchio*: l’occhio del cinema resta al di fuori della realtà, interessato a registrarla, più che a penetrarla. E tuttavia il suo movimento dentro Teheran è, di nuovo, circolare. Lo è nel senso che non ha mete e che, incessantemente, torna sui suoi passi. E lo è anche perché adotta spesso la tecnica – cioè lo “sguardo” del pianosequenza, e dunque anche di quello che possiamo chiamare montaggio interno. [...] Struttura e senso qui si identificano. Le storie raccontate da Panahi non stanno su linee rette: le loro protagoniste non hanno passato e non hanno futuro. Ognuna in un certo senso si confonde con ogni altra venendo dal nero di una condizione terribile e là risprofondano, dopo che – per il breve tempo di qualche inquadratura – la luce del cinema le ha illuminate. Molto si potrebbe dire, in rapporto alle singole donne di *Il cerchio*. Si potrebbe ricordarne la paura, la dipendenza addirittura giuridica dal maschio. Se ne potrebbero descrivere gli occhi, ora rassegnati e ora, invece, ribelli. Ma, appunto, già tutto è detto nel loro apparire per poi scomparire, nel loro emergere effimero dal niente. E quel niente è, per i loro uomini, un mondo che le immagini di Panahi ci svelano colmo di cose, di urgenze, e persino di “modernità occidentale”. Di storia in storia, di doloroso niente in doloroso niente, il film giunge alla fine. Una prostituta viene condotta in una cella, alle sue spalle viene chiusa una porta, su cui uno spioncino quadrato dà verso un altro locale. Certo, non la sala da parto dell’inizio, ma la stanza di un carceriere. Su quest’immagine, e anzi sul buio in cui la regia la

sprofonda, si chiude *Il cerchio*. In platea, he ne resta è una profonda ammirazione per la maestria narrativa di Panahi. E tuttavia soffriamo un rimpianto: ci manca la freschezza di *Il palloncino bianco*, ci manca la genialità di *Lo specchio*. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 17 settembre 2000)

Un racconto “a staffetta”, la cui circolarità nel finale rimanda alla situazione iniziale. Un cerchio che racchiude il percorso di ogni personaggio e che simboleggia la chiusura di un mondo dettato da un rigido sistema di regole dalle quali sembra impossibile uscire. Rassegnate di fronte all’impossibilità di far parte di una società che le ha già condannate, le donne che raffigura Panahi sono altresì combattive, perché comunque accettano consapevolmente il loro ruolo, tentando, nonostante tutto, di vivere. nell’affrontare situazioni apparentemente differenti tra di loro [...] Panahi mette a confronto casi estremi, esemplificazioni della contraddittorietà di un sistema sociale. Il cerchio non esprime giudizi, tantomeno invita a darne. Diversamente da altri film che hanno dato vita a intensi ritratti femminili – basterebbe citare *Sara* di Darjush Mehrjui, o, seppure in tono minore, *Zinat* di Ebrahim Moktari, in cui sono messi in scena i meccanismi della privazione di qualsiasi libertà in nome di una tradizione che si scontra con l’esigenza di un’emancipazione – ne *Il cerchio* non vengono date spiegazioni in merito. Dei personaggi, il regista non restituisce una dimensione interiore, se non attraverso la percezione del tempo, che ne è un riflesso diretto. [...] Rispetto all’anonimato della stazione delle corriere, alla caoticità delle strade, la prigione sembra essere l’unico luogo in cui trovare il proprio spazio vitale. Alla prigione, figurativamente, il film sembra rimandare sin dall’inizio, con la finestra della sala parto, non molto diversa da quella con cui si chiude. Come a dire che ciascun rituale che scandisce il ciclo vitale di una donna, seppure gaio, porta con sé la consapevolezza di una possibile perdita. La nascita di un bambino è funestata dal timore di un divorzio, il matrimonio è vissuto col terrore che vengano svelate verità mai dette. [...] Grazie al talento di Panahi, che riesce a calibrare perfettamente ritmo ed emozioni, *Il cerchio* è l’amara constatazione di uno stato di

fatto, un sincero atto di accusa. (LUISA CERETTO, *Film* 47, settembre/ottobre 2000, p. 4)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Francesca Meciani - Denuncia forte espressa in una forma pienamente conclusa. Come il neorealismo italiano sceglie situazioni di povertà e di emarginazione, in cui immagino molti iraniani non vorranno riconoscersi. Il film è la storia di un frammento molto significativo della vita di alcune donne uscite dal carcere: fuori della tutela della rispettabile vita familiare vengono schiacciate da un meccanismo inesorabile. Non sono i singoli uomini a essere cattivi, non c'è la violenza dei bas-sifondi dell'occidente o la ferocia della stazione di *Central do Brasil*. Questo è un mondo civile e organizzato (la bimba abbandonata dalla madre viene subito raccolta). Non è un film gradevole, a cominciare dalle urla della partorienti che aprono la pellicola. Le immagini sono lente, espressive, perfette: niente da togliere, niente da aggiungere. *Il cerchio* si chiude su queste donne umane, imperfette, solidali tra loro, sconfitte.

OTTIMO

Vincenzo Novi - Un film complesso che parla all'intelligenza e al cuore. Il regista usa una tecnica meticolosa e pedante: la visione richiede perciò un supplemento di attenzione. La perlustrazione che la cinepresa compie nella stanza circolare conferisce ambiguità agli spazi vuoti lungo le pareti. Quasi che il disagio che il film vuole comunicare non riguardi solo i gruppi di persone che vi compaiono. Sembra di cogliere qui la coerenza del film – e se ne percepisce lo sguardo cauto proiettato al mondo occidentale. Uno sguardo che Venezia sembra avere colto.

Carla Bernazzoli Tommasi - Dalla caduta dello Scià l'Iran ha chiuso ogni ponte culturale con l'Occidente e si è tuffato

nella rivoluzione islamica degli Ayatollah. Questo ottimo, realistico film, ci documenta efficacemente lo scandalo insopportabile di un regime che emargina le donne negando loro i diritti più elementari. Panahi pedina alcune donne iraniane prigioniere, come in un cerchio magico, delle loro drammatiche situazioni esistenziali senza speranza né vie di uscita. Quali che siano le loro “colpe” è superfluo raccontare perché ne basta una solamente: quella di esistere.

Adelaide Cavallo - Il film è indubbiamente di notevole interesse oltre ad avere una propria bellezza estetica. Ciò vale per tutto: recitazione, sceneggiatura, suono. L'iraniano Panahi raccoglie attorno a sé nove storie delle “sue” donne e ce ne racconta la tragicità della loro vita, dei loro affanni, della loro colpa di essere tali, e lo fa in un grido silenzioso di dolore che suona di vergogna. Sotto questo aspetto dunque, la riflessione è d'obbligo. Soffermandomi tuttavia sull'essenza del contenuto (di forte coinvolgimento nell'intero scenario che viene rappresentato), la verità raccontata è destinata, a parer mio, a rimanere chiusa nel limitato confine del film, nel senso che come nel cerchio in cui si muove senza via di uscita l'esistenza della donna iraniana (e non solo), la denuncia del regista è, e rimarrà purtroppo, al pari di quella famosa voce che grida nel deserto. Lo sforzo di Panahi (che in fondo giustifica il Leone d'Oro) non può andare oltre. Se pensiamo quanti passi lenti anche l'Occidente ha fatto in tal senso, figuriamoci laddove Occidente non è. Non c'è da sperare.

Antonio Damico - Forse per ragioni politiche, anche questo film, come *Lavagne*, è in parte destoricizzato. Mancano i riferimenti culturali, storici, istituzionali, legali, politici. le situazioni descritte sembrano ineluttabili come leggi di natura. Eppure è un ottimo film, giocato soprattutto su primi piani molto intensi. Sembra una fotografia realistica della situazione. Neorealismo?

BUONO

Tina Lazzaroni - Quello che il regista voleva dire con il suo

film lo ha fatto e molto bene. La vita che quelle donne protagoniste fanno è terribile: qui si percepisce ed è raccontato in modo perfetto. Tutta l'angoscia, la paura, l'ansia è chiarissima e sempre presente. Però... Queste donne avrebbero la stessa vita, o quasi, in ogni parte del mondo. Una ex reclusa che non sa bene dove andare, una scappata dalla prigione che vive in clandestinità, una in procinto d'abbandonare la figlia, un'altra in cerca di una casuale clinica abortistica a tutti i costi; insomma, in quale Paese soggetti del genere, non sarebbero perseguitate e guardate a vista? La denuncia palese e chiara, non mi sembra di un rigore assoluto. Sarebbe stato interessante conoscere lo stato di altre donne, più "normali", per esempio, impiegate, casalinghe, studentesse, avvocati, dottori. Insomma, donne che lavorano. Come è la situazione di queste donne noi lo sappiamo, ma qui non si vede nel complesso e non c'è confronto. La situazione è troppo circoscritta e non del tutto giustificata.

Miranda Manfredi - È dalla notte dei tempi che Eva paga il suo peccato e l'Islam nella sua connotazione sciita più integralista ne continua la discriminazione. Il film considera casi limite di ragazze madri, prostitute, donne colpevoli di reati poco chiari, forse solo di essere nate... Rimane inespressa la condizione della donna nel diritto di famiglia islamico. Nell'evoluzione della donna occidentale le discriminazioni non sono ancora state superate del tutto, quindi non c'è da stupirsi che in un regime teocratico in cui il *Corano* legittima il comportamento dei cittadini, si arrivi agli eccessi descritti nel film dove la libertà di fumare viene considerata una conquista. L'ambientazione con luci smorzate, con le donne che fuggono da se stesse nelle strade strette della Medina, accompagna il loro stress psicologico. Film che considero coraggioso nella sua parziale e forse solo possibile presa di posizione. Un particolare apprezzamento per il suggestivo inizio del film che fuori campo ci trasmette tutta la sofferenza di una nascita al femminile. Mi sembra che il valore stia soprattutto in queste poche sequenze.

Rolando Silva - *Il cerchio* apre e chiude le dolorose avventu-

re delle donne iraniane costrette ad essere "cose" senza anima né volontà e a nascondere la persona, il volto e la loro personalità in nome di costumi superati e maschilisti, dalla nascita considerata una sventura sino alla maturità e alla morte. Un clima greve pervade tutto il film che più che opprimere ha il segreto desiderio di spezzare una lancia in favore di una più umana e vitale esistenza.

Donatella Napolitano - Vedo il film per la seconda volta e l'ho capito e apprezzato di più. Faccio mie le osservazioni di Irene Bignardi: è un film asciutto, senza compiacimenti, ma non è un documentario come *Lavagne*. Si sente la partecipazione del regista, la sua composta commozione. Mentre scorrono i titoli di testa si "sente" il primo episodio, così accorato e significativo che credo valga tutto il film. Il ritmo è intenso, non scade mai. Ottima la recitazione: che intensità di espressioni e che dignità mostrano queste donne! Significativa anche la scena della scelta della camicia che avrebbe dovuto essere un regalo al fidanzato: in un mondo così ostile, queste si comportano come una qualsiasi ragazza occidentale.

Gianfranca Viani - Essere donna in Iran è una colpa da spiare. Panahi affronta questo tema con grande crudezza e con immagini di estremo realismo, al contrario di Kiarostami e di Makhmalbaf, che tendono più ad addolcire i temi attraverso il velo del simbolismo e della poesia. Il film non è accattivante, è un film duro, scomodo ma estremamente efficace e coraggioso.

DISCRETO

Umberto Poletti - Nulla da eccepire sul problema della condizione della donna in Asia e altrove. Ma la sceneggiatura è frammentaria e confusa; i primi piani belli, ma prolissi; la recitazione discutibile in alcune attrici. Si può premiare l'ideologia, ma a Venezia hanno esagerato con una pellicola globalmente modesta.

Vittoriangela Bisogni - Ho apprezzato la struttura narrativa del film, che sciorina le storie di diverse donne senza soluzione di continuità e ce le propone solo accennate, senza principio e senza fine, quasi a voler prescindere dalle vicende individuali per dar corpo invece alla situazione generale della donna in quel contesto. Ma poi il regista si contraddice perché non parla delle donne, ma di alcune donne in situazioni particolari (quattro evase, una prostituta, una madre che vuole abbandonare la figlia); e mi pare così che sia andato sprecato il momento magico dell'inizio in cui è stupendamente stigmatizzato il destino dolente del nascere donna.

Pierfranco Steffenini - Senza voler prendere di proposito le distanze dalla critica ufficiale, in genere favorevole se non entusiastica, devo dire che il film non mi ha convinto. È vero che dipinge efficacemente e senza apparente passione la triste condizione della donna nell'Iran di oggi, attraverso una serie di storie emblematiche. Bisogna anche rilevare l'innegabile originalità della regia nello svolgere le varie vicende mediante un processo a catena, che si chiude in una carrellata finale virtuosistica e rivelatrice. Ma resta il dubbio che il regista abbia assunto a sostegno della sua tesi alcune situazioni limite, per le quali è lecito domandarsi se costituiscano o meno la regola nella pur contestata – giustamente – società degli ayatollah. Così come è costruito, senza speranze di redenzione o almeno di deroghe, se non a prezzo di sotterfugi e umiliazioni, il film appare parziale e prevenuto, a tesi.

Piergiovanna Bruni - Molto diverso dal film di qualche anno fa dello stesso regista, *Il palloncino bianco*, che rappresentava l'apologia del desiderio e ci mostrava un primo esempio di spiccato maschilismo. Qui non vi è niente di particolare, solo episodi del quotidiano rappresentato con toni pacati e gentili. La storia di questa donna è l'eterna storia umana della subordinazione femminile, la cui emancipazione, in questo ambiente, è trattenuta da lacci atavici più rigidi che altrove, ma non troppo diversi dal nostro mondo occidentale. Le donne protagoniste di queste vicende sono casi particolari.

Bona Schmid - Donne dannate che non riescono ad uscire dal cerchio, quasi un girone infernale, che le emargina in un contesto sociale poco favorevole alle problematiche femminili. Questo film, ben orchestrato, è un'ulteriore metafora, velata dal chador, della condizione femminile in un paese maschilista in cui domina una teocrazia, attenuata rispetto a quella di Khomeini, ma sempre ferrea. Il film non coinvolge, e la mancanza di azione e di dialettica verbale porta alla più cupa noia.

Antonio Cremonesi - Preso atto che la situazione femminile islamica è questa e che gli uomini di cultura si rendono conto che deve cambiare, mi chiedo che strada pensano di percorrere per poterlo fare. Nei film iraniani che ho visto fino ad ora non c'è stata una traccia in tal senso. E l'Occidente come può aiutare? È vero che dare dei premi è politicamente già qualcosa, ma naturalmente è troppo poco.

MEDIOCRE

Guia Zurla - Peccato per questo film che promette molto ma poi lascia insoddisfatti nel finale che, a mio avviso, è troppo lasciato all'immaginazione dello spettatore... *Il cerchio* non è tale: è un cerchio aperto. Se il finale fosse stato più incisivo, più chiaro e meno sottinteso questo film sarebbe una buona pellicola, perché comunque dice molto, e lo dice bene, sulla condizione delle donne iraniane. Forse un'altra cosa che contesterei è la scelta di un particolare tipo di donna, l'ex carcerata. In Iran la condizione "donna" era già un argomento sufficiente. La condizione di ex carcerata è un problema, sì, ma di tutto il mondo, come abbiamo visto in *Diciassette anni*.

INSUFFICIENTE

Carlo Cantone - Insopportabile e reso ancora più insopportabile dall'esasperato utilizzo di cinepresa traballante.

Le cose che so di lei

titolo originale:

Things You Can Tell Just By Looking At Her

CAST&CREDITS

regia e sceneggiatura: Rodrigo Garcia (Usa, 2000)

fotografia: Emmanuel Lubezki

montaggio: Amy E. Duddleston

musica: Edward Shearmur

interpreti: Glenn Close (Elaine), Cameron Diaz (Carol), Holly Hunter (Rebecca), Valeria Golino (Lilly), Kathy Baker (Rose), Calista Flockhart (Christine)

durata: 1h50'

distribuzione: Mikado

IL REGISTA

Rodrigo Garcia è un direttore della fotografia che esordisce con *Le cose che so di lei* nella regia (ha firmato, ad esempio, la fotografia di *Mi vida loca* e di *Four Rooms* di Allison Anders). Figlio dello scrittore colombiano e premio Nobel per la letteratura Gabriel Garcia Marquez, pare abbia ereditato dal padre il gusto per le narrazioni intrecciate e la descrizione dei caratteri. Il film, pur essendo una produzione a basso costo rispetto ai blockbuster hollywoodiani, si avvale di un prestigioso cast di tutte donne, ed è stato premiato a Cannes nella sezione *Un certain regard*, dopo il trampolino di lancio offertogli dal festival di cinema indipendente americano Sundance Film festival.

IL FILM

Blues di episodi tangenti per cast di sole donne, da cui spicca ciascun "a solo". È l'esordio al cinema del figlio dello scrittore Garcia Marquez, Rodrigo, che si è fatto conoscere subito vincendo un premio per la sceneggiatura al Sundance Filmfestival e presentando il film a Cannes, agevolato dal glamour delle protagoniste: Glenn Close, dottoressa sfiduciata che accetta le illusioni di una cartomante; Cameron Diaz, sorella cieca di un'investigatrice in un caso di suicidio; Holly Hunter, direttore di banca incinta dell'amante che la trascura; Valeria Golino, morente di cancro e compagna della cartomante; Kathy Baker, ragazza madre che si sente attratta dal vicino di casa nano. C'è uno sfondo conciliante, dolceamaro, infine di malinconica accettazione che si stende per tutto il film come un velo morale (è prodotto da Jon Avnet, quello di *Pomodori verdi fritti*). Ma i casi singoli, l'intimità delle scelte, certe particolari reazioni femminili (l'ostinazione della dottoressa, la fredda passione della bancaria) possono fare da specchio sociale, ammesso che siamo ancora interessati a riconoscerci nell'era della dissoluzione delle identità nell'estasi della Rete». (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 4 novembre 2000)

LA STORIA

Cinque storie brevi, cinque episodi di donne che non si conoscono, ma che condividono lo stesso senso di solitudine, senza risposta.

1. Elaine, di professione medico, vive con la vecchia madre, travolta dagli anni e dalla malattia, e aspetta la telefonata di un uomo, che non arriva. Si fa raggiungere allora da una cartomante, una giovane donna, da cui si lascia interrogare, in cambio di qualcosa sul suo futuro. E la ragazza le parla del suo passato, del suo matrimonio finito e le dice anche che l'uomo che l'ossessiona non la ricambia. È solo un sogno ad occhi aperti. Ma al momento di salutarla, davanti alla porta, le affida una parola di speranza: «Nessuna di queste cose è scolpita nella pietra. Non succede niente senza che lo si voglia».

2. Rebecca, donna in carriera, direttore di banca, è innamorata di un uomo sposato che va e viene da casa sua controllando orari, preoccupato della moglie e del suo lavoro. Quel pomeriggio Rebecca chiama il suo più diretto collaboratore e gli affida per qualche ora il suo lavoro. Va da una sua amica dottoressa e si sente dire che è incinta. La decisione è immediata: rinunciare a quel bambino. La dottoressa le dice di pensarci. Lei risponde che lui è sposato e non sarebbe d'accordo. E quando alla sera lei gliene parla, lui conferma quello che aveva già intuito. Il giorno dopo Rebecca affronta l'aborto da sola e lascia quell'uomo.

3. Rose è una mamma un po' ossessiva. Suo figlio, quindici anni, è a sua volta molto curioso di conoscere sul suo conto qualcosa in più di quello che lei dice. Una mattina, dalla finestra della loro villetta vedono il trasloco del nuovo vicino: il signor Albert, un nano. La curiosità del ragazzo si accende: «questa sera vado a presentarmi». Per Rose l'occasione di presentarsi al nuovo vicino arriva subito. Lei in macchina, al ritorno dal supermercato, lo raggiunge mentre sta rientrando carico di borse. Gli offre un passaggio e lui racconta di essersi innamorato, quando aveva sedici anni, di una ragazza del circo e di essere scappato con lei. Una storia finita da tempo. Adesso lavora in amministrazione all'Ospedale, e abita la casa che era di sua madre. In segno di ringraziamento Rose trova una piantina bonsai. La metterà vicino al suo computer, con cui scrive racconti.

L'inizio di uno scambio d'interesse che non sa come affrontare.

4. Lilly e Cristina. Lilly è molto malata, Cristina le è accanto da tempo, legata da amore. Lilly ha fatto un sogno che la spaventa e ne ha paura. L'amica la distrae, le fa osservare su una finestra due canarini che cantano e ricorda quando, ragazza, gliene erano stati regalati due uguali e per pulire in fretta la gabbietta, ne aveva risucchiato uno con il tubo dell'aspirapolvere. Ma Lilly vuol sentirsi raccontare la storia del loro incontro. Vuol rivivere quel momento felice, risentire pronunciare il suo nome, come avvenne allora, per la prima volta. Cristina racconta e sogna anche lei, con quella tenerezza di chi conosce il valore del tempo presente

5. Kathy e Carol, due sorelle. Carol è cieca e si sta facendo truccare da Katty per prepararsi all'incontro con un uomo. Kathy le parla del suo lavoro, è ispettore, e sta indagando sul suicidio di una giovane donna. L'una ascolta l'altra con grande attenzione. L'uomo che invita fuori Carol è soltanto un approfittatore. La figlia, una bambina anche lei non vedente, a cui Carol insegna a leggere, le dice, «stai in guardia». E infatti lei lo aspetterà invano. Kathy uscirà sperando nell'amore di un uomo che il suo lavoro le ha fatto appena conoscere. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Le cose che so di lei è un intelligente paradosso: un film scritto e girato da un uomo che, se circolasse senza firma, verrebbe sicuramente attribuito alla sensibilità femminile. Come dimostra Rodrigo Garcia, figlio, sotto il cognome semplificato, del grande scrittore sudamericano Gabriel Garcia Marquez ed erede della passione paterna per il cinema, questa sensibilità è dunque acquisibile. Basta aprire gli occhi e guardare per scoprire, come dice il titolo originale, *Things You Can Tell Just By Looking At Her*, cose che puoi dire solo a guardarla. (IRENE BIGNARDI, *La Repubblica*, 5 novembre 2000)

Un mazzo tutto di donne, come si usava ai tempi sofisticati delle commedie di Cukor, quando anche i canarini erano femmine, inquadrato in alcune storie di ordinario amore & disamore, rimorsi & rancori, illusioni & delusioni, nella San Francisco Valley di oggi. [...] Rifiutando le poetiche più ovvie del poetico e del carino, il film "altmaniano", ma assai meno frenetico nel montaggio e meno polemico nelle intenzioni, si snoda attraverso un gioco incrociato delle parti, misurato, espressivo, che somma i dettagli alla scuola vincente del minimalismo. E affidato, pur in una produzione a basso costo con soli 28 giorni di set, a un gruppo molto intonato di attrici di prima qualità [...] In quanto alla morale finale, che "solo un pazzo potrebbe tentare di capire la vita delle donne", per fortuna il film va oltre questa ovvietà e rispetta il gioco delle parti tra cinque donne, le amiche e le altre, correggendo il cinismo degli americani di Altman con un sincero bisogno di affetto e un sospetto di paranormalità, ma senza arrivare alla biblica pioggia di rane di *Magnolia*, che incrina e inquieta la "californian way of life". (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 4 novembre 2000)

«Dietro ogni finestra si nasconde una storia che vale la pena di raccontare». Questo l'assunto di partenza di *Le cose che so di lei*, prima regia di Rodrigo Garcia Marquez, già direttore di fotografia e figlio del premio Nobel Gabriel. Un esordiente fortunato che, pur avendo a disposizione un modesto budget, ha fatto il bel colpo di riuscire a convincere attrici di prestigio come Glenn Close, Cameron Diaz e Holly Hunter a partecipare al film. Merito certamente di un copione (scritto dallo stesso Garcia) che scruta nella vita di cinque donne, tutte alle prese con un rovello segreto o una situazione dolorosa. C'è la ginecologa Glenn Close che, rimasta ad accudire l'anziana madre nel giorno di libertà dell'infermiere, si fa fare i tarocchi dalla cartomante Calista Flockhart, la quale le rivela il suo bisogno di amore e cambiamento. C'è la direttrice di banca Holly Hunter che, di fronte all'indifferenza con cui il suo amante sposato accoglie la sua decisione di abortire, è indotta a rimettere in di-

scussione se stessa e il rapporto. Vediamo poi la scrittrice di libri per ragazzi Kathy Baker accendersi di romantica curiosità per un nano, suo nuovo vicino di casa, mentre è costretta a prendere atto che il figlio quindicenne sta diventando adulto. Ritroviamo nel quarto episodio la cartomante Flockhart che assiste la sua amante Valeria Golino, malata terminale, rievocando insieme a lei il loro primo incontro. Infine siamo introdotti nell'intimità della non vedente Cameron Diaz e di sua sorella Amy Brenneman, di professione poliziotta. Delle due la Diaz sembra la più cinica e forte, però non è così. Pur diviso in episodi, *Le cose che so di lei* ricorda per cornice (la Fernando Valley di Los Angeles) e struttura narrativa film corali quali l'altmaniano *America* oggi o il recente *Magnolia*. Qui la sceneggiatura è meno abilmente congegnata, ma lo sguardo che Garcia getta sul privato delle sue protagoniste è ricco di partecipazione. E quel tanto di voyeuristico che potrebbe esserci nell'operazione è stemperato da un senso di dolente umanità che ha conquistato al film simpatie di pubblico e critica nei vari festival, dal Sundance a Cannes, dov'è stato presentato. Le interpreti sono tutte all'altezza e la fotografia di Emmanuel Lubezki (*Il mistero di Sleepy Hollow*) conferisce uno smalto di intensità al loro concertato. (ALESSANDRA LEVANTESI, *La Stampa*, 5 novembre 2000)

Cinque storie, sette donne, un ventaglio di attrici tutte di primo piano, un testo molto elaborato e denso di intrecci paralleli. Questi gli argomenti da cui si è fatto sostenere, per il suo esordio al cinema, Rodrigo Garcia, il figlio di Gabriel Garcia Marquez. Non convince fino in fondo, anche per una certa letterarietà che suscita impacci e stasi verbose nel racconto, però, nei limiti, può convincere. Con un segno indiscutibile d'autore. [...] ... Garcia, operando sul suo testo con dei modi di rappresentazione felicemente sorretti dalla fotografia nitida e quasi asettica di Emmanuel Lubezki, riesce a tenervi sempre in equilibrio le tensioni di cronaca con dei "non detti" o degli allusi che tendono a privilegiare se non dei toni scopertamente sospesi, certo delle ellissi. [...] Il vero merito del film, però sono le interpreti protagoniste

delle singole storie. Cito per tutte, e ammirandola più di tutte, Glenn Close come Elaine. La sua mimica, quando ascolta ansiosa e muta la lettura delle carte, è una pagina da antologia. Che la conferma attrice d'eccezione. (GIAN LUIGI RONDI, *Il Tempo*, 3 novembre 2000)

Nell'aria immota della San Fernando Valley sette donne che non possono essere spose e non cercano sette fratelli sono le protagoniste di cinque momenti, di cinque incipit di nuove storie che stanno per cominciare o che sono già finite, blandamente intrecciate. Le sette donne, non più giovanissime, ascoltano da una cartomante, da una homeless, da un adolescente, da un nano, da un'ottava donna che silenziosa attraversa, prima di morire, la strada di tutte le altre, la grana della voce del cuore e dell'amore. Rodrigo Garcia, figlio di Garcia Marquez, assembla, con asciutta e ispirata emozione l'intimità e l'infelicità del suo coro femminile, inchioda la macchina da presa sui primissimi piani dei suoi personaggi in attesa, in lacrime, in silenzio, in errore, in solitudine. Una vita è insufficiente per descrivere il disagio, il dolore, la nuova alienazione, l'angoscia di essere al mondo. Anche perché ogni esistenza, come un film, è il montaggio di frammenti che appartengono ad altri. (ENRICO MAGRELLI, *Film Tv*, 12 novembre 2000)

Dai primissimi piani sul viso di Glenn Close reso ancora più bello da un lieve aumento di peso si leggono i segni della sfiducia prima ancora che una giovane cartomante la bolli come una "brava a fingere" e illusa, perché quell'uomo "non la fila". Lei, dottoressa capace. Quella cartomante è l'amante di una malata terminale (Valeria Golino) in cerca di catarsi. E Rebecca (Holly Hunter), direttrice di banca, arriverà all'aborto per sentire l'amarezza di un rapporto con un amante che c'è e non c'è. Sola è anche Rose (Kathy Baker), ragazza madre scrittrice per ragazzi lusingata dalle attenzioni di un nano. Kathy invece è non vedente. Carina, cieca (Cameron Diaz) e in attesa dell'amore. *Le cose che so di lei* è il primo film di Rodrigo Garcia, figlio di Gabriel Garcia Márquez. Il cast è di rilievo, furba l'idea di

aprire con una Close incisiva e struggente, mentre Valeria Golino si conferma come una delle poche italiane che possa dividersi con Hollywood. Quanto alla Diaz, il tono sommerso la libera un po' dal ruolo di sex symbol. Prodotto da Jon Avnet, se ne intende, che di film "dalla parte delle donne" (*Pomodori verdi fritti*) il mondo femminile è qui ritratto in molte tinte, con malinconia annessa. Per gli uomini sarà forse spunto di riflessione, meno per le donne, spesso alle prese con una realtà fin troppo ovvia. (PAOLA CRISTALLI, *Il Resto del Carlino*, 5 novembre 2000)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Ugo Pedaci - Nel suo genere, *Le cose che so di lei* rappresenta uno dei migliori film realizzati e visti. Ancor più eccezionale se si vuole ricordare che il regista, oltre che appartenere al genere maschile, è anche alla sua opera prima. Le qualità non sono poche. Innanzitutto l'analisi profonda e la sensibilità con le quali viene trattato il problema della solitudine su un campione di cinque donne che vediamo e seguiamo nei loro ruoli diversi e dissimili. Tutto trattato con estremo garbo ma, quello che più conta, con un'estrema profondità e conoscenza delle reazioni femminili. Le cinque vicende, sceneggiate e montate con estrema capacità, vengono quasi estratte dal caos della grande città (Los Angeles nella fattispecie) e ci vengono proposte in primo piano, dove solo loro hanno valore e spessore. La scelta dei temi, la capacità di aver saputo così ben dirigere un cast di attrici di primo livello, sono un altro indubbio merito del regista. Il film ci ha fatto sentire vicini alle problematiche delle singole vicende ed è riuscito a coinvolgerci in maniera totale.

OTTIMO

Miranda Manfredi - Un percorso a ostacoli per questo cam-

pionario di donne inquiete nella loro ricerca di amore per colmare la solitudine esistenziale. Il problema è attuale e il regista ha fatto del suo meglio per decifrare l'alchimia dell'animo femminile. Gli uomini appaiono egoisti e superficiali e sembra che la sensibilità non faccia parte del loro modo di essere però sono sempre ricercati... Regia essenziale, ottima interpretazione.

Claudia Ruggerini - Un film dove le donne sono rappresentate con rispetto e amore. Si evidenzia così quella che è una della peculiarità dell'essere "femminile", cioè la capacità di stendere una trama relazionale che consenta alle donne di penetrare e interpretare realtà e sogno, aspettative e delusioni, pensieri ed emozioni in modo più analitico e più intimo e nello stesso tempo più solidale nei confronti degli altri.

Vincenzo Novi - ... E alla fine, improvvisa, un'onda di silenzio rimbalzò dalla platea del pubblico serale del S. Fedele. Come se il disagio espresso dal film fosse filtrato nella sala. Il regista ha mostrato in modo efficace la faccia nascosta del successo, della carriera, di certe scelte autoreferenti. Con gli occhi dell'anima ha radiografato il male sottile che mina la nostra civiltà. La donna risulta essere la vittima principale: dietro la sua sofferenza si avverte uno scenario di esigenze affettive disattese. La realizzazione del sogno di liberazione dal bisogno materiale finora perseguito, ha aperto spazi di bisogni impensati. Il film si dilunga un poco nell'ultima parte, senza aggiungere nulla a una tesi già chiaramente dimostrata.

Rolando Silva - Un film sulle donne di oggi e su come vivono psicologicamente i loro drammi personali in un mondo che ha cambiato i parametri della morale. Ognuna segue il proprio carattere, ma intimamente anche le reazioni alla spavalderia non fanno che nascondere una patina di accorata solitudine, un desiderio di non dover affrontare con orgoglio un genere di vita che "va stretto", il bisogno naturale di una mano amica che consigli, che sappia dire una parola di speranza.

Guia Zurla - Con questa pellicola il regista ci presenta una bellissima analisi del mondo femminile: il modo di agire, di pensare, le sensazioni, le emozioni, anche quelle più nascoste, che, se rivelate, possono sembrare comportamenti quasi maniacali, come l'attesa della telefonata o odorare l'alito al proprio bambino come per controllare che sia sempre il "bimbo pulito", e lo choc nello scoprire invece che sta diventando adulto. Un ottimo film davvero, che rivela una minuziosa indagine dell'universo donna e delle tempeste emotive – spesso anche ben celate – che lo caratterizzano. Vengono scelte dal regista cinque storie che rappresentino temi ricorrenti nella storia di una donna: l'amore non ricambiato; la maternità desiderata e la carriera; la crescita dei figli (nonché il rinascere dell'innamoramento di una donna sola); la paura della perdita di una persona cara e l'amore tra donne, i legami di famiglia con dipendenza, nonché i rapporti tra sorelle. Tutte queste storie vengono sì prese come singole storie, ma è interessante, oltre che particolare, come il regista le interseca. Un altro espediente che ho notato, per legare le storie tra loro, è che tutti i personaggi femminili indossano gli stessi orecchini.

BUONO

Bona Schmid - Un cast di formidabili attrici che raccontano, con ironia, il disagio della condizione femminile nella società di oggi. Il regista è un uomo che si nasconde dietro un nanetto per meglio illuminare questo universo di donne sole. Film intelligente e pieno di felici invenzioni narrative.

Magda e Mario Fiorentino - È un film originale, delicato e fine, che racconta con garbo e grande sensibilità cinque momenti nella vita di altrettante donne single, in cui ciascuna mostra di avere un grande bisogno d'amore e d'affetto. È recitato con grande bravura da attrici note e affermate, e diretto con intelligenza al giusto ritmo. È ricco di sfumature sul carattere e sulla femminilità delle protagoniste, mentre ne svela emozioni, intimità e infelicità con grande naturalezza. A tutti questi aspetti positivi fa riscontro una forte

nota di pessimismo che serpeggia in tutto il film e che lascia un po' interdetti.

Lucia Fossati - Film abbastanza interessante per la sceneggiatura ben costruita e per lo stato di grazia del gruppo di attrici di gran fama. Alla fine però è deludente perché l'analisi si mantiene in superficie e tutti i rapporti sono all'insegna dell'ambiguità. Ma se si considera che l'autore è un uomo e che il titolo originale è "Cose che puoi dire solo a guardarla", allora l'esito è coerente: il mondo femminile è sfaccettato e misterioso agli occhi del maschio; puoi solo sfiorarlo ma non illuderti di capirlo.

Giulio Manfredi - Il film a prima vista appare disarticolato, ma poi questa carrellata di donne così diverse l'una dall'altra viene unificata dal miraggio di un'affettività che sembra ancora dominante nella donna di oggi alla ricerca di un ruolo che le dia indipendenza e sicurezza. Garcia è riuscito a dirci molto con un film scarso nelle sequenze, ma completo nel suo difficile esame. L'uomo sembra continui a percorrere la sua strada senza accorgersi che Eva non è più la sua costola.

Ermelinda De Donato - Spiritoso, divertente, ben recitato. Un po' troppo frammentario. Insoluto.

Paolo Berti Arnoaldi - Il film è bello e scava nell'io femminile con mano felice e a tratti molto poetica (nell'amore per il nano raggiunge vette da ricordare). Sostanzialmente triste è condotto con un ritmo un po' lento e in un silenzio (la musica, pur bella, è poco pregnante) alle volte sconcertante. Bella la fotografia di un'America particolare e lontana da quella chiassosa, frenetica, spettacolare che conosciamo dagli altri film.

Alberta Zanuso - Strano film in cui momenti di straordinaria sensibilità narrativa si alternano ad altri di tutt'altro livello. I contrasti sono talvolta stridenti. Ottime alcune caratterizzazioni (il nano, la dottoressa, la bancaria), banali e addi-

rittura caricaturali altre (la barbona, il seduttore). Psicologicamente profondo, tratteggia personaggi incisivi e accattivanti. In certi momenti ricorda il grande Kieslowski.

Adelaide Cavallo - Le "piccole donne" sono ormai cresciute e il quotidiano della vita le mette alla prova, le trascina nella dura realtà delle cose. È lo scenario di questo film che racconta, in diversi "momenti", le frustrazioni delle attese mancate: un senso di smarrimento e di incredulità per ciò che il destino ha riservato alle protagoniste del film. È quasi vano lo sforzo di scrollarsi di dosso la realtà, mentre si fanno pressanti sgomento, vuoto, solitudine, la sofferenza per una felicità che ti sfiora soltanto e lascia insoddisfatti, delusi, dolenti. Cinque storie tutte raccontate con gusto e attente a cogliere nello spettatore una forte emozione. Cinque donne vittime o risoltrici dei loro problemi di vita, viste sotto il profilo determinante del loro carattere. Il regista le osserva dettagliatamente con bravura e sintesi. Un buon film.

Gioconda Colnago - Rodrigo Garcia guarda dentro l'intricato umano delle "cose che sa di lei" ed approfondisce l'aspetto riscontrato della solitudine, la cui essenzialità può compromettere il profilo del comportamento. E, nel raccontare più storie, mette in risalto come realismo, idealismo ed equilibrismo morale costituiscono modi interiori a cui "lei" ricorre per attuare significati di esistenza dignitosamente accettabili. Le azioni di ogni "lei" e dei personaggi di contorno adducono in situazioni sinteticamente delicate, che è necessario valutare con prudenza. Un buon film: una valida introspezione rappresentata tramite immagini e parole molto convincenti per il fine che il regista si è posto e nel contempo sfiorando momenti di sofferta sensazione.

DISCRETO

Luciana Pecchioni - Molto brave le attrici che rappresentano tante diverse storie di donne sole e infelici. Tutte sono reduci da matrimoni falliti o da tradimenti, ciononostante

sono alla ricerca di un nuovo amore che dia loro una buona ragione per vivere. Mi sembra che il regista abbia esagerato a sottolineare questa necessità che tende a circoscrivere la donna in un mondo dipendente dall'uomo, come se la carriera o i figli non fossero sufficienti ad appagarla. Anche se le storie sono un po' banali e prevedibili, hanno però il pregio di essere ben concatenate tra di loro. Con tutto questo è un film piacevole e leggero, solo un po' superficiale.

Annamaria De' Cenzo - Nonostante l'ottima scelta delle interpreti e nonostante l'abile sceneggiatura con cui si intrecciano le melodrammatiche storie di donne accomunate dall'infelicità, il film alla fine lascia ben poco. Le storie restano a livello di situazioni, di vicende, i personaggi mancano di spessore, la corallità creata attraverso l'impianto spezzato della struttura a episodi si risolve in osservazioni banali e riduttive sul mondo femminile.

David Rogers - Troppo triste, tragico, quasi senza speranza.

Luisa Alberini - Nel mistero della solitudine e nella ricerca

di senso le donne protagoniste dei cinque episodi ci mettono davanti a quella visione in più che sfugge al ragionamento. È il momento magico, quell'evento non prevedibile che d'incanto ci svela a noi stessi. Così la cartomante, la donna che vive con i suoi stracci in strada, il nano, la ragazza che non vede e l'amica malata sono l'altro a cui chiedere risposta alla domanda più segreta e spesso impronunciabile: chi sono? Diventano voce di un giudizio senza appello. Ci dicono quello che avremmo voluto sapere di noi stessi. Un messaggio o un segnale da riconoscere?

MEDIOCRE

Tullio Maragnoli - Il chiodo fisso di trovarsi un uomo a tutti i costi: è tutto lì quello che il regista sa di lei, ovvero delle donne? Ivi compresa quella ragazzina in bicicletta che lui già colloca nel suo "giusto" ruolo. Non molto lusinghiero per la categoria. E, tra disgrazie vere (troppe) e disgrazie cercate, un cast di brave attrici fa del suo meglio per restare a galla in un mare di lagna deprimente.

Criminali da strapazzo

9

titolo originale:
Small Time Crooks

CAST&CREDITS

regia e sceneggiatura: Woody Allen (Usa, 2000)

fotografia: Zhao Fei

montaggio: Alisa Lepselter

musica: brani vari

interpreti: W. Allen (Ray Winkler), Tracey Ullmann (Frenchy), Tony Darrow (Tommy), Jon Lovitz (Benny), Michael Rapaport (Denny), Hugh Grant (David)

durata: 1h30'

distribuzione: Cecchi Gori

IL REGISTA

Nato a Brooklyn (New York) il primo dicembre del 1935, Woody Allen non ha certo bisogno di presentazioni. Dal suo esordio dietro la macchina da presa nel 1969 con *Prendi i soldi e scappa* sono ormai trascorsi oltre trent'anni. Eppure l'instancabile comico, sceneggiatore e attore continua a sfornare circa un film all'anno, immancabilmente presente in anteprima per l'Italia, alla Mostra del cinema di Venezia. Il regista che alterna ai capolavori di delicata comicità a lavori di introspezione psicologia (*Io e Annie*, *Manhattan*, *Broadway Danny Rose*, *Crimini e misfatti*, solo per citarne alcuni), e che notoriamente è più apprezzato in

Europa che negli States, con quest'ultimo *Criminali da strapazzo* invece, ha insospettabilmente ricevuto il plauso anche del pubblico americano, forse per il ritorno ad un tipo di comicità più tradizionale e meno legata ad implicazioni di tipo cultural/filosofico.

IL FILM

“Tornate all'antico e sarà un progresso” raccomandava Giuseppe Verdi; e per *Criminali da strapazzo* Woody Allen sembra essersi ispirato a un proposito del genere. Abbandonando superpensieri e malinconie insieme con le abituali velleità felliniane e bergmaniane, il nostro è tornato al comico puro o quasi. Se ha cercato un modello, si è rivolto semmai a Monicelli. Il risultato è che il suo film, realizzato sotto la nuova egida di Steven Spielberg che da buon esperto di marketing deve aver fornito utili consigli, ha realizzato una cifra più consistente del solito negli Stati Uniti, dove Allen è poco amato, e farà ancora meglio in Europa dove è amatissimo. Woody si ripresenta nei panni del solito imbrattato, che stavolta è un lavapiatti, ladrunco e marito innamoratissimo della manicure Tracey Ullman, una comicarola di prima forza. Dopo essersi fatto due anni di galera, il protagonista coinvolge la consorte e un terzetto di sciagurati nel furto a una banca. Il piano non originalissimo è di affittare un negozio contiguo, scavare un buco e penetrare nel caveau: ma i balordi si accorgono ben presto di aver sbagliato i calcoli, il buco li ha fatti uscire da tutta un'altra parte. Nel frat-

tempo però il forno di biscotti gestito in chiave di copertura ha un successo inaudito e i protagonisti sono colpiti da improvviso benessere. A questo punto, comincia un altro film, che riprende il tradizionale spunto dei nuovi ricchi con la fregola di entrare in società; e la più smaniosa è la donna, facile preda di Hugh Grant, mercante d'arte disonesto e presunta reincarnazione del professore di *My Fair Lady*. Assistiamo a una doppia sbandata: mentre Tracey è attratta da Hugh, Woody sembra trovare qualche fascino nella stupidotta Elaine May in una sapientissima macchietta. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 16 dicembre 2000).

LA STORIA

Ray Winkler, professione dichiarata lavapiatti, ma ostinatamente legato a quella di ladro, sogna il colpo per diventare ricco. Finora non gli è adatta molto bene, ma è convinto che con un buon progetto, un po' di soldi necessari per avviare l'impresa e i soliti compagni di galera l'idea possa riuscire. E i soldi li chiede alla moglie, ex spogliarellista, ora manicure, di cui, ricambiato, è molto innamorato. Ma Frenchy dice di no e gli ricorda i suoi insuccessi precedenti. Ray non si arrende e le racconta il piano: rapinare una banca. Facilissimo. C'è una pizzeria in affitto in prossimità della banca. Si firma il contratto con il proprietario e lei si mette al banco a fare pizze, mentre loro sotto scavano il tunnel che li porterà direttamente alle casseforti. Prima obiezione di Frenchy: «Io non so fare le pizze». Risposta del marito: «Fai i biscotti». E Frenchy si mette a fare i biscotti, e ben presto il successo è tale che per poter soddisfare le richieste ha bisogno di farsi aiutare e pensa a sua cugina May. Ray dice: «ci vuole una che non spifferi e a lei non diciamo niente, tanto non capisce». May si affianca a Frenchy con entusiasmo e con una partecipazione impreveduta. Quando chiede che cos'è quel rumore che arriva dal sottosuolo e qualcuno le dice che sono i lavori per espandere il negozio, grazie ai buoni risultati del biscotti, lei lo racconta proprio a chi non avrebbe dovuto sapere niente: un poliziotto entrato soltanto per acquistare

biscotti e una giornalista della Tv, arrivata proprio sull'onda di quel successo. Ma il tunnel che Ray e i suoi amici stanno costruendo procede nella direzione sbagliata. La mappa del percorso da seguire è stata letta alla rovescia e quando finalmente la banda arriva a destinazione la sorpresa è quella di trovarsi di domenica in un negozio di vestiti. Ad aspettarli, il poliziotto. Il quale è disposto a chiudere un occhio, ma a una condizione: diventare socio di quell'impresa di biscotti, su cui Ray e complici, avanzando giustificazioni, «in fondo non abbiamo fatto niente», avevano immediatamente ripiegato sogni e lavoro.

Un anno dopo la Sunset Farms è un'azienda modello, grande stabilimento, uffici arredati con lusso eccentrico e a dirigerla strani personaggi. Frenchy è ormai una donna ricca. Adesso abita in una casa costosa ed è pronta a entrare in quel mondo che ha sempre invidiato. Vuole avvicinare alla gente a cui si sente simile e lo fa dando un party. Gli ospiti, selezionatissimi, arrivano numerosi e puntuali e la mettono in difficoltà. I loro interessi le sono completamente estranei. Impossibile per lei parlare di teatro, di musica, di balletto. L'unico a prenderla sul serio è un giovane di bell'aspetto, David, dal curriculum interessante: studi di letteratura, agente di borsa, buddista in Giappone e di recente proprietario di un vigneto, che lo porta ad apprezzare molto il buon vino. Ma sono le critiche feroci degli altri, che lei coglie a loro insaputa, a farla riflettere sulla sua condizione.

La sera, quando si ritrova sola con il marito dice: «mi tormenta il fatto che non abbiamo nessuna classe». E poi «è arrivato il momento di usare la grana per cambiare la nostra vita; è necessario rivolgersi a un maestro e farsi dare un corso di cultura accelerata». La scelta cade su David.

L'idea di andare in giro per musei e concerti è per Ray un impegno insostenibile. David invece sta al gioco e confessa a un amico la fortuna che gli è capitata: far innamorare di sé una donna che non prova più interesse per il marito e mettere le mani su suoi soldi. All'allieva che lusinga con apprezzamenti e regali propone poi un viaggio in Europa. Frenchy parte senza Ray, che non vuol sentir parlare di chiese e ruderi. La lontananza dalla moglie spinge Ray a cercare la compagna

della cugina May e con lei si lascia andare a una confidenza. Approfittare di un invito ricevuto dalla ricchissima signora Chi Chi Potter per prendersi la collana di brillanti e smeraldi, custodita nella cassaforte di casa. Il suo piano si basa su una semplice sostituzione. Far copiare da una fotografia l'originale e, al momento giusto, mettere la falsa al posto di quella vera. Frenchy è a Venezia quando una telefonata la costringe a rientrare con urgenza. I legali l'hanno convocata per dirle che la Sunset enterprise è in bancarotta e che anche la casa data in garanzia alla banca per ottenere i prestiti non è già più sua. Insomma, frodata dai suoi soci, è ormai una donna piena di debiti. David, a cui racconta l'accaduto, deluso per veder sfumare i suoi progetti, si allontana definitivamente. Intanto per Ray arriva il giorno della collana. Tutto come previsto, ma al momento conclusivo non riesce più a distinguere la vera dalla falsa. Errore fatale, di cui si rende subito conto Frenchy quando torna da lui per raccontarle la terribile e disavventura e confessarle il dispiacere di aver spappolato la loro impresa e soprattutto il matrimonio. Frenchy riconosce subito in quella collana una patacca di ferraglia e vetro, ma lo consola anche mostrandogli un prezioso e autentico porta sigarette già regalato a David e sottratto di nascosto come risarcimento di quanto non aveva avuto. Conclusione: il matrimonio è salvo, e si parte per Miami. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Prendi i soldi e scappa al tempo dei nuovi ricchi. In pantaloncini corti e occhiale da miope, come certi laidi ometti delle riviere in sandalo e calzini, Woody Allen si concede un ritorno alle origini burlesche. Battute a raffica, equivoci alla Feydeau, distruzioni da comiche del muto, una certa indifferenza per la verosimiglianza. Vederlo così, ancora al lavoro sul suo corpicino da intellettuale buffone è quasi commovente. Un passo indietro verso la farsa? O finalmente un ritorno alla comicità? È la rivincita di un ex comico che riuole il brivido del successo, ma dobbiamo aspettarci un irrigidimento degli schieramenti pro e contro. Il gioco è

fondato sul paradosso tra le intenzioni e i risultati dei protagonisti. [...] Sottotraccia, è un fulmine sull'ignoranza che spreca le potenzialità positive del denaro. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 16 dicembre 2000)

Satira della mistica del "colpo perfetto", dell'idea di successo e dei valori culturali americani, con le loro precarietà e insensatezze velleitarie? Certo. Sono fantastici la coppia ex povera vestita da capo a piedi in stile Versace, la loro casa da nuovi ricchi arredata in kitsch-barocco tutto dorato, i furbeschi insegnamenti di Hugh Grant. Sono divertenti le battute: «Fa' conversazione, ma non parlare», raccomanda Allen a un'amica; e sua moglie, sprezzante: «I tuoi amici? Non hanno finito l'asilo perché son dovuti andare militari». È finalmente solido il sistema di distribuzione, sostenuto dalla DreamWorks, la società di Steven Spielberg e soci. Tracey Ullmann è bravissima, Woody Allen sembra non star molto bene. A sessantacinque anni ha un collo magro magro da uccello, gli occhi scoloriti, le spalle curve e sbilenche, uno sguardo terribilmente triste: la sua apparizione sullo schermo mette malinconia, eppure *Criminali da strapazzo* è molto brillante. (LIETTA TORNA-BUONI, *La Stampa*, 15 dicembre 2000)

Il tema del film non è che la ricchezza non dà la felicità, è che la ricchezza cambia le persone. Essere e avere: il pensiero di moralisti, sociologi ed economisti viene condensato, perché no?, in una farsa. [...] Allora, insomma: questi personaggi sono positivi o negativi? Non c'è dubbio che le bestie nere sono i nuovi ricchi, ma con dei distinguo: ci sono quelli irrecuperabili, e sono i più difficili da scalzare perché ben mimetizzati, e quelli che lo sono senza aver abbandonato il primitivo candore. Non aspettano i rovesci della sorte per redimersi, costoro: da sempre sanno che i valori che contano non sono l'esibizione della ricchezza e la frequentazione dei salotti. Non per niente il massimo che la vita può offrire è per Ray poter assistere alle corse dei cani, giocare a carte con gli amici e vedere la televisione in mutande. Allen non ci nasconde l'insipienza dei suoi personaggi, ma mi pare interessante aver cucito una fodera di saggezza all'abito della povertà

di spirito. [...] Ray è visto con ironia fin che si vuole, con quell'insistere sulla sua scarsa riserva di fosforo e quella presentazione da povero martire, complici bermuda orrende e magliette da rabbrivire, ma sa come si sta al mondo, sa che ognuno deve vivere secondo la sua natura. [...] Val la pena di notare che le battute si dividono in quelle volute come spiritose e in quelle (chiamiamole diegetiche) destinate a non far ridere perché in funzione dell'insipienza dei personaggi. Come quella di Frenchy quando constata il successo del negozio «vendiamo biscotti e stiamo lievitando», battuta rilevata dal marito, che la critica con sarcasmo, o le barzellette raccontate da Ray durante il ricevimento offerto ai riccastri, che non fanno ridere perché non devono far ridere. Ma in questo ambito ci sono molte finenze. Per esempio la faccenda dei biscotti, già sottilmente preannunciata senza parere all'inizio, quando i soci di Ray in visita alla sua casa sgranocchiano gustosamente i biscotti che Frenchy cuoce in cucina. O la presenza del "tramonto". Sunset Cookies si chiama la fabbrica dei biscotti, ed è in un bellissimo tramonto (uno dei pochi paesaggi del film) che Ray, salito sconsolato sul terrazzo, è raggiunto dalla moglie che per amore gli concede di utilizzare i soldi necessari al colpo in banca, che si sviluppa disastrosamente; è al tramonto, lungo l'Hudson, che Ray si accompagna con May, depresso perché crede di aver perso la moglie. È ancora al tramonto che Frenchy riceve la telefonata che la richiama in fretta a casa per apprendere che è finanziariamente rovinata. Tramonti dei sogni falsi, ma aurora di un nuovo sistema di vita: dopo quello ingannevole, dominato dalla non autenticità, c'è quello "vero", dell'umanità ritrovata. (ERMANN CO-MUZIO, *Cineforum* 401, gennaio/febbraio 2001, p. 30)

Se la domanda è quella che facevano i vecchi produttori alla Peppino Amato appena si sentivano proporre un film – «ma fa ridere?» – la risposta è sì. [...] ...però rischia di deludere i fan duri e puri di Allen, che sembra regredito agli albori del proprio cinema (*Prendi i soldi e scappa*). Woody appare invecchiato. Proprio lui, che nella fase più ispirata della sua carriera ne aveva da vendere, non riesce più a esprimere novità o idee originali. Qui tutto, dalla citazione

del film di Mario Monicelli ai luoghi immancabili della sua New York, dai bani di jazz scelti per la colonna sonora alle famose dispute di coppia, è già visto e un po' scontato. Incluso il personaggio di Grant, mercante d'arte british preso pari pari da *Mickey occhi blu*. Strapazzato e rinsecchito, anche l'Allen attore ha l'aria stanca; tanto più evidente accanto a una Tracey Ullman divertentissima, energica e vitale come una forza della natura. Neppure le situazioni più efficaci vanno esenti da una certa prevedibilità. A meno che non si tratti di una crisi d'ispirazione accuratamente premeditata: *Criminali da strapazzo*, cosa rara per un film di Woody Allen, è stato molto gradito in America. (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 16 dicembre 2000)

I primi quaranta minuti del nuovo film diretto e interpretato da Woody Allen sono travolgenti e scoppiettanti. Battute, gag, cinema sonoro e cinema muto che si danno la mano affettuosamente, attenzione comica ai dettagli (i vestiti di Ray e Frenchy sono un sottotesto esilarante), ritmo sostenutissimo, cattiverie da manuale, passaggi di dialogo molto divertenti. La faccia invecchiata di Woody, insensibile al destino biologico che manda in pensione i comici con l'arrivo delle rughe più profonde, e quelle perfette, con le espressioni stonate, dei suoi magnifici complici (Tracey Ullman e Elaine May sugli altri) animano lo schermo. Con l'arrivo della ricchezza esagerata e la necessità di prendere lezioni di vita da un mercante d'arte, interpretato da Hugh Grant, la sceneggiatura cambia improvvisamente marcia. Scompaiono i comprimari e l'intreccio, pur regalando la deliziosa sequenza del furto di una collana, si sfalda e si impigrisce in un kitsch con troppe calorie. (ENRICO MAGRELLI, *Film Tv*, 19 dicembre 2000)

Più d'uno sostiene (o lamenta) che *Criminali da strapazzo* sia un ritorno al suo cinema d'esordio, a quel cinema che Allen stesso così definisce: «una gag e poi una gag e poi una gag...». Un sollievo, per quanti abbiano faticato ad accettarne l'evoluzione intellettuale o, per i malevoli, l'involuzione intellettualistica. [...] La commedia e la trage-

dia, il riso e il pianto non si escludono, ma si implicano, nel cinema di Allen come nella poetica di tanti altri grandi comici. Non stupisce che *Criminali da strapazzo* torni alle gag, stupisce, e un po' addolora, che non ci torni come, per affetto e per ammirazione, sarebbe stato lecito attendersi. Capita infatti che, dentro un solo film, ce ne siano ben tre, diversi e tenuti insieme a forza in una stessa storia generale. Nel primo, comicamente assurdo, si racconta d'un gruppo di piccoli, sciocchi, talvolta splendidi lestofanti. [...] Nel secondo si racconta poi d'una coppia di arricchiti e dei loro rapporti imbarazzanti con l'high society. E qui Allen si diverte a mettere alla berlina non tanto i piccoli Ray e Frenchy, quanto la spocchia crudele di uomini e donne che finiscono per ricordare quelli, raffinatamente e crudelmente vuoti, di cui ha già popolato il suo *Celebrity* (1998). E infine il terzo, il meno riuscito, muta ancora registro, mettendo in scena le illusioni patetiche d'una signora ormai prossima alla mezza età. Alle prese con un giovane ipocrita, cupido Pigmalione (David: Hugh Grant), dimentica chi ancora ne va fiero. A tenerli insieme, i tre film, c'è solo Ray, un po' invecchiato ma ancora in buono stato. Circostanza, questa, che ci suggerisce di essere prudenti, prima di immaginare il grande Woody sdraiato sotto un sole da pensionati. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 24 dicembre 2000)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Miranda Manfredi - Bisognerebbe avere il copione per ricordare tutte le battute di un Woody Allen d.o.c., tornato alla sua indimenticabile ironia contro i difetti della società americana. Il denaro velocemente conquistato, non affiancato da una maturità culturale di scelta, provoca disagio psicologico nei personaggi alla conquista di ruoli idonei. Il regista ci fa aggirare in case con arredamenti trionfo del "leopardato" e del "dorato" con una scelta felicissima di attori. Una Frenchy bravissima nella sua parte di regina delle gaffes

che vorrebbe essere all'altezza della nuova situazione. Hugh Grant si allinea agli opportunisti stile gentleman di cui è pieno il mondo. Comunque, a mio parere, è più difficile far ridere che piangere e nel suo genere considero questo film da premio per le sue sorridenti verità. Spiritosamente raffinato il manifesto monocolori ad angoli acuti.

OTTIMO

Carla Veronesi Righi - Woody Allen con un cast di bravissimi attori – primo tra tutti lui, impagabile nel furto della collana – con battute spiritose e quanto mai ironiche, con semplicità, in un film dove la sceneggiatura è scontata, mette in luce i difetti della società americana; dalla polizia corrotta alla cafoneria dei nuovi ricchi, dall'avvenente cugina che per conversare recita il bollettino meteorologico alla volgarità dell'efficiente moglie. La prima parte è un fuoco d'artificio di gag con un divertentissimo e intelligente dialogo: il ritorno di Allen alla comicità, senza problemi esistenziali: per me un vero godimento, mentre nella seconda parte c'è una stasi e il film si spegne con una nota più banale. Ad ogni modo un buon film, brillante che più del possesso della ricchezza condanna il cattivo uso che ne fa chi non l'hai mai avuta.

Maria Ruffini - È davvero un bello spettacolo: ironico, graffiante e condotto con grande sicurezza nel suo volere, oltre che divertire, lasciare anche un messaggio chiaro, positivo.

Maria Antonietta Carassai - Allen ritorna a essere il grande comico dei suoi inizi e ci regala un'ora e mezza piacevolissima. Far sorridere non è una cosa facile, sono moltissimi i film mal riusciti, i "film comici" che tutto fanno meno che far ridere. Allen senza ricorrere alle solite battute, con la sua sola immagine e la sua bravura è riuscito a fare con poco un film brillante che ho visto proprio volentieri. Ogni tanto vedere un film di questo genere penso faccia bene.

Giulio Manfredi - Comicità cerebrale quanto basta per farci sorridere. Rapina in banca secondo la prassi della banda del buco ma con risvolti inediti che si intrecciano con la sindrome americana del facile successo commerciale che produce inaspettato denaro. Ricchezza di difficile gestione culturale che genera aspettative e delusioni. Non manca la ricomposizione dell'amore in uno schema di valori perduti.

BUONO

P. G. Ottolino - Con Woody Allen ci eravamo per lo più abituati a un mondo elitario, popolato di personaggi raffinati nei gusti, intellettualmente sofisticati e mediamente sofferenti per qualche incertezza esistenziale. Buon ultimo, un mondo molto attento al "politically correct". Con questo film si cambia. I personaggi si presentano con prepotenza con le loro caratteristiche più umane e più immediate (mi ha colpito quante volte Frenchy – il nome è tutto un programma – dia del cretino al marito e ai suoi amici). La buona società, vana e a volte meschina, fa solo da sfondo. Il film non mi ha convinto del tutto, anche se mi ha incuriosito. Quello che mi interessa è il prossimo film, la svolta nel suo interesse sociale non mi sembra casuale. Woody Allen è un osservatore troppo acuto e intelligente per non riflettere sulla sua scelta e non chiedersi se non stia per percorrere nuove vie.

Ilario Boscolo - È un film leggero, divertente e simpatico. Woody Allen ha voluto fare un'opera non impegnativa, ma fresca e divertente. C'è purtuttavia nel film un contenuto di critica sociale ai parvenu e agli intellettuali di maniera.

Lia Calzia - Anche se è un po' ripetitivo e in tono minore, il film è piacevole e divertente. Ritroviamo i graffi e la compassione, l'ironia e la complicità con cui Woody Allen guarda il mondo; il tutto raccontato con quel tono leggero e brioso che ne fa un maestro del genere.

Piergiovanna Bruni - Brillante umorismo sui criminali da

strapazzo che infestano questa nostra era dell'apparire senza mai essere. Un Woody Allen ironico e provocatorio come ai vecchi tempi, sarcastico e candido nello stesso tempo. Qualche esagerazione, qualche scontatezza, ma nel complesso un film che riesce a creare un'atmosfera di sana ilarità, mai sfiorata dalla volgarità e dalla violenza. Attori bravissimi!

Antonella Spinelli - Divertente e talora schizofrenica commedia, tappezzata di soggetti kitsch e oggetti veramente brutti. Il tutto colorato da dialoghi e battute inverosimili da veri comici. Ma forse questa parte è davvero la migliore del film. Non smette, comunque, di stupire Woody Allen laddove ridicolizza le classi snob newyorkesi così preoccupate di mostrarsi e di ascoltarsi da non accorgersi troppo dei ricchi ladri in giro, esclusivamente per interessi economici e di prestigio. È tutt'altro che poco moralista.

Teresa Deiana - Accantonato ogni intellettualismo, Allen sembra qui privilegiare la comicità e la risata facile. Eppure lungo il film serpeggia una sorta di malinconica rassegnazione che non trasmette allegria. Gli abiti e gli interni che descrivono, con pungente sarcasmo, la mentalità dei "prima" poveracci e poi nuovi ricchi, il poliziotto che intravedendo l'affare è pronto a delinquere, il cinismo degli intellettuali più che disponibili a sfruttare i ricchi incompetenti... Tutto concorre all'amara, anche se sorridente, descrizione di una società (che però non è solo quella americana) nella quale ciò che conta sembra essere esclusivamente il denaro.

Adelaide Cavallo - Il grottesco di questo racconto è che il buco riesce sbagliato, ma le ciambelle (quelle che il buco l'hanno per natura) riescono perfette. Sarà, come dicono i critici, un Allen in tono minore, questo di *Criminali da strapazzo*, ma novanta minuti di divertente spettacolo ce li ha regalati quel vecchio istrione di Woody, e non è poco a ben guardare, visto il prevalere del cinema riflessivo su quello distensivo. Abbandonate le sue elucubrazioni psico-surrealistiche, trovate e dialoghi di questo film riprendono il filo di

una comicità fine a se stessa che si accetta, sia per il valore del protagonista, sia per il garbo con cui è servita. Un Allen quindi che forse non sa rispondere alla domanda “ma i soldi danno la felicità?”, ma propenso come sempre a catturare lo spettatore al suo essere uomo di cinema.

Dora Dorigo - È un film apparentemente leggero, con un'ironia strisciante che lo rende piacevole. È semplice, ma efficace nel prendere in giro i troppi soldi. Solo l'amore trionfa... nella miseria!

Alberta Zanuso - Superate le burrasche esistenziali e la ricerca di vari modelli cinematografici, Allen torna con questo piccolo, delizioso film alla sua autentica e ineguagliabile forma espressiva: le battute folgoranti, l'umorismo un po' amaro e irresistibile. Pochi personaggi perfetti e a tutto tondo, alcune scene di travolgente comicità confermano pur senza raggiungere i “picchi” di altri suoi film, quanto questo geniale autore possa ancora regalarci momenti di vero diletto.

Felice Ghidoli - Ritrovandosi non più “ideologico e nevrotico”, Allen punta al tradizionale senso dell'umorismo, dando freschezza alla sua creatività e colore alle atmosfere, che lo vedono interprete tra le originali scelte di sceneggiatura. Speravo da Allen qualcosa di più, reso perplesso dal finale che si avvicina alla pièce teatrale, anche se è buona l'intenzione moraleggiante.

Bona Schmid - Non è uno dei migliori film di Woody Allen, ma è comunque uno spettacolo godibilissimo. La prima parte è la più felice, perché è una rassegna ironica delle gag più famose del cinema comico internazionale. Woody Allen in bermuda che sgambetta frettoloso, monologando lungo un marciapiede di New York è indimenticabile. Non è facile sapersi ridere addosso con tanta intelligenza. Nonostante l'indiscussa bravura di Tracey Ullmann (Frenchy), la seconda parte è meno riuscita. Il dialogo è scintillante, ma si intuisce che ha perso di smalto nel doppiaggio.

DISCRETO

Tullio Maragnoli - In un panorama di film “d'autore” tendenti solitamente al dramma e al problematico, ben venga una pellicola che si propone di far ridere. Con qualche inconveniente, però: come tutti i film di Woody Allen anche questo è molto “parlato”; le battute, intelligenti e piacevoli, seguono a raffica per cui spesso si perdono tra le risate di quelle che le precedono. Poi, le situazioni descritte sono piuttosto scontate, e le due parti del film appaiono troppo diverse tra loro: non c'è continuità di stile, sembrano quasi due “corti” incollati assieme. Forse, per questo film si è contato eccessivamente sul nome del regista.

Grazia Agostoni - Qualche risata nella prima metà, ma poi il film va scadendo. Indubbiamente c'è del mestiere, c'è intelligenza, ma il vecchio Allen è poco graffiante. Nel complesso, comunque, il film è piacevolmente accettabile.

Flavia Molinari - È un filmetto senza pretese, facile, divertente, con molto mestiere.

Lucia Fossati - Film simpatico e anche divertente ma nella filmografia di Allen segna un ritorno alle origini e, mi pare, una stasi nella creatività.

Anna Colnaghi - Argomenti facili, battute sperimentate e un doppiaggio che rende il personaggio sempre più caricatura di se stesso. Qualche sbadiglio sfugge alla censura intellettuale (mia) che vorrebbe per meriti acquisiti riconoscere intelligenza, spirito, anticonformismo... Il maestro si è un po' assopito, non varrebbe la pena riposarsi un po'?

MEDIOCRE

Iris Valenti - Trama inconsistente, incapace di reggersi malgrado la bravura degli interpreti. Poco, troppo poco da un Woody Allen scialbo quanto il suo stesso aspetto fisico.

Dancer in the Dark

10

CAST&CREDITS

regia e sceneggiatura: Lars von Trier
(Danimarca, Olanda, G. B., Francia, Svezia, Finlandia, Islanda, Norvegia, 2000)

fotografia: Robby Müller

montaggio: François Gédigier e Molly M. Stensgard

musica: Björk

interpreti: Björk (Selma), Catherine Deneuve (Kathy), David Morse (Bill), Peter Stormare (Jeff), Jean-Marc Barr (Norman), Udo Kier (dottore)

durata: 2h20'

distribuzione: Istituto Luce

IL REGISTA

Nato a Copenaghen (Danimarca) il 30 aprile 1956, Lars von Trier è uno dei registi più discussi degli anni Novanta. Idolatrato da parte della critica, aspramente criticato da un'altra, ha fin dagli esordi spaccato il pubblico a metà. Autore nel 1991 di *Europa*, e di *The Kingdom*, saga ambientata in un ospedale danese infestato di presenze ultraterrene, ha conosciuto il successo internazionale con *Le onde del destino* (1996), premiato dalla giuria di Cannes di quell'anno. E scatenando una serie di critiche riguardanti l'eccessiva estremizzazione delle sue storie, spinte al limite in nome del sacrificio. Il regista, che non nasconde di essersi convertito al cattolicesimo, insieme ad un gruppo di filmmaker ha steso un discusso documento, *Dogma 95*, che detta alcune re-

gole di regia (illuminazione artificiale ridotta al minimo, macchina a mano, camere digitali per aderire il più possibile alla realtà, presa diretta del suono, niente musica aggiunta) da ossevare scrupolosamente. Con *Idioti* (1998) ha messo in scena le peripezie di un gruppo di scatenati attori che si fingono dementi a danno del prossimo, mentre *L'elemento del crimine* (1984), uscito da noi solo nel 2000, è un noir dalle atmosfere allucinate e stranianti, che fa parte di una trilogia completata da *Epidemic* (1987) e *Europa*.

Dancer in the Dark (2000), che almeno in parte si distacca dai canoni del Dogma, è stato premiato a Cannes 2000 con la Palma d'oro e Björk ha ricevuto il premio come migliore attrice.

IL FILM

«Traboccante di tenerezza, pietà e sbalordimento arriva sugli schermi la Palma d'Oro di Cannes. Premiato al Festival anche per la migliore interpretazione femminile, *Dancer in the Dark* porta la firma di Lars von Trier. Stavolta il trucco dell'illusionista di *Le onde del destino* consiste nel proporre un singolare musical che ha messo l'angoscia al posto della gioia. Lo attraversa ballando, cantando e soffrendo Björk, 35 anni, l'età che aveva la Masina al tempo di *Le notti di Cabiria*: e in un misto di grinta e innocenza, questa piccola islandese un po' ricorda la nostra Giulietta. Nelle interviste la musicista, che ha dato il suo contributo anche come autrice della colonna sonora, confessa di essere uscita di-

strutta dall'esperienza, tanto che si propone di non fare altri film. Speriamo che cambi idea, perché *Dancer in the Dark* anche per merito suo risplende con allarmante originalità. In un'America anni '60 girata in Svezia perché il fobico regista non prende l'aereo, l'esule cecoslovacca Selma è una piccola santa, operaia di giorno e filodrammatica alla sera. Il suo rifugio sono i film musicali, che ormai può solo farsi raccontare dall'amica Deneuve. Infatti sta perdendo la vista per una tara ereditaria, che incombe anche sull'adorato figlio dodicenne, a meno di non fargli un'operazione: per coprire i costi la nostra eroina lavora anche di notte. Dall'inusitata premessa nasce un intrigo per cui la protagonista verrà licenziata, derubata, diffamata, coinvolta in un fatto di sangue, arrestata e condannata. I numeri musicali rappresentano le fantasie di Selma e sembrano aggiustare tutto: perfino il morto ammazzato si alza per intonare strofe assolutorie. Ma non è vero che in un musical non può succedere niente di brutto e in finale l'autore lo proclama con stoicismo. Non a caso Selma bambina voleva uscire dal cinema alla penultima canzone del film, solo modo per salvare le illusioni dall'impatto con la realtà. Sconsiglio di fare lo stesso con *Dancer in the Dark*: perdereste una delle più forti emozioni del cinema contemporaneo». (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 21 ottobre 2000).

LA STORIA

Su quel piccolo palcoscenico dove gli attori sono tutti dilettanti si prova il balletto. Selma è uno di loro. Il musical è la sua passione, una specie di rifugio a cui chiede aiuto, e molto più spesso con la fantasia, per dimenticare le difficoltà della sua vita. Il suo dramma tenta invece di nascondersi: sta per diventare cieca. Alla visita di controllo dell'oculista, cui si sottopone per poter continuare a fare il suo lavoro, arriva con un piccolo imbroglio. Così ottiene il certificato che le consente di manovrare una macchina molto pericolosa, una pressa. Selma ha un figlio, Gene, anche lui con quella malattia agli occhi che un giorno lo condan-

nerà alla cecità: e alla quale lei sta opponendosi in tutti i modi, lavorando per mettere da parte tutti i soldi che può. Dovrà essere sottoposto a un intervento ed è la ragione per cui ha lasciato la Cecoslovacchia ed è giunta negli Stati Uniti. Spera di farlo operare presto.

Gene, che ha appena compiuto dodici anni, è un piccolo irresponsabile. Può però contare sull'aiuto di Bill, il poliziotto che si è preso a cuore la causa di Selma, e di sua moglie, Linda, che le dimostra amicizia. Selma abita in una roulotte che Bill le ha dato in affitto, sistemata vicino alla sua villetta. Un giorno Bill va da lei e le confida il suo segreto. Non ha più soldi, tutto quello che aveva ereditato è finito e sua moglie non ne sa niente. La banca, che da tempo non riceve i pagamenti che le sono dovuti, si prenderà indietro la casa e la moglie lo lascerà. Selma gli dice: «ti confido anch'io il mio segreto. Sto diventando cieca: forse addirittura entro l'anno, è una tara di famiglia. Sono venuta in America per far operare Gene. Devo risparmiare abbastanza soldi, prima che compia i tredici anni». E poi tutti e due: «non diremo niente a nessuno».

Ma vicino a Selma ci sono anche Kathy e Jeff. Kathy è una sua collega di fabbrica e non la perde mai di vista, pronta a intervenire ogni qualvolta rischia di mettersi nei guai. Jeff è invece l'uomo che l'ama e che aspetta, anche perché lei gli ha detto con chiarezza che non ha tempo per un boyfriend, ma che se volesse un fidanzato sarebbe proprio lui. Una sera Selma trova all'uscita del lavoro Bill, che le offre di accompagnarla a casa e che è in realtà andato a prenderla per chiederle un prestito. Selma è irremovibile. «Quei soldi non sono miei, sono di Gene». Ma ormai su quei soldi Bill ha messo gli occhi, ed è deciso a prenderli. Approfittando del fatto che Selma ci vede ormai pochissimo, una mattina si fa trovare da lei e glieli porta via. Selma se ne accorge quasi subito e non esita ad attraversare i pochi metri che separano la sua roulotte dalla casa del poliziotto per chiedere spiegazioni. Linda vorrebbe fermarla, le dice che il marito le ha riferito di essere stato importunato da lei, e che è andato in banca a ritirare la cassetta. Selma non parla. Sale al piano superiore dove sa di trovare Bill, lo affronta, gli chiede i sol-

di indietro e allora lui prende la pistola e la minaccia. Una colluttazione fra loro fa partire un primo colpo e poi, esasperata dalle parole di lui, Selma spara ancora e lo uccide. E i si riprende i soldi, che va a consegnare al dottore al quale affida l'incarico di operare suo figlio il giorno del suo tredicesimo compleanno. Per Selma il cerchio si stringe. Viene arrestata e al processo incriminata per tradimento, furto, assassinio. L'avvocato d'ufficio non spende neanche una parola per la sua difesa e quando il giudice le domanda perché ha ucciso Bill, l'unica sua risposta è «me lo ha chiesto lui». La condanna a morte è inevitabile.

Kathy e Jeff, che hanno seguito in aula il processo, tentano di opporsi a quella sentenza e le trovano un avvocato che ha accettato di chiedere la riapertura del caso. Ma quando Selma sa che i soldi che servono a pagarlo sono gli stessi che lei ha messo da parte per pagare il dottore di suo figlio, rinuncia all'appello. La sua è la ribellione di chi si sente tradita. Rimandare l'operazione di Gene vuol dire condannarlo alla cecità e nessuno le farà cambiare idea. Da quel momento si richiude in se stessa. Rifiuta di vedere anche suo figlio, che ama moltissimo e che ha messo al mondo proprio per il bisogno di tenere un bambino fra le braccia. Va incontro alla morte per impiccagione cantando e piangendo. Le sole persone che ha voluto vicino Kathy e Jeff. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Björk si arrabatta e viene costretta all'omicidio nell'America appiattita dai colori desaturati che Lars von Trier le ha costruito intorno. La macchina a mano del dogma la insegue, stringe sulla sua faccia e sul suo sorriso che ostinatamente ritorna, non ci risparmia nessun particolare sgradevole degli interni, dell'omicidio disperato (violento, repellente, lungo, come nella vita e come in *Quinto non ammazzare* di Kieslowski), del carcere. E, a tratti, guidata dalla volontà di sopravvivenza di Selma e dalla scelta teorica ed emotiva di von Trier, si blocca e lascia spazio alle volute ampie e piane del più tradizionale dei generi, il musical: la vita

in musica, come ogni tanto ci illudiamo che sia, come non è mai, come solo al cinema può essere. Ogni rumore, o concatenazione di rumori, il battito ritmato di un passo (o di 107 fatidici passi), lo stridio di una macchina, le voci e le "entrate" che si accavallano in un processo, il battito di un treno sulle rotaie o quello sordo e terrorizzato di un cuore, tutto serve a Selma per creare davanti ai suoi e ai nostri occhi il sogno di una vita cinematografica, da *Tutti insieme appassionatamente* (che fa da "guida" al film) a *Sette spose per sette fratelli*, dal modernismo alla Bob Fosse al vitalismo del musical sovietico anni '50, all'omaggio vivente a Jacques Demy e alle sue demoiselles che è Catherine Deneuve, operaia tenerissima, dalla faccia pulita, quasi ringiovanita. In *Dancer in the Dark* (anche il titolo è una citazione minnelliana), ci sono un dolore e un amore enormi, intrecciati appassionatamente nella più impossibile, ma per alcuni anche la più quotidiana delle finzioni: sognare la perfezione del cinema per resistere all'orrore della vita. (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 24 ottobre 2000)

Oltre che al musical, la "tragedia musicale" di Lars von Trier si rifà fortemente al mélo [...] A partire da quella centralità del motivo del denaro che ricorre frequentemente nel melodramma. E poi riproponendo il senso tragico della fine che era, per esempio, in *Alba tragica* di Carné. O quella presenza operaia e quel sacrificio dell'innocente che erano alla base di *Toni* di Renoir o di *Amore sublime* di Vidor. E, come in quest'ultimo caso o in *Assunta Spina*, è quasi sempre una donna a fare da vittima sacrificale. Dal mélo, von Trier sembra soprattutto affascinato da quel topos della perdita della vista che si rincorre da *Le due orfanelle* fino a *La magnifica ossessione*, e arriva fino a *The Killer*, *Gli amanti del Pont-Neuf* e *A prima vista*. A dimostrazione dell'incapacità strutturale del mélo di vedere e mostrare le cose nella loro evidenza apparente, ma di cercare costantemente "ciò che sta dietro alla superficie delle cose" come diceva il pittore suicida di *Porto delle nebbie*. Dietro a ciò che si vede, si dischiude la percezione sentimentale, la possibilità di avvertire col cuore quell'"essenziale invisibile agli occhi" di cui parlava già il piccolo princi-

pe. E *Dancer in the Dark* permette di riconoscere un'analoga provocazione estetica ed etica: la disponibilità a fare a meno del vedere pur di rivalutare il sentire, passando dunque da una percezione indifferenziata del mondo a un'attenzione partecipe. E facendo del cinema uno strumento di ascolto più che di visione. È in questa didattica dell'attenzione che si riconosce il progetto che von Trier va perseguendo di film in film. Nell'elogio dell'immaginazione e dell'evasione fantastica di Selma, von Trier rintraccia la pura forma del sogno di armonia, pace e bellezza che dovrebbe ispirare ogni essere e ogni azione. Ancora una volta in maniera paradossale l'immaginazione cessa di essere qualcosa di accessorio o di esterno all'uomo, un altrove ove rifugiarsi, per tornare ad essere il suo luogo più proprio, intimo, segreto, rivelatore. (EZIO ALBERIONE, *Duel* 83, ottobre 2000, p. 31)

Ogni film di von Trier si basa su uno o più casi limite: la demente che parla con Dio ne *Le onde del destino*; gli handicappati sociali che si fingono handicappati mentali, per poter vivere in un mondo a parte, e finiscono con l'incontrare un gruppo di handicappati veri, che interpretano se stessi senza ricorrere a nessuna finzione in *Idioti* (1998). Nella scia dei due film precedenti, sempre alla ricerca di situazioni estreme, si muove *Dancer in the Dark*, strano miscuglio di generi cinematografici tradizionali, ma divergenti (il melodramma strappalacrime, il musical...) e tecniche di ripresa avveniristiche: telecamere digitali usate simultaneamente per moltiplicare i punti di vista, immagini traballanti e scarsamente definite (quasi da filmino amatoriale) in contrasto con altre, soprattutto nei numeri musicali, studiate nel taglio e nel montaggio secondo le regole della cinematografia classica. [...] Realtà e fantasia si mescolano in questo film la cui struttura [...] è sottoposta a una continua tensione provocata dalle forze centrifughe che vi coabitano. L'oggetto della visione, a mano a mano che la protagonista precipita nel buio della cecità, sembra collocarsi al di là dello schermo, fare appello ad altri sensi...Non a caso la proiezione inizia con uno spezzone di pellicola nera che scorre nel proiettore mentre nella sala si diffondono le note di un'introduzione musicale.

Selma, che insegue un obiettivo per raggiungere il quale è disposta a rinunciare ad ogni altra cosa, compresa la propria vita, va avanti per la sua strada, spinta da una forza che ha dell'incredibile. Si scontra con il cinismo e la feroce avidità delle persone che le stanno attorno. Inciampa (lei che "vede" pur avendo perduto la vista) nelle trappole tese da coloro che, pur avendo l'uso della vista, "non vedono" perché privi di una luce che aiuti a percepire il senso delle cose. Compie un delitto involontario. Subisce un processo come ladra e assassina. Condannata a morte, rinuncia a difendersi per non destinare all'avvocato i soldi accumulati per l'operazione del figlio. Si giunge così alla parte finale del film, quando la madre compie, per amore del figlio, il sacrificio supremo. Lei che, non vedendo, traeva spunto dai rumori della vita per abbandonarsi alle sue fantasticherie musicali, ora dovrà cantare e danzare sulla base del suono agghiacciante dei passi che separano la cella, dove trascorre le ultime ore, dal luogo del patibolo; dovrà accordare l'ultima canzone con il battito del suo cuore, che viene stroncato nel momento in cui la botola si apre sotto i suoi piedi e il nodo scorsoio si stringe con uno strattone attorno al suo collo. Palma d'oro al festival di Cannes dello scorso anno, dove Björk ha vinto anche il premio come migliore attrice, *Dancer in the Dark* può essere visto (alla pari del sopra ricordato *Le onde del destino*) come l'ennesima variazione sul tema attualizzato della via crucis, un modo per dire con le lacrime agli occhi, sognando di potersi abbandonare al ritmo di un impossibile tip tap, che l'amore è più forte della morte (VIRGILIO FANTUZZI, *La Civiltà Cattolica*, 3616, febbraio 2001, pp. 439-440)

Dotato come un'ammiraglia: la rockstar Björk attrice esordiente al cinema e autrice delle canzoni, il cineasta-divo Lars Von Trier alla regia, Catherine Deneuve che torna a cantare a trent'anni da *Le parapluies de Cherbourg*, due Palme d'oro a Cannes (film, interprete), un'invettiva contro la pena di morte, il ritorno del musical con snobistico accredito europeo. Eppure senti sempre l'operazione, l'esperimento, quasi il principio teorico del film che si scontra con la "fiction" che avrebbe voluto essere. La storia di Selma, operaia

americana che negli anni '60 sta perdendo la vista e resta ingiustamente vittima di un'accusa d'omicidio, è un melò verista più vicino a *Bohème* che al luccicante iperuranio di Gene Kelly e Fred Astaire. La dedizione della madre cieca per il figlio e l'ingiustizia sociale e giuridica (solo il pubblico conosce davvero la purezza di Selma) è dirompente, ma è ormai fiacco lo sfondo mistico-sacrificale di von Trier, digerito già in *Le onde del destino*. Critica divisa. Verdetto al pubblico. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 21 ottobre 2000)

Con la corda al collo e i piedi sulla botola, la sventurata Selma (Björk) canta con la sua dolce voce da usignolo cieco. La ballata della ragazza che deve morire celebra la sua scena madre. Laureato a Cannes (Palma d'oro e premio per la migliore attrice) fra applausi e fischi, *Dancer in the Dark* è un film fatto per dividere, come è il cinema di Lars von Trier. Come spettatore mi trovo nel mezzo: non riesco a commuovermi fino in fondo, ma neppure a irritarmi davvero. Mi piace l'idea di costruire un film sulla pena capitale prendendo a modello il musical più rosa che c'è (*Tutti insieme appassionatamente*). E mi sembra funzioni la trovata di reinventare l'America povera (anni '60) nella desolata campagna danese. Ma mi disturbano certi eccessi mélo, furbi e compiaciuti; e quando compare l'insopportabile Catherine Deneuve col fazzoletto da operaia, mi viene voglia di mandare von Trier al diavolo. (CLAUDIO CARABBA, *Sette*, 19 ottobre 2000)

Anche con *Dancer in the Dark* [...] il regista danese Lars von Trier continua a suggestionarci con una forza e genialità che è rigore di stile. Ancora cinepresa a mano, sempre inquietante in movimento a suggerire insicurezza e instabilità. ancora primi e primissimi piani quasi tracimanti dallo schermo. Ancora cromatismi allusivi a ipnotiche magie. Ancora suoni strettamente connaturati alle immagini, e scansioni musicali dettate dai ritmi della vita quotidiana. (ALBERTO PESCE, *Il Giornale di Brescia*, 22 ottobre 2000)

Non ci vuole la palla di cristallo per prevederlo. [...] *Dancer in the Dark* è un film che molti ameranno, che tra-

volgerà molti nel suo fiume di emozioni. Mentre molti, irritati, decreteranno che si tratta di un'operazione furba e ambigua. In ogni caso *Dancer in the Dark* è un film da vedere: originale, strano, innovativo (per la commistione dei generi, per la libertà delle telecamere utilizzate da Robby Müller, per l'uso delle voci al naturale, per la fluidità delle riprese) anche nei suoi difetti. Di cui – reparto ideologia, reparto concezione del mondo, reparto manipolazione dello spettatore – abbonda. Ma in maniera così vitale, sconvolgente ed eccentrica da colpire comunque, nelle due direzioni. E, di questi tempi tecnologici, in cui le massime emozioni vengono dall'orrore digitale, non si può chiedere al cinema di più. [...] In questa vertiginosa altalena emotiva tra la magia della fiaba e la tragedia, tra il sogno liberatorio del musical e la cronaca della miseria quotidiana, tra la sperimentazione tecnica secondo i dogmi del Dogma e gli acuti emotivi del melodramma, von Trier manipola i sentimenti dello spettatore – se non gli si fa resistenza, se ci si lascia andare alle emozioni – fino allo strazio: la storia che racconta, diranno i critici razionali, è, come in *Le onde del destino*, improntata alla rassegnazione, a una visione "cattolica" della maternità e del sacrificio femminile. Obiezione: è soprattutto una grande storia umana, un'appassionata requisitoria contro l'indifferenza, una favola nera per ricordarci che il mondo è popolato di gente indifesa la cui unica arma è l'amore. (IRENE BIGNARDI, *La Repubblica*, 18 ottobre 2000)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Stefano Guglielmi - Le riprese della prima fase creano disagio, la telecamera si sosta repentinamente e rende difficile mettere a fuoco le immagini; è lo stesso disagio di chi sta perdendo la vista. Così, come in tutto il film, è un dialogo continuo con lo spettatore che non può che rimanere coinvolto da una pellicola dalle emozioni forti, ma soprattutto profonde. Il dolore, l'amore portato fino al sacrificio estremo

trovano nel film un equilibrio perfetto, l'equilibrio della protagonista che alla perdita della luce dei suoi occhi sostituisce una potentissima luce interiore, un'energia che rafforza il desiderio di raggiungere il fine desiderato. La scena finale verticalizza il coinvolgimento dello spettatore e si configura come una delle più belle per intensità, emozione, liberazione.

Vincenzo Novi - *Dancer in the Dark*: un buio degli occhi ma non del cuore. Qualcuno in sala ha avvicinato l'oblività della protagonista alla follia, ma nella malattia della mente il comportamento è scordinato e genera paura. Selma è guidata da una forza che contagia le persone che l'avvicinano e il canto e la musica esprimono il coinvolgimento. Rimangono esclusi coloro che la osservano attraverso le grate dei loro schemi. L'ultima canzone va al di là del film ed è dedicata al figlio. Recupererà la vista e conserverà viva la presenza di una madre che non potrà più morire. Con questo film von Trier getta una sonda nel mistero dell'animo umano. Un tema insolito per una cultura percorsa da spinte edonistiche. L'autore l'accosta con intelligenza e con coraggio, sorretto da un gruppo internazionale proveniente da otto stati. Un'opera di grande spessore.

OTTIMO

Carlo Chiesa - Una fiaba: una romantica, assurda, patetica, tragica fiaba. È vano cercare e criticare riferimenti ad adeguatezze con le realtà dell'oggi vissuto. Anzi, è proprio per questo motivo che viene da gridare al capolavoro assistendo all'intensissima interpretazione della Björk-Selma. Gli stupendi intermezzi musicali sono piccole gemme artistiche perfettamente pertinenti che alleggeriscono la tensione del momento e ci permettono di entrare nella psiche e nel sogno della protagonista. La catarsi finale non poteva essere diversa: anche nelle fiabe più classiche si riscontra spesso un pizzico di cinico sadismo.

Luisa Alberini - È la prima domanda che quel volto ci pone

ed è l'ultima con cui ci lascia: chi è quella donna? Di sé dice pochissimo e spesso quello che accetta di dire appartiene solo alla parte segreta del suo mondo. Il non vedere per Selma diventa inesorabilmente una scelta. Il buio dei suoi occhi è la costruzione di uno schermo scuro e invalicabile che pone tra sé e gli altri. E la vita può andare in scena se si riesce a raggiungere e colmare la distanza estrema che c'è tra realtà e fantasia, che è anche la condizione per sopravvivere. Come nei sogni? Come nei musical. Un gioco che avvolge e coinvolge.

Mariateresa Scarlini - E (in)giustizia è fatta! Così, una volta di più, una condanna a morte perpetrata in modo crudele al di là dell'oceano, ci lascia agghiacciati. Ma non solo quella: anche un processo farsa dove ha voce solo una provocatoria accusa, con una sifesa d'ufficio inesistente. E l'imputata passiva che non firmerà per la revisione del processo, perché i soldi necessari per questa sono destinati all'operazione del figlio. Momenti straordinari in questo film dai dolori e dagli amori sconfinati, dalla fantasia sorridente e garbata di quegli intermezzi musicali. Sequenze indimenticabili: il camminare cautamente lungo le rotaie per non smarrire la strada, la tranquilla presa di coscienza dell'odioso furto subito e le pacate rimostranze di fronte all'amico ladro, la spasmodica ricerca, nella cella di isolamento, di qualche rumore dall'esterno che la possa ricondurre a ritrovare un ritmo per la sua danza; quell'interminabile percorso di 107 passi a fianco di una sorvegliante commossa, e quegli inutili occhiali al momento finale. Il film è tenerissimo: fantasia e realtà – anche se qualche volta può lasciare perplessi – sono intelligentemente amalgamate. E la presa emotiva è totale, grazie anche a quell'incancellabile visetto della protagonista, dagli occhi lievemente a mandorla e di grande espressività. I momenti cantati alleggeriscono tensione e angoscia: ma il sipario finale che si chiude ci lascia veramente "in the dark".

BUONO

Adelaide Cavallo - Darei un giudizio positivo per quanto

concerne sceneggiatura e musica. Mi lascia perplessa la storia, che si sviluppa al limite del credibile. C'è invece il discorso della pena di morte che si inserisce (non in secondo piano) nel contesto del film, come un monito per la vita. La baldanzosa Selma, nel suo comportarsi, non traduce una gioia per la morte, ma piuttosto il richiamo alla gioia del vivere. L'ingrediente musicale sottolinea nel film questo aspetto e ne fa motivo di esaltazione. Ottima recitazione.

Nicola Raimondo - Per individuare un percorso logico, in questo inquietante racconto, devo fare delle premesse, forse non pertinenti, ma indispensabili per il mio giudizio. Ho richiamato a mente la letteratura nordica: saghe, leggende, favole popolate di fate, orchi, elfi e gnomi, luoghi e personaggi fantastici, intrecci di grazia, tenerezza e ferocia, un simbolismo recepibile come mediatore di una fervida interiorità, apologo di intenti didascalici e pedagogici. Nello stesso ordine di idee, non posso trascurare, come casuale, lo schieramento degli 8 paesi nordici che supportano la produzione. Ho pure ripreso l'opinione del medico-scrittore svedese Axel Munthe, vissuto lungamente ad Anacapri: a suo dire di nordico, è vero che i mediterranei hanno il cuore caldo e la testa fredda, ma i popoli settentrionali hanno una testa che arde di fantasie e creazioni favolose, astratte, come dimostra – aggiungeva lui – la favolistica di quei popoli. E il cuore freddo. Nel film mi ha colpito, più di ogni pregevole qualità estetica, una certa disomogeneità nella struttura complessiva: forzature della realtà drammaturgica, artifici nella “soluzione” dei contrasti, una insufficiente (incauta) saldatura degli elementi, una volta impostati sui ritmi del “musical” scelto a comporre, o meglio a far confluire Selma con la feroce realtà che la circonda. Fa l'impressione, il “musical”, di una sorta di struttura binaria non assimilabile né riducibile a unità; quell'ircocervo, animale favoloso, mezzo capro e mezzo cervo, inventato – secondo gli “addetti ai lavori” – per evadere dalla logica del pensare e del giudicare. Il film non sfiora neppure una logica di sentimenti: il tutto è continuamente sottomesso alla “logica” della favola, che non esiste (perché ha una morale) dove il lieto fine ha funzione pe-

dagogica. Il musical funge da frullatore di sogno e realtà, per inviare i suoi messaggi subliminali, sotto traccia di una vicenda crudele, in cui senso e valore resterebbero inafferrabili: forse per la cecità di Selma? o non piuttosto per mancanza di un afflato di speranza nella realtà stessa che la travolge. Manca forse l'evento catartico che riscatta e risolve la ferocia nella misericordia: al suo posto c'è l'impiccagione. La statura morale di Selma-Björk è quella dell'angelo annunziatore, non quella dell'angelo protettore. Il film, in fondo, con quella immagine dell'impiccata, inverosimilmente trattenuta, nella lunga agonica sequenza dell'orrendo cerimoniale, dà una sensazione di rifiuto della speranza, che non può appartenere alla favola, e non vogliamo che appartenga a una realtà comune di anelito alla salvezza. «Eppure gli uomini non sono cattivi» (Anna Frank).

Arturo Cucchi - Non è facile mescolare melodramma e denuncia sociale. Il regista geniale, creativo e innovativo Lars von Trier, aiutato anche da Björk, top ten d'Europa per le sue splendide canzoni, ha saputo affrontare, con un impianto neorealistico, in una saga di sentimenti, con un buon folklore di musica e di balletti, assieme alla telecamera (non con la tradizionale macchina da presa), un dramma popolare di impegno civile per condannare la pena di morte, per denunciare un sistema giudiziario ingiusto, per mettere a soqquadro le iniquità del mondo sanitario che non garantisce la salute ai più deboli. E tu rimani inchiodato alla poltrona, vuoi per l'elegia dell'amore materno, vuoi per l'inno contro la pena di morte e le ingiustizie sociali. Un film originale, intenso che, se fosse stato un po' più stringato avrebbe fatto centro, anche per la sua capacità di mescolare generi diversi.

DISCRETO

Alessandra Cantu - In un mondo di biondi atletici statunitensi, gli occhi obliqui e i capelli pesanti di Selma fanno subito pensare alla sopraffazione, alla crudeltà, alla prepotenza verso il debole, verso l'immigrato, il diverso. La prima metà

del film è insopportabile e si desidera togliere tutte le scene che non siano “musical”. Andando avanti si capisce meglio la tesi del film e la debolezza della protagonista si tramuta in forza. La canzone finale rappresenta la sua vittoria.

Annamaria De' Cenzo - Nonostante la lacrimevole storia, nonostante l'implacabile mancanza di pietà della cinepresa nei confronti dello spettatore, la bravissima Björk, interprete d'eccezione, è riuscita a dare una considerevole “mano” al regista, ai fini della valutazione del film. «Nel musical non avviene mai nulla di terribile» dichiara la protagonista a un certo punto: la sua vita, invece, è fatta solo di avvenimenti terribili, e la sua forma di evasione è una necessità. Del tutto gratuito invece, e forse spia di una certa sfiducia del regista nelle proprie possibilità, mi è sembrato l'uso della cinepresa: ci sono infatti altri mezzi, e meno brutali, con cui un buon regista può coinvolgere gli spettatori e portarli ad assumere lo stesso “punto di vista” della protagonista.

MEDIOCRE

Teresa Deiana - Di rado un film mi ha così scarsamente coinvolta e per niente convinta. Le vicissitudini della giovane

immigrata, decisa quasi patologicamente a farsi del male, mi sono sembrate parte di una storia macchinosa e del tutto implausibile. Le immagini erano inspiegabilmente illividite anche nei momenti più lieti mentre le riprese caratterizzate, chissà perché, da effetti sussultori e ondulatori rendevano impervio anche il semplice fissare lo schermo. Le inserzioni da musical, per quanto le si volesse volentiersamente leggere dando loro improbabili valenze simboliche, avevano un che di freddo e artefatto, mentre le lunghe scene delle morti violente evidenziavano un impressionante e quasi compiaciuto livello di crudeltà. Il film, dunque, mi ha comunicato un intenso disagio e mi è parso opera di un regista alquanto velleitario che con il discutibile accostamento di musicchette e ammazzamenti, leggerezza e tragedia, abbia, a freddo, scelto questo come modo più adatto per sorprendere lo spettatore.

INSUFFICIENTE

Carla Casalini - Sarà anche per la fastidiosa tecnica di ripresa, o perché non ho mai sopportato il musical, il fatto è che questa stralunga, retorica, fasulla storia e i suoi improbabili personaggi non sono riusciti a suscitarmi una briciola di commozione, ma solo una grande irritazione.

Diciassette anni

11

titolo originale:

Guo Nian Hui Jia

CAST&CREDITS

regia: Zhang Yuan;

sceneggiatura: Yu Hua, Ning Dai, Zhu Wen;

fotografia: Zhang Xigui;

montaggio: Jacopo Quadri, Zhang Yuan;

musica: Zhao Jiping;

interpreti: Liu Lin (Tao Lan), Li Bingbing (Chen Jie),

Li Yeping (madre), Liang Song (padre), Li Juan (Yu Xiaoquin);

origine: Cina/Italia, 1999;

durata: 1h.30'

distribuzione: Istituto Luce

IL REGISTA

Zhang Yuan, trentasei anni, di Nanchino, appartiene a quella che si è soliti definire la “sesta generazione” dei registi cinesi, quella, per intendersi, successiva a quella di Zhang Yimou (*Non uno di meno*). È stato l'autore del primo film indipendente realizzato in Cina (*Bastardi a Pechino*), nonché di videoclip e di altri sei film, tra cui il documentario *Crazy English*, presentato sempre nel 1999 a Locarno. Data le difficoltà di tipo economico e culturale

che il regista incontra in patria, ma grazie al favore riscontrato nei festival internazionali, *Diciassette anni* è stato montato e prodotto grazie alla Keetman Limited e Fabbrica, il laboratorio di Marco Müller e Benetton, quindi è stato presentato alla Mostra del cinema di Venezia nel 2000 come una produzione italiana.

IL FILM

Un'adolescente uccide la sorellastra in un momento di collera. Dopo diciassette anni di galera, la ragazza torna dai genitori che non l'hanno ancora perdonata. Ambientato in Cina, girato in Cina anche in una prigione e in un ospedale psichiatrico, interpretato da attori cinesi, *Diciassette anni* ha la nazionalità italiana perché, mentre la censura cinese poneva ostacoli che soltanto recentemente sono stati superati, la società coproduttrice italiana Fabbrica di Luciano Benetton e Oliviero Toscani e la cura di Marco Müller consentivano che il film venisse completato e poi presentato alla Mostra del cinema di Venezia 1999, dove ha vinto un meritatissimo premio speciale per la regia. È un film molto bello, intenso, tragico, capace di affrontare insieme un tema perenne come quello dei conflitti familiari, e un tema contemporaneo come quello dell'immenso mutamento della Cina. [...] Il regista Zhang Yuan, trentaseienne di Nanchino, ha molto talento, grande pudore, un forte senso della narrazione. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 31 marzo 2000)

LA STORIA

Tornano a casa insieme sulla stessa bicicletta dopo una giornata di lavoro, facendosi strada in silenzio tra i vicoli di periferia, di una di quelle città cinesi sempre troppo piene di gente. Sono marito e moglie e hanno due figlie quasi della stessa età, nate però da precedenti matrimoni: Yu Xiaoqin e Tao Lan, tutte e due studentesse.

In camera sua, china sui libri, c'è Yu Xiaoqin, che sente appena entrare i genitori. Il fuoco è spento, la donna è stanca guarda la ragazza e dice «non fa mai niente per la casa». Tao Lan è ancora fuori, tornerà all'ora di cena, lasciando sulla porta i suoi amici che le dicono «ti veniamo a prendere tra un po'». Anche per lei la donna ha parole di rimprovero. Ma quello che le dà più dolore è sapere che Tao Lan è meno studiosa, meno brava a scuola, sempre in giro, senza che lei ne capisca la ragione. Tao Lan è sua figlia, Yu Xiaoqin è figlia di suo marito. Le due ragazze sono l'involontario pretesto di discussioni sgradevoli e accusatorie.

Anche le due sorelle sono insofferenti al clima che si è creato in casa e sopportano male il dover dividere la stessa stanza. Una confida all'altra di aver voglia di andare all'università e scappare il più lontano possibile. L'altra risponde che appena finita la scuola si troverà un lavoro e andrà ad abitare in fabbrica. Una mattina, un gesto inspiegabile di Yu Xiaoqin sconvolgerà per sempre la vita di quella piccola, povera famiglia. All'insaputa dei genitori la ragazza prende una manciata di soldi e li nasconde sotto il cuscino di Tao Lan. E quando il padre chiederà e vorrà sapere dove possano essere finiti, lei lascerà che la colpa ricada sulla sorella, la quale non solo non potrà far valere la sua innocenza, ma non riuscirà neanche a difendersi dal grido di condanna di sua madre. Poco dopo, sulla strada di scuola, Tao Lan raggiunge Yu Xiaoqin e le chiede un'ultima spiegazione: il motivo di tale accusa. La sorella non risponde e lei, esasperata, prende una canna di bambù e la colpisce. La sera la madre l'accoglie in lacrime: Yu Xiaoqin è morta e lei deve pagare per quel delitto. Tao Lan è condotta in carcere e vi trascorrerà diciassette anni con una condotta esemplare. Poi un

giorno, alla vigilia del nuovo anno, le viene annunciato un premio: un breve permesso a casa per le feste.

Impreparata, senza sapere che cosa fare e dove andare, la ragazza si ritrova alla stazione d'arrivo dell'autobus che l'ha ricondotta in città, sola. Ad accorgersi di lei è una giovane guardia del carcere, anche lei in vacanza per le festività, anche lei giovane donna, Chen Jie, che le si avvicina. Viene così a sapere che da più di due anni Tao Lan non ha notizie dei suoi genitori e decide allora di riaccompagnarla a casa. Ma la casa non esiste più e i genitori non sanno leggere. Da quel momento incomincia per tutte e due, nella notte che precede la festa, la fatica di ritrovare la nuova abitazione e per la giovane guardia anche quella di convincere la ragazza, che teme di non poter mai essere perdonata, a ritornare dalla sua famiglia. La sorpresa di trovarsi di fronte Tao Lan per i suoi genitori è grande. E la reazione è il silenzio. Chen Jie tenta di spiegare che non è stato facile rintracciarli e chiede loro se, a causa del trasferimento, avessero avuto la lettera inviata dal carcere. Nessuna risposta. Poi adagio adagio, mentre mangiano qualcosa, racconta del comportamento esemplare della ragazza durante quei lunghi anni trascorsi in prigione e delle responsabilità che l'aspettano, ora che le manca ormai solo un anno per essere completamente libera. Allora la mamma di Tao Lan si allontana e ritorna poco dopo con busta. Si tratta dell'avviso ricevuto dal carcere e mai aperto. «Avevo paura che tornasse. Ma è mia figlia. E lo desidero tanto». A quel punto il marito, che fino a quel momento aveva preferito tacere, le dice: «hai fatto bene a tenermelo nascosto. Se lo avessi saputo prima non mi sarei fatto trovare e se fossi andato via non avrei più avuto il coraggio di tornare». La donna si inginocchia e gli promette riconoscenza anche nella prossima vita. «Sarò sempre la schiava al tuo servizio». E lui: «rincarnati nella moglie che sei». Tao Lan si lascia andare a un pianto di liberazione e aggiunge, mentendo: «Quei cinque yen li avevo rubati io». Ma quell'uomo che le aveva fatto da padre le va incontro: «non piangere più. Ci siamo ridotti così per cinque miseri yuan, e tu per quei soldi hai sofferto diciassette anni». Fuori, intanto, risuonano i botti delle stelle filanti che festeggiano il nuovo anno. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Per rappresentare uno dei temi centrali del cinema cinese, il conflitto fra tradizione e nuovo che avanza, il regista indipendente Zhang Yuan (*Bastardi a Pechino*) ha scelto questa volta una parabola esemplare. [...] La storia è suddivisa in due tempi, separati da quei diciassette anni: il che consente a Zhang di mostrarci i radicali cambiamenti intervenuti nel modo di vita cinese durante la detenzione della donna. Secondo lui ciò che è avvenuto è il trionfo dell'avidità e dell'egoismo: i quattrini sono diventati l'oggetto del desiderio di ciascuno. Malgrado le dichiarazioni esplicite del regista in questo senso, nel film i personaggi buoni non mancano. In particolare la guardia carceraria che si prende cura della detenuta, tanto spaventata dal mondo esterno da preferire il carcere, è poco meno di una santa [...]. Ma di quali panni sporchi si preoccupavano, i cinesi? *Diciassette anni* è un film quasi edificante. Pur mostrando una società povera e travagliata tra passato e presente, contiene un'opzione di fiducia enormemente ottimistica: è possibile la redenzione attraverso il carcere (quale film occidentale potrebbe permettersi una affermazione del genere?) a patto dell'impegno personale e del senso di umanità individuale. Dal punto di vista estetico, il merito maggiore di *Diciassette anni* è il modo in cui riesce a mantenere l'equilibrio tra una sobrietà d'immagine quasi documentaristica e il rispetto delle leggi drammaturgiche del mélo. Un melodramma rigoroso e scarnificato, tanto più efficace proprio per questo. (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 2 aprile 2000)

Zhang Yuan [...] fa un cinema nervoso, moderno, provocatorio, "occidentale". Ciò non toglie che *Diciassette anni* sia così cinese, che più cinese non si può: storia rigorosamente di donne, con un solo uomo (il padre) afasico e autoritario, è un agghiacciante documento su un paese dove l'economia di mercato ha riportato in auge l'infanticidio femminile. Una statistica ci dice che nel 1995, nella fascia d'età da 0 a 5 anni, c'erano in Cina 118 maschi per ogni 100 femmine. È il segno di un mondo dove avere una figlia

è una disgrazia, e i genitori di 17 anni ne hanno addirittura due, ciascuna da un precedente matrimonio. Così Tao Lan, figlia di mamma, e Xiaoqin, figlia di papà, hanno ottimi motivi di non amarsi. E quando la seconda fa ingiustamente accusare la prima del furto di 5 yuan, Tao Lan le dà una bastonata in testa e la manda al creatore. 17 anni dopo, [...] ha ottenuto il permesso di passare capodanno a casa, ma i genitori avranno voglia di vederla? E soprattutto, dove vivono i vecchi, in questa Cina simile a un enorme cantiere? L'aiuta, nella ricerca, una poliziotta-angelo di nome Chen Jie, che pian piano diventa la vera protagonista, l'eroina di un mondo dove la gentilezza individuale può sconfiggere l'ottusità delle istituzioni. Fosse questo, il "messaggio" che ha procurato a *Diciassette anni* tanti guai in patria? (ALBERTO CRESPI, *L'Unità*, 1 aprile 2000)

Ieri e oggi. Passato e presente. Società e famiglia. Stato e individuo. Sono questi i nodi e i cliché del cinema cinese. Sono gli stereotipi, i percorsi, i perimetri dentro i quali i cineasti di diverse generazioni strutturano le loro storie, cercano di mettere i cinesi davanti a uno specchio. [...] Quante malinconie tra le macerie di una città demolita e ricostruita velocemente. L'ansia della modernità sembra un desiderio di dimenticare, rimuovere. [...] Il regista mescola, con misura, l'economia sentimentale del melodramma con l'immediatezza figurativa del documentario. I disastri domestici e il non detto, il perdono e i silenzi sono filmati raffreddando i materiali e trattenendo le lacrime. Il carcere, l'ora d'aria, il bagno in comune, le periferie, sono esterni e interni (reali) di un triste Capodanno collettivo da festeggiare tra le rovine di un mondo. (ENRICO MAGRELLI, *Film Tv*, 4 aprile 2000)

La poesia del film è soprattutto in quel difficile ritorno in famiglia diciassette anni dopo e dopo tanti contrasti lasciati alle spalle. Zhang Yuan la evoca con tratti fini, analizzando a fondo le singole psicologie di quel terzetto familiare, ciascuna con sfumature diverse, e anche quella, trepida e generosa, dell'accompagnatrice. Incidendo quasi con

durezza il lungo antefatto: i dissapori familiari all'inizio, l'involontario gesto omicida subito dopo, quindi il grigio degli anni di prigionia. Senza una sola sbavatura sentimentale, sempre però, specialmente al momento di concludere, con delicate tensioni emotive che fanno librare su tutta la vicenda un'atmosfera in equilibrio fra gli spigoli dei contrasti e le vibrazioni intime e spesso quasi segrete di quei personaggi turbati. Vi danno volto degli interpreti di quasi dimessa sobrietà, con gesti nitidamente quotidiani. (GIAN LUIGI RONDI, *Il Tempo*, 4 aprile 2000)

Punto numero uno: i film di Zhang Yuan, sette in tutto compreso quest'ultimo *Diciassette anni*, non trovano un'adeguata distribuzione in Cina, nonostante l'autore goda di molta attenzione nel circuito festivaliero internazionale. Subiscono, in altre parole, una censura di mercato che potrebbe anche aver poco a che fare con la censura politico-culturale. Punto numero due: alle autorità cinesi i film di Zhang Yuan non piacciono perché non sono commedie scacciapensieri e perché probabilmente insistono nel non voler lavare i proverbiali panni sporchi in casa. Punto numero tre: Zhang Yuan riesce a fare i suoi film comunue, nonostante le due diverse e concomitanti forme di censura, e a trovare finanziatori stranieri, nella fattispecie occidentali [...] Punto numero quattro: tutto il mondo è paese, e se Zhang Yuan non fosse un cineasta cinese tutto sommato ben accetto ai festival (il patron di questa coproduzione è Marco Müller) di film ne avrebbe realizzati molti di meno: In Italia, ad esempio, farebbe la fame, perché anche da noi la censura, soprattutto quella di mercato, non scherza, e le commedie, si sa, restano l'unica campana che produttori, distributori e spettatori ascoltano da almeno settant'anni, in idtatura come in democrazia. Punto numero cinque: *Diciassette anni* avrà subito i suoi prosaici tagli prima di poter circolare dentro e fuori la Cina, eppure non è un film di denuncia o non lo è esplicitamente. A conti fatti, lo è molto di più *Non uno di meno* di Zhang Yimou, pur con le sue ambiguità buoniste e le ipoteche consumiste (è stato sponsorizzato dalla Coca Cola e dalla Sony), che all'ultima Mo-

stra di Venezia è stato indicato dalle autorità locali per rappresentare ufficialmente il cinema cinese (*Diciassette anni* invece è circolato come film di produzione italiana, quale in buona sostanza è). Se non fosse per la censura di Stato, che di sicuro non ha alcun interesse a far circolare film come quelli di Zhang Yuan, siamo poi sicuri che in Cina farebbero la fila per vedere *Diciassette anni*? Sarebbe un po' come dire che senza il regime, più o meno illuminato, in Iran avrebbero successo film come *Il sapore della ciliegia*. La verità è probabilmente un'altra, più semplice, più logica, più plausibile: *Diciassette anni* è un film complesso, ma non da un punto di vista della struttura e dello sviluppo narrativi. È difficile inquadrarlo, capire di cosa parli esattamente e come. Zhang Yuan si mantiene sempre molto in disparte, non pilota le emozioni, non conduce il gioco paternalisticamente, lascia che siano le atmosfere estremamente rarefatte e lo spazio tra i personaggi, peraltro molto laconici, a far procedere il racconto. Finisce bene il film? Finisce male? Ci sono buone ragioni per considerarla una parabola triste e nello stesso tempo a lieto fine, ergo consolatoria. All'apparenza l'autore non partecipa, non esprime giudizi, si limita ad osservare e a lasciare che lo spettatore tragga le conseguenze. (ANTON GIULIO MANCINO, *Cineforum* 394, maggio 2000, pp. 25-26)

Chissà che non convenga cominciare a riflettere sulla cosiddetta "sesta generazione" di registi cinesi alla quale appartiene Zhang Yuan, e sull'eredità storica da cui è stata più segnata: la negazione di un tempo nuovo, la sospensione del cambiamento. Poco si è mediato sugli esiti che l'esercizio della censura nei confronti del periodo e dell'immagine totalizzante di Tian'amen, ha prodotto nella cultura cinese e particolarmente su quella cinematografica. Di quel nodo irrisolto e tragico sono sopravvissuti pochi fotogrammi isolati, blindati e congelati nella loro consistenza catodica: una barricata di mani innalzata contro l'acciaio di un carro armato. Eppure è da quel fotogramma rimosso e evanescente, da quella gigantografia di una speranza frustrata che occorre ripartire per comprendere un film come questo con tutto il

suo carico d'infinita amarezza [...] Inevitabilmente dunque *Diciassette anni* appare come l'opera del "tempo perduto", della giovinezza negata, dove gli anni del titolo sono quelli che Tao Lan ha quando entra in carcere, ma anche quelli dell'invisibilità sociale ed umana a cui verrà costretta. La sua memoria-sguardo non tratterrà neppure quel fotogramma ormai ingiallito nemmeno quel carro armato che non spara ma schiaccia. L'appartenenza storica alla propria generazione diviene così per Tao Lan puramente anagrafica, ma lo diviene ben prima che il carcere trasformi per lei l'esistente in un tremendo fuori campo. Tanto che Yuan restituisce fin dall'inizio la sua protagonista – per la quale si è ispirato a un fatto vero – attraverso l'omologazione a cui costringe l'occhio del regime, facendone prima "una" studentessa, poi "una" assassina, quindi "una" galeotta, ed infine l'oggetto di "una" pseudo-riconversione da parte del potere. Un potere che non corregge e non riscatta nessuno; tantomeno una ragazza che ha ucciso per caso, impiegando un po' troppa energia al secondo per centimetro quadrato, con tutte le attenuanti della coincidenza sfortunata. (FRANCESCO LALLI, *Segnocinema* 103, maggio/giugno 2000, pp. 36-37)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Annamaria De' Cenzo - Interessante sia come documento delle recenti trasformazioni in Cina, sia come analisi di un rapporto familiare colto dapprima nella sua precarietà, poi nella frattura e, infine, in un suo più maturo ricomporsi. I dialoghi e i frequenti primi piani, scabri e rigorosi, costituiscono l'essenza della sintassi del regista. Un discorso analogo vale per il colore: si passa dai toni spenti delle prime, poverissime, abitazioni a quelli più banali delle nuove, standardizzate, che si adeguano a un modello di vita occidentale. Il colore è dunque il mezzo espressivo che evidenzia l'estraneità di una cultura. Ma non c'è solo spirito polemico in questo regista che ci presenta quartieri nuovissimi impossi-

bili da raggiungere perché mancano i mezzi di trasporto, che ci mostra un popolo triste, in quanto i grandi ideali appaiono circoscritti ai luoghi di pena, dove vengono continuamente ripetuti a memoria. C'è anche una grande fiducia nelle risorse individuali e nelle capacità dei singoli di supplire alle carenze delle strutture sociali e politiche. Come dimostra la poliziotta, o gli ambulanti che vendono ravioli al vapore nelle zone desolate. Come si vede nella gentilezza di ogni cinese che viene interpellato. O nello spirito di iniziativa che porta il proprietario del furgoncino a trasformarlo in un piccolo taxi.

Donatella Tartara - Ricco di valori umani, coinvolge profondamente. Il tema della memoria e del perdono, la Cina di oggi e quella di ieri, sono resi in modo efficace e struggente.

Iris Valenti - Bravo il regista nella scelta della storia e dei protagonisti, che ha saputo cogliere magistralmente sentimenti e situazioni su un piano universale, tanto che la Cina non sembra affatto lontana. Ogni personaggio è perfetto nel suo ruolo e riesce a costruire insieme agli altri un'immagine di famiglia e società sempre attuali, pur nelle grandi metamorfosi del tempo. Indimenticabili tutti: il padre, vittima e carnefice della madre che vive il doppio dolore che le recano marito e figlia. Una figlia che paga troppo crudamente una colpa involontaria ma che segna e coinvolge tutta la famiglia. Un film da premio, per i molti valori proposti.

OTTIMO

Luisa Alberini - Lasciamo da parte il fatto che è un film cinese "d'esportazione", che racconta una Cina quasi in diretta, insomma dimentichiamoci propaganda e politica, ossequioso rispetto all'autorità e enfattizzazione della divisa e limitiamoci alla storia. Basta allora la frase del vecchio genitore. «È successo tutto per cinque yuan» a metterci davanti all'autenticità di una grande tragedia. Tutto è accaduto per

una manciata di soldi. E la tragedia che consuma quelle quattro vite, così povere e così sole, da non avere altro rifugio che il silenzio, ci avvolge con una intensità che trova riferimento solo nei grandi classici. Un film che merita grande rispetto.

Lucia Fossati - Un film lineare, essenziale, tutto giocato sulla espressività dei volti, insistentemente ripresi in primo piano: il padre chiuso nei suoi pregiudizi e nel suo rancore, la madre trepida e insicura, le due sorellastre divise dal carattere e dalle aspirazioni, due vite spezzate dalla rivalità e dall'astio e ricomposte nei lunghi anni di espiazione; e infine un "angelo" che ricompone l'unità familiare nel finale melodrammatico. Una favola, una parabola (qualcuno ha richiamato la parabola del figliol prodigo!), un film strappalacrime... Sì, è tutto questo, ma nello stesso tempo un film duro, asciutto, che ci svela una Cina che cambia e una Cina che cerca di ritrovare i valori tradizionali della famiglia e della vita sociale. Un film intenso, commovente, che fa pensare.

Felice Ghidoli - Un racconto forte, con uno sviluppo cronologico e melodrammatico, che Yuan esplora con taglio teatrale e rigore narrativo cogliendo nella realtà persone, idee e attese della società cinese. Attraverso la storia del singolo, e una serie di sottili notazioni, vengono resi gli aspetti della Cina d'oggi: la quotidianità dell'esistenza familiare e sociale, ma anche una cultura e un immaginario collettivo sul quale aleggia il pessimismo del potere corrosivo del denaro. Viaggio nel dramma della riabilitazione sociale e del riavvicinamento di una reclusa al mondo esterno, difficile nella nuova realtà sconosciuta, resa possibile dall'amicizia solidale con la "carceriera" che va oltre il conformismo oppressivo, e giunge alla riconciliazione con la famiglia, che trova nel patrigno la mai conosciuta immagine paterna.

Annamaria Beltracchini - Abbiamo visto il volto buono della Cina. E penso che il carattere del popolo cinese sia sostanzialmente questo. Un film distensivo, nonostante l'argo-

mento tragico: anche l'omicidio è privo di violenza e del tutto casuale. Ma il dolore del personaggio è vivo e profondo. Se Benetton e Toscani hanno voluto farsi propaganda, lo hanno fatto in sordina e intelligentemente.

Paolo Berti Arnoaldi - Vicenda esemplare, con lieto fine, d'una tragedia familiare condotta da Zhang Yuan, una rivelazione di talento. Sebbene il ritmo sia lento come lenti sono i movimenti e gli atti delle persone, c'è nelle espressioni e nello sviluppo della situazione un che di poetico e commovente che coinvolge lo spettatore. Recitazione esemplare, ridotta all'essenziale, qualche esagerazione nel fare militare della giovane capitana della guardia carceraria, che raccoglie, per la sua umanità e per il suo sorriso, il plauso, divenendo quasi la protagonista della vicenda.

Arturo Cucchi - Il film, molto semplice e quasi didattico, anche se un po' retorico, è un asciutto, compatto, rigoroso e intenso melodramma. Zhang Yuan sa conciliare a regola d'arte la semplicità della storia con altrettanta onestà di sceneggiatura, di fotografia e d'intensità narrativa. Indovinatissimi i personaggi e la loro interpretazione. Ma sono soprattutto i lunghi silenzi, gli sguardi che toccano il cuore, assieme a tutto il travaglio interiore dei protagonisti, che maturano il percorso di riconciliazione e di perdono all'interno della famiglia, profondamente sconvolta dagli eventi. E aprono il nostro cuore all'emotività e la nostra coscienza a riflettere. Un film che entra negli occhi e che passa direttamente nel cuore. E fa piacere scoprire come ciascun personaggio riesca a trovare la parte più autentica del proprio essere nell'incontro con gli altri. Tao Lan a risentirsi di nuovo figlia, i genitori, dimenticando il passato, a riallacciare un nuovo legame d'affetto, e il capitano, una poliziotta, a vedere nella carcerata non solo una detenuta, ma, con tanto amore e generosità per il ricordo della sua infanzia difficile, anche una persona.

Franca Sicuri - Questo film scava senza pietà in fondo all'animo umano e ne scopre i sentimenti più tormentati e

indomabili, frenati tuttavia da un grande pudore. La figura poco verosimile della guardia carceraria mi è parsa più un pretesto per mettere a fuoco le paure della protagonista, piuttosto che un tentativo di propaganda.

BUONO

Guia Zurla - Ho trovato questo film molto interessante sia per gli argomenti trattati, sia per lo scorcio che cerca di darci del governo cinese... che obbliga a prendere la vacanza-premio, sia per il delicatissimo argomento "perdono" che ho trovato trattato in maniera caratteristicamente orientale: lunghi silenzi, imbarazzo, sguardi costantemente bassi della colpevole e della madre che in quanto tale sembrerebbe essere in colpa anche lei, il padre che gira le spalle, che non si rivolge mai alla figlia... Sono momenti in cui la nostra irruenza occidentale avrebbe voglia di gridare "basta! abbracciatevi, perdonatevi!". In più a tutto ciò quello che colpisce ancora molto è un delicato argomento sempre attuale: il riprendere contatto con la realtà esterna di queste persone che hanno vissuto in carcere così tanto che fuori si sentono perse. Questo film viene accentuato ancor più dal fatto che vi è stato addirittura uno stravolgimento della città, che si è modificata a tal punto da essere un ambiente assolutamente sconosciuto, che incute timore e che si presenta ostile a chi vi fa ritorno dopo diciassette anni.

Mario Fiorentino - È un melodramma in piena regola che si avvale solo di cinque interpreti e che si svolge in due tempi, prima e dopo i grandi cambiamenti politico-sociali intervenuti nel frattempo. È il prodotto di una cultura diversa dalla nostra, fatto di scene con lunghi e ben dosati silenzi, che si vede con interesse ed attenzione, nonostante alcune sequenze appaiano poco credibili, come l'eccessiva disponibilità, gentilezza e discrezione della guardia carceraria. Ha il pregio di farci conoscere i cinesi "dal di dentro" nei loro conflitti familiari, con le loro usanze e la loro umanità.

Anonimo - Ritmo lento, tipico dei film orientali. Recitazione scarna, dialogo semplice. Parlano soprattutto le immagini, i primi piani dei volti, gli occhi, per darci l'idea di quanto grande sia stato il dramma di quattro vite per un fatto in sé banale, ingigantito dalla povertà e da una convivenza che non lascia spazio ad una sia pur minima privacy. La tolleranza della giovane ufficiale, resa sensibile da propri problemi familiari, apre uno spiraglio alla possibilità di una futura convivenza familiare, anche se si prospetta penosa e difficile. La dottrina "erasmica" della tolleranza e comprensione è dovunque attuale, per fortuna. Buono soprattutto per i valori umani.

Vincenzo Novi - Il film è piacevole e scorre in modo lineare. La conclusione – edificante – riporta alle radici i rapporti dentro la famiglia. Una vicenda il cui significato si carica di echi diversi a seconda della storia e dell'evoluzione culturale delle platee di ogni singolo popolo, sia all'est che all'ovest. Un punto peraltro da cui ripartire per fondare una civiltà permeata di valori, che sia in grado di allontanare da sé la tentazione di nuove alienazioni.

DISCRETO

Bruno Bruni - La struttura carceraria e il recupero della persona in questo film cinese ironico nei confronti dell'apparato burocratico preposto, spocchioso ed elefantiaco. Al centro del problema, quindi, non l'uomo ma la struttura statale. In questo contesto non si può parlare di recupero, ma di annullamento dell'individuo, il quale, scontata la pena, farà del pentimento una ragione inconscia di sopravvivenza. La figura della custode, che agisce fuori dall'ambito istituzionale, costituisce la metafora di un comportamento umano che occorrerebbe introdurre per tentare un reale recupero, specie nei confronti di giovani che hanno sbagliato. Il problema non è di facile soluzione e la Cina rimane ancora lontana da questi obiettivi. Il film, pur tra i limiti imposti dalla censura, voleva significare proprio questo.

Mariateresa Scarlini - Una Cina “double face” in questo film, raccontato con ritmo necessariamente lento e che mi ha abbastanza interessato, senza comunque coinvolgermi più di tanto. La vicenda di una eterogenea famiglia spezzata dal dramma che si incastra nella storia ad assai più largo spettro di una nazione che vuol farsi vedere “rinnovata”. C’è riuscita? Assai poco e con qualche distinguo. In quei diciassette anni certo qualcosa è cambiato e la distruzione di fatiscenti e squallidi vicoli con misere abitazioni, lascerà il posto ad ambienti quasi dignitosi, sia pure in una ancora deprimente periferia. Il catino di allora diventa una quasi borghese doccia, persino con acqua calda e fredda: poverissime suppellettili si tramutano anche in un termos-teiera! E in questo percorso appaiono anche manifesti del consumismo occidentale. Ma quel che più conta è la figlia, partita adolescente e che ritorna ormai donna, senza comunque alcun desiderio di quella vacanza premio, impacciata nella città che non riconosce, con la manifesta volontà di ritornare in carcere al più presto, sentirà finalmente il tocco lieve della mano della mamma sulla sua, ma solo dopo una troppo silenziosa accoglienza, con volti impenetrabili e con attenzioni e parole rivolte solo alla giovane capitana. La cui missio-

narietà è poco veritiera, come troppo soft ci vengono presentati carceri e poliziotti. C’è qualcosa di falso e di ambiguo in questo film che non mi convince interamente, comunque addolcito dal suono del flauto, invito alla speranza che nel diciottesimo anno quelle vite spezzate possano ricomporsi.

MEDIOCRE

Miranda Manfredi - Già il titolo del film gioca su un io diviso dal tempo, 17 anni di libera adolescenza conflittuale e 17 anni di riscatto e maturazione coatta. Nel primo tempo la storia è di ordinaria faziosità familiare ingenuamente “alla cinese”. Ma il giudizio sul film può subire diverse valenze nel secondo tempo, centralizzato sull’assurda guardia carceraria angelicata. A me non sembra una critica del regista al sistema ma una esaltazione di uno Stato che, nonostante la tendenza a un’economia occidentale (vedi manifesti e giubbotto Usa) rimane incombente e spersonalizzante. Il finale ci porta in quartieri ristrutturati, ad una tavola sempre pronta, con una divisa che scompare al momento giusto ma che ha istituzionalizzato un’etica che non ha più radici nei loro dei.

Erin Brockovich

12

CAST&CREDITS

regia: Steven Soderbergh;
sceneggiatura: Susannah Grant;
fotografia: Ed Lachman;
montaggio: Anne V. Coates;
musica: Thomas Newman;
interpreti: Julia Roberts (Erin Brockovich), Albert Finney (Ed), Aaron Eckhart, Mark Hengelberger, Cherry Jones;
origine: Usa, 2000;
durata: 2h.10'
distribuzione: Columbia Tristar

IL REGISTA

Steven Soderbergh, nato ad Atlanta (Georgia) il 14 gennaio 1963, dopo un apprendistato sperimentale fatto di video e cortometraggi, ha debuttato sul grande schermo nel 1989 con *Sesso, bugie e videotape*. A quel primo fortunato film (vincitore della Palma d'oro a Cannes) hanno fatto seguito varie altre opere a partire dal fantathriller ispirato alla figura di Kafka *Delitti e segreti* (1991), fino ai recenti *Out of Sight* (1998) e *L'inglese* (1999). Per *Erin Brockovich* Julia Roberts ha ottenuto l'Oscar nel 2001 come migliore attrice protagonista, mentre Soderbergh era candidato all'Oscar contemporaneamente anche per *Traffic*, che si è aggiudicato l'Oscar alla miglior regia.

IL FILM

Erin Brockovich è una donna sola, madre di tre figli. Assunta in un piccolo studio legale, scopre uno strano caso di acque contaminate dalla compagnia elettrica locale. Storia presa dalla realtà, e infatti la vera Erin, per ricambiare la cortesia, appare un attimo sullo schermo travestita da cameriera di snack-bar col nome "Julia" stampato sul petto. [...] Vigoroso film di denuncia civile che mette alla berlina un grande gruppo industriale americano, chiamato per nome e cognome: [...] la multinazionale della plastica PG&E, che nel 1994 fu condannata a pagare risarcimenti per 333 milioni di dollari ai cittadini di Hinkley, un paesino nel deserto californiano, per avere provocato lesioni, leucemie e infezioni varie immettendo irresponsabilmente cromo esavalente nelle falde acquifere. Fu proprio Erin Brockovich, assunta come ultima segretaria nello studio legale di Ed Masry, avvocato prossimo alla pensione, a scoprire l'inghippo e a lavorare sodo, per mesi, fornendo le prove risolutive e convincendo quelle famiglie all'oscuro di tutto a fare causa all'azienda. Un classico del cinema americano progressista, che Soderbergh, reduce dal sofisticato noir *L'inglese*, amministra con notevole piglio: eliminando il contorno processuale [...] e puntando tutto sulle psicologie e sul versante sociale, un po' alla maniera del vecchio *Silkwood* di Nichols. Il risultato è un film di 130 minuti che appassiona e commuove. (MICHELE ANSELMi, *L'Unità*, 15 aprile 2000)

LA STORIA

Due matrimoni ormai alle spalle e tre figli piccoli da mantenere sono per Erin Brockovich una ragione sufficiente per non arrendersi alle difficoltà con cui deve misurarsi ogni giorno. Sarà dunque l'avvocato Ed Masry, incapace di dimostrare la sua non colpevolezza in brutto incidente stradale di cui è rimasta vittima mentre rientrava a casa dopo l'ennesimo tentativo di cercare un lavoro, a doverla aiutare. Quello che lei gli chiede è un posto. E lo fa con provocazione, usando un linguaggio duro ed esibendo senza pudore quella bellezza che da ragazza le aveva fatto vincere la corona di reginetta, ma che non le aveva portato poi molta fortuna. Erin prende possesso di una scrivania in quello studio, decisa a dimostrare prima di tutto a se stessa e poi agli altri di avere determinazione e capacità sufficienti per guadagnare di che vivere e mantenere i suoi figli. L'avvio è difficile, nessuno le dà una mano. Anche la vicina di casa a cui aveva affidato i tre bambini non è più disponibile a farlo. È però arrivato ad abitare vicino a lei un ragazzo che dimostra subito il desiderio di aiutarla e lei accetta, anche se con un patto ben preciso: niente amore. L'uomo, la cui unica passione sembra una motocicletta, è senza lavoro e si offre di prendersi cura dei suoi bambini.

Per Erin il lavoro dall'avvocato acquista subito un risvolto importante: si accorge infatti che in uno dei dossier su cui ha messo le mani c'è una pratica un po' strana. Documenti che si riferiscono all'acquisito di immobiliari sono raccolti insieme a referti medici ed esami del sangue. Decide di andare a fondo. E scopre che in quel piccolo paese dove vive, Hinkley, California, una delle sedi della PG&E, la multinazionale sta cercando di acquistare la casa di quegli abitanti, costringendoli a una vendita su cui non sono d'accordo. Qualcuno è persino disposto a raccontarle che in famiglia si sono verificate malattie molto gravi e che il responsabile è il cromo, e che la PG&E ha pagato loro tutte le cure mediche. Quella parola, il cromo, diventa per Erin la chiave della sua indagine. Viene a sapere che esiste un cromo altamente tossico ed è quello che viene utilizzato nell'acqua per evitare

che porti la ruggine. Va all'ufficio idrico del comune e chiede di consultare i fascicoli su cui incomincia a nutrire dei sospetti. La sua assenza in ufficio non passa inosservata e non serve la giustificazione che lei porta. Viene licenziata. Anche George, che ha trovato con i bambini un'ottima intesa, comincia ad essere insofferente a quella sua lunga assenza. Ma Erin riesce a commuovere l'uno e a farsi riassumere dall'avvocato. I documenti che gli consegna, fotocopiati al comune, l'elenco delle famiglie che le hanno raccontato gli stessi problemi, sono sufficienti a convincere Ed Masry a proseguire la ricerca sulla PG&E con lo scopo di dimostrare la responsabilità di quella società nell'inquinamento dell'acqua e quindi dei problemi di salute della popolazione del paese.

Ma l'avvocato sa che far causa a quella società vuol dire disporre di molti soldi e da solo con i documenti raccolti non è in grado di farlo. Erin non si arrende. Continua a collezionare le denunce di quanti sono coinvolti in quel problema, ormai moltissime, e si arriva in tribunale. La PG&E allora tenta di raggiungere un accordo pur di evitare il giudizio offrendo dei soldi per risarcire quella gente del danno subito. Erin si oppone, quei soldi sono assolutamente insufficienti. A casa George, che contraccambiato, dimostra ormai di volerle bene, non è più disposto ad essere lasciato tanto solo e se ne va. Per Erin il lavoro che ha in mano è ormai diventato troppo importante e la sua promessa di aiuto alla gente che le ha dato fiducia non può essere tradita. Ma neanche il socio a cui Ed Masry si è rivolto per poter sostenere le spese della causa è dalla sua parte. Manca la prova fondamentale per essere sicuri del successo. Quella che possa dimostrare che anche la sede madre di quella multinazionale era al corrente dell'uso del cromo polivalente. E quella prova Erin riesce finalmente ad ottenerla. Gliela offre un dipendente che era stato incaricato dall'azienda di distruggerla e che non aveva eseguito l'ordine. Un gesto a cui si era deciso dopo aver visto morire il cugino per quelle stesse ragioni già denunciate dagli altri. In tribunale la PG&E viene pesantemente condannata al pagamento di molti milioni di dollari. Ognuno degli abitanti di Henkley coinvolti nel caso sarà ri-

sarcito con molto denaro. Erin riceve dal suo avvocato il più ampio riconoscimento del lavoro fatto e dalla gente che aveva assistito un abbraccio di immensa gratitudine. George ritorna da lei. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

I personaggi di questa storia “esemplare” [...] sono belli sia dal punto di vista del cinema che della vita: la mamma intrepida che non molla, i tre bambini così veri, il vicino di casa Aaron Eckhart, moto e orecchino, che diventerà anche vicino di cuore e baby sitter; e l’avvocato (strepitoso e ironico mattatore Albert Finney) che, dopo qualche insistenza, sceglie la buona causa. La cosa rara è che *Erin Brockovich* è un film-denuncia, come si facevano in Italia negli anni ‘60, ma non gli manca nulla del professionismo hollywoodiano (ritmo, montaggio, sceneggiatura), tanto che l’aggettivo didascalico si sposa al sostantivo entertainment senza far sconti al dramma civile, uno dei tanti cui speriamo di non abituarci. C’è l’optional del divismo, che fa circolare meglio il prodotto. Sorpresa: Julia Roberts [...] si impegna e s’impone come una bravissima attrice drammatica, espressiva, varia, commovente senza retorica e giusta per il neo-realismo hollywoodiano. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 15 aprile 2000)

Erin Brockovich comportava diversi rischi: la sovra-drammatizzazione, il pietismo, la santificazione della Madre Coraggio che si batte per la giustizia, le proprie creature, la dignità da ritrovare. Il tipo di ruolo, insomma, che un tempo avrebbe scelto Meryl Streep. Il pericolo è largamente evitato dal bravo Steven Soderbergh grazie a una narrazione spedita e fluida, senza pause declamatorie o lungaggini - anzi, piuttosto provvista di humour (da gustare, soprattutto, i battibecchi fra Erin e il vecchio avvocato interpretato da Finney). (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 16 aprile 2000)

Un film tecnicamente riuscito, con un buon ritmo

e qualche battuta ironica inusuale per il genere. Eppure queste collaudate storie di sicuro impatto emotivo corrono sempre un rischio: diventare retoriche. Soderbergh spesso ci casca e ogni tanto la fa franca. Se il personaggio di Erin appartiene al secondo caso – insofferente ed eccessivo, non professionista nella forma ma molto professionale nella sostanza – gli intossicati dal cromo esavalente rischiano di essere catalogati alla voce “drammatizzazione da film tv”, in cui le cose si complicano solo per semplificarsi all’improvviso e trionfalmente. Oppure bisogna pensare che quello che non è nuovo per il resto dell’umanità sia un passo grande e coraggioso per una parte della società statunitense. (ANNA ANTONINI, *Duel*, maggio 2000, p.12)

Perché hanno successo best-seller come *Il socio*, *Il rapporto Pelican*, *Il cliente*? Lo spiega l’autore, John Grisham: «perché le aule di giustizia sono l’unica istituzione nella quale gli americani nutrono fiducia». Lo dimostra la storia vera di Erin Brockovich, che senza studi giuridici alle spalle è riuscita a condurre in porto una causa che è la copia di quella che impegnava John Travolta in *A Civil Action*. [...] Erin non conosce la giurisprudenza né la procedura, ma sa combattere per sopravvivere: si dedica al compito che le è stato assegnato contattando persone, facendosi partecipe dei loro problemi, convincendole a collaborare. Sia che affronti un cinema al limite della sperimentazione (*Sesso, bugie e videotape*), sia che si cimenti nel thriller (*Out of Sight*, *L’inglese*), Steven Soderbergh è autore che non dimentica mai di lasciare la sua impronta. Lo fa anche in questa occasione, applicando alla cronaca i toni della commedia. A dar man forte alla regia, concorre l’abile sceneggiatura di Susannah Grant, nella quale si cala quell’attore consumato che è Albert Finney, sempre in grado di stupire. E brava anche Julia Roberts, che in un ruolo accentuatamente drammatico rispetto a *Notting Hill* e *Se scappi ti sposo* ritrova le punte felici di *Pretty Woman*. C’è anche un’apparizione della vera Erin Brockovich nei panni di una cameriera: un cameo alla Hitchcock. (ENZO NATTA, *Famiglia Cristiana*, 7 maggio 2000)

Erin Brockovich esiste davvero ed è un'eroina dei nostri tempi. Che non sembrano dei "grandi tempi". Qualche anno fa, giovane segretaria di uno studio legale di Los Angeles, single con tre figli microbi – quel lavoro strappato con le unghie e coi denti al destino di disoccupata – Erin è riuscita, con la forza della disperazione, a schiacciare una grande società, tipo l'Enel, responsabile di strage, dopo un meticoloso, appassionato e perfetto lavoro investigativo e mandando al diavolo metodi, stile e linguaggio (fordista?) tradizionale. Un'eroina post-proletaria? Quasi. Infatti il film di Erin Brockovich, "eretto" dal regista Steven Soderbergh in suo onore, e in omaggio all'american way of life-capitolo finale (nell'epoca, cioè, che trasforma gli esseri umani in macchinette obbligate solo a fare soldi), è un classico film denuncia. Vedremo più tardi di cosa. Intanto segnaliamo che è un film-denuncia, con e su Julia Roberts, abilmente incastonato a matrioska prima dentro un tipico "women movie" – la sceneggiatura, robustamente femminista, è di Susannah Grant – poi dentro la commedia eccentrica di costume così ben congegnata da far impallidire la recente filmografia, frivola e irritante, della diva (la produzione è di Danny DeVito, progressista verace); infine, dentro il filone *Insider*, cioè "fuoco sulle multinazionali", con debiti tematici a *A Civil Action* e a *Chinatown* (la "questione acqua") e lontani rapporti etici sia con Seattle che con Washington. Peccato che *Erin Brockovich*, il film, sia riuscito solo per il 60 per cento, e per il 40 sia invece imbarazzante e irritante. Proprio il 40 è la parcella che lo studio legale di Ed Masry (un Albert Finney geniale, almeno perennemente imbarazzato), quello dove lavora Erin, si sente in diritto di chiedere ai suoi disperati clienti, circa 500 persone avvelenate per anni da acque al cromo tossico, poco prima di vincere la causa civile record della storia americana. [...] Il 40 per cento di quei soldi finiranno dunque, dopo il verdetto, nelle tasche fameliche degli avvocati e faranno la fortuna di Erin Brockovich (ospite del film come cameriera di un fast food) che invece si accorse di tutto. E da quasi povera diavola divenne semischiafa del suo lavoro – rischiando di perdere il suo nuovo grande amore, un hell's angel mammone, dopo due

matrimoni falliti – e poi, giocando d'azzardo, improvvisamente molto ricca ed è tutt'oggi il terrore numero uno delle aziende in deregulation, sarebbe da noi la "giustiziera di Berlusconi"... E Julia Roberts la interpreta (hanno fatto bene i critici americani a notarlo) alla perfezione, eguagliando il virtuosismo – qualcuno dice con perfidia anche lo slang e il guardaroba – di *Pretty Woman*. Effettivamente c'è grinta autobiografica nella sua performance. Già: il 40 per cento del budget, 20 miliardi, se li è intascati proprio lei. [...] Avete mai visto un avvocato che perde senza parcella? Mah! Allora che tipo di film-denuncia è? A chi si fa propaganda? Che tipo di comportamento morale si stigmatizza? Si fa la pubblicità alla giustizia di corsa, alle procedure svelte, alla fine del sistema del garantismo. Con la scusa che le cause civili non finiscono mai, *Erin Brockovich*, basandosi su uno dei pochi processi miracolosamente vinti (l'operaio solo all'ultimo minuto molla le fotocopie che contano) dà ragione alle riforme dei codici che ovunque velocizzano proceure e inguaiano innocenti [...] che perdono via via possibilità di appelli e ricorsi. Ignobile poi il silenzio del film sul lato penale. Chi va in carcere per i morti del cromo? Nessuno, figuriamoci. Basta pagare. Se ci dice bene. (ROBERTO SILVESTRI, *Il manifesto*, 17 aprile 2000)

Se avete visto *A Civil Action*, non c'è bisogno di riassumere *Erin Brockovich*: la storia è la stessa. Con qualche differenza. Perché a mettere in ginocchio la solita multinazionale che inquina e avvelena qui non è Travolta, ma Julia Roberts. E se per la causa Travolta, avvocato di grido, rischiava e perdeva tutto, la Erin Brockovich del titolo non è nemmeno laureata. Inoltre dice tutto ciò che le passa per la testa, parla come un portuale, veste come una squillo, ignora ruoli e gerarchie, insomma è una vera mina vagante. Con qualità simili nei film americani o si finisce in galera o si diventa degli eroi. Erin naturalmente imbocca la seconda strada. Perché ha il volto e il corpo di Julia Roberts. Perché con due divorzi alle spalle e tre figli da mantenere è pronta a tutto. E perché dopo essersi fatta assumere per forza dall'avvocato Albert Finney, farà tutto da sé. Scoprirà il Caso-Che-

Scotta, tratterà con i cittadini spaventati e ammalati, imporrà i suoi metodi poco ortodossi ai parrucconi degli studi legali, insomma centerà la prima commedia populista di inizio millennio. Mettendosi, anche, un bel gruzzolo in tasca, perché se a Cenerentola viene dato il ruolo di Golia, alla fine non solo sconfigge il Gigante ma sposa anche il Principe. Ovvero abbatte il sistema ma non lo cambia e si assicura un comodo futuro. Mezzo secolo fa Anna Magnani fece un personaggio simile ne *L'onorevole Angelina* di Luigi Zampa. Anche lì l'irruenza, il bisogno, la buona fede vincevano sui codici e i trucchi delle classi alte. Ma nell'Italia in bianco e nero del dopoguerra la magnani capeggiava un gruppo di borgatara senza tetto né glamour. Qui invece Julia Roberts, tette nuove e sorriso brevettato, combatte strizzata in abitini sexy e pensando anche ai bambini (sia pure con l'aiuto di un povero "mammo"). Tutto bene, per carità. Il copione è scintillante, la Roberts perfetta, il messaggio assai chiaro, gli altri attori un po' sacrificati. Ma anche se è tratto dalla solita "storia vera", non veniteci a parlare di realismo o di film-denuncia (la vera Brockovich appare nei panni di una cameriera con scritto "Julia" sul petto). Dimenticavamo: la regia, puramente funzionale, è di Steven Soderbergh. (FABIO FERZETTI, *Il Messaggero*, 16 aprile 2000)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Carlo Chiesa - L'argomento è uno dei tanti abusati soggetti di polemica mondiale ma è maledettamente proiettato verso il nostro inquietante futuro. È da notare, per noi, che in America gli avvocati saranno anche una manica di filibustieri ma spesso riescono a far vincere la Giustizia sulla corruzione e la politica (che ovunque, sono la stessa cosa). La splendida (sotto tutti gli aspetti) Julia Roberts imperversa con sicurezza in lungo e in largo attraverso tutte le scene. Forse un po' troppo caricata, specie nei suoi rapporti con il prossimo ma, sì sa, ciò fa parte del gioco cinematografico.

Bravissimi, e perfettamente inseriti nelle loro parti, tutti gli altri, compresi i bambini. La fotografia e la musica, considerando l'ambientazione, non potevano essere altro che discrete e misurate. L'happy end lascia un po' di speranza anche a noi, poveri uomini comuni...

OTTIMO

Tullio Maragnoli - Il film rientra a buon diritto in uno dei classici filoni del cinema americano: come nei western d'annata, anche qui c'è la lotta dei piccoli tartassati (siano essi modesti allevatori o cittadini inquinati) contro il potente di turno, e anche qui la vittoria è ottenuta con l'aiuto di un giustiziere-filantropo che arriva da fuori a dare coraggio e a coagulare le singole debolezze trasformandole in forza. Il film è godibilissimo per le ottime interpretazioni, le battute, il ritmo e quant'altro di "buon mestiere" c'è sempre nei film americani. Qualche perplessità ha suscitato il "lieto fine" a suon di milioni di dollari: appare, è vero, come una caduta d'ideali, ma proprio nel caso specifico, trovo invece che sia la soluzione più appropriata. Infatti, quelle lavorazioni ad alto rischio, peraltro spesso necessarie all'attuale livello di sviluppo (anche demografico) del pianeta, sono eseguite secondo la logica del massimo profitto e quindi disattendono ogni misura di sicurezza per chi ci lavora e per chi ci abita attorno: misure che, se fossero adottate, abbasserebbero drasticamente, con i loro costi, quel profitto. Ecco allora che una forte pena pecuniaria va direttamente a incidere su tale profitto e, se di misura adeguata, impedisce al reo di godere dei frutti mal guadagnati e gli rende non conveniente proseguire nel reato. Una perfetta regola del contrappasso che non farà purtroppo resuscitare i morti, però allevierà qualche pena e sarà una speranza (ma solo una speranza!) di un futuro più umano.

Lidia Ranzini - È facile immedesimarsi in Erin, una ragazza simpatica, diretta, senza peli sulla lingua, pronta a dire sempre quello che pensa. È proprio un uragano di energia che

travolge ciò che incontra sul suo cammino, capace di rimboccarsi le maniche e dare battaglia in nome di una libertà e di una giustizia tutte di segno femminile. Pare impossibile ma è una storia vera: una qualunque donna che diventa un'eroina combattendo in nome del prossimo e facendo soldi a palate. Impagabile Albert Finney nella parte dell'avvocato. Spesso sembra di vedere un documentario di periferie assolate e aride di cittadine contornate dal deserto. È una storia agrodolce, forse un po' convenzionale, e non può non riportare alla mente *Silkwood*. Bello anche il finale quando, dopo 130 minuti, la mediocrità e le ingiustizie della vita vengono sconfitte.

Franca Bianchi - Ottimo film sotto tutti i punti di vista. La protagonista è un'attrice veramente formidabile. Bravissimi anche tutti gli altri.

Mariateresa Scarlini - Pochi centimetri di stoffa per l'abbiigliamento di Erin, ma in compenso una grande quantità di brio, di volontà, di spregiudicatezza, di tenacia e di desiderio di "sfondare" e per ambizione personale e per una giusta causa. La vicenda umana – di grande interesse – si intreccia con quella molto amara di falsità e corruzione, di colpevoli silenzi e di connivenze. Un film ben fatto, con un'insolita carica umana, di forte impegno sociale, tutto appoggiato sulle spalle (invero belle!) di una straordinaria Julia Roberts, che lo sopporta egregiamente: una presenza, la sua, di volta in volta scoppiettante, briosa, decisa, e anche tenerissima, come nella sequenza, assai dolce, in cui, guidando la macchina, ascolta al telefono la "radiocronaca" dell'amico baby sitter sulla prima parola del suo bambino. Il suo viso è un piccolo capolavoro di partecipazione, amore, gioia, materna soddisfazione.

Gioconda Colnago - Sebbene sia consapevole di non avere competenze specifiche, Erin si propone di lottare, e lo fa tenacemente, a sostegno di un'azione legale contro una multinazionale. E vincerà. Opera, nel suo genere, sostanzialmente coraggiosa nel documentare socialmente sia il forte valore

della verità sia il buon fine di un esempio di risolutezza femminile. Spicca con positiva chiarezza la delicatezza dei sentimenti tra Erin e il figlio più grande, che, se prima vedeva in lei solo una mamma "diversa", poi la comprenderà.

Arturo Cucchi - Il regista sa applicare, con magistrale proprietà, i toni della commedia ai fatti di cronaca. E oltre all'interpretazione pulita e veritiera di Julia Roberts, è giusto elogiare Albert Finney, attore consumato e impareggiabile, nella parte dell'avvocato. Ben delineati anche i caratteri e i rapporti personali dei personaggi secondari. Infine, abile e appropriata la sceneggiatura di Susannah Grant.

BUONO

Guia Zurla - Film un filo troppo incernierato sulle scollature della Roberts, la quale ci onora di un'ottima interpretazione in una parte – a mio avviso – tagliata apposta per lei. Molto interessante il fatto che l'episodio sia veramente accaduto: fa bene al cuore sapere di questi "Davide contro Golia" che hanno conclusione positiva... uno sprone a non arrendersi. Simpatica l'idea di inserire la vera Erin in una scena del film: oltre tutto, vedendone l'aspetto, si spiega forse quell'ostentazione della curva che dev'essere stato gran lavoro del costumista. Nel complesso un buon film piacevole a vedersi, buon soggetto a lieto fine, e ben recitato.

Lucia Fossati - Il film è certamente ben fatto e godibile, ma come commedia costruita costruita su misura per la Roberts, per dimostrare che sa anche recitare (un po' troppo sopra le righe in verità); non ditemi però che questo è un film di impegno civile: basta confrontarlo con *Silkwood* di Mike Nichols o col recente *Insider* di Michael Mann, su un problema molto simile, per vederne la differenza.

Giancarlo Colonna - Un buon film con ottimo soggetto, risolto brillantemente anche se pecca di qualche lungaggine eccessiva. Ottima l'interpretazione di Julia Roberts.

Vincenzo Novi - Un film che racconta una storia, ma anche un'interpretazione che fa quella storia. Un personaggio con una buona dose di dolcezza sullo sfondo di un'intricata vita di famiglia e una buona dose di sguaiatezza, complice la bonomia arruffata del principale. Un tipo di giustizia poco burocratico, che lascia spazio alla fantasia e all'invenzione. Uno spettacolo che esprime bene i limiti ma anche la forza di una società.

Carla Casalini - Deliziosa Julia Roberts. Troppo Julia Roberts, forse. Al punto di prevalere sull'impegnativa tematica del film, e di farne in certi momenti quasi un pretesto per la sua splendida performance.

DISCRETO

Carla Bernazzali - Un discreto film-denuncia, che ci racconta una storia presa dalla realtà. La protagonista è una donna sola con tre bambini a carico, che coraggiosamente si batte senza mai risparmiarsi, lavorando sodo per mesi e me-

si, riuscendo così nel nobile intento che si era prefisso: mettere in ginocchio un grande gruppo industriale americano, reo di aver per anni impunemente inquinato le falde acquifere del vicino villaggio, con gravissime conseguenze sulla salute della popolazione. Un film gradevole, ben fotografato. Il classico prodotto dello star-system americano che riesce a confezionare nobili storie di vita vissuta con un occhio rivolto all'utile volgarità del botteghino.

Maria Cossar - Film discreto, ben confezionato, recitato un po' sopra le righe per un argomento così importante. Una persona sconfitta ha profuso le sue forze per una giusta causa. Il risarcimento in denaro all'individuo non è la soluzione al problema.

Vittoriangela Bisogni - Struttura appesantita, costruita sulla vicenda reale, che offre un ruolo ad hoc per la splendida Julia Roberts. Come al solito sopra le righe per i suoi occhi, i suoi look incredibili, i suoi atteggiamenti da favola del Duemila. E la vicenda diventa un'inevitabile americanata.

The Golden Bowl

13

CAST & CREDITS

regia: James Ivory (Gran Bretagna, 2000)

sceneggiatura: Ruth Prawer Jhabvala

fotografia: Tony Pierce-Roberts

montaggio: John David Allen

musica: Richard Robbins

interpreti: Jeremy Northam (Amerigo), Uma Thurman (Charlotte), Kate Beckinsale (Maggie), Nick Nolte (Adam), Anjelica Huston (Fanny)

durata: 2h10'

distribuzione: Medusa

IL REGISTA

Contrariamente a quello che spesso si pensa guardando alla sua filmografia, James Ivory non è inglese ma americano. Nato a Berkeley, California, ha studiato architettura e belle arti all'università dell'Oregon, diplomandosi in entrambe. Quindi ha lavorato in Tv e nel cinema, fino a realizzare nel 1957 il suo primo lavoro, un documentario intitolato *Venice: themes and variations*. Il suo secondo film, *The Sword and the Flute*, incentrato sulle miniature indiane conservate nei musei americani, rende già conto del suo interesse per l'India, conosciuta attraverso i film del regista indiano Satyajit Ray e *Il fiume* (1951) di Jean Renoir. Dopo la scoperta di una passione irrefrenabile per le colonie imperiali britanniche, nel 1961 si associa a Ismail Merchant, da allora suo fedele collaboratore, per dar vita

alla Merchant-Ivory Production. Dopo *The Householder* (1963) e *Shakespeare Wallah* (1965), si chiude il suo periodo "indiano" e si apre una lunga stagione consacrata ai classici della letteratura ottocentesca: E. M. Forster (*Camera con vista*, 1986, e *Maurice*, 1987) Jane Austen (*Jane Austen in Manhattan*) e Henry James (*Europeans*, mai uscito in Italia, e *I bostoniani*, 1984). Nominato otto volte all'Oscar, *Camera con vista* ne ha ottenuti tre: miglior sceneggiatura, scenografia, costumi. Nel 1987 ottiene il Leone d'argento a Venezia per *Maurice*. Torna a New York per *Schiavi di New York* (1988) e *Mr. e Mrs. Bridge* (1990). Il successivo *Casa Howard* (1992) ottiene tre Oscar sulle nove nomination. Quindi, di nuovo in Inghilterra per *Quel che resta del giorno* (1993) dal romanzo di Kazuo Ishiguro (otto nomination). Del 1995 è *Jefferson in Paris*, che narra un episodio della vita di Thomas Jefferson, mentre nel '96 dà vita a una nuova interpretazione della vita del pittore spagnolo in *Surviving Picasso*. Nel 1998 torna alla quasi contemporaneità con *La figlia di un soldato non piange mai*, ambientato in America durante gli anni Settanta. Con *The Golden Bowl* si riappropria di uno dei suoi autori prediletti: Henry James. E la coppia Merchant-Ivory conferma il suo gusto raffinato per la sfarzosa ricostruzione storica, la passione per i classici della letteratura anglofona e la rappresentazione delicata di situazioni e sentimenti.

IL FILM

Il denaro e l'amore regolano i destini dei personaggi di Henry James con azione corrosiva e devastante, non si sa

se attutita o resa più feroce dallo splendore degli arredi, dalla finezza dei costumi, dal culto privato del buon gusto. Sembra esserci una familiarità e una congenialità naturale tra i romanzi di James e il cinema di Ivory, non a caso entrambi americani in fuga intellettuale dalla madrepatria verso l'Europa: dopo gli ormai lontani *Bostoniani* ed *Europeans* (quest'ultimo mai distribuito in Italia), Ivory affronta ora con *The Golden Bowl* il più tardo dei romanzi jamesiani, sublime e spossante come tutti i suoi ultimi, uno di quelli nei quali il lavoro autodistruttivo del denaro e dei sentimenti traccia infine un disegno di metafisico vuoto. Molto ricchi sono la giovane Maggie della bruna, fervida Kate Beckinsale e suo padre Adam, un Nick Nolte introverso e imbiancato; lui è collezionista di oggetti d'arte che raccoglie nella sontuosa dimora londinese, in attesa di riportarli a casa, una mitica American City, a folgorare l'ignoranza dei propri connazionali. Squattrinati sono il principe italiano Amerigo, che ha la faccia indecisa a tutto di Jeremy Northam, e la giovane americana Charlotte di Uma Thurman; sono stati amanti, ma la reciproca povertà e ambizione rende impraticabile il loro matrimonio. Maggie, molto innamorata, sposa Amerigo; e vuoi per raddoppiamento vuoi per star vicina all'uomo che ancora ama, Charlotte si fa impalmare dal padre di lei. Seguono sospetti, tentazioni, reticenze, gli intrighi d'una dama sfiorita [...], l'ombra impalpabile e fitta del controllo sociale, le false felicità minate da incrinature invisibili, proprio come la coppa d'oro e cristallo del titolo. Il film di Ivory, meno decorativo, più asciutto e austero di altri, è però ammirevole nello scoprire i nervi della rete psicologica, l'Edipo potente e velato che unisce padre e figlia, la tensione impercettibilmente sadica che cresce tra lo stesso Adam e la giovane moglie che non lo ama ma vuole usarlo come strumento di rivalsa, senza accorgersi che è lei a essere usata». (PAOLA CRISTALLI, *Il Resto del Carlino*, 27 ottobre 2000).

LA STORIA

Roma 1903. Amerigo, principe povero, mostra il

castello della famiglia da cui discende a Charlotte, una bella ragazza squattrinata come lui, a cui è legato da vecchiaia una storia d'amore. Per loro è arrivato il momento di lasciarsi, e per sempre. Lei precisa che andrà a Baden Baden per dimenticarlo e lui le indica quello che dovrebbe essere l'uomo da sposare: buono, gentile, intelligente e ricco.

Londra, qualche tempo dopo. Nella casa del miliardario americano Verver, suo padre, Maggie si sta preparando al matrimonio quando una telefonata l'avverte dell'arrivo di un'amica a cui è affezionatissima, e che le è vicina fin dagli anni della scuola, Charlotte. Maggie accoglie con gioia quella notizia e invita il futuro marito ad andarla a prendere perché sia ospite loro. Lui è il principe Amerigo.

Il matrimonio mette Maggie davanti a un conflitto. Sposarsi significa allontanarsi dal padre, con cui, dopo la morte di sua madre, ha diviso ogni momento di vita e di lavoro, e il pensiero di doverlo fare soffrire la preoccupa. La risposta che riceve è: «mi stai dicendo che dovrei sposarmi anch'io?». Dietro le nozze di Maggie e adesso nel riavvicinamento della sua amica Charlotte c'è la regia di Fanny, donna non più giovanissima, molto attiva nella vita della ricca società londinese. Tra lei e Charlotte c'è sempre stata una complicità nascosta. Fanny non ha mai detto a Maggie che Charlotte conosce Amerigo e Charlotte non ha mai ritenuto opportuno parlarne a Maggie. Ora per tutte e due vale un patto d'intesa: si ricomincia da capo. Charlotte accoglie Amerigo con la soddisfazione di chi conosce bene le sue intenzioni, e gli dice con estrema chiarezza di essere tornata per stare con lui ancora un'ultima volta. Amerigo non risponde. L'accontenta, però, quando le chiede di accompagnarla a scegliere il regalo di matrimonio per Maggie. E l'oggetto su cui cade la loro attenzione è una coppa di cristallo rivestita d'oro.

1905. Nel castello preso in affitto da Adam Verver, in campagna, il bimbo di Maggie e di Amerigo ha ormai qualche mese e cresce cullato da mille attenzioni. Charlotte giunge ancora una volta accolta come l'amica a cui riservare la stanza più bella. Per Maggie la presenza di Charlotte è il pretesto che consente a suo marito e a lei un ritorno a Roma. L'amica avrà il compito di tener compagnia a suo pa-

dre. Compito che Charlotte assolve benissimo, tanto che Adam Verver le confida i suoi progetti e le sue ambizioni: costruire un museo ad American City dove esporre i capolavori dell'antichità che sta raccogliendo da anni in tutta Europa. Un programma che nasconde il bisogno di ripagare quella gente che ha contribuito alla sua ricchezza e che non ha mai avuto modo di vedere niente di bello. Charlotte si mette a sua disposizione.

Poco dopo, a Roma con il marito, Maggie riceve una lettera che annuncia una visita del genitore: Adam ha chiesto a Charlotte di diventare sua moglie e vuole avere il loro consenso. Il ritorno a Londra delle due coppie segna l'inizio di una vita fatta di un sottile gioco di avvicinamenti e lontanze. Le occasioni mondane a cui i Verver sono invitati sollecitano Charlotte, che ritiene suo dovere rappresentare il marito, uomo tranquillo e riservato, e Amerigo, che trova nella amica di sempre la persona disposta a ogni complicità. Maggie comincia a essere infastidita dell'eccessiva presenza di Charlotte vicino al marito e le domande che gli pone diventano per lui il richiamo a una realtà di cui tener conto. Lei sospetta del suo comportamento e se non parla è solo per non turbare la serenità del padre. Anche Charlotte preferisce pensare che la sua relazione con Amerigo non sia stata notata. Ma un giorno interviene un fatto che rivela a Maggie senza più possibilità di dubbio la verità che nessuno aveva ancora trovato il coraggio di dirle. Il regalo che sceglie con Fanny per il compleanno di suo padre in un negozio di Londra è una coppa di cristallo rivestita d'oro, e l'antiquario che va personalmente a consegnargliela a casa le racconta che è la stessa scelta anni prima, e mai ritirata, da una un uomo e una donna che sembravano amanti. Quelle due persone l'antiquario le riconosce in una fotografia di casa sua. A questo punto il bisogno di chiarezza per Maggie non può più essere rinviato. Fanny si difende: «ho sempre cercato di agire per il meglio». E anche Amerigo davanti alla coppa finge massima indifferenza. Quello che dice alla moglie è che ha bisogno di lei e le scrive una lettera d'amore con queste parole: «tienila e conservala sul tuo cuore, e ti prego, tieni e conserva anche me».

Charlotte da parte sua tenta di evitare che il marito porti avanti il suo progetto di trasferirsi ad American City. Vuole ottenere un chiarimento da Amerigo, di cui è sempre più innamorata. Amerigo non parla e l'allontana. Allora lei si rivolge al marito e mette in cattiva luce Fanny, infine cerca l'amicizia di Maggie. Vuole sentirsi dire se può rimproverarle qualche torto. E a conferma della loro immutata amicizia le chiede un bacio. Ognuno si è riappropriato della propria parte. Maggie di quella di moglie, Charlotte quella di amica, Amerigo quella di marito innamoratissimo. Ma è proprio Amerigo a rendersi conto di doversi staccare da quella situazione, e Maggie, pur capendolo e condividendo la stessa idea, esita. Teme una lontananza eccessiva dal padre. Siamo ormai giunti alla svolta finale. Adam Verver prende definitivamente in mano la situazione e annuncia a tutti la decisione di trasferirsi con la moglie ad American City per seguire da vicino i lavori del museo. Charlotte a quella notizia crolla. In un disperato tentativo di trattenere Amerigo gli dice che è disposta a lasciare suo marito. Una mossa del tutto inutile. La partenza di Adam Verver e della moglie per la città americana avviene con l'attenzione che si riserva ai grandi avvenimenti. A darne notizia con una foto in prima pagina sono i più importanti giornali di New York. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Due mariti ideali in questa fastosa, cinica, divertente commedia di costume che Ivory ha tratto dal suo preferito Henry James. Ha girato, grazie anche a una magnifica compagnia di attori, con uno straordinario e incanutito Nick Nolte, il miglior romanzo del secondo tempo della sua carriera. Non di maniera, non solo illustrativo, anche se trine, merletti, visi e boiseries sono a posto, ma la macchina cinema riesce a scavare tra questi personaggi curiosi di vita e di affetti. Un padre ricco e americano, collezionista d'arte, legato col filo edipico alla figlia, la manda in sposa a un nobile romano squattrinato ma con avi importanti [...], poi sposa la migliore amica della primogenita, l'appassionata Uma Thur-

man, da tempo già amante del genere. Relazioni pericolosissime, in una società vittoriana malvagia e chiacchierona dove comanda l'apparenza, come quella coppa d'oro – *The Golden Bowl*, appunto – che sembra perfetta ed è invece segnata, come una fessura del cuore. Bisogna mentire per sopravvivere, una volta si usavano veleni e pugnali, poi sono bastate le parole. Il racconto, mosso tra Italia e Inghilterra, è a cerchi concentrici e non sbaglia: Ivory è ringiovanito. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 21 ottobre 2000)

James Ivory affronta quello che da molti è considerato il più complesso, il più importante tra i romanzi del grande americano, e, assieme alla sua complice di sempre, Ruth Praver Jhabwala, riduce a poco più di due ore (e di questo dovremmo essergli grati) le oltre settecento pagine del libro. E tuttavia la scommessa è quasi impossibile: perché riducendo e sfrondando le “200.000 parole di rarissima perfezione” che compongono il romanzo, il suo complesso e un po' esangue schema narrativo, i mille simbolismi nascosti sotto la sontuosa prosa di James, i garbugli psicologici dei personaggi, con *La coppa d'oro* Ivory finisce per comporre un quadro certo ricco ma troppo schematico. [...] Come capita spesso, anche in questo caso la cornice edoardiana – curatissima, elegantissima, sontuosa, e quindi bellissimi costumi, case stupende, fotografia da capogiro di Tony Pierce Roberts – è più importante del quadro, che, così quintessenziato, diventa un aneddoto poco importante. (IRENE BIGNARDI, *La Repubblica*, 22 ottobre 2000)

James Ivory [è] concentrato a ripetere se stesso e la sua dedizione alla “forma dell'eterno ritorno” di un secolo, di un'epoca, di una borghesia, di una città. A Londra, ancora (ma era Boston, New York, l'Europa-America di sempre). Circa un secolo fa, ancora. Con camere con vista e case Howard, costumi impolverati, cappellini e facce arrossate o pallidissime, tutto in rima con i film precedenti, emozioni comprese. [...] Recitazione ragione & passione, come ci ha abituati il regista americano più inglese. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 21 ottobre 2000)

Le feste, gli amori, lo sfarzo, l'ozio prezioso di chi ha tutto: felicità apparente, vetrina dorata che i poveri invidiano, il naso appiccicato alle luccicanti vetrine delle dimore del potere. Sono state, per secoli e secoli, le sole vite degne di essere vissute, quelle dei nobili. Proprio come quella che sembra scritta nel destino del principe Amerigo Ugolini (Jeremy Northam) discendente di una nobilissima famiglia romana. Ma il giovane rampollo, agli inizi del Novecento, si trova con tante magnifiche magioni e nemmeno un soldo per mantenerle. Che fare? Parte da qui la storia raccontata da James Ivory in *The Golden Bowl* (il calice d'oro), portata sul grande schermo con la consueta, sontuosa eleganza da James Ivory. La soluzione al dilemma, vecchia quanto il mondo, sta in un matrimonio d'interesse. Ci sono i nuovi ricchi, gli americani, pronti a far tintinnare montagne di dollari pur di accedere ai salotti buoni della vecchia, cara, decadente, affascinante Europa. E così Amerigo sposa la bella (anche!) figlia del magnate yankee Verver (Nick Nolte), che ha fatto i soldi sporcandosi le mani e ora abita in Inghilterra, dividendosi tra i palazzi di Londra e una principessa villa di campagna, collezionando anche meravigliose opere d'arte. Un matrimonio perfetto, la quadratura del cerchio, se non fosse... Se non fosse che c'è un'ulteriore storia d'amore, precedente e nascosta, del perdigiorno Amerigo con la fatale Charlotte (Uma Thurman), altra cacciatrice di dote, tanto abile da riuscire a farsi sposare proprio da Verver, vedovo da tempo. Nelle stesse stanze, ora, si incrociano passioni pericolose, segreti inconfessabili, innocenze perdute. Sopire tutto, spargere cenere sul fuoco, oppure dare libero sfogo alla vita? James e Ivory, il naso appiccicato allo zoo di vetro di questi strani, esotici “animali”, indagano e scandagliano nel profondo. Noi, semplici lettori-spettatori, ammiriamo una volta di più un modo classico, coscientemente demodé di costruire e offrire grande cinema. (LUIGI PAINI, *Il Sole 24 Ore*, 29 ottobre 2000)

L'individuo, con i suoi desideri e le sue tensioni, e un ambiente sociale, con le sue costrizioni, convenzioni, intrighi. È il conflitto intorno a cui ruotano i modelli letterari cari a

James Ivory e alla sceneggiatrice Ruth Prawer Jhabvala. Quindi (dopo *Gli europei*, 1979, e *I bostoniani*, 1984), ancora Henry James: *La coppa d'oro*, storia quasi incestuosa di due coppie (padre e figlia, ricchi e molto legati, sposano inconsapevolmente due ex amanti in cerca di fortuna), tra l'Italia e l'Inghilterra dei primi '900. Ma non risuonano più gli echi duri di *Casa Howard* e, più che al riemergere sordo di rancori e pulsioni, Ivory dà corpo con manierato garbo semplicemente ai corpi, quelli imponenti ma quasi impacciati di Nick Nolte e Uma Thurman e quelli più vaghi di Kate Beckinsale e Jeremy Northam. Belle case, bei vestiti, bella gente, dicevano le signore di una volta uscendo da un ricevimento: e i suoi film sono un po' così, specchi di una superficie in tenuta di gala. (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 24 ottobre 2000)

Abbandonata Londra, alla fine di *The Golden Bowl*, Charlotte Stant (Uma Thurman) e Adam Verver (Nick Nolte) giungono ad American City, in quella che nel 1904, anno di pubblicazione del romanzo di Henry James, prometteva d'essere la terra del futuro. Lasciandoli alla loro storia, congedandosi dalle loro passioni e dalle loro ipocrisie, dai loro rancori e dai loro amori, James Ivory li mostra mentre si perdono nel bianco e nero d'una pellicola degradata dagli anni, nei fotogrammi graffiati d'un immaginario film d'epoca, così come apparirebbe a noi oggi, avendo scavalcato un secolo. Niente più sprezzante eleganza aristocratica della vecchia Inghilterra, dunque, niente più grandezza cinica e tragica dell'ancor più vecchia Italia: si direbbe che un Nuovo Mondo li attenda. Eppure, l'incertezza delle immagini, la loro luce che il tempo ha reso ora troppo netta e ora troppo spenta, il movimento accelerato e parossistico di figure umane ridotte a ombre, tutto questo suggerisce una ben diversa prospettiva. potremmo anche resisterle. Potremmo anche adattarci alle molte pigre letture del film di Ivory e Ruth Prawer Jhabvala (sceneggiatrice), per i quali i due si sarebbero fermati alla messa in scena di un romanzo famoso. C'è, in *The Golden Bowl*, una dimensione espressiva diretta e immediata che si direbbe adeguata a sguardi pigri,

appunto. In tale dimensione, al centro della narrazione stanno ovviamente la bontà e la fedeltà di Maggie Verver (Kate Beckinsale), moglie eroica e figlia esemplare. La stessa luce "positiva" sembra illuminare il padre, portatore della attiva onestà del Nuovo Mondo (cui James credeva). Mentitrice, traditrice, "negativa" si direbbe invece, fin dalle prime sequenze, Charlotte. Ossia: non americana, nonostante la nascita, ma europea, dunque corrotta. Se fosse davvero questo il film di Ivory, se fosse l'illustrazione di una tal serie d'ovvietà psicologiche e morali, allora ci toccherebbe abdicare, accettando il pigro verdetto: regia e sceneggiatura non vanno oltre l'esteriorità della messa in scena, per quanto accurata. Eppure, quel perdersi di Charlotte e Adam nella caducità del tempo, quel loro confondersi nelle ombre di un cinema che ha, nel suo stesso supporto materiale, l'impronta della morte, tutto questo appunto chiede occhi più attenti, maggior propensione al rischio interpretativo. Supponiamo che il centro di *The Golden Bowl* non sia l'ovvia, moralissima bontà di Maggie, ma al contrario la perfidia di Charlotte, la sua immoralità. Che cosa siano poi l'una e l'altra, la moralità e l'immoralità, è suggerito – almeno a orecchi e occhi non distratti – nella sequenza d'apertura. Chi è immorale, chi è perfido, nella leggenda di famiglia narrata da Amerigo? Lo è, certo, il marito, e padre tradito, che approfitta del "crimine" e si sbarazza di una moglie di cui è ormai stanco. Perché, riducendo a due ore un libro di molte centinaia di pagine, la sceneggiatura sceglie di raccontarla, quella leggenda? Perché, probabilmente, la duplicherà nella vicenda moderna. Ossia: mostrerà all'opera la stessa crudeltà, la stessa cinica violenza, ma con diverso stile. Così infatti poi accade, nel resto di *The Golden Bowl*. Il vecchio Adam è dispotico quanto l'antico duca, ma i suoi modi sono molto più indiretti, molto meno dichiarati. Con la stessa crudeltà, con la stessa violenza, dispone della vita di Amerigo, ricattandolo, e di Charlotte, approfittando della sua sconfitta d'amore. E sempre simulando, con freddo distacco. Quanto a Charlotte, la sua immoralità si trasfigura appena la si paragona all'asserita moralità di Maggie. Quanto questa è preoccupata di restare snel suo ruolo, di figlia e

di madre, tanto quella da ogni ruolo tenta di liberarsi, in nome di un'autonomia e d'una dignità individuale che, per un po' ne fanno il solo personaggio "libero" di *The Golden Bowl*. La sua sconfitta, alla fine, è la vittoria del cinismo (di Maggie, che "tiene" Amerigo con un'implicita minaccia), dell'ipocrisia (di Amerigo, che mente a se stesso prima che a lei) e della prepotenza (di Adam che guida in silenzio i destini di tutti, forte del proprio denaro). A che cosa allude la coppa d'oro del titolo – splendida in superficie, ma corrotta "in segreto" – se non all'apparente onestà, all'apparente apertura d'un mondo che, in segreto anch'esso, è pervaso dal cinismo, dall'ipocrisia, dalla prepotenza? A quel mondo, appunto, e alla sua decrepitezza mascherata da futuro alludono le ombre incerte, i movimenti parossistici e involontariamente comici, i fotogrammi degradati cui, alla fine del film, Ivory abbandona i suoi protagonisti. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 29 ottobre 2000)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Anna Maria Paracchini - Bellissimo questo film dalla raffinata ricostruzione di un'epoca, datata, nei costumi e negli ambienti. La trama si snoda tra intrighi ed equivoci, tra sentimenti possessivi e relazioni pericolose che gli interpreti hanno reso con bravura. Ottima la sceneggiatura, efficace il dialogo pervaso da sottile ironia, che ben caratterizza il comportamento e gli eccessi della classe borghese dell'epoca. Bella l'ambientazione e i costumi, stupenda la fotografia. Lo stile di Ivory è inconfondibile, perché è regista abile e sensibile e ha diretto questo riuscitissimo film, esempio di ottimo cinema.

Tullio Maragnoli - L'aggiunta di un "complesso di Edipo" ha trasformato il classico triangolo in un quadrangolo: ecco, l'originalità della trama sta tutta lì. Senz'altro più intrigante il contesto: ottima ricostruzione di un periodo storico che mi affascina sempre perché vi vedo lo sbocciare di tutte le

innovazioni moderne, una specie di primavera della tecnica con tutte le speranze che accompagnano ogni primavera. Il finale "buonista", dove ognuno rinuncia senza drammi a qualcosa a cui tiene, mi conferma questa rosea impressione, mentre il paternalismo che aleggia non disturba più di tanto perché fa parte della ricostruzione epocale. I bravi interpreti, la giusta sceneggiatura e soprattutto la fotografia che si avvale di sapienti accostamenti cromatici completano il quadro di un film ben godibile.

OTTIMO

Teresa Deiana - In quest'ottimo film apparentemente calligrafico, ma dai molti intriganti significati, i personaggi mentono sempre a se stessi e agli altri. Il giovane dalle ascendenze tenebrose, l'anziano enigmatico, la giovinetta innamorata, la maliarda sconfitta e persino i vari amici sullo sfondo... Nella più sontuosa delle cornici i personaggi vengono colti, tra sorrisi e raffinatezze, intenti a scambiarsi eleganti profonde stoccate. Quanto più schietta (anche se cruenta) appare al confronto la pena inflitta dall'avo tradito al traditore! Qui le passioni tumultuano sotterranee mentre la facciata è leggiadramente impassibile. L'arrivo della malassortita coppia nel nuovo mondo è descritto con brevi immagini di un inaspettato dimesso bianco e nero che, dopo il tripudio cromatico delle scene precedenti, suona come presagio di un non facile inizio di vita. Quasi un'espiazione che come in *Il velo dipinto* di Maugham, il marito tradito infligge implacabile alla moglie.

Vincenzo Novi - In uno scenario ottocentesco ricostruito con meticolosa cura, Ivory conduce la partita tra controllo dei sentimenti e abbandono. Gioca in modo brillante con il compromesso ma sa mostrarne la precarietà. Nel finale prevale l'adesione alla ragione delle cose. Attori bravi. Ritmo senza cadute. Spettacolo raffinato e suggestivo.

Felice Ghidoli - Raffinato traduttore di un classico lettera-

rio, Ivory analizza, attraverso la ricostruzione d'epoca, con l'usuale sontuosa messa in scena, sullo sfondo di Londra, dei castelli del Baden e di una campagna romana dei primi del '900, la tematica dell'infedeltà, del tradimento, dell'inganno e della sconfitta delle passioni, dirigendo ottimi attori, dando spessore ai loro personaggi nella potenzialità della recitazione. Film elegante e ricercato, dalle suggestioni artistiche, sul fascino disgregante di una società dove ragione e sentimento giocano nel tradurre le dinamiche familiari, riflesse nella vita inerte dalla generica ipocrisia d'epoca, mentre i tempi corrono e la problematica sociale si fa pressante. È da rilevare la penalizzazione del racconto nel confronto con la sontuosità scenografica.

Piergiorgiana Bruni - A prima vista il film sembra un insieme di vicende e nostalgie superate che delineano la fine di un'epoca nella quale la dorata protezione della ricchezza, lo sfarzo dei manieri e la sontuosità degli addobbi, sembra essere la naturale scenografia di un quotidiano fatto di gioia illusoria e senz'anima. Ma vi è molto di più: la metafora della coppa d'oro che nasconde incrinature invisibili raggiunge il culmine nel pianto liberatorio della protagonista che si accorge di essere stata ridotta in frantumi dalle sue stesse ipocrisie. La trama da lei intessuta si rivela autodistruttrice. In questo pianto c'è per un attimo tutto il dolore sincero del mondo. Vi è la consapevolezza di aver distrutto se stessa, un amore, una preziosa amicizia, un legame di convenienza e ancora, la consapevolezza di essere stata usata a sua volta. Ha infine il sopravvento la maschera della sopravvivenza con la sua spinta ricercatrice di apparente felicità, nel nuovo mondo, con una nuova recita e attori di un altro continente.

Bruno Bruni - Con la sua particolare capacità di ambientazione, Ivory trae dal romanzo psicologico di Henry James un film ben riuscito, che ha per simbolo una coppa d'oro, desiderata e poi venduta, per strana coincidenza, ad uno dei quattro personaggi protagonisti, legati da sentimenti strani, che mirano più all'interesse personale che all'amore vero. Quattro personaggi in realtà fragili, anche se all'apparenza

preziosamente considerati agli occhi del mondo esterno. Inimitabile la capacità con cui vengono descritti gli opportunismi, le passioni morbose, nonché le costrizioni sociali di fine Ottocento, nel continuo raffronto tra Inghilterra e America.

Miranda Manfredi - Henry James è notoriamente portato a cercare di capire le contorsioni psicologiche dell'uomo quando educazione, venalità e sentimento si scontrano. Ivory riassume tutto in una sceneggiatura come al solito perfetta, e America ed Europa si confrontano culturalmente in un'aspirazione ad avere e tramandare. Buona la recitazione, il dramma si stempera nel controllo degli atteggiamenti, pur mantenendone l'intensità. Anche l'italiano Amerigo dal "sangue vivo" che accende le algide inglesi viene attenuato dalla pruderie vittoriana per cui è meglio l'apparenza che la rischiosa sincerità.

Anna Maienza - È un piacere estetico assistere alla proiezione dei film di Ivory, così impeccabili e sfarzosi nella riproduzione di ambienti, abiti e monili della società inglese di inizio Novecento. Ma è anche un piacere della psiche e dell'intelletto seguire il dipanarsi dell'intricata trama delle vicende sentimentali dei protagonisti, accompagnata da eleganti e ricchi dialoghi, ormai una rarità. Infine, come in tutti i romanzi di quel periodo, c'è la rivalsa – a cui si assiste con piacere – dei ricchi padre e figlia americani, apparentemente ingenui, ma in realtà astuti e determinati nel perseguire i propri fini: l'uno, di esibire in America la giovane e raffinata moglie, l'altra, di tenere tutto per sé l'affascinante e blasonato consorte italiano. Un film "a intreccio", magistralmente interpretato da un'accattivante Uma Thurman e dai convincenti Northam e Nolte.

Mariateresa Scarlini - Una felice full immersion in una pregevole e raffinata golden bowl di squisita fattura, sia pure incrinata. Incrinature che non trovo, invece, in questo bel film, dalla perfetta ambientazione, dalla grande eleganza delle scene, talmente belle e che si susseguono quasi senza

respiro l'una all'altra. C'è da smarrirsi (felicamente) in tanto splendore di opere d'arte, costumi, parchi, castelli, particolari di suppellettili. Affinità elettive? No, forse qui no, perché il rapporto tra padre e figlia ha un leggero sentore di ambiguità, ma l'intreccio della vicenda sembra passare in secondo piano, tanto si è impegnati nell'ammirarne la straordinaria cornice. Il quartetto torna al proprio ruolo originario, con intelligenza, finte verità, affettuose ipocrisie, lacrime liberatorie, speranze di nuova vita (quel leggero sfiorare della mano della giovane Maggie sul proprio grembo) e senza alcuna tragedia, come si poteva temere dopo la visione delle prime forti scene di antiche passioni. Il tutto in una sontuosa ottica d'indubbio fascino.

Bona Schmid - È un film ben costruito, che rispetta al meglio la matrice letteraria della storia e la traspone, con eleganza, in un linguaggio filmico di sicuro effetto. Il romanzo di James è stato pubblicato in piena epoca edoardiana, periodo storico più profondamente rivoluzionario di quanto si pensi. Henry James, americano colto e raffinato, ci descrive con acribia le luci e le ombre di una società frivola che si gode i privilegi di un impero che non ha conquistato. Le ambientazioni sono stupende, luminose, e non coperte di polvere come alcuni critici hanno detto. Un Nick Nolte al meglio della sua gamma interpretativa scolpisce il personaggio di Adam con grande finezza introspettiva. L'America regala ai decadenti inglesi e italiani un bellissimo personaggio di capitalismo illuminato.

Rossella Guarnieri - Una festa per gli occhi, questo nuovo film di Ivory, una cornice fastosa ma non fastidiosa perché non fine a se stessa (anche se molto congeniale alle corde del regista) bensì funzionale all'assunto. Quello sfarzo, quella perfezione esteriore che maschera le crepe, altro non è che lo svolgimento per immagini del tema intitolato: la coppa d'oro. Entrando nel merito della sceneggiatura, va poi detto che il poker di personaggi che coltivano i loro rispettivi e reciproci slanci amorosi ed egoismi in un sottilissimo gioco di rimandi e finzioni, è mosso con grande abilità dalla mano

del regista. Non so quanto Ivory sia debitore a James per la storia in sé, ma quello che ritrovo nel film è lo spirito dello scrittore americano, sospeso tra due mondi e innamorato della cultura europea. È questo amore per il bello in tutte le sue forme che Ivory testimonia nel suo film, che da questo punto di vista finisce per assumere paradossalmente un valore documentaristico di cui gli sono grata. Apprezzo comunque il fatto che Ivory non se ne lasci travolgere e conservi per tutto il film un certo ironico distacco, culminante nello scarto finale della storia rispetto alle nostre aspettative: il rimpallo dei sentimenti e delle pulsioni trova una via di fuga in quello che allora poteva ancora chiamarsi Nuovo Mondo, e invece di una ferrigna resa dei conti in carattere con il più volte richiamato avvio della storia, la passionale Charlotte (curiosa la pronuncia "franglaise" del nome!) troverà, sia pure obtorto collo, nel museo di Americanville il suo ruolo di etera dell'arte.

BUONO

Iris Valenti - Costumi, ambientazioni, colori assai suggestivi creano un'atmosfera fiabesca e, come nelle fiabe, il Bene prevale sul Male, il sentimento sulla passione. Forse c'è anche qualcosa di più, ma non tocca il nostro cuore; si resta solo spettatori divertiti e si esce leggeri, non portati a troppe riflessioni o a una sola: un tradimento "elegante" è meno squallido... per lo meno, disturba meno.

Donatella Napolitano - È l'Ivory che già conosciamo e che ancora una volta mette in scena, con una ricerca curata allo spasimo, un romanzo di Henry James. Mi sembra però che il film manchi di emozioni, di partecipazione. Lo spettatore sta alla finestra e vede scorrere bellissime immagini. La storia, certo non nuova, non viene esplorata da una nuova angolazione. L'analisi dei personaggi appare spesso basata su stereotipi, specie per quanto riguarda gli americani e gli italiani. Molto ben riuscita la descrizione dell'atmosfera e dei personaggi inglesi.

Mario Foresta - Un'accuratissima, sontuosa scenografia, un'eccellente, patinata fotografia, una superba, controllata recitazione non sono state sufficienti a James Ivory per fare di questo film, non scevro di scoperti simbolismi e di ovvie citazioni, un'opera coinvolgente. Colpa forse della complessità e della vastità della narrazione da cui il film è tratto.

Lidia Giglio - Film formalmente perfetto, elegante e ricercato nella ricostruzione di ambienti e costumi. La cornice prevale però in parte sul contenuto: passioni, gelosie, intrighi si scoprono a poco a poco e solo alla fine sincerità e sentimento (il pianto disperato di Maggie, la dichiarazione d'amore e pentimento del marito, il prevalere di Adam apparentemente ingenuo, ma consapevole, sulla moglie Charlotte). La coppa d'oro incrinata simboleggia, un po' ostentatamente, il vuoto di una società che vive di apparenza. Ottimi gli attori, ma sembra non riescano a immedesimarsi del tutto in situazioni e stati d'animo in cui non si riconoscono.

Maria Cossar - Da gran maestro, il regista ci ha presentato uno spettacolo cinematografico superbo. Come in pittura un quadro figurativo è molto gradevole, così il regista inglese ci ha dato un quadro bello della società inglese molto attinente al romanzo ed è riuscito a tenere viva l'attenzione dello spettatore, che aspetta sempre un gesto drammatico o una scena tragica.

DISCRETO

Adelaide Cavallo - I sentimenti umani navigano spesso nel mare agitato della nevrosi. Un profondo nero è lo sfondo di questo agitarsi riflesso nei personaggi di Maggie, di Adam, di Amerigo e infine di Charlotte e le loro storie. Colpisce nel film una presenza di valori umani che a mio modo di vedere giudicherei negativi perché complessivamente negati-

va è l'impostazione che ciascuno dà ai propri comportamenti. Affanni inutili che rendono inutile il senso di ogni cosa e fanno vuoto tutt'intorno. A parte ciò che hanno profuso la bellezza di immagini d'ambiente nonché la bravura degli attori, il film si lascia guardare senza particolare coinvolgimento.

Vittoriangela Bisogni - Nonostante la lunghezza del film i personaggi sono privi di spessore. Il legame quasi morboso che lega il padre e la figlia dovrebbe avere uno sviluppo intenso, perché su di esso si regge l'assurdo gioco delle coppie con i rispettivi coniugi. Invece si limita a un ripetitivo bamboleggiamento dei due. Così come ripetitivi e superficiali sono gli atteggiamenti degli altri protagonisti. Forse è un difetto di sceneggiatura. La coppia più viva e convincente mi pare quella dell'amica Fanny con il marito. Bravo il padre (Adam); troppo scoperta e continua l'ossessione amorosa sul volto di Charlotte; pessimo il principe Amerigo, con quei suoi occhietti furbi e brillarelli e quel sorrisetto fisso: impossibile vederci un travaglio sentimentale. La fotografia è bellissima per gli esterni delle residenze.

Piero Gargiulo - Per la maggior parte dei film di Ivory (ed altri suoi più o meno capaci emuli) dovremmo istituire un nuovo voto: "inutile"; che può anche essere bello e ben realizzato, come questo *The Golden Bowl*, ma che alla fine lascia un gusto insipido, né dolce né salato, né tantomeno piccante, come certe pietanze ammanite negli alberghi internazionali.

MEDIOCRE

Simonetta Testero - Molto curato negli ambienti, nei costumi, ma poco coinvolgente per quanto riguarda la vicenda. Ben descritti i personaggi, che però lasciano che tutto scorra senza una presa di posizione. Molto lungo e un po' prolisso.

Il gusto degli altri

titolo originale:

Le Gôut Des Autres

CAST&CREDITS

regia: Agnès Jaoui (Francia, 2000)

sceneggiatura: A. Jaoui, Jean-Pierre Bacri

fotografia: Laurent Dailland

montaggio: Hervé De Luze

musica: Jean-Charles Jarrell

interpreti: J.-P. Bacri (Jean-Jacques Castella), A. Jaoui (Manie), Anne Alvaro (Clara), Alain Chabat (Bruno Deschamps), Gérard Lanvin (Frank Moreno), Cristiane Millet (Angélique Castella), Brigitte Catillon (Beatrice)

durata: 1h52'

distribuzione: Lucky Red

IL REGISTA

Agnès Jaoui debutta alla regia con *Il gusto degli altri*, ma dopo una formazione di sceneggiatrice e attrice. Nella prima veste ha firmato, con Jean Pierre Bacri, *Cuisine et dépendances* (Premio Molière 1993), *Smoking No smoking* (César '94) e *Aria di famiglia* di Cédric Klapish (César '96 per la miglior sceneggiatura) e *Parole parole parole* (1998) di Alain Resnais, con il quale ha vinto il César '98 per la migliore sceneggiatura). Come attrice ha interpretato *Le faucon* di Paul Boujenah (1983), *Hotel De France* di Patrice Ché-

reau (1987), *Cuisine et dépendances* di Philippe Muyl (1992), *Aria di famiglia* di Cédric Klapish (1995), *Le déménagement* di Olivier Doran (1996), *Parole parole parole* di Alain Resnais (1997), *Le cousin* di Alain Corneau (1997), *Em fuga* di Bruno de Almeida (1998) e *Una femme d'extérieur* di Cristophe Blanc (1999).

Il gusto degli altri, sceneggiato insieme a Jean Pierre Bacri, è stato campione d'incassi 2000 in Francia, ha ottenuto l'Oscar europeo per la sceneggiatura ed è stato candidato agli Oscar come miglior film straniero per la Francia. I due in un'intervista hanno dichiarato di essersi ispirati a una pièce di Philippe Berthier scritta come prefazione alle *Illusioni perdute* di Balzac, che considerano molto pertinente al tema trattato nel loro film. «Fra i diversi mondi del mondo non c'è fluidità, né compenetrazione, bensì solo un'apparentemente tranquilla eppure ostinata e ostile giustapposizione di blocchi incompatibili. Spostarsi da un ambiente all'altro significa varcare un abisso invisibile che sembra governato da una legge immemorabile. Il cielo aiuti i "paria", coloro i quali, nel trovarsi in posizione di sottomissione, aspirano ad essere accolti nella sfera suprema. Il desiderio di elevazione, che è anche il desiderio di mescolarsi, si oppone alla natura e "l'organo sociale" glielo insegnerà tramite l'esclusione, come per istinto di autodifesa, eliminando i corpi estranei e difendendo il sistema immunitario di un gruppo che vede minacciata la propria identità. Tale è Castella, il quale introduce un elemento di instabilità e di disorganizzazione cioè di vita, di rischio e sorpresa». (dal press book del film).

IL FILM

Campione d'incasso in patria, candidato francese all'Oscar, *Il gusto degli altri* è uno di quei film che ti riconcilia col cinema. [...] Agnès Jaoui (debuttante nella regia, ma acclamata sceneggiatrice e autrice teatrale in coppia con il compagno Jean-Pierre Bacri) ci racconta normali storie di gente normale mostrandoci quel che hanno di eccezionale: la capacità di provare emozioni, di rinnovarle malgrado tutte le ferite ricevute in passato, di cercare sempre una seconda possibilità. Sono uomini e donne diversi per estrazione e cultura: un imprenditore, una barista dedita allo spaccio, una guardia del corpo diffidente e machista, un'attrice che si mantiene insegnando l'inglese, un autista, un'arredatrice ma tutti alla ricerca della stessa cosa, che lo sappiano o no. Sono tipi solitari e delusi, ma pervicacemente sensibili all'amore come al rifiuto, alla speranza come alle delusioni. Jaoui le mette in scena senza moralismo: anzi, facendoci ridere parecchio. Il che non impedisce che, a distanza di una sola inquadratura, ci sentiamo condurre per mano dal riso alla compassione per le umane (troppo umane?) fragilità che ci riguardano tutti. Non si creda, però, che stiamo descrivendo un film buonista: al caso, anzi, l'immagine della società contemporanea è resa con toni di un realismo quasi crudele, senza riguardo per il ridicolo e la goffaggine dei nostri comportamenti quotidiani. Soltanto (e non è poco), senza mai indulgere a giudizi sommari o affrettati. In un cinema che ci ha abituato a personaggi unidimensionali, *Il gusto degli altri* fa evolvere i suoi sotto gli occhi dello spettatore, che ne coglie le mutazioni attraverso uno sguardo, un'espressione malcelata, un gesto quasi impercettibile. Già coautrice (con Bacri) di storie corali per *Smoking/No Smoking* e *Parole parole*, entrambi di Alain Resnais, e per *Aria di famiglia* di Klapisch, la regista esordiente non solo sa tenere bene le fila di numerose azioni, ma coordina con sicurezza la recitazione di molti bravi attori. I mezzi con i quali assicura al suo film il gusto tutto particolare che lo contraddistingue sono di alta cucina, e tuttavia di estrema semplicità. Hanno il rigore formale di lunghi ed eleganti pianisequenza, nei quali gli inter-

preti si muovono perfettamente a proprio agio. (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 21 gennaio 2001).

LA STORIA

Jean-Jacques Castella è l'industriale a cui le cose vanno bene: una grande fabbrica, una bella casa, un figlio in Inghilterra e una giusta dose di ambizione. Il suo più vicino collaboratore, titolo di studio prestigioso, gli prepara gli appuntamenti importanti; Franck, la guardia del corpo, lo segue passo passo; Bruno, l'autista di famiglia, lo accompagna in ogni spostamento. Ma tutte queste persone intorno cominciano ad essere avvertite come un ostacolo ad un maggior bisogno di libertà. Neanche la moglie, a cui esprime le molte perplessità sulla situazione, gli lascia quello spazio che chiede. Tra i doveri a cui Castella non può sottrarsi c'è anche quello di imparare l'inglese, e la persona contattata per le lezioni è Clara, attrice di teatro, che dal suo lavoro non guadagna abbastanza. Ma il loro primo incontro sottolinea subito una certa diffidenza. Lui si riserva una risposta, lei si allontana delusa. Poi avviene quello che Castella non poteva aspettarsi: la sera a teatro, costretto a quella rappresentazione, la *Bèrénice* di Racine, dalla moglie che lo aveva promesso alla nipote, anche lei attrice nello spettacolo, riconosce nell'attrice protagonista Clara, e si accorge di osservarla con un interesse particolare. In teatro ci sono naturalmente anche Franck e Bruno, che si scambiano le loro storie. Bruno racconta di avere una fidanzata di cui è innamoratissimo, che però è negli Stati Uniti per un corso e che rimarrà assente per quattro mesi. Poi, per fargli piacere, raggiunge un bar per comprargli delle sigarette. Il bar è affidato a Manie, ragazza disinibita e disponibile, che arrotonda lo stipendio con lo spaccio di erba e fumo. Quando vede entrare Bruno lo riconosce subito: ha avuto con lui una notte d'amore che lui ha dimenticato. Quel bar è anche il ritrovo degli artisti dopo lo spettacolo. Clara ha in Manie un'amica. Le confida «ho quarant'anni e ancora mi sto chiedendo se riuscirò a pagare l'affitto a fine mese». E a lei chiede di procurarle qualche dose.

Clara è una donna sola. I complimenti che riceve da Castella, che va a congratularsi con lei alla fine dello spettacolo, le danno quasi fastidio. Ma l'uomo ha accettato di prendere lezioni d'inglese e si fa vedere con assiduità in teatro, seguendo lei e i suoi amici al bar, dove finisce per pagare il conto per tutti senza accorgersi dell'ironia che suscita e del divertimento di cui è oggetto. Bruno, deluso dalla fidanzata, si lascia di nuovo coinvolgere da Manie. La ragazza però gli preferisce Franck, che tuttavia non è affatto disposto ad accettare quel via vai di telefonate e di gente a cui lei passa l'erba. Anche Franck è alla ricerca di una donna da sposare, ma in lui c'è una maggiore lucidità che deciderà col tempo di tenerlo lontano da quella donna, incapace di riconoscerne l'amore. Intanto le lezioni d'inglese tra Castella e Clara si sono spostate in una sala da té inglese. Luogo che apre ad una maggior confidenza e che suggerisce all'allievo, di fronte al compito di un tema, di svelare i suoi sentimenti con una poesia che è anche una dichiarazione d'amore. La reazione di Clara è immediata: nessuna possibilità di corrispondergli. Castella si limita ad osservare «Mi fermo qui». Quella decisione lo deprime e lo allontana dal suo lavoro. Lo ha notato il suo collaboratore, che con severità gli ricorda di non essere più disposto ad assumersi responsabilità che non gli competono. E lo hanno notato ancor meglio il suo autista e la sua guardia del corpo, che adesso devono seguirlo anche di notte, magari proprio scortandolo in quel bar dove lui ritrova gli amici di Clara.

Clara non lo perde di vista. Si sente anzi responsabile di un acquisto che costa all'imprenditore una notevole somma di denaro e che lei teme abbia fatto solo per un gesto di amicizia nei suoi confronti. Si tratta di un grande affresco per la fabbrica, che fa seguito all'acquisto di un quadro per casa sua e che lui ha collocato in salone, nonostante la dichiarata disapprovazione della moglie. Ma Castella si ribella al tentativo di scuse, anzi rivendica l'autentica sincerità di quella scelta. Poco prima si era lasciato alla spalle anche la porta di casa, non avendo più trovato al suo posto il quadro, eliminato dalla moglie senza spiegazioni. Castella è più che mai solo, ma non è un uomo che si arrende e Clara si accorge

che non vuole perderlo. Gli manda un invito per la prima di *Hedda Gabler* di Ibsen, di cui è prima attrice, e spera di vederlo tra il pubblico. Fino all'ultimo l'attesa sembra vana. Poi un sorriso illumina il suo sguardo. Castella è seduto in poltrona e ricambia il suo sorriso con un sussurrato «brava».

(LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

C'era una volta la commedia all'italiana. L'unica, in Europa, capace di scardinare le ipocrisie del costume e le consuetudini borghesi. Oggi, quel tipo di commedia è appannaggio del cinema francese. [...] Geniale metafora sulla ricchezza delle diversità, la commedia mostra un imprenditore annoiato che scopre Racine, una barista che spaccia uomini e droghe leggere, un autista che suona il flauto e una guardia del corpo che rimane intrappolata nell'amore. Una "ronde" che aggiorna Ophüls e omaggia Truffaut (quel finale a teatro: come non riandare a *L'ultimo metrò?*). Che ha la magia delle cose semplici. Che divora curiosità e inquietudini.

(ALDO FITTANTE, *Film Tv*, 23 gennaio 2001)

Vogliamo azzardare una facile profezia? L'Europa cinematografica sarà fatta quando *Chiedimi se sono felice*, 50 miliardi d'incasso in Italia, ne farà altrettanti in Francia; e quando *Il gusto degli altri*, oltre 40 miliardi in Francia, realizzerà la stessa cifra nei nostri botteghini. Si ha un bel ripetere che la Comunità europea ha un mercato cinematografico che supera numericamente quello Usa (e se ne sono accorti gli americani, che contano ormai moltissimo sugli introiti dei loro prodotti nel Vecchio continente), ma a che serve se i francesi non importano film italiani e noi non c'interessiamo quasi più al cinema d'Oltralpe? E non si venga a dire che sono in ballo delle storie con connotazioni troppo tipicamente nazionali. [...] L'intreccio inventato da Agnès Jaoui si potrebbe idealmente trasferire a Milano: dovunque può esistere un personaggio come l'imprenditore Castella, tutto immerso nei suoi affari, che a un certo punto

scopre una diversa dimensione della vita e cambia il proprio destino. [...] Folgorato dai versi della *Bérénice* di Racine ricitati da Clara, il filisteo smantella le proprie difese avvertendo l'attrazione dell'arte (sottolineata dal commento musicale con il tema di *Caro nome* dal *Rigoletto*) e innamorandosi perdutamente. Nelle molteplici diramazioni, l'intrigo è qualcosa che per l'autrice sta fra un romanzo di Flaubert e un film di Woody Allen, ma la critica francese ha rilevato ulteriori palesi debiti verso il "café théâtre" e le commedie agrodolci del compianto Claude Sautet. Girato in maniera un po' anodina (le qualità della Jaoui sono drammaturgiche più che visive, a parte l'efficace direzione degli interpreti) *Il gusto degli altri* resta un piacevolissimo quadro d'ambiente; e se qualcuno in futuro vorrà sapere com'era una certa Parigi alla svolta del secolo costituirà anche un documento attendibile. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 20 gennaio 2001)

Hai voglia a parlare di effetti speciali, di invenzioni mirabolanti, di nomi famosi. *Il gusto degli altri* dimostra che per funzionare (e il discorso vale per la commedia come per il dramma e per tutto il cinema "adulto") a un film basta la credibilità dei personaggi, la funzionalità rispettosa della sceneggiatura e interpreti affiatati e ben calati nelle parti. Nel caso di questa prima regia di Agnès Jaoui [...], i risultati sono tanto ammirevoli quanto apparentemente ottenuti senza sforzo. Il tema generale è quello dell'incomunicabilità tra i gruppi sociali, in questo caso quello intellettuale e snob da un lato e provincial-borghese dall'altro. Ma cosa succede quando il grigio e banale (anche nel matrimonio) industriale Jean Pierre Bacri (un'interpretazione formidabile la sua) si innamora dell'attrice d'avanguardia Anne Alvaro che sbarca il lunario insegnando inglese? O, per citare un altro nucleo della trama, quando la guardia del corpo machista e tradizionalista Gerard Lanvin intreccia una love story con la barista Agnès Jaoui, una donna indipendente che arrotonda lo stipendio spacciando hascisc? In una cornice estremamente "naturale", dove anche i colpi di scena e i momenti d'azione sembrano perfettamente in linea con la plausibilità dell'in-

sieme, ecco che davanti ai nostri divertiti e lievemente imbarazzati occhi emerge un ritratto sociale inconsueto e senza ammorbidenti di maniera. E Agnès Jaoui ci insegna, impresa non facile e perciò rimarchevole, come si possa "castigare sorridendo i costumi" senza ricorrere al grottesco o al paradossale. Non ha bisogno di maschere, di buffi o di cattivi, di declamazioni o sottolineature, per ottenere lo scopo. Le basta fare interagire i personaggi come farebbero nella realtà. C'è per questo profondità di spirito e comprensione per tutti. E con ognuno di loro (e mai contro di loro) si può sorridere delle umanissime piccinerie che formano la personalità dell'uomo contemporaneo. Non ci pare impresa da poco. (MASSIMO LASTRUCCI, *Ciak*, febbraio 2001)

Gli altri, che scocciatura... Ci costringono a uscire o a rompere i rassicuranti riti del piccolo ghetto in cui ognuno di noi si rifugia, falsamente tranquillo da sguardi indiscreti. Ma il prossimo c'è, altro che!, ineliminabile come, ben prima dei dotti ragionamenti di schiere di filosofi, ci dimostra l'ovvietà della vita quotidiana. E *Il gusto degli altri*, opera prima-gioiello di Agnès Jaoui, mette a fuoco il problema unendo la grazia cinematografica alla perfezione tutta francese del racconto morale. La sceneggiatrice di *Smoking/No Smoking* e *Parole, parole, parole*, diretti dal maestro Alain Resnais, ama le storie corali. Vicende personali che si intrecciano, nella Francia dei nostri giorni, gruppi chiusi che, complici i giochi del caso, finiscono per incrociare le loro strade. [...] Perché frequentarsi all'interno di un singolo gruppo – sottolinea l'autrice – non deve impedire di aprirsi sul mondo, di condividere il gusto degli altri. (LUIGI PAINI, *Il Sole 24 Ore*, 4 febbraio 2001)

La Jaoui propone [...] l'ultima versione di cinema coral-social-sentimentale, che ha esempi coronati da grande successo, oltralpe, come *Certi piccolissimi peccati*, di Yves Robert e *Tre amici, le mogli, e (affettuosamente) le altre* di Claude Sautet. Il genere ha fatto negli ultimi anni un inatteso proselita in Alain Resnais con *Smoking/No Smoking* e *Parole, parole, parole*, dei quali proprio la Jaoui era sceneg-

giatrice. E infatti *Il gusto degli altri* arriva in Italia [...] aureolato da incassi oltralpe per circa quaranta miliardi di lire. Pazienza se il montaggio è tirato via, pazienza se si avverte che il film è finto-semplice: sceneggiatura e dialoghi sono comunque degni di persone intelligenti. Se ne conoscete, avvertitele. In Italia, da tempo, hanno dovuto smettere di andare al cinema. (MAURIZIO CABONA, *Il Giornale*, 20 gennaio 2001)

Premiato in Francia da uno strepitoso e meritato successo, l'irresistibile e malinconico *Il gusto degli altri* di Agnès Jaoui parla di quelle barriere invisibili ma ferree che separano le persone non in base al reddito ma ai gusti, appunto, all'educazione, alla cultura. Quelle barriere che impoveriscono le nostre vite togliendoci il gusto, rieccolo, dell'alterità, ovvero privandoci delle ricchezze, spesso insospettabili, nascoste in chi è diverso da noi. tema universale e tragicamente attuale nelle nostre società impaurite e segregate. Intorno alla coppia "impossibile" industriale/attrice ruotano infatti molte altre relazioni difficili, d'amore e d'amicizia. Ma il bello è che ogni personaggio suona incredibilmente vero e insieme solido e coerente come il carattere di una favola di La Fontaine. Tra le fonti di questo piccolo miracolo l'autrice, che si ritaglia il ruolo-pivot della barista generosa (e occasionale spacciatrice) cita il Balzac delle *Illusioni perdute*. Impossibile però non pensare anche al capolavoro di Jean Renoir, *La regola del gioco*. [...] Curiosità: qui, come in *Chiedimi se sono felice*, cioè nei due massimi successi dell'anno in Italia e Francia, il teatro ha un ruolo essenziale. Solo un caso? (FABIO FERZETTI, *Il Messaggero*, 19 gennaio 2001)

Stare al gusto degli altri: questo soprattutto, dice Clara, grava sul mestiere dell'attore. In sala, per analogia, il pensiero corre al mestiere di stare al mondo. In questa prospettiva, quel gusto indica anche il sapore, l'esperienza che degli altri capita d'avere, dolce o acre. [...] *Il gusto degli altri* inizia con una domanda implicita. Come è meglio vivere? Difendendosi da quel sapore, come Franck (Gérard Lavin)?

O accettandolo comunque, con la fiducia immediata ed esposta di Bruno (Alain Chabat)? [...] Con un cinema lineare ma colmo di allusioni raffinate, Jaoui e Bacri percorrono l'umano, molto umano dei loro personaggi. [...] Ma su tutti finisce per farsi valere il sapore umano di Castella. [...] Costretto su una poltroncina di teatro, coccutamente chiuso a un'esperienza che per lui ha solo il gusto della noia, tuttavia è "raggiunto" da un passaggio della *Bèrènice* di Jean Racine. E allora non c'è più noia, nemmeno per lui. Non sa riconoscere l'emozione che lo riempie, ma la stupida linearità della sua vita è interrotta. Mentre la percorre a occhi e orecchi serrati, la sua vita, gli capita di inciampare nel magnifico scandalo del mai visto e mai udito. Un'esperienza, questa, tra le più decisive che possano arricchire l'umano, molto umano, ma che non sempre trovano occhi e orecchi adeguati. [...] Ma anche per Clara la vita tiene in serbo una sorta di *Bèrènice*. All'improvviso, lei stessa inciampa nella dignità e nella sincerità di Castella, vero e proprio scandalo lungo il suo cammino [...] E basta il sorriso che le illumina il volto quando, alla fine di *Hedda Gabler*, rivede in platea Castella, per suggerirci un altro possibile significato del *Gusto degli altri*. Ossia: il piacere, la felice disposizione ad arricchirsi se stessi con il loro sapore, gustandone appunto le infinite differenze. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 4 febbraio 2001)

Mentre in Italia la commedia sta rantolando nel lazzeretto provinciale dei surrogati televisivi che non varcano le frontiere ma, in compenso, ispirano i patetici deliri degli esegeti nostrani del "cinema immondizia", in Francia, invece, dove esiste ancora un cinema che nasce dall'osservazione della realtà anziché dall'onanismo televisivo, la commedia non ha perduto lo smalto della scrittura e l'intelligenza di rintracciare i fenomeni sociali, psicologici, di costume, che disegnano l'aria del tempo. Dopo le pièces *Cuisine et dépendances* (1993) e *Un Air de famille* (1995) – che sono state messe in scena anche in Italia [...] – *Il gusto degli altri* è la terza commedia scritta e interpretata dal sodalizio dei due attori e commediografi Agnès Jaoui [...] e Jean Pier-

re Bacri, sodalizio battezzato “Jabac” da Alain Resnais [...] I “Jabac” hanno immaginato che Castella, un imprenditore che ha la grossolanità e l’ignoranza della borghesia assuefatta a trascorrere le serate in orridi salotti floreali assistendo ai più beceri programmi Tv, grazie alla visita casuale e non voluta in un mondo a lui estraneo – il teatro di Racine – e, soprattutto, ad un improvviso cortocircuito sentimentale, decida di introdursi in un *milieu* che non è il suo, ossia il gruppo di intellettuali, artisti e attori frequentato da Clara, un’attrice dai gusti raffinati che aveva conosciuto come sua insegnante d’inglese. Naturalmente, quanto più fa mostra di un’improvvisata loquacità di conversatore, tanto più il malcapitato Castella si espone penosamente alle umiliazioni e allo scherno che il *milieu* intellettuale gli riserva. Ma l’incongruenza dell’intrusione dell’imprenditore in un ambiente colto ed estraneo, non diventa il veicolo per ridicolizzare la grassa ignoranza piccolo-borghese, bensì per denudare proprio la crudeltà, lo snobismo, e soprattutto l’opportunismo degli intellettuali che non esitano ad approfittare cinicamente del coinvolgimento sentimentale di Castella, inducendolo ad acquistare quadri e opere dei loro protetti. Attraverso la figura dell’imprenditore, la cui inadeguatezza sembra discendere anche dalla stereotipia di una vita banale e continuamente tutelata dalle cure asfissianti della moglie e dalla protezione della guardia del corpo, i “Jabac” suggeriscono come un individuo, anche quando l’apparenza sembra condannarlo alla mediocrità, rimanga sempre un’entità che nasconde un misterioso potenziale di inespresso, che può affiorare grazie ad occasioni fortuite. Se Castella scopre la tentazione di cambiare gusti e frequentazioni e mette a rischio il proprio statuto, nessuno dei personaggi principali del Gusto degli altri occupa una posizione, un lavoro, un ruolo che soddisfi la sua identità: Manie lavora come cameriera ma sottobanco spaccia stupefacenti; l’autista Deschamps aspira a diventare flautista; Moreno, la guardia del corpo di Castella, costretto a rimanere nell’ombra del suo padrone per ore, attende che termini il suo contratto e non riuscirà ad intervenire in suo soccorso quando l’imprenditore ne avrà davvero bisogno, Clara vorrebbe vivere del lavoro

di attrice ma, a quarant’anni, deve accettare lavori di ripiego. La condizione che accomuna il privato dei personaggi sembra quella di vivere i sentimenti sbagliati per la persona sbagliata nel momento sbagliato [...] Se a ciò aggiungiamo la difficoltà di comunicare che deforma i rapporti tra gli individui [...], il quadro della borghesia del nuovo secolo, secondo i “Jabac”, cade sotto il segno di un’insicurezza che sfibra ruoli, rapporti, legami. Purtroppo, i “Jabac” hanno preferito chiudere la loro *ronde* amara con un dosaggio fin troppo calibrato di vincitori (Castella, in una situazione di scarsa verosimiglianza, riesce a far breccia nell’indifferenza di Clara grazie ad un discorso ad effetto: Deschamps si consolerà con una sua collega musicista) e di vinti (Moreno, Marie), un dosaggio che edulcora le dinamiche ultime del racconto. (ROBERTO CHIESI, *Segnocinema* 108, marzo/aprile 2001, p. 48)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Gabriella Rampi - Ottima regia: bravissimi interpreti. Con molta abilità la regista intreccia le vicende dei diversi personaggi e con leggerezza e ironia, con attenzione e rispetto per ogni individuo ritrae “la vita”, la vita di persone normali con i loro problemi, i momenti di serenità e di scoraggiamento, i diversi modi di affrontare e tentare di superare i momenti difficili. Senza mai cadere nella banalità.

Franca M. Oppedisano - Lasciare posto nella casa per un oggetto che piace all’altro, perché non è brutto solo perché non piace a noi. Saper ascoltare le necessità dell’interessato nell’arredo della casa, perché anche lui può avere un gusto gradevole. Saper valutare altre qualità nelle persone anche se non conoscono Ibsen. Con delicatezza e semplicità il film ci lascia questo messaggio: sappiate comprendere il “gusto degli altri” e non filtrate tutto e sempre con il vostro unico gusto.

Paola Almagioni - Il film più bello che ho visto quest'anno. E mi riesce difficile spiegarne le ragioni. Il film mi ha coinvolto fin dall'inizio, forse perchè parla di situazioni che tutti noi possiamo vivere o vedere accadere accanto a noi. La mafia, la droga, la guerra, l'estremismo religioso sono tutti gravi problemi, ma non fanno parte della mia vita di ogni giorno. In quanto a valori umani, mi sembra che il film, pur non esprimendo giudizi su nessuno, faccia intendere chiaramente come sia sbagliato erigere barriere sociali tra persone di diversa estrazione e cultura. Tutti gli esseri umani possono essere sensibili alla bellezza e capaci di amare anche ciò che forse non capiscono fino in fondo (l'arte, la poesia, la musica) ma sentono e intuiscono. Un film corale, che non ha un protagonista assoluto, anche se ho trovato eccezionale l'interpretazione di Jean Pierre Bacri. Bravi tutti, e proprio bello il film, che non racconta niente di speciale e riesce ad essere un film speciale.

OTTIMO

Anonimo - Qualcuno, di recente, ha detto che per contrasto al cinema americano (di "fatti, fatti, fatti", secondo Mario Soldati) il cinema francese si potrebbe condensare nella formula "parole, parole, parole". Questo il titolo del film di Alain Resnais sceneggiato dalla coppia Jaoui-Bacri, ma questa volta la "giovane" cineasta francese esordiente nella regia dimostra un netto anticonformismo nei confronti dei titolati campioni della Nouvelle Vague. Mostra innanzitutto quello che si può (si dovrebbe sempre fare con il cinema, senza ricorrere a troppe parole e agli psicologismi subliminali cari a Resnais. In coppia con un formidabile Jean Pierre Bacri, al centro di uno scelto cast di attori impegnati, si propone nella più realistica e perfetta rappresentazione delle abitudini mentali e dei vezzi di una società frustrata e tuttavia disposta a una nuova scalata della speranza, ancora sotto traccia, ma non del tutto assente dall'orizzonte umano dei luoghi comuni della convivenza civile. Un'analisi senza pretese, condotta con affettuosa compassione da una regia dai

toni sommessi, legati alla quotidianità, che accompagna il ritratto degli "ultimi" come dei "primi" con uno sguardo, per così dire, ad altezza d'uomo, e un sorriso che sospende ogni giudizio. Insuperabile la mimica di Jean Pierre Bacri, che aiuta, in umiltà, a scavalcarne il dramma.

Edoardo Imoda - Ma siamo proprio fatti così, chiusi nel nostro egocentrismo senza speranza e senza illusioni e quindi per il genere umano, soprattutto del vecchio continente, si prospettano tempi duri? Evidentemente sì, se il film ha ottenuto così tanto successo in patria e all'estero e perché non esiste peggior cieco di colui che non vuol vedere i propri difetti, ma li riscontra e può, metaforicamente parlando, condividerli con/negli altri. Di tutto rispetto il lavoro e l'interpretazione della regista, qui anche nelle vesti di coprotagonista, in quella sua funzione di barista "ricettacolo" di altrui delusioni, ma forse più di altri aperta verso il prossimo.

Gianfranca Viani - Recitato con una grazia e un'introspezione squisitamente francesi, vissuto nell'attuale quotidiano e soprattutto senza grosse presunzioni nasce questo gioiellino di Agnès Jaoui che debutta con onore nella regia. Storie che si intrecciano in un girotondo di personaggi dai caratteri prima abbozzati e poi indagati nel profondo e che rivelano grandi insoddisfazioni, solitudini e insicurezze, ma anche l'affannosa ricerca di una via d'uscita. Intellettuali, borghesi arricchiti e "proletari" (parola un po' demodé) cadono sotto il tiro della sceneggiatura e della regia, ma gli attriti sono più nei gusti che nelle differenze sociali. L'attenzione ai risvolti psicologici e di costume mette in risalto l'emarginazione culturale, gli snobismi e le ipocrisie degli intellettuali forse più dell'ignoranza e della grossolanità della borghesia. Ottima la recitazione.

Magda e Mario Florentino - Film eccezionalmente riuscito, realizzato al di fuori dei canoni standard e fatto di primi piani e di dialoghi intelligenti e accattivanti. Racconta storie comuni e semplici di uomini e donne assai diversi per estra-

zione e cultura, tutti più o meno delusi dall'esistenza che conducono e legati gli uni agli altri da fatti casuali o voluti, da cui emerge un'immagine realistica e convincente della società parigina di fine millennio. Ottima la regia, ottimi gli interpreti, ottimo tutto.

Luciana Biondi - Film intimista, corale, tipicamente francese. Diretto con mano lieve ma sicura, senza cadute di tempi e di toni, attento alle sfumature e con quel pizzico d'ironia che rende più umani e vicini i personaggi, tutti ottimamente interpretati. Storie un po' tristi, abbastanza normali, si intrecciano lasciandoci intendere che con un po' più di "attenzione" e partecipazione la vita, nostra e degli altri, può diventare più umana, più sopportabile.

Luisa Alberini - Quando il cinema, come in questo caso, ci pone davanti a un fatto di attualità che potrebbe appartenere è spontaneo trarne l'immediata conseguenza: la vita ha un suo palcoscenico su cui mostrarsi? La finzione può diventare perfetto doppio della realtà? Il confine qui è sottile, così difficile da riconoscere che basta un colpo di pistola a scambiare le parti. Dunque: è vero o falso il colpo di pistola che Clara punta contro se stessa dietro le quinte del teatro dove sta recitando? Proprio il sussulto che provoca, ma anche l'immediato sollievo che lascia ci porta a concludere che questo limite è così sottile da rendersi leggibile solo quando le luci in sala si riaccendono.

Miranda Manfredi - Dal titolo si può desumere che è una storia di rapporti interpersonali trattata con mano ironica e leggera. Molti si possono riconoscere in questa pagina tragicomica di sentimenti, che si intravedono negli sguardi per concretizzarsi in una comprensione reciproca di arricchimento psicologico. Il quadro sociale ruota intorno a poche situazioni significative dell'uomo e della donna di oggi confusi nelle loro aspettative.

Vincenzo Novi - Ci vuole il genio femminile per trarre da diffuse vicende contemporanee la tavolozza di sentimenti e

di colori del *Gusto degli altri*. Basta sedersi e guardare. Il film riempie gli occhi con la cadenza dei primi piani. Il taglio delle scene comunica la sensazione di "stare dentro", di "vivere con" e di sentirsi insieme complice e giudice. Intelligenza e sensibilità in salsa autoironica, danno allo spettacolo di Agnès Jaoui un'elegante patina di raffinato sapore.

Lucia Fossati - Film intelligente, ironico, piacevolissimo che deve la sua riuscita e il successo di critica e pubblico in Francia ma anche in Italia (ha vinto il David come miglior film straniero) a una sceneggiatura perfetta e a un gruppo di attori affiatatissimi, così bravi da far dimenticare che stanno recitando. Film nella tradizione francese, dei Sautet, dei Resnais che "castigat ridendo mores" e nello stesso tempo trasmette il desiderio di comunicare e il monito di saper accettare, senza presunzione, il "gusto degli altri".

BUONO

Umberto Belotti - Allegoria della vita vista come orchestra in cui tutti danno il loro apporto semplicemente, senza strafare, ma senza stecche.

Giulio Manfredi - Incontro tra la sottocultura del denaro e il fascino della poesia, che si tramuta in amore. Gioco di sguardi, rifiuto, ricerca dell'altro. Ogni ingrediente ha la sua collocazione in attori giusti nel loro ruolo. Non manca l'ironia della battuta che nasce soprattutto dalle situazioni. Woody Allen è idealmente vicino.

Bruno Bruni - La tradizione della provincia tranquilla e un po' ingessata in contesti sociali ormai consolidati, offre uno spaccato di situazioni che si evolvono, con risvolti imprevedibili attraverso decisioni maturate e vissute senza clamore. Sono sentimenti e aspirazioni sopite che riemergono da un'anticipata rassegnazione attraverso la speranza. Storie semplici, in un ambito ristretto, talvolta condizionante, ma anche tramite per un più facile approfondimento conosciti-

vo, di apprezzamento reciproco, di allargamento culturale, di nuovi rapporti sentimentali. Film piacevole, realistico, che cattura l'attenzione dello spettatore senza ricorrere a temi forti, ma mostrandoci al contrario una quotidianità che rappresenta il vissuto di buona parte delle persone.

Vittoriangela Bisogni - Un film lieve ma non banale che, sorridendo, presenta una galleria di tanti mondi diversi e, soprattutto, un'altalena assai realistica dei sentimenti. Chi è felice, chi lo era, chi lo sarà. Quel flauto straziante che alla fine riesce ad accordarsi in un complesso musicale nella parafrasi di una famosa canzone francese, è di buon auspicio. Dalla prima inquadratura si capisce che quei volti sono di attori francesi, che come sempre non deludono. Dunque giudizio positivo su Agnès Jaoui, qui regista e attrice, e sull'intero cast.

Carla Veronesi Righi - Con garbo, con spirito e anche con un po' di ironia, la regista alla sua opera prima ci propone un intreccio di situazioni affrontate e vissute dai singoli personaggi, quanto mai eterogenei, in modo diverso gli uni dagli altri e non per questo meno intenso e sofferto. Ottima la recitazione, buona la regia e la sceneggiatura.

DISCRETO

Lidia Ranzini - L'incomunicabilità di universi tanto diversi ostacola l'amore tra un annoiato e ammogliato uomo d'affari e una colta artista. L'impossibilità di fondersi, a dispetto di quanto alcuni dicano o pensino di essere aperti, abbina quasi sempre persone di un uguale ambiente sociale. Questo

lavoro pare, a tratti, un film poliziesco, ma deve aver preso lo spunto da *Le illusioni perdute* di Balzac. Imprevedibile il multiplo intreccio di storie. Ben sviscerati i piccoli, sottili e ben radicati pregiudizi sociali, dove qualcuno guarda con snobismo gli altri e qualcun altro è lo zimbello perché di diverse abitudini. "Ci saranno sempre degli esclusi" è la nostra morale. Tutto ci viene narrato con ironia, anche il negativo non degenera in tragedia, niente ci viene imposto cattedraticamente ma ci coinvolge emotivamente.

Pierfranco Steffenini - Il film è accattivante e spiritoso, i personaggi sono simpatici, il loro incontrarsi e scontrarsi in una specie di acquario circoscritto è ben congegnato. In evidenza caratteri e tic in cui ciascuno può riconoscere figure della vita reale o addirittura parte di se stesso. Queste qualità spiegano l'apprezzamento generalmente riscosso dal film presso critica e pubblico. Personalmente non condivido un giudizio così positivo. Questa rappresentazione di personaggi, così attenta nel porre in evidenza limiti e debolezze e nello stesso tempo pronta a concedere un'assoluzione collettiva, a me è parsa vagamente cinica. Più che di valori umani, il film sembra farsi portatore di disvalori. E poi, al di là della superficiale simpatia, taluni personaggi sono tanto irrealistici da apparire addirittura caricaturali, primo tra tutti l'imprenditore, nonostante la bravura dell'interprete.

MEDIOCRE

Annamaria Bodio - Il film non mi ha detto e dato nulla, non vedevo l'ora che finisse.

CAST&CREDITS

regia: Alison Maclean (Usa 1999)
sceneggiatura: Denis Johnson (dal suo romanzo)
fotografia: Adam Kimmel
montaggio: Stuart Levy
musica: Randall Poster
interpreti: Billy Crudup (Fuckhead), Samantha Morton (Michelle), Dennis Leary (Wayne), Holly Hunter (Mira), Dennis Hopper (Bill).
durata: 1h47'
distribuzione: Bim

IL REGISTA

Alison MacLean è nata ad Ottawa in Canada nel 1958. le prime esperienze cinematografiche le ha realizzate in Nuova Zelanda, dove ha firmato la regia di una serie televisiva, *Talkback* (1987), di un cortometraggio horror in bianco e nero, *Kitchen Sink* (1989) e del suo primo lungometraggio, *Crush* (1992), col quale si era fatta notare al festival di Cannes. Da allora in poi ha diretto alcuni episodi di diverse serie televisive statunitensi come *Homicide*, *Seven Deadly Sins* (1993), *Subway Stories* (1997) e *Sex and the City* (1998). *Jesus' Son* è il suo secondo lungometraggio per il cinema, e ha vinto alla Mostra di Venezia 1999 il premio OCIC. A proposito del titolo del suo film: «Perché Jesus' Son? Perché è un bel titolo e la strofa di una canzone: "Cor-

ro verso qualche cosa e mi sento come il figlio di Gesù". Una strofa poetica e assurda che rende bene questo tono visionario e allucinatorio del personaggio di Fuckhead. Nonostante si trovi in una situazione di confusione, ha la sua chiamata, ha una missione e riesce a vedere sotto la superficie delle cose. Cose che hanno un che di religioso...». (da un'intervista ad Alison MacLean a cura di MARZIA GANDOLFI, *Duel* 79, aprile 2000, p. 30)

IL FILM

Jesus' Son di Alison MacLean è, contemporaneamente, un monumento all'estetica del cinema indipendente odierno, genere Sundance Film Festival, e un revival dei modi di moda sullo schermo tre decenni fa. A partire dai racconti di Denis Johnson, la regista neozelandese ci riporta agli anni '70, alla cultura della droga e alle atmosfere cupe e poetiche, romantiche e nere delle storie di straordinaria marginalità che costellavano i film dell'epoca. Il "figlio di Gesù" (Billy Crudup), soprannominato Fuckhead nella vita di tutti i giorni, è un tossico alla deriva, sempre in cerca di soldi per drogarsi. Quando la sua Michelle (Samantha Morton) muore di overdose, il giovane sbandato diventa protagonista di una profana storia di redenzione, organizzata per capitoletti programmaticamente disordinati, tra un pronto soccorso che sembra la parodia di *E.R.*, e dove il protagonista viene alquanto improbabilmente assunto, e una clinica per disabili abitata da ragazze paralizzate e vecchietti all'ulti-

mo stadio. Sarà qui che Fuckhead troverà la forza di disintossicarsi, grazie a una provvidenziale sinergia tra solidarietà sociale e meditazione trascendentale. Malgrado la lezione positiva (non più ciascuno a rincorrere i suoi guai: la droga si vince occupandosi degli altri), che lo ha fatto amare da giovanissimi e cattolici [il film ha vinto il premio della giuria OCIC-Organizzazione Cattolica Internazionale del Cinema a Venezia nel 1999], *Jesus' Son* non vuol essere un film edificante. La sua chiave rappresentativa è, al contrario, quella dell'umorismo macabro nello schizzare il ritratto insieme beffardo e livido, pessimistico e grottesco, di una generazione affetta da nomadismo esistenziale e da miti autolesionistici. Più che criticare i miti in questione, per la verità, Alison finisce per rilanciarli, con una messa in scena bizzarra e visionaria, vagamente fuori-moda. A confermare il gusto nostalgico dell'operazione, la colonna sonora è un'accattivante compilation di canzoni d'epoca (Neil Young, Creedence ecc.), mentre il "cameo" di Dennis Hopper è l'omaggio dichiarato a una icona della cultura psichedelica anni Settanta». (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 30 agosto 2000).

LA STORIA

Non ha neanche un nome il protagonista di questa storia, e il soprannome che gli hanno dato appartiene a quel gergo che, seppur oggi scontentissimo presso i ragazzi, a fatica si trova scritto. Fuckhead, perchè questo è appunto il soprannome che lo distingue, è un ragazzo americano intorno ai venticinque anni che si droga e vive di espedienti. In pratica, furti. Quando incomincia a parlarci di sé si trova sul ciglio di un'autostrada, con una coperta addosso, in cerca di qualcuno che si fermi e lo carichi a bordo. Sta andando a cercare la sua ragazza, Michelle, che è scappata con un certo John Smith. Poi la storia fa un balzo indietro di tre anni e adagio, adagio, avanza per quadri. Ritorna cioè a quel 1971, l'anno in cui Fuckhead incontrò per la prima volta la ragazza di cui è innamorato. Due amici lo invitano ad anda-

re in una casa abbastanza isolata dove c'è una festa: si balla, si fuma, tante ragazze. Tra loro Michelle che lo mette subito a suo agio e lo preferisce all'uomo che è invece il suo compagno. Un anno dopo si ritrovano e uniscono le loro esistenze, mescolando vacanze in hotel a droga e liti furiose. Quando rimangono senza soldi, lo strano incontro di Fuckhead con un tipo che per sopravvivere ruba e che lo incoraggia ad unirsi per un lavoro speciale, recuperare fili elettrici da una casa per poi poterli rivendere, è quello che gli consente di tirare avanti. Poi di nuovo droga e in extremis il recupero da un collasso, grazie all'intervento di Michelle. La storia va avanti tra un lavoro in un pronto soccorso, quando Fuckhead sa che la sua ragazza è incinta, e vuole dimostrarle di essere responsabile, e la decisione di rinunciare a quel bambino, che causerà un nuovo allontanamento tra i due. In mezzo altri personaggi e situazioni che portano a riflettere: un infermiere con il quale si sofferma a ragionare sulla necessità di un dialogo con Dio e la visione in metropolitana di un uomo che ha sul petto il disegno del cuore di Cristo con la corona di spine, da cui si sente attratto.

Ma quello che cambia, e forse definitivamente, la vita di questo ragazzo allo sbando, è la morte per overdose di Michelle, che perde, proprio nel momento in cui pensava di averla ritrovata per sempre. La sua morte lo sconvolge, e quando lo ritroviamo è in un centro di riabilitazione, che precede (avverrà cinque mesi più tardi), un soggiorno più lungo alla Beverly Home di Phenix, Arizona, ricovero per disabili. Qui avrà il compito di redigere il giornale della comunità e si occuperà di handicappati, o comunque di persone che hanno necessità di terapie particolari, in cerca di un ritorno alla vita attraverso le tecniche più diverse. Partecipa così con loro a corsi di meditazione e a incontri che lo mettono a contatto con una umanità che riesce a sopravvivere soltanto grazie all'aiuto del prossimo. E in questo ritrovare se stesso si innamora di una donna che ha alle spalle un'esistenza tragica, ma che non ha rinunciato a lottare. Così, in questo sforzo di normalità, e riscoprendo l'aiuto che si riceve dando ascolto a chi ha più bisogno, si incammina verso una nuova esistenza. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Le visioni neozelandesi virano sempre verso il lato strambo, non lineare della messa in scena. Personaggi e situazioni *borderline*. Nomadismo dell'anima. Romanticismo infetto. Uморismo surreale e cupo. Storie dure. Siamo assuefatti a Jane Campion e cominciamo ad abituarci ad Alison MacLean (era suo *Crush* visto a Cannes qualche anno fa). La vita e le opere di Fuckhead (un nome che è un programma e una condanna), sono organizzate in disordinati capitoletti che prendono il nome da altri sbandati o dalle città del suo viaggio in tondo, sospinto dalla ricerca di un lavoro o dall'amore per la svagata Michelle (Samantha Morton), tossica, in attesa di un figlio, in fuga con un altro uomo, persa dietro i suoi guai e le dosi quotidiane. [...] Il ritratto livido, scanzonato e stonato di una generazione di falsi fenomeni. (ENRICO MAGRELLI, *Film Tv*, 5 settembre 2000)

Una favoletta morale che è tutt'altro che banale: il cambiamento (dettato dal passare degli anni, ma anche dall'evolversi delle relazioni con il mondo) avviene all'interno di una logica radicalmente ribelle, proprio come avveniva in quegli anni. Per evitare però la piattezza della tesi pre-costituita, Alison MacLean cambia stile per ogni incontro e attinge in modo non banale al repertorio musicale dell'epoca. Abbiamo così scene che sono velocizzate al montaggio (non dimentichiamo che MacLean ha lavorato a lungo nel campo del clip musicale, soprattutto con Nathalie Imbruglia) e altre che sono più sommesse, pensose, meditate. (STEFANO DELLA CASA, *Cineforum* 388, ottobre 1999)

Ha vent'anni, è senza futuro. Fra droga e piccoli furti, Fuckhead (soprannome offensivo e irripetibile) sembra destinato a sprofondare nel limbo dell'autodistruzione. Ma, tra un fallimento e l'altro consumati in condizioni tragicomiche, Fuckhead riesce a conservare una fiammella di dignità che lo spinge a ritrovare se stesso aiutando gli altri. E quella sarà la strada che lo porterà alla redenzione e alla salvezza... *Jesus' Son* è una raccolta di brevi racconti di Denis

Johnson. Il *New York Times* a suo tempo l'aveva inserito nella classifica dei migliori libri dell'anno e la regista Alison MacLean ne ha ricavato un film vivace e coinvolgente, che si snoda lungo una dorsale variamente frastagliata, movimentata, piena di sorprese. Ambientato negli anni Settanta, quando la cultura della droga sembrava la chiave capace di aprire le porte della liberazione globale, *Jesus' Son* è una moderna parabola che si articola in un listo di stati di allucinazione e di coscienza del dolore manifestato nell'altruismo e nella solidarietà. [...] Il suo messaggio (anche l'ultimo degli uomini è un "figlio di Gesù" non poteva passare inosservato. (ENZO NATTA, *Famiglia Cristiana*, 24 settembre 2000)

La giovane Alison MacLean, nata in Canada ma militante agli inizi tra le fila del cinema neozelandese, scrivendosi il testo con la scrittrice americana Elizabeth Cuthrell e poi portandolo sullo schermo con il sostegno di una produzione indipendente, ha badato a offrirci dal vero non solo il ritratto di un'epoca, i tormentati e contraddittori anni Settanta dei giovani americani, ma anche di tutta una serie di personaggi, alcuni addirittura pittoreschi, che si accompagnano al protagonista nel suo dibattersi e redimersi tra le spire della droga. Il suo modo di raccontare, come struttura, è intenzionalmente molto libero. Alterna passato e presente, accenna a episodi all'inizio solo di sfuggita e poi vi ritorna per completarli e chiarirli, privilegia i fatti, ma sa poi dare gli spazi giusti alle riflessioni. Anche più libera, dopo, la sua rappresentazione. Ora tutta sul nero, ora pervasa di umorismo, ora intenta a ricordare nelle immagini delle proposte nuove, arrivando, per due azioni parallele, a mettere in campo, uno a fianco dell'altro, i personaggi che le compiono e, soprattutto, non arretrando mai, con gusto però sempre sorvegliato, neanche di fronte ai dettagli più eccentrici e alle situazioni più impensate, tenute paradossalmente in equilibrio fra il dramma e il sarcasmo. [...] Un film, perciò, forse eccessivo e, trattandosi di droga, più incline all'umorismo di quanto l'argomento esigerebbe, ma non vi mancano né le qualità narrative né la sapienza stilistica. (GIAN LUIGI RONDÌ, *Il Tempo*, 26 agosto 2000)

Come eravamo quando eravamo strafatti. *American Graffiti* all'Lsd. Un Candido a spasso negli anni Settanta, quando farsi di eroina, in certi giri, era quasi normale. Non perdetevi *Jesus' Son*, firmato da una neozelandese che sa rischiare e, partendo dai racconti di Denis Johnson firma un film inclassificabile con pagine di esilarante humour noir. Il giovane Billy Crudup è uno zuccone ("fuckhead") che non ne fa una giusta. Si innamora di un'altra eroinomane più scoppiata di lui [...], la perde e la ritrova più volte, accetta il suo destino e trova uno scampolo di pace lavorando in un istituto per disabili gravi. Nel frattempo il racconto va su e giù nel tempo e accadono cose mai viste: "pere" parallele in split screen. Morti accidentali, assurde, ridicole. Espedienti più o meno dementi per sopravvivere. Piccoli eventi folli o miracolosi, all'incrocio tra *E.R.* e *Pulp Fiction*, allucinazione e pietà. Si pensa a *Paura e delirio a Las Vegas*. ma nel confronto la MacLean, che evita la retorica d'epoca (niente Vietnam & C., per esempio) e quasi non usa effetti speciali, stravince. (FABIO FERZETTI, *Il Messaggero*, 25 agosto 2000)

Diviso in capitoli e ambientato nella provincia statunitense, *Jesus' Son* di Alison MacLean, [...] rappresenta il più classico prodotto del cinema indipendente americano. Nell'anno dell'Oscar per il crudo *Boys Don't Cry*, un'altra pellicola indipendente americana, ha così raggiunto il successo alla Mostra del cinema di Venezia (segno evidente del cambio di prospettiva anche nei grandi concorsi internazionali di cinema) mettendo d'accordo laici e cattolici sul problema della droga. Il finale positivo del film con questa sorta di redenzione del protagonista indotta dalla morte della compagna, il tono allegorico e quasi apologetico dei buoni sentimenti, i numerosi e ambigui riferimenti religiosi insieme a uno sguardo lucido e realistico della società hanno reso *Jesus' Son* ben accetto alla critica di tutte le tendenze, ottenendo anche un'esplicita approvazione da parte della Chiesa. A suo modo, questo è il maggior risultato del film della MacLean, che per il resto non sembra particolarmente innovativo né nel modo di affrontare il tema della droga, né nella regia (peraltro indiscutibilmente buona, soprattutto

perché recupera in maniera efficace le atmosfere cinematografiche americane degli anni Settanta). La sensazione che si ha guardando queste piccole produzioni indipendenti è, da un lato, di profonda onestà e realismo nel rappresentare i fatti [...] e dall'altro, di stanchezza creativa, di incapacità di rinnovarsi nei modi espressivi e nei temi. *Jesus' Son* accompagna lo spettatore nella vita interiore di FH [...] tra momenti di brillante capacità descrittiva e sequenze scopertamente ottimistiche e teatrali, come nel finale, quando troviamo FH insieme ad altri derelitti della società, che gettano un enigmatico sguardo di speranza verso un punto lontano nel futuro. L'impasto non appare, in finale, sgradevole, anche per la brillantezza degli attori, con il testa Billy Crudup, eccezionale nella parte di FH, ma dimostra una certa aria stantia e una mancanza di idee, rivelatrice di una imminente crisi del genere. (DOMENICO GIGANTE, *Film 47*, settembre/ottobre 2000, p. 75)

La levità. La levità di Alison MacLean che ci accompagna in punta di piedi lungo le vicende di questo "povero cristo". La levità di Fuckhead che attraversa l'inquadratura con stoica sopportazione, emblema dell'insostenibilità della leggerezza, appunto, dell'essere e del vivere. [...] Ci muoviamo nei dintorni del cinema d'avanguardia e *Jesus' Son* ha molti punti di contatto con Jim Jarmush prima maniera (*Permanent Vacation*) o Mike Leigh (*Naked*), dove la rappresentazione del comportamento anomico degli individui trova la sua ragion d'essere nel subire l'azione. Prendiamo per esempio tutta la prima parte di *Jesus' Son*: il susseguirsi delle scene descrive i vari comportamenti anomici definiti da R.K. Merton nel suo saggio *Struttura sociale e anomia*. Fuckhead ha un comportamento innovativo quando ruba il rame per sopravvivere. Sviluppa un comportamento ritualistico quando cerca di lavorare nell'ospedale. Ma poi il suo diventa il comportamento rinunciatario del drogato in cui i mezzi e i fini della società sono respinti per poi ribellarsi, considerando puramente illegittimi e arbitrari gli stessi mezzi e fini. In realtà, che cosa cerca Fuckhead se non la certezza della normalità? Un lavoro, una famiglia, un equili-

brio sentimentale. Non ci riuscirà pienamente, ma troverà dei surrogati che in qualche modo lo conciliano con il mondo e la struttura sociale che lo circonda, di cui vorrebbe far parte. Ecco, dunque, che dopo il suicidio di Michelle (suicidio durkheimiano) e la disintossicazione, il “povero cristo” si occuperà del bollettino in un ospizio per i malati di mente – surrogato di lavoro; avrà una storia d’amore con una donna invalida e affascinante (Holly Hunter che sembra sia appena passata in osmosi da *Crash* di Cronenberg) – surrogato dell’equilibrio sentimentale; spia la vita quotidiana di una coppia normale – surrogato della famiglia. Fuckhead, alla fine, vive nell’ultima inquadratura scarna e lucida. Crudup dona al suo personaggio lo sguardo della consapevolezza di avere un suo posto nel mondo. E Alison MacLean riesce a scrivere un cinema di poesia di pasoliniana memoria. E tra i tanti richiami e rimandi, non di può non vedere un’affinità elettiva tra Fuckhead e Accattone. (ANTONIO PETTIERRE, *Duel* 79, aprile 2000, p. 31)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

OTTIMO

Tina Lazzaroni - Questo film è tenero e drammatico nello stesso tempo. Non è facile giudicare un contrasto così evidente. Torniamo ai momenti caldi della droga; quando per la gente comune tutto quello che si sapeva sembrava troppo e impossibile. Quel mondo disperato e senza possibilità di ritorno. Tutto questo qui è detto in modo perfetto. Con quel misto di follia, sempre presente come un filo conduttore. Che non ti permette di vedere il peggio della situazione, fino a farti credere di vivere nel normale e nel giusto. Senza farti percepire gli errori e gli orrori. Solo un miracolo può salvarti e qui il miracolo accade per fortuna di tutti. Tanta angoscia alleviata solamente dalla speranza che si intravede alla fine della storia.

Adelaide Cavallo - *Jesus' Son*, ovvero storia di droga e drogati.

Confesso che mi dà sempre un senso di disagio avvicinarmi a questi temi e mi torna quindi più difficile valutare con serenità il valore dell’opera. È per questa ragione che mi spingo a considerare il racconto che abbiamo visto, più una storia d’amore che di squallore. È amore verso se stessi la ritrovata consapevolezza di Fuckhead dei valori della vita, di una dignità a cui non si può rinunciare, è amore lo slancio operoso nel tendere la mano, la voce, un attimo di compagnia alle vissute solitudini di qualcuno. Ecco, questo è quanto mi pare possa anche essere espresso, forse sottovoce, da questo film di Alison MacLean diretto egregiamente, sobrio nel ritmo, associato a musiche abbastanza piacevoli, con buoni, anzi, ottimi attori. Concludo sottolineando la parte positiva del racconto che vede nel riscatto del disordine morale del protagonista la riflessione sul profondo valore della vita.

Gioconda Colnago - Il complesso delle circostanze raccontate nel film è stringente. Mi ha meravigliato la persuasiva capacità recitativa di Billy Crudup, interprete del giovane ventenne (volgarmente soprannominato “Fuckhead”) drammaticamente “spostato” da sostanze stupefacenti alteranti la personalità verso comportamenti senza senso. Nonostante lo sconquasso di specifiche azioni irragionevoli, nonostante le sbandate da allucinazioni, il ragazzo rinvigorisce il tremulo impulso della fiamma della ragione. Deciso ad ingaggiare un nuovo rapporto con il mondo comincerà col proposito di “migliorare un pochino ogni giorno”. La regista è stata molto brava ad avviare la storia in modo frammentato anche se ha messo nello spirito dello spettatore, per massima parte del film, un senso di oppressione frammisto ad empatia verso i giovani che nel mondo vengono attirati (e distrutti) dai tentacoli della droga. Quando nella linea del film comincia a prendere consistenza la realtà che riabilita il giovane, è come se si sentisse spirare un vento di sollievo: si capisce la scelta di vivere *con* e *per* gli altri, di aiutare a recuperare le dimenticanze degli altri e le proprie. Il giovane percepisce dentro di sé la sensibilità dello spirito e lo potenzia su suggerimento della caporeparto della clinica col garbo del contatto fisico. Nelle mani toccanti e toccate passerà la cor-

rente della solidarietà e l'inizio della ricerca di quel "Dio d'amare e da pregare" di cui tutti siamo figli.

Umberto Poletti - Un film dai due volti, quanto al messaggio: da una cupa ironia, che spesso raggela con primi piani intenzionalmente ributtanti, a un'ironia più disincantata, non priva di speranze, fra new age e slancio samaritano. È il mondo d'oggi, in un certo ambiente giovanile, fra emarginazione e trasgressioni. Rimarchevole la recitazione di Billy Cudrup e il montaggio, quasi cronachistico.

BUONO

Iris Valenti - Si intuisce un grande vuoto di affetti e di valori dietro la storia di tanti (troppi!) ragazzi che cercano il gusto di vivere nella sfida continua della morte. Vivere i sogni e la fantasia per non caricarsi del peso della realtà di tutti i giorni. È deprimente questo spreco di tante possibilità positive dell'uomo. E non c'è nel film una vera ricerca di redenzione; sembra piuttosto uno sguardo impotente su una realtà che esiste e tanto vale accettare e convivere con essa. Mi meraviglia sempre la bravura degli attori in certe vesti. Nell'insieme buono, pur se poco apprezzabile.

Lidia Giglio - Sconcertante, questo "figlio di Gesù", fondamentalmente buono e sensibile (piange sui coniglietti uccisi, ama sinceramente Michelle, è felice per aver salvato un bambino, ha compassione di un uomo ferito a morte, crede nell'amicizia). Drogato senza legge, vive alla giornata. Riesce a disintossicarsi occupandosi degli altri prima in un improbabile Pronto Soccorso, poi tra i disabili di una clinica. Qui però il suo modo di agire è meno spontaneo, è automatico, suggerito dagli altri. Se la regista voleva rendere l'idea di un uomo alla deriva, guidato solo dall'istinto (o dall'amore?) nel complesso ci è riuscita. Stupenda l'interpretazione di Billy Cudrup, originali la messa in scena e il dialogo.

Gianfranca Viani - Film difficile perché sgradevole. Punto

favorevole alla regista è il fatto che, a differenza delle correnti "buoniste" o "furbe" che imperversano sul mercato strizzando l'occhio a critica e pubblico, affronta con coraggio e con indubbia originalità il tema scottante del disagio con un esame dei comportamenti relativi e delle possibili soluzioni (quando ci sono). Il film non è per niente banale. I contrasti sono violenti, spesso paradossali (il coltello nell'occhio dell'uomo ricoverato al pronto soccorso). Il montaggio è volutamente veloce in alcune scene, lento in altre. Il contrasto è presente nel nome stesso del protagonista: "Jesus' Son" (figlio del Figlio di Dio, una sorta di Salvatore) e "FuckHead" (inutile tradurre...). La colonna sonora è scelta (ed azzeccata) con molta cura. La fotografia è bella e in molte sequenze suggestiva. Nel complesso un buon film (almeno è coraggioso).

Vincenzo Novi - È un film su personaggi marginali, con la cinepresa puntata sui loro pensieri. Che cosa c'entri Jesus è un mistero che rimane oscuro. Sta di fatto che la tensione drammatica del film riesce a coinvolgere. Dalle risse, alle bravate, fino alla repentina conversione (è qui che c'entra Jesus?) nessuno si sente ignorato. Il centro del film è rappresentato dal gesto con il quale il giovane tocca la nuca della donna che canta, come se nel contatto cercasse il fluido misterioso che la sua voce trasmette. I gesti d'amicizia tra i ricoverati sembrano diffondere quel contatto e tingono l'orizzonte di note e di colori. Il film è duro, denso di luci oblique. Affonda la lama nel territorio di una lontananza geografica e spirituale remota. Tuttavia sotto la scorza fa capolino un messaggio tutt'altro che peregrino.

Carla Righi Veronesi - Film sconvolgente e certo di non facile lettura. Mi ha colpito l'interpretazione del protagonista e la mobilità del suo viso. La regia, così frammentata, dà risalto alla vuota esistenza di questi sbandati, ma paradossalmente mette in evidenza la sacralità della vita attraverso piccoli, ma significativi episodi: dopo l'aborto voluto, Billy dice «vorrei non poter più procreare»; dopo l'incidente in auto, la prima cosa che dice a Michelle, appena ritrovata, è «ho salvato un bambino»; evidente è la sua disperazione

quando inavvertitamente schiaccia i coniglietti che l'amico gli aveva portato dicendogli «ho ucciso la madre, ma ho salvato i piccoli». La musica che accompagna il film è ben scelta; potevano essere risparmiate alcune scene raccapriccianti, a mio giudizio non essenziali, mentre altre sono piene di poesia, del desiderio di una casa e di affetto.

DISCRETO

Mario Foresta - Racconto di una vita dedicata alla droga, al furto, al malaffare questo film di Alison MacLean che ci riporta alla cultura dominante negli anni Settanta risulta a tutta prima una provocazione inaccettabile così come l'oltraggioso soprannome del protagonista. La storia degli avvilenti fallimenti e delle fallaci allucinazioni lascia tuttavia spazio a un barlume di speranza; con la riacquistata consapevolezza del dolore *Jesus' Son* potrà ritrovare se stesso.

Antonio Caniato - Valori umani più in negativo che in positivo. La prima parte rende bene il mondo della droga e può indurre lo spettatore a compassione e a pietà. La seconda parte, quella del recupero del drogato, mi pare superficiale e ingenua.

Luisa Alberini - La vita di un drogato fino alle estreme conseguenze, la discesa all'inferno: una storia già scritta nella sua logica ancor prima che si compia. Ma più della storia è il linguaggio che la racconta a renderla inconfondibile. Sono le luci taglienti date alle immagini, l'esasperazione di improbabili fatti di cronaca a portarci nel mondo della sovraeccitazione e del caos. Film dunque di scelte drammatiche nel quale diventa difficile riconoscere le ragioni del premio OCIC. Allora voglio concludere che il germe della rinascita, la possibilità del riscatto, sia da cogliere proprio in quei piccoli segni che vengono dati a tutti, anche se non tutti riescono ad avvertirli. Come se il ritorno da una vita avvilita dal male fosse da cogliere nello sguardo, nel gesto, di chi ha bisogno di noi.

MEDIOCRE

Carlo Cantone - Mi è parso insulso e banale. Più che una accusa o cronaca documentaria del mondo della droga mi è sembrato il racconto della vita di un minorato mentale contornato da un mondo di minorati.

Elisa Mariani Travi - Alcuni elementi positivi di visionarietà non riescono, a mio avviso, a riscattare il film dalla noia che produce il vagare del giovane nella quotidianità. Particolari bizzarri riempiono la pellicola; ma è la struttura complessiva del film che per me non regge. Film disturbante, a volte gratuitamente raccapricciante.

Angela Movi - Questo film racconta tutto ciò che è condannato dalla chiesa: tossicodipendenza, aborto, etc. Qual è il motivo del premio OCIC? Forse il comportamento del protagonista, che, stufo della vita dissoluta, si dedica ad aiutare i disabili? Di questo lavoro salvo la fotografia e l'interpretazione di Billy Cudrup.

INSUFFICIENTE

Tullio Maragnoli - Non ho visto la "lezione positiva" citata nella presentazione del film sulla scheda, né ho visto la volontà del protagonista di riscattarsi con la solidarietà e la meditazione, anzi ho visto costui sempre abulico e deresponsabilizzato anche nelle situazioni più serie. Neppure ho visto i valori cristiani millantati dall'OCIC. Forse ho visto un altro film. Belle solo le musiche, ma senza merito: preesistevano.

Annamaria De' Cenzo - Un incomprensibile spreco di pellicola e di lavoro per raccontare la vita sconclusionata di un personaggio privo di buone qualità. E Gesù cosa c'entra?

Alessandra Cantù - Forse il film ha un significato o contiene un messaggio, ma lo trovo inutile e faticoso, anche se tecnicamente ben recitato e fotografato.

CAST&CREDITS

regia: Amos Gitai (Francia/Israele, 1999)

sceneggiatura: A. Gitai e Eliette Abécassis

fotografia: Renato Berta

montaggio: Monica Coleman e Kobi Netanel

interpreti: Yaël Abécassis (Rivka), Yoram Hattab (Meir), Meital Barda (Malka), Uri Ran Klauzner (Yossef)

durata: 1h50'

distribuzione: Mikado

IL REGISTA

Amos Gitai è nato a Haifa nel 1950. Figlio dell'architetto del Bauhaus Munio Weinraub Gitai e di una docente di teologia, Efradia, nata in Palestina sotto l'impero Ottomano, Gitai tra il 1971 e il 1975 ha studiato architettura in Israele e quindi a Berkeley (California), cominciando a realizzare i primi cortometraggi e documentari. Dal 1977 i suoi film sono stati trasmessi dalla Tv israeliana, che li ha censurati nel 1980. La controversia nata sul suo *Field Diary*, realizzato durante la guerra in Libano, lo costringe a lasciare Israele e a trasferirsi a Parigi. Qui realizza quattro lungometraggi e collabora con la Biennale di Venezia con un progetto teatrale. Dal suo ritorno in Israele (1993) ha realizzato più di dieci film, tra fiction e documentari, tra cui *Devarim* (1995), *Milim* (1996), *Yom Yom* (1998). I successivi *Kadosh* e *Kippur* vengono entrambi ammessi alla selezione ufficiale di Cannes

nel 1999 e 2000. Gitai ha recentemente terminato *Eden*, ambientato nel 1948, anno di nascita dello stato ebraico.

IL FILM

Presentato al Festival di Cannes del 1999, *Kadosh* ("sacro") è l'ultimo atto di una riflessione in tre parti sulla vita nelle grandi città d'Israele, condotta dal regista Amos Gitai. Dopo le ricognizioni nelle comunità di Tel Aviv (*Devarim*) e Haifa (*Yom Yom*), Gitai s'inoltra nel cuore stesso del paese e dell'ebraismo, attraverso le mura e le consuetudini millenarie della comunità ebraica ortodossa di Mea Shearim a Gerusalemme. È un mondo a parte quello che ci mostra, e la prima impressione per lo spettatore occidentale è di un inaccettabile anacronismo. Le grandi religioni monoteistiche hanno di fatto messo la posizione femminile in un ruolo di "feconda" e indiscutibile subalternità, ma quello che accade a Mea Shearim sembra appartenere ad un lontano passato. «Benedetto Signore per non avermi fatto nascere donna». È una delle prime litanie recitate da Meir, trentenne studioso della Torah; l'uomo è sposato da dieci anni con Rivka, ma la coppia non ha figli anche se la donna non è sterile, e questo è un problema per la comunità e il rabbino cerca di costringere Meir a ripudiare la compagna. Melka, la sorella di Rivka, è invece costretta a sposare il grezzo Yossef, compagno di studi di Meir, mentre lei è innamorata di un giovane musicista laico. Le donne sono le vere protagoniste del film, vivendo in prima persona le contraddizioni della comunità che sacrifica al rituale e ai comandamenti ogni

aspetto del quotidiano, anche il sesso, consumato in un modo infantile e inaccettabile. Gitai, che per molti anni ha vissuto lontano da Israele per le sue idee sulla questione palestinese, ci offre un documento lucido e sofferto sul rapporto tra individuo e comunità. «C'è un mondo qui fuori» recita una delle donne, ma secondo Gitai non è il migliore dei mondi possibili e al tempo stesso non può ignorare che quelle leggi arcaiche hanno permesso al popolo d'Israele di superare la diaspora e le persecuzioni; una contraddizione apparentemente irriducibile, se non attraverso una nuova e meticciosa concezione del «sacro». (FABRIZIO LIBERTI, *Film Tv*, 27 aprile 2000)

LA STORIA

In un quartiere della Gerusalemme di oggi vive una comunità di ebrei ortodossi, rigidamente osservanti. Secondo gli antichi insegnamenti gli uomini studiano la Torah, le donne lavorano e allevano i figli. Meir è uno degli studiosi più promettenti. Ha trent'anni, è sposato da dieci a Rivka, ma non hanno figli. Ogni mattina, molto presto, si alza e prega. Il rituale è preciso: indossa con esattezza i paramenti e recita i versi sacri. Poi esce e va al tempio. Rivka ha una sorella, Malka. La madre ha deciso per lei l'uomo che sarà suo marito, Yossef, anche lui ebreo ortodosso, e il rabbino ha già dato la sua approvazione. Malka però non vuole sposare quell'uomo, perché è innamorata di Yaakov, un giovane musicista, che contraccambia il suo amore. La mancanza di un bambino pesa sul matrimonio di Meir e Rivka. Lei vede la tristezza nel cuore del marito e si sente colpevole di fronte alla intera comunità. Lui ascolta i rimproveri del rabbino padre, che è costretto a ricordargli il suo dovere più importante: mettere al mondo un figlio d'Israele. Tutti e due sanno che la loro unione è in pericolo, e che niente potrà salvarla. Rivka però non vuole accettare la fine del loro matrimonio, e si sottopone con scrupolo alle regole che sa di dover seguire e fa di tutto per avvicinare il marito che sente sempre più lontano. Da parte di Meir la risposta si ripete «Sono dieci anni». Il giorno delle nozze di Malka è ormai vicino e la so-

rella le prepara l'abito bianco. Tra loro, uno sfogo e uno scambio di confidenze: l'una riflette sulla vita che l'aspetta, l'altra sulle sue preoccupazioni. Malka confida che si darà a Yaakov e Yossef la ripudierà, Rivka confessa di non sopportare più la vergogna di essere sterile. Ma della mancanza di figli Rivka non è responsabile. La dottoressa a cui si è finalmente rivolta per una visita di controllo le dice che le sue analisi sono nelle norma. E la mette di fronte all'unica verità che non potrà mai dire a suo marito: è lui che deve farsi vedere da un medico. Intanto Meir dal rabbino si sente chiedere con sempre più insistenza di ripudiare la moglie e unirsi a un'altra donna: un ordine e a cui non si può più sottrarre. Rivka lascia la sua casa e si trasferisce in una camera d'affitto chiudendosi in un silenzio quasi assoluto. Va a trovarla la sorella e non riesce ad avere da lei neanche una parola. Torna a trovarla il marito, che continua a ripeterle di volerle ancora bene e di non capire perché da settimane non le parli più. Lei tace. Malka si sposa e il matrimonio rivela tutto quello che lei temeva: un marito che si fa avanti con prepotenza e ignora ogni suo tentativo di trovare ascolto. Allora, esasperata, una sera mentre lui dorme va a cercare Yaakov dove lavora e gli va incontro con tutto l'amore di cui è capace. Al ritorno, il marito in preda all'ira la picchia con una cinghia e lei fugge. Cerca rifugio dalla sorella. Rivka e Malka sono ormai due donne sole, ma anche irrimediabilmente divise. Malka tenta di dire all'altra: «Vieni con me. C'è un mondo qui fuori. La nostra comunità non è il mondo. Bisogna andarsene, fuggire». Rivka non ascolta più, non può farlo. Il figlio che non ha dato a Meir continua ad essere nel suo cuore e una sera va da lui, lo trova a letto, lo accarezza, gli si stende accanto e si addormenta. Non si sveglierà più. Malka, per le strade di Gerusalemme, osserva lo splendore di una città che deve ancora imparare a conoscere. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Il modo più sbagliato per valutare la problematica di *Kadosh* dell'israeliano Gitai, che racconta una doppia crisi

matrimoniale in un quartiere ultra ortodosso di Gerusalemme, sarebbe di tirarsene fuori dicendo: “Affari loro”. Ovvero restringendo le “divergenze parallele” delle sorelle Rivka e Malka al fatto di vivere in un contesto di ebraismo ultrà che non concede alcuna autonomia al secondo sesso. In realtà la parificazione dei diritti è un problema che investe trasversalmente l'intero pianeta; e chi può dire di averlo risolto? Su questo terreno la bigotteria non aiuta: la fede è una bellissima cosa e beato chi ce l'ha, ma guai se si restringe in norme che demonizzano le convinzioni religiose e i comportamenti altrui. [...] *Kadosh* ha la nitidezza, e anche i limiti di un apologo dimostrativo, ottimamente ambientato sui luoghi stessi e incitato con partecipe convinzione. Si farebbe presto a dire che quello di Mea Shearim è un mondo di matti ma il film va invece letto come un invito a un esame di coscienza anche di quegli spettatori che, pur ritenendosi laici, in realtà lo sono fino a un certo punto. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 15 aprile 2000)

Gitai ci dà un film spoglio, intenso, toccante – e a tratti assurdamente grottesco come gli orrori religiosi che scandisce – su Mea Shearim, il quartiere di Gerusalemme dove vive la comunità degli ebrei ultraortodossi, che rifiutano ogni forma di modernità, non riconoscono lo Stato d'Israele, e vivono secondo regole severissime derivate da un'interpretazione estrema delle sacre scritture – il cui studio costituisce, per gli uomini, la sola occupazione, mentre la vita quotidiana, il lavoro, il compito di guadagnare, sono affidati alle donne. Alle quali si chiede soprattutto una cosa: che facciano figli. Pena l'esclusione dalla comunità. [...] La cinepresa di Renato Berta esplora da vicino, con un'attenzione da entomologo, il mondo claustrofobico di Mea Shearim, animato da una squadra di attori tutti bravi e intensi (soprattutto Yaël Abecassis, la moglie ripudiata, suo marito Yoram Hattab, la sorella Meital Barda, dall'incredibile sguardo violetto, capaci di dare intensità e verità a un tragico melò. Mentre Gitaï racconta con implacabile oggettività, negandosi da una parte l'abbandono sentimentale e dall'altra il rigore assoluto del documentario, e, astraendo la storia da un

contesto ambientale troppo preciso, allarga il discorso a parlare contro ogni forma di estremismo religioso. E, pur restando nei limiti di un formale rispetto dei suoi soggetti, finisce per darci il senso, più che del sacro, dell'assurdo: che dire di quella discussione su come preparare il tè durante il sabbath, con quel complicato gioco di recipienti e le disquisizioni sul crudo e il cotto? (IRENE BIGNARDI, *La Repubblica*, 16 aprile 2000)

Viaggio antropologico, neorealista e lirico, nell'estremismo religioso che condanna l'“esistenza” della donna. [...] Mentre l'eco delle parole di tolleranza e amore del Papa a Gerusalemme resta nella storia di questa Pasqua davvero “millenaria”, un infallibile cineasta israeliano ci offre, proprio dalle contraddizioni di quella città sacra, una prova della crudeltà di cui è capace la fedeltà religiosa quando è condotta a sacrifici psicologici e sentimentali inaccettabili. A Mea Sharim, quartiere dei rabbini ortodossi dove radio e tv sono bandite e le donne, rasate, portano la parrucca, due sorelle affrontano le richieste sacrificali dell'interpretazione maschilista della Torah, che interrompono matrimoni senza figli e non ammettono amori esterni all'esclusivo e paranoico mondo rabbinico. Amos Gitai, che chiude una trilogia israeliana, fotografa l'amarezza del sesso e la disperazione amorosa femminile, con primi piani che oggi appartengono al cinema classico. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 22 aprile 2000)

Regista etico che ha scelto di analizzare con spirito laico le contraddizioni della cultura ebraica, Gitai ha firmato infatti la sua opera più importante, che abbina un ineccepibile rigore formale ad una *pietas* sincera e dolorosa. Preciso come atto d'accusa contro ogni integralismo, sociologico nel descrivere la dogmatica ritualità di una società claustrofobica, politico e didattico nella scelta di contrapporre due opposte personalità femminili, il film diventa straordinario quando fa parlare i sentimenti e si concentra sulla dolorosa storia d'amore matrimoniale fra Rivka e Meir [...]. Inquadrature spoglie e silenziose, scene fatte solo di pudichi abbandoni, malinconici sguardi, strazianti abbracci. Un pa-

gina di cinema d'amore perfetta e indimenticabile. (STEFANO LUSARDI, *Ciak*, maggio 2000)

Può essere letto come un apologo sulla tolleranza, ma come avviene nel grande cinema la morale non è fornita dal testo ma garantita dallo sguardo della macchina da presa. Ci sono infatti intere sequenze che non possono lasciare indifferenti. L'esitazione che caratterizza Meir quando fa l'amore con sua moglie, muovendosi goffamente nel letto matrimoniale e facendo precedere l'azione da una serie di rituali religiosi rende con grande efficacia lo iato tra sesso e convinzioni sociali: l'uomo abbraccia la moglie in modo esitante e proprio per questo profondo e romantico, la carnalità del rapporto avviene sotto il velo del lenzuolo quasi in una disperata spinta all'intimità altrimenti impossibile, la coppia realizza il coito restando quasi interamente vestita e nulla concedendo allo sguardo voyeuristico dello spettatore. Allo spettatore sono invece riservati altri sentimenti e altre sensazioni: il ritmo lento e avvolgente del racconto crea l'ansia di sapere se il giovane troverà la forza di ribellarsi ai condizionamenti, attesa che viene sistematicamente delusa non solo dal colloquio con il rabbino, ma soprattutto dal ripetersi sempre uguale di gesti e ritualità. L'amore più profondo e più duro viene fuori dai dialoghi: Rivka si rivolge al marito con dolce tristezza e gli dice che conosce il fondo del suo cuore e lo sa infinitamente infelice, l'uomo risponde che non la lascerà mai, ben sapendo di mentire a lei e a se stesso. Ma la trappola del film a tesi viene continuamente elusa. Il mondo che esiste al di fuori della tradizione ultraconservatrice non è poi che sia molto meglio, e il regista rifiuta di schierarsi con esso, e infatti si mette in scena per pochi secondi interpretando un ambiguo nottambulo in un bar notturno, freddo, egoista e a sua volta col completamente calato nel suo ruolo. È un po' come se dicesse: non solo il tradizionalismo è assurdo e limitante, lo sono tutti i ruoli socialmente precostituiti, lo sono tutti gli atteggiamenti che non hanno al loro centro il valore della persona, la prevalenza dei sentimenti. In questo senso, il cinema di Amos Gitai richiama esplicitamente la migliore tradizione

del cinema yiddish, raccontando un'identità che deve sopravvivere perché racconta le costrizioni subite nei secoli, ma che a sua volta diventa una gabbia insostenibile se collocata nel tempo attuale. Il ritorno in patria di Gitai ha significato per il regista (a lungo dichiarato indesiderabile in Israele per le posizioni assunte nei confronti dei palestinesi) una decisa svolta a favore di un cinema molto più semplice, meno appesantito dalle metafore di *Golem* e di altri film realizzati durante il lungo esilio. [...] Il suo cinema è la diretta esplicitazione di come un grande bagaglio culturale possa essere soffuso in ogni immagine senza essere ostentato (STEFANO DELLA CASA, *Cineforum* 385, giugno 1999, p. 50)

Devi fare la tua parte, dice il padre a Meir (Yoram Hattab) La sua parte consiste nel ripudiare Rivka (Yael Abecassis), prendersi una donna fertile e farle fare figli. [...] Il tema esplicito del film di Amos Gitai è quello dell'infelicità di Rivka e della sorella Malka, delle loro vite annullate, negate da una cultura chiusa formatasi nell'Est europeo, e che un'antica paura ancor viva si ostina a perpetuare. Sembra proprio questa, la paura, il tema implicito di *Kadosh*. Non si tratta appunto d'un sentimento aperto, evidente, ma tutt'al contrario tenuto nascosto, minuziosamente controllato, per così dire saldamente incatenato. Di questa paura già nella prima sequenza si manifestano i sintomi. Ancor prima dell'alba, Meir si alza dal suo letto. In quello vicino Rivka dorme. O piuttosto, secondo il ruolo che le è imposto e che ciecamente ritiene giusto, attende in silenzio e immobile. Per alcuni minuti lui compie riti scrupolosi [...] La regia, qui come poi altre volte nel resto del film, sottolinea l'ossessività del comportamento, mantenendo l'inquadratura quasi ferma, per portare in primo piano il senso profondo e silenzioso di quel che vediamo. Meir si prepara a un nuovo giorno, e lo fa costituendo in sé, sul proprio corpo e nella propria mente, un'invisibile ma tenace struttura d'ordine, una trama di rassicurazione simbolica intessuta di segni, indumenti e parole che valgono come altrettante catene imposte alla paura. Ancor prima e ancor più della loro specificità e del loro contenuto – fra l'altro, rende lode a Dio per non averlo creato

donna – è la loro funzione “difensiva” che, volendolo o non volendolo, Gitai ci mostra. Le immagini della meticolosità di Meir, della sua ossessività rituale, in platea ci suggeriscono quasi di necessità altre immagini, del tutto non cinematografiche. Si tratta della memoria di fatti lontani nel tempo, ma anche terribilmente vicini. di odi e di violenze, di accuse infamanti e infami, di sangue. Insomma, si tratta della memoria dei pogrom con cui l'Europa ha esorcizzato per secoli le proprie, di paure. E ancora: si tratta delle persecuzioni e delle esclusioni che hanno indotto le vittime a “rifugiarsi” nella separatezza, a difendersi dalla paura incatenandosi ad essa. Seduti in platea, sotto accusa, non ci sembrano solo Meir e i suoi. Ci sembra invece che, insieme con loro, sotto accusa siano tutti i gruppi, piccoli o grandi, che, temendo e odiando “gli altri”, ebrei, musulmani, cristiani, si accingono a “vincerli”. Così, la crudeltà che in *Kadosh* vediamo all'opera [...] non ci appare più come astorica, astratta. Al contrario, ci sembra il prezzo concreto e storico che per lo più gli esseri umani fanno pagare e insieme pagano, allo scopo di difendersi dai propri fantasmi. Che Gitai ne sia consapevole o che non lo sia, appunto, questo suggerisce il suo film nei momenti migliori. Cioè quando la macchina da presa indaga l'umanità dei suoi personaggi, quando li descrive senza dare l'idea di giudicarli, ma come se fosse un occhio neutrake e attento in mezzo a loro. D'altra parte ci sono, in *Kadosh*, anche momenti molto meno riusciti. Ce ne sono alcuni banali nella loro volontà didascalica, come nel caso della violenza fatta a Malka dal marito (in platea se ne ride, purtroppo). E ce ne sono altri che peccano d'inutile intellettualismo come nel caso della piccola parte che Gitai si ritaglia dietro il bancone di un bar. Soprattutto, la stessa insistita esemplarità delle storie di Malka e Rivka dà segni d'intellettualismo e di banalità insieme, come può accadere quando – forse preoccupato di fare “la sua parte” – un autore non vuole o non sa tenere il proprio cinema allo stesso livello delle proprie buone intenzioni. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 23 aprile 2000)

Kadosh conclude una trilogia dedicata da Gitai alle città del suo paese. Dopo Tel Aviv (*Devarim*) e Haifa (*Yom*

Yom), spetta a Gerusalemme chiudere il progetto. Più che uno sguardo sulle differenti architetture urbane, si è trattato di interrogare tipologie di paesaggio umano (in nessun altro posto come in Israele si ha la netta sensazione che il paese sia stato fatto dall'uomo, finanche nei suoi aspetti fisico-geografici) Dopo uno sguardo ai figli dei primi pionieri dello stato israeliano (*Devarim*) ed uno alle relazioni tra razze diverse all'interno della nazione, in particolare a quelle che coinvolgono palestinesi ed ebrei (*Yom Yom*), con *Kadosh* Gitai ha tratteggiato il ritratto del nucleo più puro e intransigente della città santa. Si è come concentrato verso il nucleo irriducibile e anche storicamente più antico dello stato d'Israele [...] In realtà, in tutte le opere lo sguardo del regista, attento ad indagare peculiarità non solo ebraiche ma per così dire generali, funge da comune denominatore. Certamente, per più di un aspetto Israele emblemizza situazioni che il mondo contemporaneo vive. (CARLO CHATRIAN, *Cineforum* 395, giugno 2000, p. 10)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Umberto Poletti - Mi sembra che non ci sia nulla da aggiungere a quello che si scrive sul volantino di presentazione del film. Rivka e Malka sono non soltanto le protagoniste, ma assurgono ad emblema. Rivka incarna la tradizione, i primi affetti, la famiglia (notevole il particolare delle cipolle affettate), quindi Marta; Malka è la rottura, il rifiuto della tradizione, l'amore (Maria; al di là di ogni precauzione ipocrita, Maria si era innamorata di Gesù; e la si può anche capire! Gesù doveva essere un “gran bel ragazzo”). Il finale chiarisce tutto; a fronte del suicidio di Rivka, Malka sale sulle colline di Gerusalemme e la guarda con distacco: “*Jerusalem, Jerusalem, quae occidis prophetas et lapidas eos qui...*” Rivka e Meir sono profeti reietti, ma sono “sacri”.

Cristina Casati - Amos Gitai ci descrive con uno stile essen-

ziale, intenso ma mai enfatico, la lucida follia a cui può portare una religione (qualsiasi religione) quando diventa cieca e muta di fronte all'umanità del credente, alla sua complessità e individualità. Qui la fede diventa solo burocratica fiscalità dei precetti e fredda ripetizione dei riti esteriori. Il regista non cade però nel facile laicismo di maniera: il rispetto e potrei dire il sentimento di appartenenza (necessario alla storia della comunità ebraica nei secoli) per i gesti religiosi, sono evidenti.

OTTIMO

Carla Tommasi Bernazzoli - L'ho trovato un ottimo film, ben realizzato, che ci propone il tema (poco visitato dal cinema) religiosità – spiritualità. In questo film Gitai ci comunica quando il fanatismo religioso sia non solo un impedimento al progresso spirituale, ma diventi addirittura diabolico nelle sue efferate manifestazioni implicando il nome di Dio. Attraverso un ben centrato soggetto, sorretto da un'ottima sceneggiatura e recitazione, il regista ci sommerge in una realtà brutale, inumana, senza misericordia e senza pietà. Un'umanità, chiamiamola così, basata sull'ignoranza profonda, sul fanatismo irrazionale, sulla prevaricazione continua, sulla falsità intellettuale, sulla più assoluta mancanza di amore per il prossimo. Il caso limite proposto da Gitai ci induce a riflettere sul rapporto religiosità-spiritualità. Talvolta l'osservanza dei riti religiosi non è sicura fonte di spiritualità, ma finisce nell'esteriorità priva di valore spirituale.

Felice Ghidoli - Cinema aperto al vissuto quotidiano fra gli ebrei ortodossi, con lo sguardo su quanto rimane di arcaico, presente oggi in Israele, nella contraddizione di una religiosità risolta solo in precetti. Un colore dai forti contrasti che si rispecchiano in una Gerusalemme vista con gli occhi da ribelle in amore di Malka. Con il suo cinema, Gitai ci introduce all'interrogatorio delle coscienze sul potere esercitato sulle donne, vittime di una cultura dai baluardi dell'orto-

dossia e, da osservatore attento di una storia antica e recente di Israele, fa il punto sulla condizione femminile, sull'umiliazione della donna negata al ruolo sociale. Opera densa di significati, con scene dal notevole rigore formale su un mondo dove i sentimenti si condensano nei malinconici sguardi e nei silenziosi abbandoni, in pagine di cinema perfetto, dalle atmosfere "rarefatte".

Paolo Berti Arnoaldi - Quasi incredibile per noi occidentali immersi nella civiltà dei consumi, la vicenda, narrata splendidamente da Gitai con una successione di emozionanti primi piani, con lunghi silenzi e lenti movimenti, è una condanna dell'integralismo, dell'estremismo assurdo degli ebrei ortodossi, prigionieri dei loro riti, incapaci di autocritica, fortemente maschilisti e pronti alla violenza. Solo le donne sono conscie del fatto che la vita sia qualcosa di diverso e fanno veramente amare e sacrificarsi. Le loro espressioni, i loro atti, fino al sacrificio per amore della protagonista, sono un gioiello cinematografico, esaltato da una musica bellissima e da quello scrutare della macchina da presa i volti.

Pierfranco Steffenini - Non sono in grado di giudicare se la vita quotidiana nelle comunità ultraortodosse di Israele si svolga realmente così come il film la dipinge, pietrificata in comportamenti arcaici, del tutto inaccettabili nel mondo moderno. Quello che fa amare il film ed apprezzare il regista è che quei comportamenti vengono rappresentati in maniera credibile, utilizzando un linguaggio asciutto, senza cedimenti sentimentali, ma anche senza anatemi. La condanna di certi usi, che penalizzano in particolare la donna, è implicita e ferma, ma anche sobria e dolente. Tra i pregi del film vanno ricordati anche la splendida fotografia e l'ottima interpretazione di tutti gli attori, con una particolare citazione per gli sconosciuti (almeno a me) Yael Abrassis e Yoram Hattab.

Tullio Maragnoli - Il ritmo lento di questo film non mi è dispiaciuto perché faceva parte della storia, mentre mi ha molto interessato conoscere da vicino i riti e i comporta-

menti degli ebrei ortodossi. Riti e comportamenti che non trovo giusto commentare in questa sede, proprio nell'attuale momento in cui una parte dei miei connazionali trova invece giusto (ma direi piuttosto: conveniente) parteggiare per quelli degli islamici, che non sono certo meglio.

BUONO

Luisa Alberini - Potremmo dire che solo il cinema ha i mezzi per avvicinarsi senza pregiudizi a un mondo chiuso dentro i confini dell'antica tradizione e raccontarlo con distacco poiché gli avvenimenti sono sempre sufficienti a spiegare se stessi. Qui il film si allontana dalla finzione scenica per lasciare posto al documento. È l'occhio che osserva senza mediare le contraddizioni. Quasi che il rito che si esprime con i gesti misurati dalla lentezza della preghiera non abbia bisogno d'altro. Quasi che le parole siano insufficienti a spiegare il potere assoluto della legge. E poco importa se dietro la legge c'è solo il volere degli uomini. Ma l'occhio che osserva è anche un occhio che vede. E il silenzio delle parole diventa visibile, esprime il senso della rinuncia e del dolore. Così restituisce al documento le radici di una realtà che ha tutta la forza della denuncia.

Mario Foresta - La sopraffazione fisica e morale in nome di una assurda e per certi versi paradossale ortodossia religiosa contrapposta a un silente remissivo ma al tempo stesso tenacissimo amore, è il tema affrontato dal regista israeliano A. Gitai con apparente distacco ma profonda incisività. Una storia cruda che scuote e coinvolge quella che il film racconta lasciando però spazio a non superficiali riflessioni su religiosità e vita.

Gabriella Rampi - Nell'ultima scena la ragazza contempla la Gerusalemme dalle cupole dorate e dalle mura che si tingono di rosa, ma che al suo interno racchiude un quartiere tristissimo, dai muri sgretolati, le strade sporche, i passanti frettolosi e cupi – un quartiere in cui il sacro soffoca l'uma-

no e la rigidità del rito e della tradizione impedisce la comunicazione dei sentimenti. Difficile pensare e sperare che dovunque dominano simili mentalità integraliste possa stabilirsi un dialogo tra i popoli.

Angela Movi - Nelle comunità di ultrà ortodossi, la parità dei diritti non ha alcun senso di esistere. Va bene la religiosità ma indispette il comportamento maschilista e la fanatica interpretazione delle regole delle sacre scritture. Purtroppo, nel mondo esistono queste frange che non accettano la modernità. Il regista è riuscito a rendere gli eletti antipatici, mentre per le loro donne succubi, provo tanta commiserazione.

DISCRETO

Stefano Guglielmi - Sufficientemente espressivo nel rappresentare il frutto dell'estremismo ortodosso, e anche di ogni estremismo, il contesto del mondo ebraico appare essere determinante ai fini dello svolgimento della trama. Penso sia qui il limite della pellicola, che analizzando i caratteri dei personaggi sembra fermarsi a una tinteggiatura senza cercare di entrare più in profondità.

Vittoriangela Bisogni - Due argomenti di grande peso: il pericolo degli eccessi oscurantisti di ogni credo, e l'eterna emarginazione della donna. Inoltre una volta ancora vediamo a giudizio i due sessi e il piatto della bilancia pende decisamente a favore della donna. Le donne sono pazienti e coraggiose (la madre nella sopportazione, la figlia maggiore nella dedizione fino al sacrificio, la figlia minore nella forza di ribellione); gli uomini sono fannulloni, supponenti, violenti e ottusi. Il regista riesce a calarci in queste realtà da brivido: immagini e parole ci restano addosso e ci impongono serie riflessioni. Però la sceneggiatura è troppo lenta e inficia l'efficacia del messaggio perché alla fine il film risulta noioso.

Rolando Monti Silva - È certamente un film che non lascia indifferenti. Che nel 2000 esistano ancora gruppi di fanatici

che vivono secondo regole interpretate da autentici bigotti dove la donna è disprezzata peggio di un animale e ingiustamente accusata e avvilita sino all'ingiusto ripudio. Toccanti le due donne scacciate e ancora innamorate del proprio uomo. Molto meticolosa la descrizione della società rabbinica con tutte le sue incoerenze i suoi assurdi sacrifici e l'inaccettabilità di un sentimento religioso più umano.

Enrica Castagna - Un documento che conferma che ogni fanatismo religioso porta solo sofferenza e limita la libertà.

MEDIOCRE

Federica Bussolati Rizzi - Trovo mediocre il film perché troppo crudo e troppo discontinuo. Forse solo alla fine con l'incontro d'amore fra i due sposi separati e la solitaria passeggiata della sorella che si è ribellata alla famiglia si può capire che anche in una società così retrograda e chiusa si può tentare di superare ogni ostacolo. Ma il finale con la visione di una Gerusalemme sbiadita e deserta mi fa pensare che il film sia pessimista su un cambiamento della situazione e questo è sempre negativo.

Duccio Jachia - Il regista e sceneggiatore Amos Gitai presenta polemicamente un quartiere e una sinagoga di rabbi-

ni, tutti ultraortodossi, con un tono apparentemente obiettivo e realistico. A mio modesto avviso non è in una parte che ritengo rilevante, anche se gran parte dei particolari appaiono ineccepibili. Non vi è dubbio che oltre a un inaccettabile maschilismo il quartiere si distingua per un particolare orientamento militare per il quale più che i carri armati conta il numero di figli procreati dalle coppie di israeliani osservanti. Né si contestano le assurde abluzioni e manovre esplorative alle quali le donne degli ultraortodossi vengono sottoposte. Ciò che sembra invece eccessiva e crudele, e non solo grottesca, è la serie di scene che portano alla duplice tragedia. Il ritrovo per le preghiere diventa la sede per disegni di una politica demografica ai fini militari "carne da cannone"... Non è credibile che una sinagoga scenda a livello morale inferiore ad una caserma, né che un rabbino ignori la dignità della donna e i nomi delle grandi figure femminili di Eva, Rebecca, Rachele, Lia, Ester, Ruth e di donne guerriere come Giuditta, vanto del popolo ebraico. Anche l'ampiezza del fenomeno deve essere ridimensionata, in quanto se è vero che gli ultraortodossi eletti in parlamento sono il 10%, non altrettanti sono i cittadini riconoscibili nel film. L'ebreo ortodosso potrà essere strano e grottesco, ma dipingerlo anche come crudele, stupido e ignorante anche nel campo biblico costituisce un falso censurabile, specie se si considera che il mezzo cinematografico porta lo spettatore a generalizzazioni sproporzionate.

CAST&CREDITS

regia e sceneggiatura: Amos Gitai
(Francia/Israele, 2000)

fotografia: Renato Berta

montaggio: Monica Coleman

musica: Jan Garbarek

interpreti: Liron Levo (Weinraub), Tomer Russo (Russo), Uri Ran Klauzner (Dr. Klauzner), Ran Kauchinsky (Shlomo), Kobi Livne (Kobi), Liat Glick Levo (Dina)

distribuzione: Medusa

durata: 2h03'

IL REGISTA

Vedi *Kadosh* (pag. 187).

IL FILM

«Cinque giornate di un gruppo di ragazzi bellissimi e felici catapultati dalla allegra e un po' futile normalità della pace all'inferno della guerra. Cinque giornate nel Golan, sotto il tiro dei siriani, nel fango, nella pioggia, a cercare di salvare quante più vite umane è possibile. Cinque giorni in due ore di un severo film sulla guerra e contro la guerra – anche se, Amos Gitai tiene a precisare “non antimilitarista” [...]. Con un'avvertenza: poco importa la coincidenza

dell'uscita di *Kippur* con i tragici eventi di questi giorni in Israele. E *Kippur*, anche se è certamente legato all'esperienza autobiografica di Amos Gitai durante i giorni dell'attacco a sorpresa subito da parte di egiziani e siriani insieme, il 6 ottobre 1973, il giorno appunto del Kippur, è un film su “tutte” le guerre. Non è certo un caso se il nemico in questo film non si vede mai, e si vede solo il disastro che gli scontri producono. Amos Gitai, che è nato nel 1950, la guerra l'ha vissuta in prima persona giovanissimo, come il personaggio in cui si rispecchia, Weinraub (l'attore, bellissimo come solo certi giovani “sabra” possono essere, è Liron Levo). Come lui, sorpreso dall'annuncio dell'attacco in un tranquillo giorno di festa che era anche il suo compleanno, si è precipitato verso il fronte, si è trovato prigioniero di un gigantesco ingorgo, non è riuscito a raggiungere il gruppo a cui era assegnato, si è trovato a far parte di un'improvvisata squadra di soccorso, è stato abbattuto con i suoi compagni e l'elicottero che li trasportava, è stato ferito. Ed è certo quest'esperienza di prima mano, questa cicatrice sulla giovinezza di Gitai, che dà al film il suo aspro sapore di verità. Ma è soprattutto la scelta severa e apparentemente autolesionista di non romanzare, di usare la cinepresa (quella del bravissimo Renato Berta) senza virtuosismi e indulgenze estetiche, a fare di *Kippur* un film unico, originale e fortissimo. Incalzando da vicino il caos, l'orrore e il sangue in un film tutto grigio, verde, fango [...] seguendo il lavoro disperato di una squadra di soccorso che cerca con dedizione assoluta di salvare le vite che le due parti stanno cercando di distruggere, Gitai ci sbatte in faccia il paradosso della guerra, spoglia di ogni eroismo i gesti eroi-

ci dei suoi ragazzi (si veda quella inutile battaglia nel fango per salvare una vita), ci mette faccia a faccia con la sofferenza. Lo spettatore potrebbe chiedersi perché dovrebbe andare a confrontarsi con questa sofferenza: beh, perché siamo pronti a soffrire inutilmente (con buona pace di chi dice che è utile) della finzione orrorosa degli *splatter*, perché palpitiamo per dolori romanzati, perché cerchiamo paure fasulle ed emozioni artificiali da "Grande Fratello". Per una volta, anche se fa male, vale la pena di scontrarci con qualcosa di autentico». (IRENE BIGNARDI, *La Repubblica*, 21 ottobre 2000).

LA STORIA

È il 6 ottobre, giorno di Kippur. Weinraub percorre le strade avvolte nel silenzio del suo paese per raggiungere la sua ragazza. Un incontro d'amore. All'improvviso e inatteso il suono della sirena lo riporta in strada, adesso di corsa, adesso verso la sua automobile, a prendere il suo compagno Rousso. La radio delle forze di difesa israeliana avvisa: «Alle 14 truppe egiziane e siriane hanno attaccato il Golan e il Sinai. È stato proclamato lo stato di allarme e mobilitate unità della riserva». A bordo di quella piccola automobile che sale verso la montagna i due ragazzi commentano: «Un attacco a sorpresa il giorno del Kippur, chi se lo sarebbe aspettato. È la prima guerra vera. Stavolta tocca a noi. Abbiamo l'età giusta». Lungo il percorso le prime auto ferme, soldati dell'esercito israeliano in ritirata e i colpi di arma da fuoco ormai quasi addosso. Weinraub e Rousso vanno avanti, trovano una postazione e ricevono le prime notizie della unità cui sono stati assegnati e a cui dovrebbero ricongiungersi: è partita. Si fanno consegnare l'equipaggiamento da guerra e proseguono, finché incontrano un medico che chiede loro un passaggio per poter arrivare alla base aerea dove lo aspettavano con urgenza. Da quel momento il destino dei due giovani ufficiali si unisce a quello del dottore. Verranno assegnati dal comando militare alla stessa squadra sullo stesso elicottero. Missione: evacuare i feriti sul fronte e recuperare

i piloti abbattuti. Incominciano i voli, a pochissima distanza dalla zona di combattimento. Si atterra, si perlustrano le trincee in cerca dei feriti che hanno più urgenza di essere trasportati, si interviene subito là dove è necessaria una trasfusione. Il motore dell'elicottero sempre acceso, le pale sempre in movimento, il dottore che corre, i soldati sul campo ad aspettare, che gridano «fate in fretta, mandateci altri elicotteri». A sera, la prima, tornati alla base, il pilota si confida con il dottore: «è dura per tutti. Una giornata è lunga un secolo». E si fa la conta degli uomini persi e dei mezzzi. Ci si scambia qualche confidenza. Il dottore: «Per me un ferito è solo un ferito, qualunque sia la guerra». Il pilota: «Per me la guerra è riportarli a casa». Weinraub e Rousso leggono dal giornale che i pellegrinaggi a Gerusalemme sono rinviati e che gli esami degli studenti universitari sono stati sospesi. Allora Rousso va dal dottore, gli chiede una sigaretta e gli fa una domanda. «Lei non si sente solo?». Sdraiato sulla sua brandina, stanchissimo, il medico allora racconta la sua storia. Gli parla della mamma polacca, che prima di essere deportata in un campo lo ha affidato a una famiglia belga che lo ha adottato, e del dolore che l'ha uccisa quando al ritorno lui non l'ha più riconosciuta. E poi per consolare quel ragazzo che per la prima volta si è trovato davanti a tanto orrore gli dice. «Io non ho mai abbandonato l'idea che lassù c'è qualcuno che mi sorride». La mattina dopo, tutto ricomincia come il giorno prima. Si raggiunge il fronte, si tirano giù le barelle, si vanno a recuperare i feriti che aspettano di essere ricoverati, si prestano a terra le cure immediate e poi altre a bordo dell'elicottero.

La notte Weinraub chiama l'amico, gli racconta un sogno che non lo fa dormire. «Ero chiuso in un carrarmato pieno di fumo». Rousso cerca di tranquillizzarlo. «Non ti succederà niente, siamo insieme e sullo stesso elicottero». E la mattina dopo il loro elicottero riprende il volo e atterra tra quei soldati feriti. Stavolta tocca di dover seppellire un morto, sotto l'acqua, in mezzo al fango. Quando si ritrovano tutti insieme su quell'elicottero che li riporta alla base, la giornata sembra ormai terminata. Il volo è tranquillo, qualcuno guarda le case distrutte e abbandonate. Poi, senza al-

cun preavviso, un razzo squarcia la cabina e colpisce gli uomini. L'elicottero perde potenza e si schianta al suolo. In infermeria, dove i superstiti sono stati ricoverati, il pilota racconta: «stavamo sorvolando una zona protetta dai missili. Il secondo pilota è morto, a me è andata bene». Anche Weinraub è tra quelli a cui è andata meglio. Torna al suo paese. Con quella stessa divisa con cui era partito camminando a fatica, torna dalla sua ragazza, che lo aspetta. Un abbraccio in silenzio e poi l'amore. (LUISA ALBERTINI)

LA CRITICA

Chi voglia sapere che cosa è oggi una guerra vada a vedere *Kippur* (lode alla Medusa che lo distribuisce). Amos Gitai, il più coraggioso e dotato regista israeliano (bellissimo il recente *Kadosh*) si trovò nel mezzo di un inaspettato conflitto. [...] Se si tolgono la sequenza iniziale e la conclusiva, di netto significato simbolico, il film si sottrae a ogni elaborazione drammaturgica. Non ci sono eroi e avventure. Non si spara, anche se il cielo è solcato da traiettorie di missili, si è investiti dal fracasso dell'impatto tra i proiettili e il terreno. [...] La scena in cui i soccorritori, a causa del terreno paludoso, non riescono a deporre il corpo di un ferito su una barella e alzarla, scivolano nel fango e faticosamente si tirano di nuovo in piedi è veramente impressionante. E mostra la falsità del cinema che spettacolarizza la guerra, compreso il tanto decantato *Salvate il soldato Ryan* di Spielberg. Qui, in *Kippur*, tutto gronda verità, i brani che più colpiscono sono i più spogli; non tanto la sequenza dell'elicottero colpito da un missile, quanto i visi e i corpi dei componenti del plotone nello sforzo disperato di salvare vite umane. La vita, proprio nella carneficina, assume un rilievo assoluto. Questa consapevolezza sottrae il film *Kippur* a un generico pacifismo. Servirà a qualcosa l'atroce testimonianza di Gitai? (FRANCESCO BOLZONI, *L'Avvenire*, 20 ottobre 2000)

Per Amos Gitai è il nuovo capitolo di una sorta di Storia di Israele che, con *Kadosh* ('99) e *Giorno per giorno*

('98) prevede anche un profilo degli ebrei americani (il prossimo film [*Eden*, ambientato nel '48, quando nasce lo stato ebraico]). La guerra lampo sulle alture del Golan: due amici si ritrovano nella pattuglia di soccorso feriti in elicottero, attraversano i campi con la barella, cercano vie di fuga dal fuoco nemico, si riposano e si confessano sulle brande nel silenzio della tenda, riprendono la stessa fatica, lo stesso rischio, lo stesso "dovere di guerra". L'eroismo è l'estenuata ripetizione. La cinepresa non stacca quasi mai dalle azioni, ricevendo il tempo dei percorsi, delle avanzate e delle fughe. Il tempo della paura. Il corso-ricorso dell'incubo. Il verde dei prati ottura lo sguardo. Il suono è un frastuono costante: l'elicottero e la collina come massa audiovisiva di un rito privo di ogni solennità. Quasi non si capisce di quale guerra si tratta. Il film è incorniciato nell'ora d'amore prima e dopo la guerra. Ipnotico. Musicale. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 21 ottobre 2000)

Il film rievoca 5 giorni della biografia di Gitai soldato 23enne di un gruppo di soccorso in elicottero, mentre il cinema ci restituisce il fattore disumano della guerra, non le "belle" battaglie con i soldatini in fila, ma la vita che diventa urlo, fango, fatica, sangue, insomma crudeltà, in un'assurda sospensione del Tempo. Gitai regista obiettivo, come nei classici bellici, non aggiunge nulla se non la partecipazione del cuore, una cinepresa con anima a mano che passa in ogni fotogramma di un film narrato a blocchi espressivi gravi come macigni. Non c'è musica, l'happy end è di facciata col ritorno a casa dalla ragazza amata tra le tinte della pittura. Che fatica salvare e seppellire i propri morti: Gitai ce lo comunica con un film tragico e visionario che parte dal concreto ma arriva a mirare in alto, astraendosi dal contingente. Da vedere: è già un classico. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 21 ottobre 2000)

C'è mai stata pace in Medio Oriente? Sabato 6 ottobre 1973, nella ricorrenza dello Yom Kippur, il "giorno dell'espiazione", si chiede perdono a Dio nel silenzio e scoppiò la guerra. Siriani ed egiziani attaccano, molti soldati

israeliani non riescono a raggiungere i reparti, è il caos. Amos Gitai partecipò a quella guerra e ce la mostra in un film lucido e straziante, aperto e chiuso da due scene d'amore con i corpi che si abbracciano su un letto cosparso di vernici. Il tempo colorato dell'amore e il tempo fermo e infinito della guerra. Gitai segue l'affannoso lavoro di una squadra di volontari che in elicottero recuperano i feriti e li riportano negli ospedali. Due scene tolgono il fiato e la pace: quando i soccorritori non riescono a tirar fuori dal fango la barella con un ferito e quando l'elicottero colpito da un razzo precipita a terra senza che la macchina da presa smetta di guardare. Gitai ci costringe a stare dentro la guerra, a guardare e continuare a guardare. Nessun commento, nessuna morale, nessun accenno a una qualsiasi superiorità sul nemico, nessuna rivendicazione di essere nel giusto. Solo uno sguardo mesto e pietoso su degli uomini che cercano di salvarne altri. Sembrano sapere che non sarà l'ultima guerra. (BRUNO FORNARA, *Film Tv*, 24 ottobre 2000)

Corpi imbrattati di dolore, avvinti l'uno all'altro nella terra, nel fango. È questa la guerra? No. Questa è soltanto una rappresentazione della guerra. Rappresentazione cinematografica bene inteso, una delle tante, dato che il film di guerra (dedicato alle guerre combattute nel XX secolo) costituisce un vero e proprio genere cinematografico, con i suoi codici, i suoi schemi narrativi, i suoi stilemi... Qualche anno fa [...] apparvero simultaneamente sugli schermi due film sulla Seconda guerra mondiale, tutti e due americani., che furono indicati dalla critica come modi opposti di rappresentare il conflitto. Esteriore e trionfalistico il primo (*Salvate il soldato Ryan* di Steven Spielberg), meditativo e problematico il secondo (*La sottile linea rossa* di Terrence Malick). In entrambi i casi lo spettatore si sentiva coinvolto in azioni belliche sezionate, riprese e montate con i criteri generalmente adottati dal cinema che si suole definire commerciale. [...] Antispettacolare, invece, è *Kippur* di Amos Gitai (israeliano, cosmopolita per formazione culturale, che milita con il suo cinema a favore di una convivenza pacifica tra palestinesi e israeliani in Terrasanta). Il film narra un episo-

dio della guerra dei 6 giorni (6-11 ottobre 1973) alla quale il regista ha partecipato di persona. [...] le azioni di guerra non si svolgono mai al centro dello schermo, sotto gli occhi dello spettatore. Tutto accade "fuori campo", in un altrove che non viene precisato. Non si vede un solo nemico. Non si sa se siamo in Israele o in Siria. I carri armati vanno e vengono. Girano a volte su se stessi. [...] La guerra come lavoro ripetitivo e sfibrante. La guerra vista da chi ci sta dentro, immerso nel fango fino al collo. Corpi che si avvinghiano gli uni agli altri nell'estremo tentativo di uscirne fuori. Fango vero e sangue ottenuto con schizzi di colore (come quello dei colori acrilici spalmati sui corpi dei due amanti nella prima e nell'ultima scena del film) spruzzati sui volti degli interpreti. La macchina da presa indugia in inquadrature lunghe, estenuanti, sui gesti sempre uguali, sui tentativi ripetuti senza posa, fino allo sfinimento, dugli sforzi protratti fino allo spasimo nell'intento, spesse volte infruttuoso, di strappare qualcuno alla morte. le immagini esprimono in maniera esaustiva il senso dell'orrore, della paura e dell'inutilità di tutta questa paura, fino al momento in cui l'elicottero con i feriti e i loro soccorritori cade colpito. Chi era andato per soccorrere gli altri, ora ha bisogno di essere soccorso e potrà dirsi fortunato se riuscirà a portare a casa la pelle, anche se resterà per sempre segnato da una mutilazione interiore. (VIRGILIO FANTUZZI, *La Civiltà Cattolica* 3612, 16 dicembre 2000, pp. 626-7)

Lo hanno chiamato "la coscienza critica di Israele": Amos Gitai non ha mai esitato a esprimere severi giudizi sul suo paese. In *Giorno per giorno* denuncia la stanchezza, l'assuefazione la perdita dello spirito pionieristico che animò la volontà dei padri; in *Kadosh* punta il dito accusatore contro un fondamentalismo religioso fattosi antistorico. E tanto basta perché in Israele Gitai sia poco amato. Soprattutto dai "falchi" di Sharon che lo considerano un pacifista, amico dei palestinesi. Come potrebbero piacere ai seguaci della destra israeliana battute come quella conclusiva di *Kippur*? A chi gli ordina di recarsi a premedere Moshe Dayan per trasportarlo in prima linea, il comandante di un elicottero

addeito al trasporto dei feriti risponde risentito «ditegli che prenda l'autobus». Su quell'elicottero che è appena stato abbattuto c'era anche Amos Gitai, uno dei superstiti della missione rievocata in *Kippur*. Lo Yom Kippur per gli ebrei è il giorno dell'espiazione. In quella giornata festiva del 6 ottobre 1973 la Siria attaccò di sorpresa Israele. Colti alla sprovvista, gli israeliani stentaron a organizzare una difesa. [...] Gitai ricorda la sua drammatica esperienza in prima linea con un film crudo e desolato, girato con la tecnica del reportage, dove l'affanno, lo sconforto, la fatica disumana e spesso inutile aumentano insieme al battito cardiaco. Film di scarnificato realismo, la cui compattezza è alterata dalla scena iniziale e da quella finale, proiezioni oniriche dell'autore (l'amore e la creatività dell'artista fusi in un tutto armonico che si contrappone alla brutalità della guerra) ma anche vistoso scompenso stilistico. (ENZO NATTA, *Famiglia Cristiana*, 19 novembre 2000)

«Con *Kippur* mi sono interessato al cinema come forma di rituale moderno, perché quando noi spostiamo un oggetto nello spazio seguiamo una certa procedura, gli diamo un certo ritmo, quindi creiamo un certo rituale, e il cinema, oggi, è l'unico mezzo a nostra disposizione per poter creare un rituale moderno. Ho deciso, allora, nel costruire l'incipit del mio film, di stabilire questa struttura, di dare questo rituale che fosse secolare ma non religioso. Il Kippur è una festa religiosa in Israele ed è stato il giorno in cui, nel 1973, è iniziata la guerra. In questo giorno specifico la gente si reca alla sinagoga per festeggiare: il mio invece è un rituale secolare in cui ho voluto che una giovane donna, mescolando i colori del verde e del giallo, del blu e del bianco, creasse un nuovo colore, il verde cachi. Il verde cachi è il colore tipico della mimetica, delle tute mimetiche dei soldati, piuttosto brutto ma necessariamente creato per proteggere il suo giovane amante per la guerra». [...] Nel 1997, l'israeliano Amos Gitai e il palestinese Elia Suleiman, in occasione di un viaggio in treno che li conduceva da Parigi a Vesoul, nell'est della Francia, firmarono, filmando, un mediometraggio in 16 mm. *Il viaggio* diventa uno spostamen-

to spaziale e temporale che istituisce l'azione-cinema, luogo e tempo di coesistenza dell'esistenza (inesistente, ancora) di due popoli. Soggezione che genera esilio che genera occupazione/appropriazione che genera espiazione nel giorno del Kippur, quando la terra diventa maledetta perché "ambita". Gli uomini soldati "documentati" da Gitai non sembrano sperimentare il loro Dio nella Storia. Se non esiste uno sguardo immanente non esiste neanche uno sguardo che trascende, la distanza dello sguardo è unicamente generata dal desiderio di creare delle unità temporali. All'interno dell'elicottero, contenitore meccanico che continuamente attraversa il cielo atterrandone o precipitandone, lo sguardo "gira" a una distanza ridotta, tutta "fisica", per conservare la prossimità, la vicinanza, in una certa unità di tempo «per dare la sensazione di un assoluto sconvolgimento nell'unità di tempo continua, come se questa unità di tempo diventasse un capitolo della storia» (Amos Gitai). (MARZIA GANDOLFI, *Duel* 84, novembre 2000, p. 21)

Gitai mette in scena la disillusione e il disagio, tra fango, sangue, fatica e morte. Non ci sono né eroismo né ideali, soltanto solidarietà tra vacillanti. Lo stile del regista, fatto di lunghi e lenti piani sequenza, non riesce a cogliere il dinamismo della guerra, ma in compenso ne mette in risalto i tempi morti, il fuori campo, i margini. Si ha l'impressione di trovarsi al cuore del conflitto e allo stesso tempo di restarne esclusi. Come frammenti di un altro film, che il rumore delle armi ha reso arduo ma non impossibile, ritroviamo sguardi, gesti fugaci, brevi dialoghi attraverso i quali si delinea l'interiorità dei personaggi. Questa resistenza dell'immaginario al reale culmina nella sequenza di poesia erotica delle vernici colorate che apre e chiude il film. Per il resto *Kippur* è il viaggio di due amici attraverso un universo caotico e assurdo, dove vengono a mancare i punti di riferimento così che l'agire perde di valore e di significato. La narrazione, invece di procedere secondo una logica di causa ed effetto, si consuma in una serie di ripetizioni, e infine si dissolve come per caso. (ENRICO TERRONE, *Segnoci-nema* 107, gennaio/febbraio 2001, p. 39)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Gianfranca Viani - *Kippur* è cinema-verità, è la memoria giovanile e traumatizzante del regista, è una serie di immagini dolorose che gli si sono appiccate addosso. Per questo è evidente la volontà di trasmettere, di tramandare queste immagini in modo crudo e ossessivamente lento. La macchina da presa si sofferma con inquietante e snervante lentezza sulla realtà della guerra, non durante lo scontro (non si vede mai il nemico), ma sul “dopo”, su quanto rimane sul campo, tra sangue e fango, sui relitti umani che altri uomini, consumati dalla fatica e dalla paura ma vivi cercano di raccogliere e di salvare. È la lentezza, accompagnata dalle immagini impietose della sofferenza e della morte, a trasmetterci un’angoscia dalla quale vorremmo fuggire, ma che invece ci lascia inchiodati e costretti a riflettere. Quindi oltre che cinema-verità, è anche cinema morale, cinema che costringe a pensare.

Maria Teresa Rizzi - Questo film mi ha molto affascinato. Il contrasto tra la truculenza e il rumore assordante della guerra e la dolcezza di questi ragazzi che corrono per salvare vite umane è reso in modo profondo e coinvolgente. I loro silenzi, il loro toccarsi con le mani in un intreccio di affetto e complicità, ci comunica una grande forza: tutto questo li fortifica e li aiuta a superare gli ostacoli e vincere la paura. Sono uomini che ascoltano, che consolano, che si consolano a vicenda: questo è vero amore tra gli uomini, in senso universale. Dall’abbraccio d’amore della scena iniziale tra un uomo e una donna si passa all’amore universale, quello verso tutti: accogliere dentro di sé e abbracciare l’altro che soffre.

Norina Bachschmid - Sempre gli stessi gesti, sempre gli stessi volti in un crescendo di intensità di sentimenti d’amore e di passione per la vita. In questo film, che non dà spazio agli estetismi, la monotonia diventa valore, rende penetrante il messaggio.

Ermelinda De Donato - Film assolutamente tremendo. In pochi minuti si va dall’allegra baldanza dei ragazzi che vanno alla guerra con l’unica paura di arrivare troppo tardi alla dura realtà dei morti, dei feriti che non si sa se riusciranno a salvarsi. Quei venti minuti di vano tentativo di salvare il ferito dal fango credo potrebbero entrare nella storia del cinema.

OTTIMO

Mariella Carino - Per me *Kippur* non ha difetti, tranne il non saper suggerire come “non fare” la guerra. Tra le scene più nuove: – sembrare io stessa una cronista di guerra, investita dallo scoppio del missile sull’elicottero; – la scena straziante del salvataggio del ferito e tutti impantanati nel fango, la fatica e la disperazione che prende tutti; – la scena iniziale, sensualissima, che sembra appartenere a un altro film e che alla fine riconduce alla vita che continua e alla forza della gioventù che forse riuscirà a dimenticare. Toccante quel voler “la mamma” da parte del medico ferito.

David Rogers - Ho paura che la guerra sia proprio così.

Vincenzo Novi - È un film fatto di sofferenza e di volontà di vivere. Ogni esistenza sembra impersonare un valore che trascende la pura fisicità. Il desiderio del calore domestico che manifesta il medico ferito viene espresso con più ampia valenza simbolica dalla ragazza. Il suo sguardo è costantemente rivolto all’interno. Passa dalla meditazione allo scambio amoroso con lo stesso grado di interiorità. I colori violenti con cui la coppia si ammantava, richiamano lo sforzo di proteggersi da una realtà angosciata che non lascia respiro. Il film è costruito come un ampio affresco incorniciato da due scene di intensa vitalità. Ad esse si può attribuire il desiderio di normalità e di pace. Il film è stato definito “tragico e visionario”. Lo si può leggere come un manifesto di resistenza e di fede, per la costruzione di quel futuro sognato dal fondo dei secoli.

Piergiovanna Bruni - Sono sequenze, quelle di *Kippur*, che

oltre a essere sconvolgenti, fanno riflettere sulla drammaticità e l'inutilità della guerra. Amos Gitai scandisce minuto per minuto la tensione estrema nel tentativo e a volte nell'impotenza di salvare vite umane e sconfiggere la morte. Lo scenario caotico denso di fumo, fango, deflagrazioni, stridii, urla e sangue non mostra mai il nemico, dando al film un grande valore universale. La pulsione di vita emerge splendidamente nelle due scene erotiche che esplodono in una configurazione artistica plastica, dai colori che ricalcano quelli del campo di battaglia. Queste due scene rappresentano i meandri dell'inconscio della gioventù israeliana che, nonostante tutto, insegue tenacemente il desiderio di vita. Non è una denuncia vittimista, ma è la triste constatazione che la guerra dà assuefazione e viene quindi immediatamente rimossa come meccanismo di difesa, per far posto a sentimenti più edificanti.

Michele Zaurino - Asciutto e rigoroso nello stile, il film di Gitai non è antimilitarista né intende dare un giudizio morale sulle parti in causa, non fa altro che calarci dentro l'orrore dello scontro bellico. Nella bruttura della guerra, quasi esclusivamente maschile, il finale del film ci fa vedere la ragazza di Weinraub assorta nella meditazione trascendentale che la pone al di fuori e forse al di sopra degli eventi, differenziando e valorizzando il mondo femminile: un tema che sappiamo caro al regista.

Duccio Jachia - Il valore morale che il regista lascia intuire è quello della solidarietà, della capacità di organizzarsi, del coraggio, dell'amore per la propria terra e dell'orgoglio della propria razza senza alcuna pretesa di dominare sulle altre. La recitazione e la sceneggiatura sono validissime: la regia è responsabile di qualche lentezza, ma ha il merito della sobrietà.

Alda Guarnieri - Ricordando *Kippur* mi accorgo che è un bel film contro la guerra descritta come eroismo trionfante, il suo merito è di svelare la realtà. Il film ha vari meriti, tra cui quello di non aver mai fatto vedere il nemico per dare una motivazione all'odio, e di aver fatto vedere che rara-

mente l'azione del singolo è determinante, ma è un gruppo affiatato che solo può resistere e rendersi utile.

BUONO

Franca Sicuri - La prima impressione è che si tratti, più che di un film, di un documentario: cronache di operazioni di soccorso. In realtà credo sia piuttosto un grido di dolore contro le implicazioni e le conseguenze delle guerre. Tanto più si ripetono le operazioni di soccorso, quanto più aumenta l'ansia perché la possibilità della tragedia non risparmia nessuno, neppure le "forze umanitarie", quelle che dovrebbero portare il bene. Non c'è odio per il nemico, non c'è contrapposizione di valori o di popoli. C'è soltanto una disperazione impotente che si esprime non tanto attraverso la drammaticità delle singole sequenze, quanto la ripetizione martellante, quasi fotocopiata degli avvenimenti.

Vittoriangela Bisogni - Una voce efficace che si unisce al coro delle tante levatesi da libri e film a dimostrare la stupidità e l'orrore delle guerre. Da sempre la storia dell'uomo è costruita sulla guerra, quella macchina infernale al cui richiamo l'uomo non è mai riuscito a sottrarsi. Infatti anche un protagonista del film dice "finalmente abbiamo l'età e possiamo andare in guerra". Il film, che si sarebbe molto giovato della riduzione dei tempi d'azione, è un eccellente documentario super partes che in tempi reali ci cala sul campo di battaglia. Non si parla di motivazioni sociali o politiche, non si parteggia per l'uno o l'altro dei belligeranti: si tocca con mano l'inconcludenza delle situazioni e delle azioni che sono del tutto casuali e disperate. Ma il risultato è chiaro: come sempre un inutile macello cui ci si prodiga a porre un inutile rimedio. Tra i superstiti riescono a rimanere interiormente indenni solo individui dotati di forza intellettuale e creatività.

Lidia Giglio - Ferite, sangue, dolore, piccoli/grandi eroismi apparentemente inutili, fragore di bombe e di motori in un paesaggio grigio e desolato. Realismo impietoso, senza

compiacimenti registici. Più vittime che eroi questi uomini: senza sorriso, nel diligente ostinato salvataggio dei compagni feriti. Quasi un capolavoro, *Kippur*, se vuol dimostrare l'inutile crudeltà della guerra. Ma qualcosa di eccessivo ne attenua la credibilità e l'efficacia.

Adelaide Cavallo - Interpretare la guerra senza sottolineare atti di eroismo, mostrando invece paure e angosce di chi vi è immerso fino al collo, per non dire nel fango. È questo il compito che si è prefisso l'israeliano Gitai con il suo *Kippur*, dove l'eroismo che vi viene rappresentato non è quello sprezzante del pericolo, bensì quello comandato dai generali, sbandierato come "dovere". Un eroismo non voluto, non cercato, pesantemente subito e dettato piuttosto, da chi vi è costretto, da quel "senso umano del dovere" che diviene quasi atto d'amore, lasciando tuttavia senza risposta la domanda del perché delle guerre. Il film, nell'asprezza del suo svolgersi, lascia poco respiro a chi lo guarda. Ma dalla sala si esce certi di aver visto un'opera di elevata dimensione.

Caterina Parmigiani - La scena finale del film rimanda alla poesia di Clemente Rebora *Voce di vedetta morta* in cui "all'uomo in guerra", se ritorna a casa, si consiglia di non dire "la cosa", di non raccontare della guerra, ma di afferrare la donna amata, dopo un gorgo di baci e di stringerle il cuore quasi a strozzarla. Nel mondo vuoto e desolato l'unica luce di speranza è l'amore tra un uomo e una donna. Se quanto dice Rebora per la grande guerra si può riferire alla guerra israeliana del '73 è perché le riflessioni sulla guerra, sia poetiche sia filmiche, non possono che essere su "tutte le guerre". Anche la pioggia monotona sembra piangere per il dolore, la devastazione e la morte, mentre i soccorritori si muovono scivolosi sotto di essa e vedono la possibilità di un aiuto valido allontanarsi. Un film forte, bello.

DISCRETO

Maria Ruffini - È un film molto forte che sa esprimere tut-

ta la "forza" della verità: una verità, quella della guerra, così tragica, faticosa, inaccettabile. Tutto questo il regista ha saputo magistralmente esprimerlo: ha coinvolto lo spettatore con tutti i suoi sensi (ahi! quegli assordanti motori) e con tutto il suo cuore, senza concedergli un momento di respiro. Ma questa verità a tutti i costi nuoce al film, che diventa ossessivo per le scene troppo prolungate e per il susseguirsi spietato di scene tragiche.

Cristina Bruni - Un film molto faticoso da seguire, a tratti stomachevole nel succedersi di sangue e fango. Eppure in grado di comunicarci l'essenza routinaria della guerra per il popolo israeliano. Non è un film né contro, né a favore della guerra, non ha nulla di veramente militare: né armi, né divise, né tanto meno tattica o strategia. Il suo andamento è ciclico: dalla scena d'amore si passa al campo di battaglia, per tornare nuovamente ai colori dell'amore che in fondo sono anche i colori della guerra. Vita e morte si succedono dunque ciclicamente e i protagonisti imparano ad accettare anche quest'ultima con rassegnazione.

MEDIOCRE

Silvano Bandera - Film senza storia. Manca un soggetto: è solo un invito a guardare le oscenità di una guerra, di tutte le guerre. Troppo poco; più di un film mi è sembrato un documentario.

Carla Maria Battaglia - Troppo lungo, ripetitivo e ossessivo.

INSUFFICIENTE

Guido Ferretti - Film insopportabile, anche inutile perché nella esasperante lentezza, il regista sembra compiacersi delle situazioni che rappresenta. Vederci un film contro la guerra mi sembra veramente eccessivo!

titolo originale:
Takhté Siah

CAST & CREDITS

regia: Samira Makhmalbaf (Iran/Italia, 2000)
sceneggiatura: Mohsen e Samira Makhmalbaf
fotografia: Ebrahim Ghafori
montaggio: Mohsen Makhmalbaf
musica: Mohamed Reza Darvishii
interpreti: Bahman Ghobadi, Said Mohamadi, Behnaz Jafari
durata: 1h25'
distribuzione: Istituto Luce

IL REGISTA

Samira Makhmalbaf, nata a Teheran il 15 febbraio 1980, è figlia del regista iraniano Mohsen Makhmalbaf, (*Pane e fiore*, *Il silenzio*). A otto anni ha recitato nel film del padre *The Cyclist*. Dopo aver frequentato la scuola di cinema in Iran, è stata assistente del padre in *Il silenzio* (1998). Ha debuttato nel cinema come regista con il lungometraggio *La mela* nel 1998, presente nella sezione Un certain regard a Cannes nello stesso anno. *Lavagne* è stato coprodotto dalla Makhmalbaf production insieme a Rai Cinema e Fabbrica, e ha vinto il premio speciale della giuria a Cannes nel 2000.

IL FILM

A vent'anni si può essere autori? Con una punta di malizia (anche perché il film è scritto, montato e prodotto dal padre), si potrebbe dubitarne. [...] Anche perché è inevitabile che la giovane Samira, nutrita a pane e cinema da suo padre [Mohsen Makhmalbaf, uno dei maggiori registi iraniani, autore di *Pane e fiore* e *Il silenzio*], ne riproponga gli stilemi (e fors'anche alcuni vezzi). Nel cinema del padre come in quello della figlia [che ha esordito con *La mela* e ha poi realizzato questo *Lavagne*, che a Cannes ha ricevuto il Premio speciale della Giuria], è riconoscibile una forte attenzione e un'aderenza ai dati della realtà, ma si avverte pure il costante bisogno di non limitarsi alla registrazione dell'evidenza o alla documentazione per cercare piuttosto di raggiungere il piano simbolico [...]. *Lavagne* non racconta semplicemente una storia, ma disegna piuttosto un percorso. È ambientato sulle montagne nei pressi di Halabcheh, una zona di frontiera tra Iran e Irak (dove gli abitanti del Kurdistan iracheno si sono rifugiati per sfuggire ai bombardamenti chimici che Saddam Hussein infliggeva per reprimere le rivendicazioni autonomiste). È qui che gli itineranti maestri vanno in cerca dei loro allievi. Sulle spalle portano i loro strumenti di lavoro, quelle lavagne che sono, nello stesso tempo, il pesante fardello che li affatica ma anche il prezioso scudo che li protegge (quando sentono avvicinarsi gli aerei si nascondono sotto le lavagne coperte di fango per mimetizzarsi). Nel loro vagare nella zona di frontiera i maestri incontrano altri viaggiatori per necessità: una colonna di profughi (soprattutto anziani) e un grup-

po di ragazzini dediti al contrabbando. Vecchi e bambini. Zone di frontiera dell'esistenza come della geografia politica. [...] Sul piano concreto, la giovane regista sembra dire che la vita in certe zone del suo Paese sembra ridotta ai suoi estremi, tra un'infanzia a rischio e una vecchiaia smarrita ed errabonda (e bastano pochi accenni per denunciare una condizione di analfabetismo e miseria diffusi). Sul piano simbolico rimanda invece a un'immagine tradizionale dell'uomo: quella del *viator*. [...] qui il viaggio sembra piuttosto una deriva, una fuga continua rispetto a continue situazioni di pericolo. La stessa scelta di lasciare fuori dal campo visivo e di far sentire solo i rumori delle armi e degli aerei, pur facendo concretamente riferimento a una precisa realtà emergenziale, rende più astratta e quindi più universale la condizione di difficoltà e disagio in cui ogni uomo vive. [...] I maestri in viaggio faticano a trovare degli allievi. D'altra parte i loro interlocutori hanno altro a cui pensare: i bambini devono guadagnarsi da vivere, i vecchi sono in cerca di una terra dove riposare. Il film si concentra su due maestri che, significativamente, finiscono uno in mezzo ai piccoli contrabbandieri, l'altro in mezzo ai profughi (e qui si sviluppa un abbozzo di commedia in quanto l'uomo si sposa una recalcitrante vedova con figlio a carico). In generale potremmo dire che l'attività di questi uomini, che si collocano anche anagraficamente tra i vecchi e i bambini, rappresenta lo sforzo del cambiamento, la speranza di poter incidere sul corso della storia, la funzione del progresso e della civiltà (non per nulla sono dei maestri). Un compito che potrebbe apparire immane di fronte allo sconquasso che si registra ovunque. Eppure la loro presenza non risulta insensata. Per una ragione che potrebbe apparire paradossale: i maestri in cerca di allievi finiscono per essere coloro che davvero apprendono qualcosa. Innanzitutto dimostrano una straordinaria capacità di adattamento alle situazioni [...]. E soprattutto dimostrano di saper piegare i loro strumenti educativi alle esigenze di quelli con cui hanno a che fare. La lavagna anziché come supporto scolastico finisce per avere altre destinazioni d'uso: viene impiegata come barella per i malati, come separé per dichiararsi a una donna, come porta di un'improvvisata camera nuziale, come stendibiancheria...

[...] Questi due maestri sembrano dei perdenti, se si guarda al risultato. Se appena si cambia la prospettiva e si considera il loro metodo, diventano due figure straordinarie che cercano di ridare un po' di fiducia all'umanità che incontrano e tentano di portare un po' di ordine nel caos del mondo. Sono due uomini di cultura perché "coltivano" l'umanità». (EZIO ALBERIONE, *Itinerari Mediali*, sett.-ott. 2000).

LA STORIA

Lungo i sentieri che salgono le montagne al confine tra Iran e Iraq un gruppo di uomini camminano portando sulle spalle una grande lavagna nera. Sono maestri. Vanno in cerca di allievi a cui insegnare a leggere e scrivere in cambio di qualcosa che dia loro da vivere. Uno dice all'altro: «Siamo sempre in giro. Mio padre me lo aveva detto: "Non fare l'insegnante, ma il pastore. Se non altro avrai sempre il latte da bere e non morirai di fame"». Ma in quella terra la sopravvivenza è legata ad altri rischi. Ci sono le guardie di frontiera che controllano il passaggio e basta il rumore di un aereo a costringerli al riparo e a mimetizzare le lavagne. Poi, quando riprendono la strada, due di loro decidono di proseguire per proprio conto. Said tenta di trovare ascolto al villaggio più vicino. In giro non è rimasto nessuno. Grida «venite a imparare le tabelline». Tutto tace. Solo una vecchiaia gli rivolge la parola: «Beato te che non devi lavorare». E lui, guardando le finestre da cui non si affaccia anima, dice: «Sono venuto da lontano per insegnare ai vostri figli a leggere e a scrivere. Prendo pochissimo». L'altro insegnante, Reeboir, si arrampica senza ben sapere dove andare, passo dopo passo sui sassi, finché incrocia un bambino che guarda lontano con un cannocchiale. Gli si rivolge e gli domanda se sa leggere. La risposta è no. Non sa leggere e non vuole imparare. Non gli serve. E allora il maestro continua la sua strada. Reeboir, come Said, però incontrerà qualcuno che ha bisogno di lui. Poco dopo infatti su quello stesso sentiero che sale verso il confine vede avanzare una fila di bambini piegati da un pacco sulle spalle. Sono facchini, portano il contrabbando dall'Iran all'Iraq su per

quei monti. A loro chiede: «Non vi serve un maestro?». E loro: «Uno che scappa sempre come fa a studiare? I libri servono a chi sta seduto. Noi camminiamo sempre». Solo uno bambino è contento di imparare e accetta, offrendogli subito in cambio una pezzetto di pane. Poi morirà colpito da uno sparo delle guardie da cui sono stati intercettati, mentre poco prima la lavagna era stata tagliata per poter steccare la gamba di un altro bambino che si era fatto male scappando. Gli altri, arrivati alla meta, non troveranno nessuno a ritirare i pacchi che hanno trasportato con tanta fatica fin là. A Said invece l'aiuto viene offerto da una moltitudine di persone ormai anziane. Sono vecchi in marcia verso il confine, verso il villaggio che hanno dovuto abbandonare per sfuggire alle armi di Saddam Hussein. Said dice subito di poter fare per loro qualsiasi cosa, ma loro non hanno niente da dargli, non hanno niente neanche per sè... Alla fine di fronte alla proposta «vi faccio da guida al confine» la ricompensa che riceve sono quaranta noci. Così si mette alla loro testa e la lavagna diventa ben presto la tavola su cui adagiare un vecchio che non ce la fa più a camminare da solo. Poi qualcuno gli spiega che il vecchio ha una figlia e che il suo desiderio è quello che si sposi prima che lui muoia. La donna è vedova e ha un bambino. Acconsente e in dote riceve la lavagna. Said tenta allora di insegnarle a leggere e a far di conto. Ma lei non l'ascolta, non gli risponde neanche. Le uniche parole che gli rivolge quando ormai stanco lui si allontana sono «Io ho il cuore che è come un vagone di treno che si ferma a cento stazioni e a ogni stazione c'è chi scende e c'è chi sale, ma c'è uno solo che non scende mai. Quello è l'amore della mia vita: mio figlio». Poi se ne va. Dalla frontiera arrivano gli spari dei soldati. Uno dei vecchi in marcia resta ucciso. Gli altri riescono a ripararsi e poi di nuovo a proseguire. Ed ecco il filo spinato che li divide dal loro paese, completamente avvolto dalla nebbia, distrutto dai bombardamenti e irriconoscibile. Ma per tutti, superato il primo sentimento di incredulità, è un momento di gioia e di ringraziamento. Per Said invece è il momento di tornare indietro e di sciogliere il legame con la donna. Con la lavagna sulle spalle, e il figlio per mano, se ne va tra la nebbia. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Una strada di terra battuta in un paesaggio montagnoso. Avanzano verso di noi degli uomini in ordine sparso. Sulle spalle portano quella che, da lontano, ci sembra una tavola. Ci accorgiamo, quando sono vicini a noi, che è una lavagna. Sono dei maestri di scuola che, in una zona dell'Iran prossima al confine, vanno di villaggio in villaggio alla ricerca di allievi. Nella regione un nemico invisibile ha seminato morte e desolazione. Degli elicotteri minacciosi controllano i movimenti di gruppi di disperati: ragazzi che trasportano carichi (forse armi), contadini che cercano di tornare ai loro paesi. Ci guida, nel viaggio, un maestro di nome Reeboir. È questo lo sfolgorante inizio di *Lavagne* di Samira Makhmalbaf, che, assieme al *Cerchio* di Panahi, fa scoprire, e non solo ai cinefili, il cinema iraniano. Samira era la più giovane dei giurati alla recente Mostra cinematografica di Venezia. Pur occupandosi molto di lei, i giornali si sono un po' dimenticati del suo film, che, per il tema pacifista e l'originale modo di porlo, non deve passare sotto silenzio e merita di essere segnalato ai lettori e agli organizzatori dei cinecircoli cattolici e non. Tutto, in *Lavagne*, è realistico. Ma ogni immagine – e infine il discorso che le regge – assume un forte rilievo metaforico. [...] Muovendosi tra realismo e metafora con una sapienza sorprendente in una giovane regista, Samira Makhmalbaf ha messo insieme un'opera di forte rilievo morale e di forte rilevanza espressiva. Speriamo che, fra i clamori suscitati dai falsi "Grandi fratelli", almeno qualcuno presti attenzione al suo popolo in cammino. (FRANCESCO BOLZONI, *L'Avvenire*, 17 settembre 2000)

Tra le rocce e la polvere di montagne sterili, emergendo dai marroni d'una terra di nessuno, avanzano strani esseri. Si direbbero uomini, se non fosse per le ali nere che tengono spiegate. Tuttavia il loro cammino non ha la leggerezza d'un volo. Appesantiti da una paura che, man mano, ci si scopre sui loro volti, fuggono verso luoghi sperati, incerti. Sono insieme emozionanti e sorprendenti, le prime immagini di *Lavagne*. Sapremo poi che gli uomini di cui Samira Makhmalbaf sta per narrarci la fuga verso l'ignoto sono maestri elementari, e che le

ali sono le scure, povere lavagne di legno che ognuno s'è caricato sulle spalle. Ora però c'è solo quel che vede la macchina da presa, ferma di fronte a loro che s'avvicinano in campo totale, emozionanti e sorprendenti. Il cinema – così ci vien da pensare – può ben essere solo immagine. In particolare, il cinema che viene dall'Iran ha questa intensità espressiva, questa “rapidità” comunicativa: non gli occorre contesto narrativo, ancor meno gli occorre dialogo, per arrivare ai nostri occhi come senso. [...] Ancora non sappiamo che cosa li abbia impauriti, questi esseri strani. Nemmeno sappiamo che la loro è una fuga. Eppure già ne percepiamo l'angoscia. Quando poi, nascosto e alto nel cielo, un rombo d'aerei riempie il vuoto delle montagne, ci par d'essere tra loro che corrono nell'inutile, affannata ricerca d'un riparo. Come uccelli che un rapace minacci di morte, si perdono in ogni direzione e poi si ritrovano e tornano a perdersi. Alla fine, ancora come uno stormo d'uccelli sconvolto dal panico, si chiudono l'uno accanto all'altro, ognuno scudo inconsapevole dell'altro, tutti insieme nascosti al rapace solo dal nero delle loro povere ali. Adesso gli aerei se ne vanno, e in alto, sopra le montagne, restano a volteggiare rumorosi dei corvi. Certo, non tutto *Lavagne* si mantiene a questo livello. Qua e là si sospetta una troppo dichiarata ricerca della bella immagine, e anche di simboli eccessivi. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 17 settembre 2000)

Le tabelline in cambio di un pezzo di pane, in viaggio tra gli ultimi del mondo, dove imparare a sopravvivere conta più di saper leggere e scrivere. Camminano lenti gli uomini-lavagna, troppa strada nelle scarpe e sempre il solito orizzonte: curvi ed esausti davanti alla realtà, si inerpicano sino ai confini del nulla. Piccoli e umili Sisifo erranti scherzati da un destino che non possono bocciare. [...] Molto oltre un neorealismo di facciata, un'altra storia dell'altro mondo che riflette dunque immagini ed episodi che non avrebbero altrimenti vita: [...] vicende ed esempi che, troppo marginali per i titoli del telegiornale, non devono restare senza sguardo. Ma Samira tiene gli occhi ben aperti: e fa di un non luogo un territorio universale. Disegnando su quelle lavagne, a lettere minuscole, una lezione che vale per tutti: finendo col rappresen-

tare la metafora del cammino dell'uomo e, soprattutto, dei limiti e del valore della cultura, incapace di fermare la follia, ma anche, d'altra parte, di rinunciare a provarci. Elementare ma non semplicistico, il film, prodotto anche con soldi italiani (Fabbrica di Benetton e Toscani) [...] assomiglia in un certo qual modo alla sua giovanissima autrice, che sposa il rigore senza mai rimanerne vittima: un vestito nero sotto cui guizza un'anima. (FILIBERTO MOLOSSI, *Duel*, settembre 2000)

Paesaggio aspro, storie crudeli, volti scavati, apesi e lingue perdute. I curdi non hanno una patria e nessun maestro sa leggere una lettera scritta da un figlio lontano e prigioniero. Un nobile film dalle immagini forti (e accattivanti?), schiacciato come i suoi personaggi dalle troppe metafore. (BRUNO FORNARA, *Film Tv*, 1 ottobre 2000)

Neri come le loro lavagne, i maestri si stagliano contro il colore ocra delle montagne, immersi nel paesaggio aspro, come accadeva ai personaggi di certi vecchi film di Rossellini, che la macchina da presa inquadrava da lontano per non perdere di vista il rapporto tra figura e ambiente. [...] Hanno scelto questa professione (ma forse, sarebbe meglio dire, sono stati scelti da essa) come se si trattasse di una vocazione religiosa, una vera e propria missione. Anche per questo, oltre che per il motivo sopra indicato, fanno venire in mente i frati che Rossellini ha rappresentato nel film *Francesco giullare di Dio* (1950), dedicato agli esordi del movimento francescano. Ricordano, in particolare, l'ultima scena di quel film, quando i frati, per ordine di San Francesco, girano su se stessi fino a cadere nella direzione verso la quale la Provvidenza ha deciso che dovranno avviarsi. Anche i maestri di *Lavagne*, come i frati del *Giullare*, non sanno quale direzione prendere. Si affidano al «volere di Allah», che li conduce là dove ciascuno di essi (anche se non ne ha piena consapevolezza) è mandato, e quindi (anche se implicitamente) è atteso. I frati vanno ad annunciare la buona novella del regno (seguendo l'esempio degli Apostoli). I maestri diffondono i primi rudimenti del sapere. Gli uni e gli altri incontrano sul loro cammino i più poveri tra i poveri. [...] Caratteristica fondamentale di goni

comportamento osservato nel film è la tenacia. La stessa che si osserva in tutti i personaggi dei film iraniani giunti finora in Europa. Viene da pensare che questa caratteristica sia la stessa che anima i loro autori, i quali, superando comprensibili difficoltà in patria, riescono a realizzare film capaci di ottenere ambiti riconoscimenti nei festival internazionali. Nel caso di Samira, alle difficoltà normali si aggiunge anche il fatto di essere donna e, per di più giovane, anche se la sua condizione di “figlia d’arte” le ha dato la possibilità di entrare in contatto con i problemi tecnici ed espressivi del cinema senza fare anticamera. Tra i ragazzi contrabbandieri che si vedono nel film ce n’è uno che, a differenza degli altri, vuole imparare a scrivere il proprio nome. Con l’aiuto del maestro ci riuscirà, ma, in uno scontro con le guardie di confine, sarà il primo a cadere sotto i colpi delle armi da fuoco (VIRGILIO FANTUZZI, *La Civiltà Cattolica* 3608, 21 ottobre 2000, pp. 209-210)

Lavagne è fresco e nitido, simpatico e animato da un fervore scolarizzante che diventa un atto di fede nella cultura. Un poemetto che respira a pieni polmoni l’aria delle vette e ci fa sperare per l’avvenire dell’Iran e (perché no?) del mondo intero. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 2 settembre 2000)

Al debutto con *La mela*, Samira dimostrò una particolare abilità nel raffigurare le difficili condizioni del proprio Paese. *Lavagne* riprende ed elabora lo stesso tema. [...] Le lavagne diventano il simbolo di precisi punti di riferimento ai quali far capo e del fallimento che ne consegue quando questi svaniscono. Tutti cercano qualcosa, in *Lavagne*: i maestri vanno a cercare gli allievi; i curdi, la terra d’origine; i facchini vanno a cercare i contrabbandieri per cui lavorano. Ma nessuno centra l’obiettivo. Conclusione: la vita è in balia dei venti della Storia. Che soffiano in senso contrario. *Lavagne* è un film coraggioso, sottilmente e finemente politico, intriso di significati. Innanzitutto la tragedia dei curdi, popolo condannato a una diaspora senza fine; poi la condizione della cultura in Iran, costretta a peregrinare per terre lontane; poi ancora la scena finale, dove la donna ottiene la lavagna come ricompensa per le nozze annullate. Segno di un impegno che

nelle donne ha trovato valide protagoniste. (ENZO NATTA, *Famiglia Cristiana*, 1 ottobre 2000)

Lavagne è cinema “di lamento”. Così definiva il padre di Samira, Mohsen Makhmalbaf – in un’intervista pubblicata in *L’Iran e i suoi schermi* (Marsilio 1990) – i film che riflettono la tragedia della guerra. Il lamento, necessario per non dimenticare, è profondamente radicato nella storia e nella ritualità scritta, e trova una delle sue più significative espressioni nel *tāzie*. Il termine, che significa lutto, condoglianza, designa la rappresentazione teatrale iranica che da secoli, rievocando il martirio del nipote di Maometto, l’imam Huseyn, mette in scena la ferocia perpetrata dal tiranno ai danni del giusto e il dolore che ogni guerra arreca. Se nel *tāzie* la tragedia è espressa dal canto, dalle parole, dalla danza stilizzata, nonché dalla macabra crudezza di alcune scene, in *Lavagne* sono le immagini, scarne, essenziali, prive di ogni retorica concessione al *pathos*, a farsi lutto e lamento. Il colore del lutto domina l’incipit del film: è il nero delle lavagne portate in spalla come croci da maestri laceri e curvi. La macchina da presa a mano li segue mentre “tremanti” si arrampicano sulle montagne aspre e pietrose in cerca di qualcuno che possa permettere loro di segnare con il bianco del gessetto le lastre scure di ardesia, così da diffondere il “sapere” necessario a combattere l’ignoranza, la povertà, le logiche della guerra. I maestri cercano allievi in cambio di un pezzo di pane, di poche noci, ma c’è in loro una pervicacia che sembra andare oltre i bisogni materiali. È il desiderio di in-segnare, di “incidere segni” sulla lavagna – e non è anche il cinema un rettangolo nero sul quale “incidere segni”? – per mettere l’altro a parte di conoscenze credute importanti e pertanto degne di essere trasmesse. (ELIANA ELIA, *Segnocrinema* 106, novembre/dicembre 2000, p. 31)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Adelaide Cavallo - Come voci portate dal vento, fissate su

di un nastro di celluloido, o quant'altro, ci giungono, affinché possano essere "udite" attraverso immagini, le verità sconosciute di popoli lontani. E a noi, abitanti di questo occidente che nulla ci nega, abituati a non vedere un palmo più in là del nostro naso, possono apparirci, tali immagini, come uscite da favola. Ma che non si tratti di favola, *Lavagne* lo dichiara a tutto tondo. Ed è così che scopriamo gli uomini-lavagna. Ed è così che tutto il film si concentra nella mente, e ti nasce il dubbio che ogni appianamento, ogni comprensione sia impossibile perché ciascuno è radicato al di qua o al di là di quel metro di differenza. *Lavagne* ci ripropone dunque l'eterna storia tra buoni e cattivi, tra inseguitori e inseguiti, tra le astuzie per sopravvivere e la morte da seminare. La regia trasmette con ricchezza di simbolismi e di metafore la tragica situazione del popolo Curdo in un film di elevata struttura a cui basterebbe soltanto l'immagine per esprimerla. Ed è tutto ciò che avverte lo spettatore: nella disperazione dei forzati alla fuga, nella nascosta tristezza dei bimbi per cui il contrabbando è forse l'unico gioco, nell'ansia dei maestri senza allievi, con le loro lavagne sulle spalle che equivalgono a un peso sull'anima.

OTTIMO

Guia Zurla - Veramente bella questa pellicola che sembra non essere tale, non esistere. Lo spettatore, è sì spettatore, ma proiettato nella storia dei due maestri. È tutto molto reale, non esiste la nostalgia di un popolo, la poesia di una storia d'amore, i buoni o cattivi sentimenti; è la vita, è ciò che accade, tutto è narrato come nuda realtà: la realtà di gente senza terra, senza niente; senza famiglia e quindi, sembra, senza amore; senza pietà per il vecchio che non riesce ad urinare... è un film vero, "crudo" in un certo senso... che ci fa spettatori non visti di un momento della vita di un gruppo di gente, mostrandocela senza alcun "esotismo" o "poetica" cinematografica. Ed è bellissimo il momento in cui la donna col bambino si decide a parlare e dice al "signor lavagna" in maniera fin rozza e brutale che gli uomini

sono solo di passaggio nella sua vita, come di fatto poi accade anche in questo caso.

Vincenzo Novi - Il film lascia dietro di sé una scia di polvere e di paura. Gli uomini che arrancano verso il luogo della loro nascita – anziché la vita, troveranno la morte. Risultano patetici quei maestri che li ricorrono per offrire i loro servizi. *Primum vivere...* Tuttavia sul piano simbolico, la loro presenza rappresenta la speranza di un riscatto e il rifiuto profondo della guerra e dell'odio. Le immagini sono di grande suggestione e bellezza. Mostrano una terra sterile e inospitale, cui fa da contrappunto la figura di una madre, simbolo del grembo fertile e della vita. Il suo piccolo che si avvicina all'animaletto senza propositi aggressivi, è più vicino al tempo in cui gli uomini, inorriditi dai loro misfatti, decideranno di trasformare in vomeri le loro spade e in falci le loro lance.

Alessandra Cantù - La presenza dei maestri è il pretesto per raccontarci l'odissea dei probabili curdi, che rientrano a casa, e dei bambini assoldati per il contrabbando: due estremi di grave difficoltà della popolazione, che accettiamo pur essendo lontani dalla nostra vita quotidiana. Molto ben narrate le difficoltà di vita, in un difficile scenario di grande bellezza, e molto bravi gli interpreti, discreti e pudichi, nel presentare i loro semplici punti di vista e desideri.

Giorgio Balzaretto - Ho l'impressione che questo film sia stato sottovalutato da un pubblico (o da una sua parte) infastidito dalla presentazione di opere che comunque fanno pensare (o rimeditare) a realtà alle quali una cultura benpensante rifiuta di prestare attenzione. I valori umani sono evidenti. La qualità filmica è ottima. La rappresentazione di un'umanità perennemente "in marcia" (con quante citazioni!) è veramente impressionante.

Mario Piatti - Mi è sembrata esemplare la scena in cui i vecchi fuggiaschi giocano con delle noci: inizialmente per divertire l'unico bambino del gruppo; poi, presi da gioco, di-

ventandone essi stessi protagonisti, quasi a rifugiarsi nel ricordo dell'infanzia per sfuggire al drammatico presente.

BUONO

Tina Lazzaroni - Non è certamente il nostro stesso modo di raccontare, ma c'è in questo film tanto buon gusto. I messaggi, i pochi che faticosamente ci arrivano, non ti scoppiano addosso. Si percepiscono lievemente e con grazia. È solo reticenza o poco libertà di fare sapere al mondo? Certo che non essere violentemente colpiti fa un grande piacere. Non ti senti violentato e costretto. La fotografia è più che buona, l'ambientazione ottima e anche la recitazione che qui è molto complicata e tutt'altro che facile è notevole. Qualche incertezza nella regia non toglie nulla al film.

Annamaria de' Cenzo - L'intensità delle espressioni dei volti, insieme alla potenza delle immagini del paesaggio, ci rendono profughi in un viaggio che, rappresentando per i due gruppi obiettivi diversi, finisce con l'assumere il valore di percorso della vita umana. E la cultura? Quando il fine primario è la sopravvivenza, forse vuol dire la regista, il ruolo della cultura si fa più pratico, aderendo alle necessità immediate.

Franca Sicuri - Ancora una denuncia di diritti umani violati con disprezzo, che in questo caso prende spunto da un fatto di per sé triste, ma anche positivo: l'itinerare di maestri lontani in cerca di alunni. Tragico destino attende sempre i più deboli e qualche volta il debole filo di speranza che li sostiene viene spezzato.

Pierfranco Steffenini - Sembra per lo più di assistere a una favola in cui gli aspetti più crudi – i soldati, gli aerei che incombono – sono rimossi e per contro si indugia sugli episodi di colore, ora toccanti, ora divertenti. Nasce il sospetto che la regista abbia in qualche modo voluto addolcire la realtà per seguire una personale vena poetica o anche per av-

vicinarsi ai gusti delle platee occidentali. Certamente il film è gradevole, i personaggi sono ben caratterizzati e attirano la nostra simpatia, il paesaggio montagnoso, fatto di pietre e di polvere, resta impresso nella memoria. Alcune scene, come quella di apertura in cui si vede avanzare il gruppo degli uomini con le lavagne – strane creature crocifisse – appartengono sicuramente al cinema d'autore.

Renata Pompas - Interessante, straziante, e con molte parti bellissime. Mi sconcertano i dialoghi queruli, lamentosi e ripetuti, però noto che ci sono in tutti i film persiani. I valori umani della collettività mi sono sembrati molto intensi.

DISCRETO

Lidia Giglio - Compiacendosi di belle immagini, di simboli che non sempre riusciamo a decifrare, il film ci introduce nel cuore della diaspora curda. Un andare che sembra senza meta, tra montagne inospitali e insidiose. L'ignoranza dei fuggiaschi, l'inane desiderio di riscattarla dei maestri. Apparentemente tutto è inutile, faticosamente si va verso il nulla. Siamo troppo "lontani" per riuscire a immedesimarci e commuoverci nelle varie vicende o forse la regista stessa le descrive con troppo disincanto?

Tullio Maragnoli - Dopo aver visto la grazia e la soavità della regista, come si fa a parlar male del suo film? Quindi dirò solo che mi è sembrato un po' scarno di trama ma con una grande carica umana. Paradossalmente, chi fa mostra di non accorgersi quasi del dramma che lo circonda sono proprio i due maestri, personaggi ingenui e a volte un po' vacui, forse metafora della Scuola che, sotto tutte le latitudini, appare sempre un passo indietro rispetto alla realtà quotidiana. Molto fastidioso il continuo tremolio della ripresa: se limitato ad alcune situazioni poteva avere un senso espressivo, protratto invece per buona parte del film lo ritengo tecnicamente sbagliato, oltre che dannoso per gli occhi. Ma la regista è giovane e sono certo che (con l'aiuto del padre) miglio-

rerà; nel frattempo arriveranno anche dalle sue parti le cinesprese stabilizzate.

Marcello Napolitano - Il film sembra più fatto di buone intenzioni che di rigore espositivo: le situazioni sembrano già predisposte (la minzione del vecchio patriarca sotto il bombardamento) ma anche quando non sono troppo banali sono condotte con una temperatura drammatica decisamente bassa (il maestro che legge al contadino false notizie del figlio in carcere: buona, se non originale la storia, quando lo spettatore aspetta ormai da un pezzo che il maestro inventi delle bugie, finalmente lo fa). Troppi simboli: lo stormo, l'incontro di due personaggi con due gruppi troppo caratterizzati per non essere determinanti; la fotografia del gruppo di maestri come uccelli; la fotografia del gruppo di vecchi come un gregge che bruchi le pendici di un monte; il gregge vero di bellissime pecore in cui si nascondono i piccoli contrabbandieri; la ritenzione del vecchio e quella del bambino, la morte del ragazzo che ha appena imparato a leggere il proprio nome, eccetera. Personalmente uno dei più forti elementi di disturbo è il doppiaggio: queste voci moderne non possono esprimere i problemi arcaici della sopravvivenza. A mio avviso il clima del film assume un andamento estremamente più drammatico nei rari momenti in cui si sente la colonna sonora originale (verso la fine, la voce di una vecchia che canta; a metà, durante la preghiera dei vecchi). Il ritmo della lingua italiana mal si sposa con quello cadenzato di popoli che hanno un differente senso del tempo; così che tutte le ripetizioni del maestro («e allora ripeti: ti voglio bene») stufano, ma in originale forse sarebbero meglio accettate.

MEDIOCRE

Mario Foresta - Il gruppo di maestri che lavagne in spalla avanza, si blocca, si disperde e di nuovo si raggruppa, come uno sciame impazzito di farfalloni neri sullo sfondo di una

infinita pietraia rossastra è indubbiamente la sequenza più originale e spettacolare del film della giovane regista iraniana. Le maestose e impervie montagne del Kurdistan e le tragiche vicende della errante etnia curda non aiutano per il resto a concretizzare positivamente le ambizioni della regia: le modalità stesse della fotografia, la limitatezza intrinseca della storia, la stucchevole ripetitività, tutta orientale, degli stentati dialoghi, portano di fatto a un risultato men che modesto.

Ugo Pedaci - Temo di rischiare la monotonia scrivendo l'ennesimo commento negativo per questo genere di cinema primordiale (Iran, Iraq, Cina) che da tempo ci opprime. Forse dobbiamo riconoscere a questo cinema la positività e il coraggio della denuncia politica che riesce a comunicare sfidando la brutalità dei regimi totalitari al governo. Ma allora il giudizio (ed i relativi, abbondanti riconoscimenti delle giurie cinematografiche europee) diventano giudizi politici che nulla hanno a che vedere con il buon cinema. Forse il nostro torto è quello di pensare anche al cinema.

INSUFFICIENTE

Giulio Manfredi - Dalla prima inquadratura si è capito che avremmo seguito passo passo l'iter di lavagne senza speranza di essere usate allo scopo prefissato. Solo lo scoppio di qualche bomba ha movimentato il quadro desolante di gente senza meta, calandoci nella realtà politica che conosciamo. La lentezza del film e la monotonia ambientale, a mio parere, non esprimono un nuovo linguaggio cinematografico che implica grandi meditazioni ma è solo soporifero. Il larvato intento politico che potrebbe dare qualche sussulto di cambiamento in una società ingessata nella teocrazia non mi sembra espresso in modo convincente. Vecchi, bambini, donne, hanno una connotazione di resistenza genetica al rinnovamento. L'abitudine alla sofferenza ne fa dei sopravvissuti e purtroppo questa è l'unica verità reale che il film ci propone.

La leggenda di Bagger Vance

19

titolo originale:

The legend of Bagger Vance

CAST&CREDITS

regia: Robert Redford (Usa, 2000)

sceneggiatura: Jeremy Leven

fotografia: Michael Ballhaus

montaggio: Hank Corwin

musica: Rachel M. Portman

interpreti: Will Smith (Bagger Vance), Charlize Theron

(Adele Invergordon), Matt Damon (Rannulph Junuh),

Bruce McGill (Walter Hagen)

durata: 2h05'

distribuzione: 20th Century Fox

IL REGISTA

Robert Redford, dopo una brillantissima carriera di attore, ha esordito nella regia nel 1980 con *Gente comune*. Dall'osservazione dei drammi e dei conflitti all'interno della famiglia e della contemporaneità è passato – in film come *In mezzo scorre il fiume* e *L'uomo che sussurrava ai cavalli* – a uno sguardo più orientato al passato o meglio agli aspetti fondativi, mitici e simbolici del mondo americano, mettendo in luce soprattutto il forte senso della natura, il valore fondante delle tradizioni, il particolare rapporto tra individuo e società. Con *La leggenda di Bagger Vance* tocca ulte-

riori aspetti della cultura e della coscienza americana: l'idea della lotta per sopravvivere, la sfida personale, il riscatto, la ricerca della felicità.

«La felicità e tutte quelle cose che cerchiamo fuori di noi in realtà sono dentro noi stessi da sempre. Lo *swing* di Rannulph per il golf è la parte interiore di ognuno di noi, quella più vera. È qualcosa di molto indefinibile. La storia di questa gara di golf è una metafora. Nessuno sa meglio di un golfista che in questo sport sono condensate tutte le morali della vita, ma *La leggenda di Bagger Vance* non è solo una storia legata al mondo del golf. Riguarda una persona che non riesce più a colpire la pallina come sapeva fare – con il suo stile unico – e deve ritrovare quel modo di farlo. In questo senso, il film ha una morale universale, che supera lo sport in questione, perché tutti noi perdiamo il nostro colpo in un modo o nell'altro a un certo punto della nostra vita. Tutti noi siamo messi alla prova dalle avversità... e ho il sospetto che tutti noi abbiamo talvolta desiderato l'esistenza di uno come Bagger Vance che ci fosse d'aiuto».

IL FILM

La storia di Junno Rannulph – un campione di golf che sembra inevitabilmente in declino, ma può ancora contare su una donna e un amico – è raccontata nel romanzo *La leggenda di Bagger Vance* di Steven Pressfield. Secondo Robert Redford che l'ha portata sullo schermo «è una storia classica, quasi mitologica, di un eroe che cade nelle tenebre

a causa di alcune lacerazioni nel suo animo e poi torna a splendere grazie all'aiuto di una guida spirituale. Inoltre è una grande storia d'amore, che è il mezzo migliore per mostrare il ritorno dell'eroe alla vita. Infine è il racconto di una sfida, una grande gara, di golf naturalmente».

La vicenda è ambientata tra il 1916 e il 1931. L'eroe in questione è Rannulph Junuh (Matt Damon). Il ragazzo d'oro della città di Savannah, Georgia. Uno che vince tornei di golf con grande facilità e che è abituato a ottenere qualsiasi cosa senza fatica. Fino a che non parte per la guerra. Che gli fa perdere, oltre alla giovinezza, la fiducia in se stesso e nel mondo. Il suo animo pian piano si arrende, si rinchiude in un guscio di disperazione, determinato a non uscirne. Finché non gli si presenta davanti una nuova opportunità. Una gara, una grande sfida. Ad offrirgliela è la bella Adele Invergordon (Charlize Theron), suo grande amore del passato. In memoria del padre defunto, la ragazza vuole rilanciare, con un grande torneo, il Krewe Island Golf Resort, costruito prima della Grande Depressione. I due più grandi campioni: Bobby Jones (Joel Fretsch) e Walter Hagen (Bruce McGill), si sono già iscritti alla gara. Manca solo Rannulph. Che vorrebbe scuotersi dalla sua apatia, ma ha paura di non farcela. Sulla sua strada compare un misterioso *caddy*, un portamazze di nome Bagger Vance (Will Smith). Una sorta di guida spirituale. Forse l'unico in grado di aprirgli uno spiraglio, di introdurlo sulla giusta via. Per Rannulph è arrivato il momento della rinascita.

LA STORIA

È vecchio e ammalato Hardy, ma continua a giocare a golf, perché quel gioco, ripeterà più tardi, non può essere vinto, ma soltanto giocato. Come un giorno gli disse Bagger Vance. Quella storia cominciò nel '28, quando Hardy era solo un ragazzino. Allora a Savannah, in Georgia, l'intera città sapeva di Rannulph Junuh, uno che sui green aveva vinto tutto. Ma come spesso succede anche per Junuh ci si mise di mezzo il destino che lo chiamò alle armi per

combattere la guerra «che avrebbe dovuto porre fine a tutte le guerre» e gli affidò il compito di guidare in battaglia i giovani di Savannah. Junuh tornò solo dalla guerra, e scomparve: confuso e annientato da quello che aveva visto, dalla sofferenze a cui nessuno avrebbe potuto prepararlo. Anche Adele, la bellissima e ricchissima ragazza di Savannah di cui era innamorato, non seppe più niente di lui. Finché un giorno qualcuno lo andò a cercare.

Era infatti successo che un anno dopo la fine della guerra, la terribile depressione che travolse il paese colpì anche Savannah e non risparmiò il padre di Adele che aveva costruito Krewe Island, «il più grande campo di golf della terra», spendendo tutti i suoi soldi. Il tracollo economico lo portò al suicidio. La figlia ereditò campo da golf e debiti, ma non la voglia di mollare. Così, un giorno, a quei creditori che l'assedavano e che pretendevano di poter comprare il sogno di suo padre, Adele annunciò che a Krewe Island si sarebbe giocato il torneo tra i due più famosi giocatori di golf del momento. In palio un premio da diecimila dollari.

Convincere Bobby Jones e Walter Hagen a iscriversi al Krewe Island Golf Resort non fu difficile per Adele Invergordon. Le bastò stimolare ambizioni e invidie e puntare sulla voglia di reagire a chiacchiere che lei seppe giostrare con abilità. Ma qualcuno tra gli abitanti di Savannah propose che anche uno della città potesse partecipare al torneo e la richiesta fu accolta. Chi? Venne fuori il nome del capitano Rannulph Junuh. Occorreva trovarlo. Hardy, che allora aveva poco più di dieci anni, disse che lui sapeva dove trovarlo, e ci riuscì. Riuscì soprattutto ad aprire quella strada che portò Junuh a riprendere la mazza in mano.

Il capitano Junuh aveva infatti deciso che non avrebbe più giocato e la spiegazione era una di quelle contro cui non è neanche facile discutere: «ho perso il mio swing».

Invece una notte, convinto anche da Adele, riprese la sacca in mano e, sceso sul campo per provare un colpo, si trovò davanti a un uomo che non conosceva: Bagger Vance. Aveva saputo di un match di golf che si sarebbe giocato da quelle parti e gli si offriva come *caddy* in cambio di cinque dollari garantiti. Junuh lo mise alla prova e l'altro fece fron-

te tirando un colpo perfetto. E soprattutto gli fornì la spiegazione di cui aveva bisogno: era una questione di swing, lo aveva perso e doveva ritrovarlo. Junuh accettò la sfida e si iscrisse al torneo. Accanto a Bagger Vance, un secondo caddy, Hardy, il bambino innamorato del golf al quale Vance lasciò una immemorabile lezione. «Tutti noi veniamo al mondo con un solo autentico swing. Ma possiamo perderlo, qualcuno può rubarcelo. Può finire sepolto da tanti “avrei voluto”, “avrei potuto”. Possiamo dimenticarlo. Junuh vincerà se saprà ritrovare il suo swing». Il torneo ebbe inizio e i primi colpi del capitano furono una delusione per tutti, ma adagio le cose cambiarono e alla fine la vittoria fu sua. La conclusione è quella a cui tutti sono ormai preparati. Bagger Vance incassa i suoi cinque dollari e se ne va. Hardy, che ha visto e capito che cosa vuol dire mettersi in contatto con se stesso e concentrarsi, e scopre che il golf è il gioco più bello che ci sia. Adele ritrova l'uomo che ha sempre amato, ma Junuh dirà che conquistare il cuore della ragazza più ricca di Savannah è stata la sua vittoria più faticosa. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Un titolo come *La leggenda di Bagger Vance* evoca l'atmosfera di una vecchia ballata. Infatti il film di Robert Redford, più che il romanzo di Steven Pressfield (Rizzoli) a cui si ispira, ha una cadenza di altri tempi che l'ha penalizzato al botteghino americano. 35 milioni di dollari, nonostante la presenza di due star come Matt Damon, nel ruolo del giocatore di golf Junuh (che Redford stesso da giovane avrebbe assunto), e Will Smith in quello del misterioso Bagger Vance che lo aiuta a recuperare il suo swing. Nel linguaggio del golf il termine (lo ricaviamo dal glossario in appendice al libro) indica “il movimento rotatorio che il giocatore compie con il bastone per colpire la palla”), ma è chiaro che il giovane Junuh per ritrovare il suo swing deve innanzitutto ritrovare il suo ritmo interiore. Siamo a Savannah, nel 1931, in piena Depressione dove la bella ex mili-

daria Adele (Charlize Theron), per promuovere il grande complesso alberghiero con campo da golf annesso lasciatole dal padre suicida per debiti, ha l'idea di istituire una gara (premio 10 mila dollari) fra i due più famosi campioni americani: tuttavia per far passare la proposta il consiglio cittadino impone che al torneo partecipi anche un giocatore locale. Viene così rispolverata la figura del concittadino Junuh, che era stato una promessa del golf nella categoria dilettanti e anche il fidanzato di Adele: ma traumatizzato dall'esperienza sul fronte della grande guerra vive ormai da dieci anni come un derelitto semialcolizzato. A restituire a Junuh la fiducia in se stesso sarà Bagger Vance, un nero venuto da non si sa dove che si autonoma caddie (la persona che assiste il giocatore portandogli il sacco con le mazze) e dopo averlo “illuminato” ritorna nel nulla. Revocata in flashback da un anziano giocatore colpito da infarto (un cameo di Jack Lemmon), che essendo allora un bambino (il delizioso J. Michael Moncrief) ebbe nella vicenda una parte importante di secondo caddie e di testimone, la vicenda è svolta con grazia sulla base di un'equilibrata sceneggiatura di Jeremy Leven, filtrata teneramente dalla fotografia di Michael Ballhaus e ben interpretata. Ma questo è un film che richiede uno spettatore disposto a sintonizzarsi sulla sua delicatezza lieve. (ALESSANDRA LEVANTESI, *La Stampa*, 19 marzo 2001)

Se si parla di cinema e letteratura, ovvero di film tratti da romanzi, quasi sempre si finisce per dire che il libro è meglio. Però, quando è in gioco la narrativa di intrattenimento, come nel caso di *La leggenda di Bagger Vance* di Steven Pressfield (Rizzoli), il discorso si può rovesciare. Rispetto alla pagina, il film di Robert Redford possiede certamente uno stile più nitido e definito. Ambientato con molta cura a Savannah (Georgia) nei primissimi anni '30 (il cartellone di un cinema annuncia *Nemico pubblico* con James Cagney) la storia è quella di Junuh, un ex campione di golf che si è ritirato per lo choc subito nelle trincee della prima guerra. E Adele, figlia di un imprenditore suicida causa fallimento, a indurre Junuh a partecipare a un torneo di rilan-

cio nell'immenso campo di Krewe Island ereditato dal padre (nel libro non c'è l'implicazione sentimentale fra il golfista e l'ereditiera). A fianco del campione spunta in veste di caddy il nero Bagger Vance, un indefinibile personaggio mezzo filosofo e mezzo profeta che lo aiuterà a raccogliere la sfida di due pericolosi rivali. Sull'estensione di 127 minuti (troppi), Redford riesce a trasformare il libro, che qualcuno ha definito un "fantasy" filosofico in forma di trattato sulla strategia golfistica, in un racconto avvincente e a farne pesare meno la fasulla componente misteriosofica. La fotografia di Michael Ballhaus, pur concedendosi qualcuna di quelle bellurie che gli americani bollano come "arty", contribuisce alle attrattive della pellicola. Matt Damon nei panni di Junuh si conferma il buon attore che conosciamo, Charlize Theron è bellissima, Will Smith nella parte del caddy magico se la ride un po' troppo; e invece sono perfetti i due contendenti, il biondo Joel Gretsch e il duro Lane Smith, i quali riescono a dare il senso di uno sport che lega i partecipanti anziché dividerli, la nota più originale del film. La cornice è il racconto del vispo ragazzino Hardy (J. Michael Moncrief) diventato da vecchio Jack Lemmon in una partecipazione per onor di firma. Gradevole anche se un po' alla vecchia maniera, adatto a chi va al cinema in cerca di svago, negli Usa *The Legend of Bagger Vance* ha incassato poco. Che l'ultrasessantenne Redford cominci a rivelare la sua appartenenza a un'altra epoca del cinema? (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 17 marzo 2001)

Nuovo adattamento letterario (dalle pagine di Steven Pressfield) per un film in perfetto "stile Redford": da una parte, *La leggenda di Bagger Vance* mette in scena in modo classico una storia romanzesca (vedi altri due titoli precedenti della filmografia redfordiana come *In mezzo scorre il fiume* e *L'uomo che sussurrava ai cavalli*); dall'altra utilizza lo sport quale metafora, in chiave mitica, per arrivare a conclusioni più impegnative (da confrontare con *Il migliore*, anch'esso tratto dalla letteratura, il romanzo omonimo di Bernard Malamud, e altri film in cui Robert Redford era solo attore). La storia dell'atleta in cerca di re-

denzione riguarda, questa volta, Rannulph Junuh (Matt Damon), ragazzo prodigio del golf originario di Savannah, Georgia. Avvezzo a ottenere i migliori risultati col minimo sforzo, il giovane torna completamente trasformato dal fronte della prima guerra mondiale: la terribile esperienza gli ha fatto perdere contemporaneamente l'entusiasmo, lo "swing" per il gioco e la fiducia in se stesso. Attaccato alla bottiglia, Rannulph rischia una brutta fine; per fortuna che due angeli custodi vegliano su di lui. Uno è un angelo biondo: ha le fattezze del suo amore d'anteguerra, Adele (l'ex modella passata al cinema Charlize Theron), che, in onore del padre, vuole rilanciare il locale club di golf e invita a partecipare a un torneo due dei più grandi golfisti del mondo, Bobby Jones e Walter Hagen. Naturalmente vorrebbe sul tappeto verde anche l'eroe del golf locale; però Rannulph Junuh, perso nelle sue difficoltà di reduce di guerra, non è per nulla interessato alla competizione che gli viene offerta. Finché la sua strada incrocia quella di un angelonero: lo strano "caddy" (il ragazzo che porta la borsa delle mazze ai giocatori di golf) Bagger Vance, che gli appare una sera, gli somministra gli aforismi giusti al momento giusto e si prende il compito di riabilitarlo e riadattarlo nuovamente alla vita, alla maniera di ObiWanKenobi quando addestrava Luke Skywalker da cavaliere Jedi nella trilogia di *Guerre stellari*. Come nei due film di Redford già citati, l'attore/regista si avvantaggia al meglio di paesaggi suggestivi (Redford è uno dei pochi cineasti con una benefica predilezione per gli "esterni"), ben fotografati da Michael Ballhaus, e ricrea un piccolo mondo antico un po' realistico un po' stilizzato a misura del grande schermo. La regia, sobria e a larga scala, fa un uso oculato delle immagini d'insieme e dei piani americani. A livello la direzione delle giovani star: da Matt Damon, ormai protagonista fisso dei romanzi di formazione per lo schermo (da *Will Hunting* al *Talento di Mr. Ripley*), a Charlize Theron, nella parte di una radiosa bellezza del Sud; a Will Smith, che recita il suo ruolo di angelo custode adottando un tono di insolito (per lui) "understatement". (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 19 marzo 2001)

Non gioco a golf, non ne conosco le regole e non mi sare mai immaginato che un film costruito quasi per intero su una sua partita avrebbe preteso tutta la mia attenzione. Merito del cinema, quando, a dominarlo, c'è qualcuno che ne conosce a fondo i segreti per suscitare tensioni ed emozioni. Come Robert Redford, ad esempio, con gli anni sempre meno attore e sempre più regista, in cifre in cui l'intelligenza va anche d'accordo con l'idea di spettacolo. Oggi, appunto, ci fa la cronaca di una partita di golf. [...] Sembra il solito meccanismo hollywoodiano con la faticata, ma prevedibile, vittoria finale. Redford, invece, ha lavorato di fino sia sui caratteri dei singoli, soprattutto il duetto fra il giocatore e il portamazze, sia sulla progressione drammatica di quella partita agli inizi tutt'altro che facile, poi via via, grazie alla guida non del tutto terrena del portamazze (il Bagger Vance di cui il titolo dice di raccontarci la "legenda"), sempre più vicina al successo: nel corso però di un'intera giornata seguita dall'alba al tramonto che consente a Redford non solo di dosare le attese, i momenti sospesi, le speranze, ma anche di dipanarvi attorno, con sensibilità e precisione, la cornice provinciale georgiana, i climi anni Trenta con i giocatori in pantaloni alla zuava, abiti di tweed, cravatte e panciotti e, tra le pieghe, quella presenza dell'arcano portamazze che, senza scadere mai nel patetico, insinua di continuo nella vicenda un sospetto di lirismo: pur non contraddicendo il reale. (GIAN LUIGI RONTI, *Il Tempo*, 16 marzo 2001)

Ritrovare lo *swing*. Ritrovare un movimento perduto nel tempo, un equilibrio seppellito dalla Storia (la Grande Guerra, la Depressione) e da laceranti drammi privati. *La leggenda di Bagger Vance* squarcia la memoria, rivelandola progressivamente. Quello del film di Redford però non è tanto un racconto al passato. Potrebbe soprattutto trattarsi della storia di una visione. All'inizio del film Hardy Greaves (incarnato dal corpo in/consistente di Jack Lemmon) – che da ragazzino è stato l'assistente-caddy di Runnulphe nella leggendaria partita che l'ha visto vincitore contro due glorie nazionali – si accascia al suolo dopo un

ennesimo attacco di cuore. Da quel momento inizia un lunghissimo flashback che abbraccia circa 15 anni di storia statunitense: dal 1916 al 1931, tutto dentro quel ristretto perimetro spaziale che è Savannah in Georgia. Savannah, luogo di fantasmi. Se in *Mezzanotte nel giardino del bene e del male* di Eastwood è il set dove i corpi sembrano disgregarsi per diventare fantasmi, in *La leggenda di Bagger Vance* invece i fantasmi prendono forma e si materializzano in corpi. Proprio come nelle visioni. Ma in questo processo di metamorfosi le immagini della fotografia di Ballhaus possiedono proprio un'affascinante inconsistenza simile allo sguardo drogato di un delirio soggettivo. L'inconsistenza delle inquadrature sembra derivare soprattutto dai diversi materiali che le compongono – le riprese in super8, in 16 e 35mm – e della varietà dei colori che si fondono: i toni quasi monocromatici della metà degli anni Dieci, gli accesi e quasi improvvisi sbalzi d'illuminazione dell'inizio degli anni Venti e le tonalità sbiadite della Depressione. Forse il fascino sinistro di *La leggenda di Bagger Vance* sta proprio in questa inconsueta sperimentazione, in questo utilizzo/fusione di materiali diversi che creano una strana e magnetica atmosfera. Al di là di tutto, nel cinema di Redford regista ciò che resta, più delle storie, sono proprio le atmosfere. Le stesse emanate dalle terre di *Milagro*, dal respiro quasi arcadico di *In mezzo scorre il fiume*, dalla dimensione atemporale dichiarata nella sua finitezza di *L'uomo che sussurrava ai cavalli*. L'uomo e la terra. Ancora: il New Mexico di *Milagro*, il Montana di *In mezzo scorre il fiume* e *L'uomo che sussurrava ai cavalli*, la Georgia di *La leggenda di Bagger Vance*. In questo senso, quest'ultima pellicola diretta da Redford, più che un film sul golf potrebbe essere proprio un film sulla terra. La partita di golf, la Grande Guerra, la Depressione, le crisi e gli slanci sentimentali dei protagonisti rappresentano gli eventi. Ma, oltre gli eventi, è presente una forte connotazione quasi mitologica. Runnulphe Johnson ritrova lo *swing* grazie all'aiuto del misterioso caddy Bagger Vance. Il giocatore assistito da una sorta di divinità. Entrambi potrebbero essere quasi delle reincarnazioni degli eroi dell'antica Grecia. E, solitamente, la mi-

tologia è estremamente legata alla terra che l'ha creata, che l'ha prodotta. Anche nei corpi del Renoir statunitense (soprattutto quello di *L'uomo del sud*) era presente una sorta di conflitto/attrazione con la natura. Ma quei personaggi di Renoir possedevano una fisicità sanguigna, mentre in quelli di Redford c'è semre un'aspirazione inappagata alla fisicità. Proprio come quegli angeli/divinità che non riescono a diventare uomini. In quell'interminabile partita di golf (per molti, comprensibilmente, al limite dell'irritabilità) c'è un senso di sospensione che sembra confondere il tempo della memoria (la partita) con il tempo del delirio, della visione (la presenza di Bagger Vance). Anzi, il tempo della memoria potrebbe essere inglobato nel tempo della visione. Quella di Hardy Greaves anziano potrebbe essere una grande menzogna, raccontata allo spettatore come se fosse una storia vera. Potrebbe essere una vicenda completamente creata dalla sua mente, partendo dalla residua consistenza di elementi reali (le foto sui giornali, la presenza di Bobby Jones e Bruce Hagen, due campioni di golf realmente esistiti). Anche in un'opera dichiaratamente su commissione, Redford recupera quel senso di nostalgia e malinconia tipico della sua opera (e tipico anche del campione di baseball interpretato da Redford in *Il migliore* di Barry Levinson). *La leggenda di Bagger Vance*, nei suoi eccessi sentimentalistici, nelle sue esibite imperfezioni, possiede un seducente spirito decadente, segno di un cinema che vive nella sua continua astrazione. Lo sguardo di Redford non cerca lo *swing* nei movimenti e in un equilibrio narrativo, ma piuttosto in quelle zone fragili dove i suoi fantasmi, le sue visioni, riescono nuovamente a ri/prendere forma. Ancora una volta. (SIMONE EMILIANI, *Cineforum* 404, maggio 2001, pp. 70-71)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Gino Bergmann - Scenografia eccezionale. Delicatissimo di

sentimenti, ottima fotografia. Spiritosa e ben centrata la psicologia del caddy improvvisato che riscatta la volontà e la determinatezza del protagonista.

OTTIMO

Emilia Giacobone - Come nel gioco del golf, così anche nella vita, l'uomo è unico responsabile della "partita" che condurrà, ma può avere, se ci crede, un angelo dalla sua. Questa tesi è molto ben esemplificata nel film che si serve del golf come esempio paradigmatico. Nei momenti di crisi a cui ognuno va incontro, occorre però un aiuto per poter ricominciare a credere nelle proprie capacità.

Anna Maienza - La storia di una gara lunga ed estenuante attraverso 72 buche di golf diventa nel film di Redford metafora della vita e degli sforzi che occorrono per affrontarla: perseveranza, forza d'animo, fermezza, autocontrollo, onestà con se stessi. Gustoso per chi ama e pratica il golf (i riferimenti alle regole, ai comportamenti di "etichetta", ai requisiti di "carattere" sono risultati palesi a tutti gli appassionati di questo sport), ma anche simbolico e accattivante per il normale spettatore, che vede nel redivivo campione Junuh l'uomo che cerca di recuperare il senso della propria vita, l'equilibrio e l'armonia interiore perduti. Il film è altresì un bellissimo ritratto di tre campioni dalle doti e personalità differenti, che si affrontano con correttezza sullo sfondo della società americana negli anni della recessione, affrescata con efficacia e ricchezza di particolari.

Carla Veronesi Righi - Un film dal quale traspare il grande amore per la natura che anima il suo regista. Originale l'aver scelto il gioco del golf come rappresentazione del lento e progressivo cammino per ritrovare se stesso, e originale l'averlo affiancato al bravo e simpaticissimo Will Smith come alter ego che aiuta il protagonista nella sua difficile risalita. Un film di vasto respiro, caratterizzato da una bellissima fotografia e da un'ottima recitazione.

BUONO

Mariateresa Scarlini - C'era una volta... un angelo di "seconda classe": e mi sono ritrovata a ricordare quella bonaria candida figura di un lontano film di Frank Capra, per il quale "la vita era meravigliosa". Qui l'angelo è color cioccolato, è modernamente attrezzato con mazze da golf e tra un roteare e l'altro di una piccola pallina di gomma dalle parabole che si stagliano fra il verde dei prati, l'azzurro di acque e di cielo, espone saggi pensieri di filosofia spicciola e di buona condotta. Che sono da ascoltare e da vivere: perché la vita è un campo da gioco e le battaglie, che si perdano o vincano, devono essere combattute. Se ne andrà, quest'angelo custode del 2000, figura emblematica e metaforica, solo quando vedrà che il suo protetto è ritornato a essere determinato e consapevole, padrone del suo "swing", del suo ritmo, della sua libertà d'azione. La scusa del gioco si dilata in un discorso più ampio: quei lanci, quelle buche nel terreno non sempre disponibili a ricevere la faticata pallina, la minore o maggiore riuscita di un lancio che viene riflessa nei volti degli spettatori, sono la parte migliore del film e ci permettono di seguire il gioco con interesse e partecipazione. La figura dei tre giocatori è ben resa, quella femminile mi sembra poco approfondita, il piccolo a volte è un po' lezioso. Ma le riprese della partita all'imbrunire sono assai suggestive, così come lo è quella figura di vecchio – resistente a tutti gli infarti! – che si allontana pago di aver vissuto accanto a un "angelo custode", da "leggenda", certo, ma rimasto ben vivo nella realtà.

Vincenzo Novi - Riedizione in chiave psicologica di un tema già apparso sugli schermi. Evidentemente l'eroe sportivo è un argomento che paga. Il caddy che impersona il "grillo parlante" questa volta non va incontro a una fine funesta. La sua presenza simboleggia la coscienza, ma anche una dimensione velata, il cui ascolto è il filo rosso del film. L'originalità sta infatti nella qualità del colloquio tra la persona dello sportivo e il suo Io interiore. Film dal taglio asciutto, suggerisce una visione della vita che mette in primo piano la

responsabilità e l'impegno personale, con lo sguardo aperto a verità senza tempo.

Caterina Parmigiani - Due forze opposte muovono il mondo: l'amore e l'odio, una costruisce, l'altra distrugge. La guerra rende un giovane campione di golf come il drogato di una canzone di De André: «Ha licenziato Dio, gettato via un amore per costruirsi il vuoto nell'anima e nel cuore». La stima e la fiducia di un ragazzino, i pungoli di un caddy - angelo custode lo portano a ritrovare le motivazioni per rimboccarsi le maniche, la forza interiore per ricostruire la sua vita cominciando da una sofferta vittoria nel torneo cittadino di golf. Un film piacevole, di buoni sentimenti, molto curato nella realizzazione.

Amalia Giordano - Ricordare di tanto in tanto che nella vita, oltre ad altre nobili qualità, il coraggio e la tenacia sono fondamentali, serve. Il film è ben diretto, ben interpretato e l'altro "caddy", il bimbo, è bravissimo.

Gabriella Attisani - Il film mi è piaciuto molto: ottima la regia, la fotografia, il colore, le inquadrature, la recitazione. La morale del film: il protagonista riesce a ritrovare il suo equilibrio interiore e la voglia di vivere con l'aiuto di una persona amica disinteressata, mezzo profeta e mezzo filosofo, di grande spiritualità. Tutti noi vorremmo trovare un personaggio come Bagger Vance che ci viene in aiuto nei momenti bui e difficili, facendoci ritrovare la sicurezza di cui abbiamo bisogno. La cosa che mi colpisce nel film è che i partecipanti alla gara sono legati tra loro e non in competizione come accade nel mondo dello sport.

Michele Zaurino - Nel giudicare questo film/parabola di Robert Redford mi sento diviso in due, cuore e cervello. Una parte di me, quella sentimentale, non può rimanere insensibile alla commovente storia di Rannulph Johnson, giovane campione di golf del sud degli Usa, sprofondato nell'abisso dopo l'esperienza in guerra, e che, grazie all'aiuto di un misterioso portamazze di nome Bagger Vance riesce a

ritrovare se stesso, liberandosi dai fantasmi del passato e vincendo l'importante torneo di golf. Un'altra parte, quella razionale, rileva la mancanza di originalità del soggetto, la stereotipia dei personaggi e il finale scontato: la tentazione di farsi coinvolgere dai sentimenti, di commuoversi senza pudori, di ammirare la splendida fotografia è forte, ma il giudizio complessivo non può andare oltre il buono. importante, comunque, soprattutto per il pubblico giovane, il messaggio sulla lealtà sportiva, sull'onestà e sulla fiducia in se stessi che, come lo *swing*, ci permette di colpire la pallina, allo stesso modo ci fa affrontare al meglio le difficoltà della vita.

Carlo Chiesa - E così, alla lunga serie di sport portati sullo schermo alla conoscenza del grande pubblico, si aggiunge anche l'aristocratico golf. Quest'attività, apparentemente monotona per i non addetti, ha il vantaggio (fotograficamente parlando) di svolgersi in stupendi ambienti immersi in un totalizzante verde (anzi, "green"). Sistemata facilmente la scenografia, il problema, per il regista, sarebbe stato quello di dare al film una sceneggiatura appropriata ed esauriente. Ed ecco la trovata dell'ineffabile angelo custode: psicologo, ottimista (e... fortunatissimo). Egli, per oltre due ore, ci ha offerto una metaforica, preziosissima, lezione di vita. Quindi, se seguito con volenterosa attenzione, il film non è stato assolutamente inutile. Ottima la regia, ma mi diverto a pensare alla matta voglia di Redford di interpretare lui stesso l'accattivante parte del protagonista.

DISCRETO

Teresa Deiana - Del tutto digiuna delle regole del golf, posso valutare il film per il resto e per quanto riguarda il suo aspetto metaforico (quello della speranza da non perdere perché la vittoria può sempre arridere). Che non mi pare svolto in modo particolarmente pregnante. Quanto alla recitazione e alla regia, sia Damon che la Teron, ostentano la stessa espressione fissa e imbronciata per tutto il film. Men-

tre Redford, da parte sua, calca, come al solito, la mano su tramonti dorati e scintillio di acque. Mi sembra dunque che il film evidenzi un contenuto più che altro estetizzante di cui la parte migliore è l'indubbia aderenza alla realtà dei costumi degli anni Trenta.

Bona Schmid - Robert Redford non mi ha mai convinta come attore, e, ancor meno mi stimola come regista. Film ben confezionato e abile ricostruzione dei mitici anni Trenta, ma l'evento filmico è totalmente assente. Certo, la vita è un campo da golf, ma 36 buche sono troppe.

Paola Almagioni - Robert Redford mi è simpatico e mi piace il suo modo di fotografare gli spazi aperti degli Stati Uniti. Lo fa con lo stesso amore con cui Woody Allen ci mostra Manhattan. E le cose fatte con amore mi toccano sempre la mente e il cuore. Ma non basta una bellissima fotografia – unita a un'ottima ricostruzione ambientale dell'epoca – a fare un buon film. La figura del caddy/angelo ricorda molto il Grillo parlante, come ha acutamente osservato una spettatrice. Dispensa consigli e sentenze stucchevoli, scontate. Per di più, con la bandiera a stelle e strisce in mano: tutti bravi, come li vedevamo nei film di guerra della nostra adolescenza! Ci tengo a dire che anche gli americani mi sono simpatici. Ma questo film è davvero troppo buonista.

Luisa Alberini - Una storia in bilico tra cinema classico e New Age, sogno americano e desiderio di magia. Bagger Vance, personaggio dalle troppe definizioni e non ben definito, quando parla di *swing* e usa una parola che quelli del golf riconoscono immediatamente, fa leva sull'universale bisogno di credere in se stessi che appartiene a ognuno di noi. La metafora di una rivincita, d'accordo, ma anche una lezione d'ottimismo sotto gli occhi di un bambino a cui è affidato il compito di testimone e portavoce.

Pierfranco Steffenini - Basta conoscere anche superficialmente la cinematografia americana per sapere quanto essa sia affezionata al paradigma dell'uomo che perviene al suc-

cesso superando ogni ostacolo grazie alla volontà e alla fiducia in se stesso. Innumerevoli sono i film che hanno applicato questo schema – del resto tipico della filosofia di vita americana – al mondo dello sport, limitandosi tutt'al più a variare la disciplina sportiva. Il film di Redford ha il grave limite di ribadire questo concetto, dopo che molti altri l'hanno già proclamato, e di farlo con uno stile di maniera. Anche la figura della guida spirituale – qui rappresentata da un improbabile, simpatico negretto – che aiuta il protagonista sulla via del successo, è a dir poco inflazionata. L'intreccio sentimentale, poi, risulta completamente estraneo al contesto e appare inserito a bella posta nel film per miglirare l'esito commerciale. Detto dei limiti del film, occorre menzionare la splendida ambientazione e la magistrale fotografia, risorse tecniche che si riscontrano con una certa frequenza nei film americani ed inglesi, ma che trovano qui particolare espressione, grazie anche alla coscienza ambientalista di Redford. Resta da sottolineare la capacità del regista di riprodurre in maniera attendibile ed efficace l'atmosfera e i costumi dell'epoca.

MEDIOCRE

Vittoriangela Bisogni - Belle le immagini della guerra, con gli alberi stroncati come le vite degli uomini e soprattutto belle le immagini dei panorami del "green", con i suoi campi ondulati e riposanti. Ma la bella fotografia e i begli abiti sono poco per reggere più di due ore di mélo ripetitivo e stereotipato, con la ovvia metafora sport-vita, dove il campione sorge dal degrado, ricade per poi risorgere definitivamente con la mirabolante quanto prevedibile vittoria finale. Forse questa favola buonista può far presa sugli americani

che amano questi sport nazionali come il baseball o appunto il golf e ne idolatrano i campioni. A me il film ha molto annoiato: la sceneggiatura è di un'insopportabile lentezza e ingenuità e anche i personaggi sono di un'ovvietà fastidiosa.

Sara Boscolo - È un film freddo, senza calore, sembra proprio costruito a tavolino. L'idea di questa metafora era buona, ma la sceneggiatura mi è sembrata piuttosto banale, i dialoghi modesti, privi di spessore e il finale scontato.

INSUFFICIENTE

Glauco Santagostino - È proprio vero: il cinema americano non ti delude mai! Quando ti aspetti una banalità mielosa, ecco pronto un prodotto con ben 3 sigle d'apertura, una major storica, un apparato di produzione da sbarco sulla luna, un cast plurimiliardario, una strizzatina d'occhi per i nostalgici con l'immane cameo di un grande attore, a cui affidare la parte del moribondo narratore (al pubblico è bene spiegare tutto, non si sa mai che fraintenda il profondo messaggio!)... E via, le luci si spengono. Dopo una manciata di minuti, quando vedi Matt Damon mezzo ubriaco, cinico depressivo, che gioca a poker con quattro straccioni e un ragazzino che lo richiama alla sua "missione nella vita" (giocare a golf !!!) hai già capito tutto! Lui si riprenderà, giocherà quella partita, la vincerà ovviamente all'ultima buca, ritroverà la sua bionda d'un tempo. La filosofia del grillo parlante? Ma lasciamo stare, poveri filosofi e poveri grilli. Ma è colpa mia! Alla mia età bisognerebbe imparare a essere più selettivi, a volersi più bene e a impiegare meglio il proprio tempo. Tanto il cinema americano delle major non ti delude mai!

CAST&CREDITS

regia: Bakhtiar Khudojnazarov;
sceneggiatura: Iraki Kwirikadze, B. Khudojnazarov;
fotografia: Martin Gschlacht, Rotislav Pirumov,
 Dusan Joksimovic, Rali Ralchev;
montaggio: Kirk von Heflin;
musica: Daler Nasarov;
interpreti: Chulpan Khamatova (Mamlakat),
 Moritz Bleibtreu (Nasreddin), Ato Mukhamedshanov (Safar),
 Merab Ninidze (Alek);
origine: Germania/Austria/Svizzera/Francia/Russia, 1999;
durata: 1h e 47'
distribuzione: Lucky Red

IL REGISTA

Bakhtiar Khudojnazarov, nato nel 1965 nel Tagikistan (stato dell'ex Urss), è cresciuto a Mosca ma vive a Berlino. Ha studiato cinema a Mosca. Prima di *Luna Papa* ha realizzato altri due lungometraggi, uno in Tagikistan (*Bra-tan*, 1991, che ha vinto il gran premio al festival di Torino) e uno in Germania, *Kosh ba Kosh*, 1993), che è stato premiato proprio a Venezia nel 1993 con il Leone d'argento. «È difficile vivere a Mosca, per lo meno per me, c'è molto razzismo. Se parlo russo mi scambiano per ceceno mentre se mi esprimo in inglese passo più inosservato, magari pensano che sia spagnolo o italiano. La polizia, in fondo, ha no-

stalgia della dittatura. Ma non mi considero un emigrato. Faccio su e giù tra la Russia e la Germania e in questi anni a Berlino si vive una dimensione culturale molto stimolante, simile a quella degli anni Venti». E la situazione in Asia Centrale? «Per quanto riguarda il Tagikistan oggi c'è più libertà di quanto comunemente si pensi, è molto meglio della Turchia, ad esempio. Sul finire degli anni Ottanta il fondamentalismo islamico ha cercato di imporre le sue regole ma non mi sembra ci sia riuscito fino in fondo. E poi un conto è coprire le donne con un velo, altra cosa è eliminare la vodka. Ecco, quella è una cosa che non riuscirei mai ad accettare». (GIAN LUIGI RONDÌ, *Il Tempo*, 2 marzo 2000) Luna Papa è stato presentato nel 1999 Fuori concorso alla Mostra di Venezia e ad Alpe Adria Cinema di Trieste.

IL FILM

Là dove un tempo c'era l'URSS asiatica e oggi ci sono stati dai nomi esotici come Turkmenistan, Uzbekistan, Tadgikistan. Da quest'ultimo viene Bakhtiar Khudojnazarov, 35enne di Dusanbe, regista di sopraffino talento. *Luna Papa* (visto in una sezione collaterale a Venezia '99: fu tolto dal concorso perché il presidente della giuria Emir Kusturica si lasciò sfuggire, prima del festival, che gli avrebbe dato il Leone d'oro; per la serie "boccaccia mia...") è il suo terzo film [...]. Se Billy Wilder faceva narrare *Viale del tramonto* dalla voce di un morto, Khudojnazarov sceglie come narratore un bimbo ancora non nato. Lo porta in grem-

bo la bella Mamlakat, che vive in un villaggio sulle rive di un lago assieme al padre Safar e al fratello Nasreddin, tornato mezzo matto dall'Afghanistan. Quando le chiedono chi è il padre del bambino, Mamlakat può solo rispondere "sarà stata la luna": è rimasta incinta in una notte di plenilunio, infatuata di un attore bellimbusto [...]. Sfuggita a un aborto in modo tragicomico, Mamlakat va alla ricerca dell'amato setacciando tutti i teatri di Samarcanda e dintorni. (ALBERTO CRESPI, *L'Unità*, 11 marzo 2000)

LA STORIA

C'è un bambino in questa storia che non è ancora nato e che non vedremo mai, ma che ci racconta come, sfidando tutte le regole di quel piccolo villaggio, ha deciso di venire al mondo. E il suo mondo è un paese dell'Asia centrale pieno di sole e di confusione, vicino a un lago tra strade di terra, di militari che scorrazzano con carri armati per depredare i contadini, di truffatori improvvisati e soprattutto di gente che giudica e condanna. In questo luogo abita una ragazza di diciassette anni, Mamlakat, con suo fratello Nassredin e Safar, il padre. La mamma è morta dando lei alla luce. Nassredin si comporta in modo strano, ha una insopprimibile attrazione per aerei e automobili, si diverte ad imitarne suoni e movimenti, e racconta di combattere il male. La gente dice che è scemo, che andrebbe tenuto a casa, legato. Mamlakat dice che Nassredin ha bisogno solo di medicine. È stato colpito alla testa da una granata quando faceva il militare e da allora deve imparare di nuovo a parlare. Di parole ne conosce solo 33. Lei non sopporta che la gente dica che è scemo, e suo padre alleva conigli per venderli e poterlo curare. Mamlakat ha una passione: sogna di fare l'artista Balla in una compagnia del posto chiamato "Gruppo il raccolto" e aspetta gli artisti veri, quelli che arrivano per recitare Shakespeare. Suo padre non la capisce, ma la lascia fare e le compra persino un vestito bello per accontentarla. La sera in cui finalmente lo spettacolo tanto atteso va in scena, Mamlakat arriva in ritardo. Tutto è ormai fini-

to, ma nella sua testa c'è ancora il desiderio di quell'incontro, e sulla strada del ritorno, sotto una luna che splende, tra gli alberi, si lascia travolgere dalla voce di un uomo che lei crede attore e, in una specie di estasi, gli si concede. Alla mattina il sogno è già svanito. Quell'uomo non c'è più e lei sa che è successo qualcosa di importante. Quando si accorge di essere incinta, e averlo confidato a una sua amica, il primo pensiero è di abortire. Ma quel bambino vuole nascere e infatti il ginecologo da cui la ragazza si reca non riesce ad effettuare l'intervento perché, uscito in cerca di una gazzosa, viene ucciso da una pallottola vagante. Ormai il problema è dirlo a papà. Per dirlo Mamlakat prende tutte le precauzioni, gli lega mani e piedi, perché «non esploda». L'uomo è disperato. Anche Nassradin soffre a quella notizia. Ma per papà Safar a questo punto la cosa da fare è solo una: girare tutti i teatri per trovare quel disgraziato. Il bambino non può nascere senza un padre. Sarebbe un disonore. Così comincia la ricerca, inutile. Ma tra un teatro e l'altro, durante una sosta forzata, Mamlakat si lascia tentare dall'idea di guadagnare qualche soldo, offrendo il suo sangue a un dottore, fermo con un autoambulanza. Quel dottore, che le dimostra quasi affetto, è un imbroglione, e scappa non appena si accorge di essere intercettato dalla sicurezza. La ragazza ormai evidentemente incinta, insultata da piccoli e grandi, decide di nuovo di rinunciare a quel bambino rivolgendosi a una donna che la fa entrare in una stanza buia, dove da grandi pentoloni si alza molto fumo. Anche questa volta il bambino si salverà. Sopravviene infatti Safar, che strappa Mamlakat a quell'orribile posto e le dice: «lascia che la gente parli, noi troveremo suo padre». Una promessa purtroppo a cui è sempre più difficile dare risposta, e l'infelicità non si accontenta di parole. Di nuovo in fuga, la ragazza sale su un treno e qui al centro di un gruppo di giocatori che litigano riconosce quel medico che le aveva tolto il sangue e, davanti a tutti, per salvarlo, dichiara che è suo marito. Saranno fatti scendere dal treno tutti e due, e lui, che si accorge del dolore di quella donna, si offre di sposarla. Papa Safar e Nassredin preparano il matrimonio. Mamlakat ama quell'uomo che per primo si è avvicinato a quel

suo pancione e le ha detto che suo figlio avrà un padre. Felice, ha il vestito bianco con il velo, lo sposo ha l'abito a festa. E tutto il paese è invitato. Solo Nassredin continua a volare per combattere il male. Poi, improvvisa, la tragedia. Al momento della foto ricordo, su Safar e lo sposo piomba dal cielo un toro e li uccide. La ragazza rimasta sola ricomincia a lavorare. Sta aiutando la sua amica della trattoria quando entra il pilota dell'aereo che trasporta gli artisti e racconta di aver dovuto sganciare un toro che non era stato fermato bene e sbilanciava l'aereo. Mamlakat prende la pistola e vuole ucciderlo. Lui allora le dice di essere il padre di suo figlio, quell'attore di quella notte sotto la luna. E che vuole sposarla e dare un nome al bambino. Ma lei lo vuole vedere morto. Lui, per la paura, cade in un sonno profondo. L'odio della ragazza per il pilota è indicibile. L'unico pensiero è sbarazzarsene. La gente invece dice che se lo deve sposare subito. Lo dice la legge. Nessuno le perdona quello che gli altri definiscono solo stranezze. Nel pancione della sua mamma la voce di quel bambino che abbiamo imparato a conoscere si fa sentire per l'ultima volta, mentre si preparano a lasciare definitivamente il paese, sul tetto che si solleva come un tappeto volante: «Noi stiamo scappando, voliamo via dalla sguardo buio dei cuori di pietra. Dal rifiuto della gente. Addio. Per me è ora di venire al mondo». Nassredin è rimasto a terra a inseguire e combattere il male. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Tori che cadono dal cielo, aerei sgangherati che trasportano occhi, teatranti e delinquenti, tetti che iniziano a volare e in tutto questo disordine una ragazza, la diciassettenne Mamlakat, alla ricerca del padre del bambino che porta nel suo grembo. Con sullo sfondo i paesaggi desertici e bellissimi dell'Asia centrale ex-sovietica *Luna Papa* [...] del regista tagiko trentenne Bakhtiar Khudojnazarov è un film delizioso che ricorda, al tempo stesso, l'allegria confusione del cinema di Kusturica e le sensazioni da "realismo magi-

co" dei libri di Garcia Marquez. «Proprio perché volevo ricreare un certo tipo di atmosfere» spiega il regista «abbiamo costruito sul set un villaggio ispirato a varie architetture, un po' Samarcanda e un po' Costantinopoli e impero russo, girando in una zona, all'incrocio tra Tagikistan, Uzbekistan e Kirghizistan, che aveva affascinato in passato anche autori come Tarkovski e Antonioni. In quelle regioni c'è un vero miscuglio culturale, emigrati greci, musulmani, russi di origine tedesca, anche perché durante lo stalinismo molta gente oltre che in Siberia veniva deportata proprio lì». (GIAN LUIGI RONDI, *Il Tempo*, 2 marzo 2000)

Luna Papa (il misterioso titolo significa semplicemente "Papà Luna") è un esempio di miscuglio culturale che ha come scena [...] la Transcaucasia, tra deserto, piccoli villaggi e un lago. Un tempo sede di repubbliche sovietiche popolate dalle più diverse migrazioni secondo i piani del partito, luoghi lontani come la luna (e infatti Tarkovski ambientò da quelle parti il suo fantascientifico *Stalker*) oggi resi molto più vicini dai conflitti e dalle linee percorse su e giù dai trafficanti di ogni genere, proprio come un tempo avveniva intorno a Samarcanda. In quella zona dove tutto è possibile, dove le tracce della guerra sono ben visibili, si svolge il piccolo dramma quotidiano di Mamlakat, sedotta nell'oscurità al ritorno dal teatro [...]. Il film travolge tutto sul suo cammino, il campo visivo sempre affollato e intrecciato di eventi (passano carri armati con mafiosi, pesci guizzano dalle mani dei pescatori, aerei turistici sfrecciano a bassa quota, mentre cambia il colore del lago, fischiano pallottole, passano malfattori, sferragliano treni) tutti indizi che [...] possono risultare chiari anche allo spettatore medio abituato al set esotico dalla televisione, alla sarabanda d'oriente da Kusturica: ma il racconto non è ispirato a lui, è piuttosto simile ai canti popolari, ai poemi antichi, al corso travolgente della storia recente in Urss, alla lunghissima tradizione cinematografica delle repubbliche, all'umorismo distillato dalla Georgia. [...] Comunque le caratteristiche della commedia georgiana sono ben distinte dall'humour nero serbo, soprattutto per l'invincibile gusto della gioia di vive-

re. L'abitudine al sincretismo culturale Khudojnazarov lo ha assorbito dal suo stile di vita, tagiko di nazionalità, uzbeko di origine, studi di cinema a Mosca, spola tra Berlino e la Russia [...]. Anche lui si aggiunge a quel folto gruppo di registi "girovaghi" che raccolgono le storie in giro per il mondo come trovatori e le raccontano in tutte le lingue con qualche utile insegnamento. (SILVANA SILVESTRI, *Il manifesto*, 5 marzo 2000)

Viene fuori, per lo spettatore occidentale, il problema di un film come *Luna Papa*: volta a volta affascinante o irritante, ma sostanzialmente difficile da decifrare quando si conosce troppo poco la cultura che lo genera. In questi casi finisci per spendere termini di circostanza come "onirico", "fiabesco" o "arcano", senza avere mai la certezza se il film nasca soltanto da un immaginario diverso dal tuo o non ti prenda, anche, un po' in giro. (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 11 marzo 2000)

Ogni aggettivo vale: grottesco, fantastico, scatenato [...]. Il trionfo del fantasy anche psicologico, costruito con l'artigianato di una fantasia personale legata alla tradizione di una cultura (più superstizione, leggenda) e di una geografia, l'Asia ex sovietica, come regola narrativa per épater un pubblico stufo del computer e che troverà qui occasioni per stupirsi e forse anche commuoversi su questa gente travolta da molto insoliti destini. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 11 marzo 2000)

Fin dall'inizio, il figlio che ora la ragazza si porta dentro è la voce narrante di *Luna Papa*. Non importa chi ne sia davvero il padre. [...] In ogni caso, è lui il senso della storia di Mamlatkat: un senso che vince e scavalca ogni fine del mondo, che mette a tacere ogni Storia di violenza e sopraffazione. Forse anche per questo – per la nuova vita che porta nel deserto –, quel figlio scatena l'odio e la persecuzione. E se la persecuzione e l'odio hanno colori, certo Khudojnazarov e i suoi collaboratori ce li mostrano: il marrone giallognolo e fangoso d'un angolo di lago, per esem-

pio, e poi ancora la sua distesa d'acqua verde chiaro e opaco, sullo sfondo chiuso d'un grigio di piombo. Basterebbero queste inquadrature, queste luci che si trasfigurano in stati d'animo, a fare di *Luna Papa* un grande film. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 19 marzo 2000)

Luna Papa è uno dei film migliori che si siano visti in quel di Venezia, e anche uno dei più sfortunati. È stato sfortunato in partenza, causa sconsiderate dichiarazioni del presidente della giuria Kusturica che, al momento dell'annuncio del suo nuovo ruolo, aveva prontamente dichiarato di essere molto contento di accettarlo perché ci sarebbe stato in concorso il film di un suo amico e che questo film gli sembrava proprio un capolavoro: conseguentemente, imbarazzo da parte della direzione del festival e rimozione del film di Khudojnazarov dal concorso stesso. Pur confinato nel Fuori concorso, si è dimostrato il più divertente di Venezia '99; avventure scatenate nel deserto asiatico, rapimenti e inseguimenti, folklore e modernità, trama ingarbugliata ma capace di scorrere con fluidità, personaggi estremi ma che si seguono senza difficoltà. [...] Un film che sa stupire senza essere cerebrale, un film inusuale ma non respingente nei confronti di chi voglia divertirsi, un film pensato ma non autocentrato. Detto questo, viene voglia di confrontarlo con un altro film che apparentemente non ha niente in comune, e cioè *L'estate di Kikujiro* di Takeshi Kitano. Spirito, tensione e tempi narrativi sono completamente diversi e non paragonabili, ma esprimono un concetto comune: la possibilità di fare ancora cinema che non abbia le scansioni tipiche del modello dominante (quello americano) facendo al tempo stesso un cinema che possa piacere e divertire chi lo va a vedere. Kitano prende in giro il modo di divertirsi che gli americani prevedono per i nostri bambini (i mostri inventati dall'allegra compagnia, il mito dei motociclisti on the road completamente ridicolizzato), Khudojnazarov ironizza sulle scansioni dell'avventura e sul mito delle armi da fuoco. Nessuno dei due, inoltre, propone il folklore formato Miramax che è l'unico accettabile dagli americani nei confronti del cinema straniero (vedi certi film iraniani, certi

sudamericani con bambini, certi “europei con idee” e anche certi italiani tra dramma e commedia, che piacciono per motivi diversi a quelli messi in campo dal grande Benigni). Raccontano un’identità, stimolano la voglia di vedere delle diversità, ripropongono quei “mondi paralleli” che quando ero giovane mi affascinavano tanto e che adesso ritrovo sempre più di rado in un cinema concepito come le polpette di McDonald’s, e puzzolente e gommoso come le medesime. (STEFANO DELLA CASA, *Duel* 77, 15 febbraio 2000)

Road-movie bizzarro e movimentato, *Luna Papa* paga da subito il suo tributo ad Emir Kusturica e al suo tentativo di fare un cinema dove caos, movimento e incertezza programmatica fra realismo e “magismo” diventino elementi poetici ed estetici irrinunciabili. In questo senso ogni cosa è al suo posto. Peccato però che ogni fotogramma, ogni sequenza, sappia un po’ di già visto. (ATTILIO COCO, *Segnocinema* 105, settembre/ottobre 2000, p. 35)

Ben quattro direttori della fotografia firmano i dipinti in movimento di questa peripezia simbolica alla ricerca del padre nell’Asia di Samarcanda, tra malviventi impuniti, attori disgraziati, aerei in volo come uccelli chagalliani. [...] Appesantito da diverse ripetizioni nella prima parte, capace di colpi di colore nell’immagine e negli snodi narrativi, ha un gran finale, come certi can can che ti sfiniscono prima di farti volare. Non fatevi ingannare: non è un film “alla Kusturica”, semmai Emir ci ha portati in un mondo e in una cultura dell’immagine sconosciuti. Esordio festoso, con inciampi e riprese coraggiose, del russo Bakhtiar Khudojnazarov, che ha messo al lavoro un musicista invidiabile, Daler Nazarov. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 25 marzo 2000)

Attori teatrali che svaniscono nel buio e piloti di stratti che fanno precipitare vacche dal cielo, moderni briganti che attraversano la steppa in carroarmato e reduci dall’Afghanistan ridotti a bambini ebei. È un’umanità nomade e dispersa, che si aggira caustica e frenetica intorno all’evocativa Samarcanda, quella che descrive questo visio-

nario regista trentaquattrenne, nato nel Tadjikistan, studente di regia a Mosca e grande amico di Emir Kusturica. Ma se la radiografia di un universo anarchico, misero e caotico rimanda direttamente alle conseguenze sociali del crollo dell’impero sovietico e lo stile, sovraccitato ed eccentrico somiglia a quello del regista di *Underground*, tanto per le trovate surreali che per la scansione narrativa che procede per accumulo e divagazioni, di personale Khudojnazarov aggiunge un tocco d’ingenuità favolistica (tutta la storia è vista attraverso gli occhi di un bambino che deve ancora nascere) e soprattutto un vitalismo ottimistico che incanta e conquista. L’anima vera del film, infatti, emblema di purezza e di futuro, è il personaggio di Mamlakat. Rimasta incinta per ingenuità, costretta da padre e fratello ad andare a caccia di un matrimonio riparatore, Mamlakat riesce ugualmente a danzare fra le miserie, a sorridere al caos e a non perdere fiducia nella vita e nell’amore. La interpreta con movenze da danza leggera, Chulpan Khamatova, bella di una freschezza inconsueta. In lingua tartara, il nome dell’attrice significa “Stella del mattino”. Un nome che merita pienamente, perché porta una nuova luce sullo schermo, trasportando lo spettatore in un universo cinematografico diverso, dove ogni cosa ha l’elementarità bella della leggenda e la forza evocativa del sogno. (STEFANO LUSARDI, *Ciak*, aprile 2000)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Mimma Verani - Un film stupendo creato da una fantasia vivace, allegra e travolgente. Poco o niente si sa di questi posti e di questa gente ma riesce avvincente per la sua creatività colorata e popolare di artista da strada. Tenero il rapporto tra il padre, il fratello e la sorella.

Annamaria de’ Cenzo - Il regista ci comunica, con la travolgente vitalità dei protagonisti e l’allegria sfrenata della musi-

ca e delle immagini, la sua ottimistica visione della vita: che può anche presentarsi difficile e bizzarra, tra animali che piovono dal cielo e seduttori che non si materializzano, con un contesto bigotto ottusamente ostile alla disinvolta diversità della famiglia di Mamlakat. Ma alla fine riescono ad avere la meglio l'entusiastico vitalismo e il forte senso degli affetti familiari, l'ingenuo e appassionato romanticismo della fanciulla, lo schietto realismo contadino, espressi nelle iperboliche immagini di un travolgente mondo che per la sua distanza rischia di apparirci fiabesco.

Nicola Raimondo - Colpisce soprattutto il linguaggio: diretto, disinibito, in buona misura violento, non polemico. Ma sembrano legittimi e ben assestati i colpi alle vecchie e nuove voghe del cinema attardato nel culto dei diversi stilemi o vezzi retorici. Gli sberleffi continui sembrano riedizioni futuriste (non estranee alle tradizioni russe): provocatorie e intese a rilevare il contenuto serio del discorso. Uno spartito policromo, dissonante, ispirato al gusto rapsodico di precise etnie euroasiatiche (caucasiche). Il gusto di essere al mondo acquista dimensioni di realtà umana nel rifiuto di schemi moralistici e nell'affermazione di una morale più alta e profonda. È un segno originale che nasce dalla "schiuma della terra" e accenna a un futuro acquisto della "verità che rende liberi".

Piergiovanna Bruni - Una grottesca caricatura del mondo caucasico, con i suoi arcani conformismi provinciali e spesso meschini, sorretta da un umorismo acuminato. Il regista sceneggiatore supera la visione della realtà attraverso la deformazione della stessa, in un'atmosfera carica di tensione. Con un linguaggio ed una sensibilità magici, ci porta in una dimensione ultraterrena dove una mente imparziale sembra captare i sentimenti e le intenzioni più pure.

Valeria Pugassi - Il regista è pittore e poeta nello stesso tempo. C'è l'anima di Chagall che esprime l'umorismo e anche la realtà di un mondo povero, chiuso, ma fiero delle sue tradizioni, e la realtà viene sublimata da una fantasia volta al trascendente.

OTTIMO

Franca Sicuri - Considero questo un film ben riuscito perché sa trasmettere allo spettatore tutto l'entusiasmo che sicuramente ha animato il regista. C'è un po' di tutto: solidi affetti familiari, che danno forza e unità alla protagonista Mamlakat, a suo fratello e a suo padre; l'amore romantico, istintivo travolgente che dà lo spunto al racconto; il conformismo meschino, universale verso chiunque abbia o faccia qualcosa di diverso, nella fattispecie verso la ragazza incinta ma senza marito e verso suo fratello che, in seguito a un incidente in guerra, non è più normale; e ancora la totale mancanza di razionalità di questa popolazione orientale, almeno secondo i nostri criteri di giudizio. Il tutto, con le belle riprese fotografiche, mi ha lasciato soddisfatta.

Lidia Giglio - Con un po' di fatica si riesce a definire ottimo questo film che ha aspetti sconvolgenti nella truculenza e straordinarietà di fatti e personaggi; Poi si pensa alle inquadrature, ai colori, alla fantasia e poesia di alcune immagini, alla "umanità" del violento scatenarsi dei sentimenti, alla recitazione. Ottimo davvero.

Giovanni Bodio - Un altro film che si vede volentieri. Nel suo svolgimento vengono accennati con maestria i tanti problemi che oggi l'uomo deve affrontare per vivere. E questo in ogni angolo della terra. Il film riesce a dare un contributo efficace, che assume valore universale, con naturalezza e senza montare in cattedra.

Vincenzo Novi - *Luna Papa* è vera poesia e vero cinema. Tra le cinque nazioni che l'hanno prodotto (di cui quattro occidentali) non figura l'Italia. La sua è soltanto una presenza spirituale testimoniata dalle reminiscenze felliniane che la innervano. Alcune inquadrature si stagliano come gemme iridescenti sull'uniformità dello sfondo polveroso-terroso. Su di questo si muove la moltitudine dei personaggi e delle cose che danno vita alla sarabanda. Sorretta da una regia

senza cadute di ispirazione, la storia si trasfigura e diventa comunicazione e messaggio poetico.

Tullio Maragnoli - Quando nell'ultima scena, con quel tetto che vola via sostenuto da due ventilatori, il regista scopre finalmente tutte le sue carte, si ha la conferma che chi ha voluto raccontare una bella favola: perché è solo nelle favole che tutto è possibile, dall'allevare conigli dove non cresce un filo d'erba al morire sparati senza suscitare gran commozione né sullo schermo né in platea. Sembrerebbe allora inutile discutere della eticità dei personaggi e della società in cui vivono: meglio valutare l'opera per le sue caratteristiche cinematografiche, e qui giocano nettamente a suo favore il ritmo ben sostenuto, l'ottima recitazione e l'intrigante fotografia di quei bei colori. Ma spero ci sia anche qualcos'altro (a parte la caduta di animali dal cielo, che – dopo le rane, i tori – temo stia diventando una nuova moda del cinema): spero che questo intelligente regista, ridendo e scherzando, abbia voluto attirare l'attenzione sui pericoli di quell'anarchia nata nei suoi Paesi dal dissolvimento dell'impero sovietico. Perché quella vita senza regole, dove la sopraffazione non è cessata ma ha solo cambiato di segno, comunque non potrà durare a lungo senza far danni.

BUONO

Guia Zurla - Il film mi è piaciuto moltissimo, è pieno di trovate "geniali" ed è certamente appartenente all'albero genealogico di Kusturika, almeno un cugino alla lontana. Pieno di piccoli momenti poetici e comico-ironici che cercano di comunicare molto: ho trovato particolarmente commovente quando il padre cerca di seppellirsi vicino alla madre, riesce a comunicare molto bene la disperazione per la mancanza della persona amata. Bellissima recitazione, splendida ambientazione e fotografia. Ma, purtroppo, non posso proprio dargli più di "buono"; quel finale esagerato rovina tutto quanto visto prima: il troppo stroppia. Peccato.

Claudina Scovenna - È un film divertente mi ha fatto immergere nel mondo povero della Georgia russa pieno di loro credenze e di loro usi. È il mondo orientale tanto lontano da noi, ma fascinoso anche se ormai il mondo occidentale si è molto avvicinato a quello orientale. È un film molto ingenuo, ma appunto per questo molto puro e poco complicato.

Gabriella Rampi - È un film dai bei paesaggi e con una buona recitazione della protagonista. Ci narra di un mondo lontano, arcaico, legato a riti e tradizioni, dove c'è la cattiveria e la brutalità dei soldati, dei mafiosi, dove sembra cattivo anche il paese, verso la ragazza senza marito, ma dove ha spazio anche la forza degli affetti famigliari, la pietà per il diverso, la volontà di salvare il bambino, che tranquillo nel grembo della madre, ci racconta la sua visione delle cose.

Antonella Spinelli - È tutto così strano che non so davvero cosa sia legato alla realtà, evocata comunque da macchine e uomini, e cosa, invece, sia frutto di una cultura e di una storia da me lontane e sconosciute. Il quadro d'insieme è, però, coerente, nella sua assoluta originalità. Anche la tecnica cinematografica (montaggio, musica e fotografia) ma soprattutto la regia, mi è sembrata valida e spesso poetica. Resta da risolvere un enigma: quale sia realmente ciò che il bimbo non ancora nato desidera dirci. È solo fantasia?

Anne Sophie Torelli - Film pieno di poesia, di colori, di luci, bellissima fotografia dalle mille variazioni cromatiche. Fuoco d'artificio di idee e di trovate: la pecora prelevata dall'aereo, il toro che precipita sulla barca, un soffitto che vola via, etc. Bella la figura del padre, commovente anche quella del fratello un po' matto ma sempre presente e partecipe. Peccato che la voce del bambino si perda un po', scompaia quasi, a momenti, in tanta confusione, mentre forse il messaggio base che il regista voleva trasmetterci stava proprio nella voglia di vivere di questo nascituro, che vuol venire alla luce nonostante il mondo poco sorridente che troverà.

DISCRETO

Lidia Ranzini - Indubbiamente è un film “alla Kusturica”, con un giusto misto tra musica, simpatia e follia. Gradevole l’idea di far fare da narratore al nascituro. Quando padre e figli vagano alla ricerca di un marito per Mamlakat, pare viaggino nel Far West, fra imbroglioni, banditi ed armi. Penso che il regista abbia copiato troppo dal “maestro” quando ha deciso di inserire, in un ballo sfrenato, gatti bianchi e gatti neri. Comica la fine del povero Alir per caduta del bovino su di lui. Gli effetti scenografici sono straordinari e spesso pare di vedere, in sogno, la rappresentazione di una fiaba. L’unica nota stonata è il finale, perché il tetto con elica che prende il volo è banale e quasi prevedibile. Decisamente i popoli orientali sono per noi troppo misteriosi per permetterci di capirli, e questo tipo di pellicole non ci aiuta a decodificare i loro atteggiamenti. Per passare quasi due ore divertendosi tutto bene, ma per imparare qualcosa ci vogliono cose più concrete.

Pierfranco Steffenini - La novità della rappresentazione folcloristica e un po’ folle di personaggi e ambienti esotici può indurre a considerare con particolare simpatia film come Luna Papa. Resta sul fondo il dubbio che l’operazione sia condotta con una certa astuzia, per sedurre, mediante una ricercata “ingenuità” platee abituate a ben diverse sofisticazioni. Nel genere, ho preferito *Gatto nero, gatto bianco* di

Kusturica, nel quale i toni grotteschi avevano una più credibile omogeneità, condita da un pizzico di genialità.

MEDIOCRE

Vittoriangela Bisogni - Sono stanca di villaggi asiatici e delle loro storie cervelotiche. Nella fattispecie questo film narra una vicenda improbabile e scombinata, dove l’unico elemento gradevole è il ruolo di narratore sostenuto, con innegabile garbo, dal nascituro. Per il resto, tra farsa e melò, la vicenda scorre con ritmo ipercinetico, senza dare emozione alcuna. Non ci sono valori umani, personaggi positivi come il padre o il fratello sono puniti dalla sorte, persino con eventi strabilianti come il toro che piomba dal cielo. E la brava gente del villaggio è depositaria di usanze tribali retrograde e intolleranti.

Lucia Fossati - Questo film di “un altro mondo” non mi ha convinto; mi è piaciuta solo la scorribanda di cavalli che apre e chiude il film. Il resto mi ha solo frastornato e anche annoiato. Capisco che possano piacere le trovate della fantasia scatenata del regista-sceneggiatore, ma a me è parso di assistere alle comiche degli anni ‘20, inserite però in un contesto storico attuale tragico da ogni punto di vista. Beati loro che sanno ridere sulla morte e sulla vita disgraziata! Neppure la bella inquadratura della natura (il deserto, il lago, il villaggio). sono riuscite ad affascinarci: si vedono troppo spesso anche alla Tv in ogni puntata di *Sereno variabile*.

CAST&CREDITS

regia: Paolo Rosa (Italia, 2000)
sceneggiatura: Lara Fremder, P. Rosa, Giuliano Corti
fotografia: Fabio Cirifino
montaggio: Jacopo Quadri
musica: Luca Francesconi
interpreti: Sandro Lombardi (S.), Roberto Herlitzka (prof. L.),
Sonia Bergamasco (Eva), Sergio Bini “Bustric” (presentatore)
durata: 1h45’
distribuzione: Mikado

IL REGISTA

Paolo Rosa (nato a Rimini nel 1949) è al suo secondo lungometraggio su pellicola (la prima prova fu *Facce da festa*, realizzato nel 1979 e passato alla Mostra di Venezia nel 1980, la seconda *La variabile Felsen*, del 1985, con Cuchi Ponzoni e Ida di benedetto, anch’esso cosceneggiato da Lara Fremder). *Il mnemonista* è stato prodotto da Studio Azzurro, una realtà produttiva milanese all’interno della quale Rosa dal 1982 fa ricerca nel campo dell’immagine digitale elettronica, e più in generale delle arti grafiche e visive, e dei sistemi interattivi (famose le videoinstallazioni del gruppo alla mostra *Ambienti sensibili*, tenutasi al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1999). Impossibile riassumere brevemente il curriculum, che spazia dalle videoambientazioni al cinema, dal teatro d’avanguardia all’attività didat-

tica e alla riflessione sulla filosofia e la comunicazione. Con *Il mnemonista*, per la scelta di attori teatrali (come Sandro Lombardi, proveniente dai Magazzini Criminali), il regista si colloca in un settore al di fuori dai consueti canoni produttivi in Italia.

IL FILM

«La memoria come dannazione, confusione, distruzione di ogni gerarchia di pensiero. Perché, diciamocelo, se ricordassimo tutto – tutto quello che ci viene insegnato e detto, tutto quello che ci capita, se non selezionassimo attraverso i sentimenti, gli umori e lo stato del momento il nostro patrimonio di esperienze, se non “rimuovessimo” il carico dei nostri ricordi – la nostra testa diventerebbe, per paradosso, il territorio del caos. E non può stupire che il caso e il caos raccontati in modi fascinosi ed eccentrici da *Il mnemonista* di Paolo Rosa, del gruppo milanese di Studio Azzurro, e cioè la storia (vera) di un violinista russo afflitto da una incoercibile memoria, abbia già conquistato l’attenzione di Borges, che ne ha tratto spunto per un racconto di *Finzioni*, e di Peter Brook, che ci ha costruito sopra uno spettacolo teatrale [*Je suis un phénomène*, presentato anche al Piccolo di Milano]. La storia di S, primo violino di un’orchestra, uomo disperato per la sua straordinaria memoria, è stata raccolta nel 1965 dal neuropsicologo A. Lurija in un piccolo libro (*Un piccolo libro, una grande memoria*, Editori Riuniti), e trova nel cinema limpido e misterioso, spoglio e

immaginifico di Paolo Rosa una traduzione inconsueta, antinaturalistica, astratta, che ingloba e supera le precedenti esperienze teatrali e video del suo gruppo. S. – che si chiamava nella realtà Zeresiowski – ha il volto da clown triste del bravo Sandro Lombardi, l'uomo travolto dallo smisurato magazzino dei ricordi che non riesce più a trovare la sua musica nell'alluvione di re diesis che affollano la sua memoria, che si trasforma in un "mnemonista", esibendosi come fenomeno negli spettacoli popolari, che fugge la vita e il suo eccesso di sedimenti: mentre il professor L. – un eccellente Roberto Herlitzka – cerca di dipanare il suo mistero sullo sfondo di una Mitteleuropa ricostruita in una vecchia costruzione Liberty di Milano, e la graziosissima Sonia Bergamasco incarna il suo sogno di concretezza. La ricostruzione di questo mondo, in cui si intrecciano infanzia e presente, memoria e ossessioni, quasi-onniscienza e disperazione, è condotta con rarefatta eleganza. E la favola (vera) ci dice, dell'oggi, che siamo esposti a troppo, e che rischiamo il caos dell'appiattimento». (IRENE BIGNARDI, *La Repubblica*, 30 agosto 2000).

LA STORIA

C'è un momento nella vita del signor S., primo violino di una grande orchestra, in cui accade l'imprevedibile per un uomo che ha fatto della musica il suo mestiere: il re diesis impazzisce, si ribella al tocco dell'archetto, emette un suono stridente, esce dalle righe dello spartito. Che cosa può essere successo? Il compito di capire la ragione per cui il signor S. non può più suonare spetta al professor L., psicologo. Con lui il signor S. incomincia una serie di colloqui. «Avevo dieci anni, mia madre aveva avuto nove figli. Mi accorsi subito che nella mia testa le parole si trasformavano in immagini talmente precise che mi confondevano». E spiega la fatica di seguire il loro significato e di come fin da bambino, quando leggeva, fosse costretto a farlo in fretta per non dare il tempo alle parole di trasformarsi in immagini. Ma il problema che lo tormenta davvero è recente: non

può più sentire il suono del re diesis e ce ne sono tanti in una sinfonia, e tanti anche nel canto. Quella nota si trasforma davanti agli occhi in una orribile macchia gialla, che lo acceca, che cancella tutto il resto. Il caso va studiato. Il violinista viene sottoposto alla visita del cervello, lo si osserva nella profondità degli occhi, si controlla dall'alto la sua superficie cranica. E naturalmente si succedono i colloqui. La straordinaria capacità di ricordare ha sempre influito sulla vita del signor S. Da ragazzo, quando studiava al conservatorio, e per guadagnare qualcosa faceva il giornalista, fu licenziato, perché, diceva il direttore, non prendeva mai appunti e non si può fare un'intervista senza annotare quello che si ascolta. Anche allora non serviva che lui dicesse che tutte quelle parole lui le vedeva davanti agli occhi, nessuno gli credeva. Nessuno poteva credere che ricordava tutto quello che aveva visto fin da quando era nel grembo di sua madre. Al professor L. il violinista chiede se potrà riprendere il suo lavoro, ma gli dice anche come abbia bisogno di una vita solitaria, perché ogni incontro con gli altri lo obbliga a una lunga traversata tra luoghi e persone. E ogni volta la fatica è immane. Chiede anche che il re diesis venga tolto dal suo violino perché quella nota gli scoppia nella testa e non vuole più sentirla. Dovrà rassegnarsi a cambiare vita. Così annuncia ai suoi compagni d'orchestra che non suonerà più, e toglie alla ragazza che ha fatto il possibile per aiutarlo l'ultima speranza di esserle vicino.

Farà altri lavori e poi un giorno sarà l'uomo del prodigio al circo equestre. «Un vero prodigio della natura», come lo presenta al pubblico che sale sul palco per sottoporsi alla prova della sua eccezionale memoria colui che ha il compito di stupire l'attenzione di chi ha comprato il biglietto per assistere allo spettacolo.

Ma se la gente si diverte e un po' s'indigna davanti al gioco che scopre quell'elenco di piccoli particolari che qualche volta si cerca di tenere anche un po' segreto, lui si affatica e chiede silenzio. La spiegazione che dà è sempre la stessa: ogni parola, ogni rumore lo riporta indietro, tra cose che ha solo voglia di dimenticare. E un giorno fugge davvero. Chiama il suo professore e lascia detto che il suo ultimo de-

siderio è quello di cercare il nulla e di sapere come raggiungerlo. E da quel momento, ormai isolato da tutto e da tutti, si rinchiude dentro di sé nel disperato tentativo di ripulire la sua testa, di cancellare le cose inutili. Dice: «Mi sento come un magazzino polveroso dove si è depositato di tutto. Non so più che cosa ho vissuto veramente e che cosa ho immaginato di vivere». (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Nel 1984, quando dirigevo la Mostra di Venezia, mi accadde di assistere a Palazzo Fortuny ad uno spettacolo di videoambientazione organizzato dallo Studio Azzurro di Milano, intento a sperimentazioni sull'integrazione dell'immagine elettronica all'ambiente attorno. Lo spettacolo si intitolava *Il nuotatore*, e, grazie a una serie di monitor, il pubblico partecipava direttamente all'evento entrando virtualmente in una piscina in cui si esibiva il nuotatore del titolo. Fra gli ideatori dello spettacolo c'era Paolo Rosa, autore del film singolarissimo e affascinante che arriva ora nelle sale. [...] Paolo Rosa si è fatto coadiuvare nel testo da Lara Fremder, cui si sono già dovute, fra le altre, le belle sceneggiature di *Alambrado* e di *Garage Olimpo* di Bechis, e ha chiamato al suo fianco, per le tecniche, il direttore della fotografia Fabio Cirifino e il musicista Luca Francescani, con i quali aveva già condiviso le sperimentazioni di Studio Azzurro, e ci ha regalato uno spettacolo che è sempre cinema - e di livello alto - anche quando vi partecipa, sia pure mai in modo scoperto, l'elettronica. (GIAN LUIGI RONDI, *Il Tempo*, 27 agosto 2000)

È un film importante, questo *Il mnemonista*. Lo è a dispetto dello scarso spazio che ha avuto a disposizione sui grandi media e delle difficoltà distributive che ha incontrato sul suo cammino. Non è un film "facile", certo. Ma non è nemmeno intellettualistico. È, al contempo, concettuale e poetico. Non assomiglia a nessun altro film in circolazione. Ha alle sue spalle una grande cultura teatrale (quasi tutti gli

attori vengono dal teatro, a cominciare dai due protagonisti Sandro Lombardi e Roberto Herlitzka), l'eleganza visiva di un regista che è cresciuto con le sperimentazioni e le installazioni d'avanguardia di Studio Azzurro e la volontà di confrontarsi con un tema centrale nella cultura contemporanea come quello della memoria. [...] Ispirato a una vicenda reale, descritta dal neuropsicologo Aleksander Lurija nel libro *Un piccolo libro, una grande memoria* (1965), *Il mnemonista* ha l'andamento alterato di un'allucinazione, o di un delirio. La centralità della parola, a partire dalla voce narrante del protagonista, non schiaccia mai l'impianto visivo, ma lo eccita e lo arricchisce. Tra echi di Borges (che pure si ispirò alla stessa vicenda per uno dei più bei racconti contenuti nella sua raccolta *Finzioni*) e suggestioni da teatro dell'assurdo, Paolo Rosa mette in scena un "caso clinico" per invitarci a riflettere sul destino della soggettività nel mondo contemporaneo, dove la sovraesposizione individuale agli stimoli visivi e sensoriali prodotti dai sistemi tecnologici e comunicativi rischia di affollare la memoria con dati sconnessi da qualsiasi esperienza reale, fino a produrre un cortocircuito nel rapporto che ognuno di noi ha con sé stesso, con il proprio passato e con la realtà. (GIANNI CANOVA, *Lettere* 57, 2000)

S. è il primo violino di un'orchestra, dotato di una memoria straordinaria. Una memoria fotografica e agile, che costruisce delle storie immutabili, attraverso cui serbare i ricordi. S. così allestisce una sorta di infinito "teatro della memoria", in cui ogni ricordo, ogni parola, hanno un loro posto preciso. Tale dote prodigiosa è però invasiva, ossessiva, gli impedisce di lavorare e S. si affida all'analisi per rimuoverla. Non ottiene alcun risultato, se non quello di esporlo come un fenomeno, durante i simposi medici. S. decide così di sparire, preferendo diventare "il mnemonista", fenomeno per cabaret. Ma l'ossessione non lo abbandona e S. cerca di annullare ciò che lo circonda. Ispirato a una storia vera, [...] *Il mnemonista* crea un racconto che, nella continua frammentazione, ritrova un'intellettuale e fertile unità in un'immagine di grande seduzione, e che pare

assorbire anche le atmosfere del borgesiano Ireneo Funes di *Finzioni*, nella cui memoria, ogni parola detta, dura, implacabile, per sempre. (FABRIZIO LIBERTI, *Film Tv*, 12 settembre 2000)

Nel dipinto di René Magritte *I due misteri* è raffigurato un quadro a sfondo nero (o forse una lavagna), con disegnata l'immagine di una pipa e una didascalia, in diligente corsivo bianco, "Ceci n'est pas une pipe". Fuori dalla cornice c'è una pipa formalmente identica, solo più grande, sospesa nel vuoto. Sulla semplicità solo apparente (grafica e calligrafica) di questo quadro, Michel Foucault scrisse all'inizio degli anni 70 un breve e stimolante studio (*Questo non è una pipa*, SE), mettendo in luce la sottesa complessità filosofico-rappresentativa dell'idea magritteana, che ci porta a riflettere sui singolari rapporti d'identità/estraneità fra le parole, le immagini e le cose. Per alcuni aspetti *Il mnemonista* di Paolo Rosa [...] rievoca, per l'ambizione teorica del discorso, ma anche per alcuni richiami figurativi espliciti, l'immagine surreale e sintetica di Magritte. Film che è insieme saggio e poesia, teatro e pittura, musica e fotografia, si potrebbe dire che la prima opera in 35mm di Rosa (fondatore dello Studio Azzurro e già sperimentatore di linguaggi visivi) paradossalmente "non è cinema" (tanto appare troppo teatrale, troppo parlato, troppo illustrativo, troppo consapevole di stare facendo Arte), ma nello stesso tempo questo esperimento, per molti versi un caso unico nel panorama italiano, rappresenta un tentativo riuscito di cogliere quella vocazione al sincretismo e alla sinestesia tipiche tanto della facoltà mnemonica che del mezzo cinematografico (entrambi linguaggi d'immagini, prodotti di montaggio, costruzioni per associazione). Attraverso una serie di quadri e di suggestioni, di oggetti che raccontano e di parole che si fanno immagini, il cinema di Rosa assomiglia al cervello del suo protagonista, palinsesto d'esperienze e di sensazioni, dove tracce precise e indelebili si alternano ad immagini deboli e sfuocate, segni chiari si sovrappongono a simboli ambigui, momenti unici e originali (illuminanti) lasciano spazio a ossessioni cicliche e ridondanti (ombre, eco, ritorni). Labora-

torio di stile eterogeneo e non sempre risolto, opera estremamente curata e ricercata nella recitazione e nella citazione (anche se qualche fellinismo di troppo appare stonato), *Il mnemonista* rende bene il senso di saturazione e contraddizione del "rumore" informativo che affolla il mondo contemporaneo e la mente del protagonista. Il mnemonista assomiglia a uno Sherlock Holmes forzatamente narciso, che punta la lente d'ingrandimento su se stesso, per scoprirsi uno, nessuno e centomila: come un trapezista dell'anima, si destreggia sui fili della memoria (le corde tese, i grovigli, i nodi al fazzoletto, le note s-corda-te). Cammina in bilico fra essere e nulla, quasi fosse la personificazione di un lapsus, sempre incerto fra *memo* e *nemo*. La memoria è insieme potere e condanna, principio d'identità e fonte di dissoluzione, attenzione nitida e nebbia in cui perdersi, lucidità e follia. L'etimologia di ricordare va dritta al "cuore", sede per gli antichi delle immagini passate, ma alla voce mnemonismo, parola invece novecentesca, si legge: sistema mnemonico, e quindi meccanico, nell'apprendimento. Arte o tecnica? Modalità creativa o metodo riproduttivo? Facoltà emotiva o intellettuale? Come il cinema anche la memoria risponde con una sintesi che non risolve il dubbio. (MATTEO COLUMBO, *Duel* 82, settembre 2000, p. 23)

INCONTRO CON IL REGISTA

PAOLO ROSA E LA SCENEGGIATRICE LARA FREMDER

Padre Bruno - Questo è il suo primo film "commerciale", ma sappiamo che lei con le immagini si diverte e lavora da molto tempo. Il ritagliare la realtà vuol dire darle un profilo, un'interpretazione, operazione in cui lei è abilissimo. Ci racconti in che modo ha scelto le immagini del suo film, per quale scopo.

Paolo Rosa - Per ritagliare la realtà, intanto bisogna capire quale realtà ritagliare, perché la realtà è diventata ormai così complessa che è difficile avere la sensazione di ritagliarla. Io mi occupo, insieme allo Studio Azzurro, di cercare di iden-

tificare la realtà, che è ormai così determinata dalle nuove tecnologie, il cui studio rientra nella nostra quotidianità. Cerchiamo di vedere se si può “strizzare” il loro linguaggio per capire se si può farlo diventare poetico, oltre che mediatico e commerciale. E ogni tanto ci riusciamo. Con le nostre installazioni e con i nostri spettacoli giriamo il mondo. Utilizziamo il video, le immagini sintetiche digitali, per creare degli scenari, dei racconti in forma non filmica, ma ambientale. Si entra in un ambiente nel quale si può interagire con le immagini. È complesso spiegarle, bisognerebbe vederle. Quello del film è un episodio. Non è il mio primo film, ne ho realizzati altri, più brevi e sperimentali: è il mio primo lungometraggio commerciale. Ci piaceva l’idea di ritagliarci la possibilità di ritornare a un linguaggio un po’ più tradizionale e dalla storia, affascinante, come quello del cinema.

Padre Bruno - Normalmente si dice “il film ha una storia”. Ma questa parola è molto ambigua, perché ci sono molte storie e molti sensi. Questo film ha una storia, è chiaro, ma che caratteristiche ha questa storia rispetto all’opera da cui è stato tratto?

Lara Fremder - La storia da cui il film è stato ispirato è una storia molto intensa, che ha come protagonista una persona realmente vissuta. Paolo Rosa ed io ci siamo ispirati al libro di Lurija, un neurofisiologo russo, che ha seguito per oltre vent’anni un paziente che, tra le tante capacità che aveva, possedeva una memoria senza limiti né di tempo né di spazio. Questa sua particolare condizione ha portato il paziente a vivere una vita in bilico tra realtà e il suo immaginario. La presenza del medico gli è stata d’aiuto per non cadere troppo vittima del suo immaginario.

Padre Bruno - Può illustrarci il manifesto del film?

Paolo Rosa - Il manifesto si rifà ad una scena in cui il protagonista racconta di non aver visto un uovo perché l’aveva collocato nella sua mente di fianco a un muro bianco, e che

la sovrapposizione tra bianco e bianco l’aveva distratto a punto tale da non recepirlo, nella sua mente, ovviamente. È un’immagine onirica, surreale, come molte ce ne sono nel film. Volevo aggiungere che il film parla della memoria ma anche della capacità di dimenticare, che è un altro pregio da imparare ad utilizzare.

Padre Bruno - Che senso ha la “n” rossa sul manifesto?

Paolo Rosa - È un piccolissimo e moderato richiamo all’estetica russa degli anni Venti e Trenta, periodo in cui il racconto è ambientato, anche se il film non lo dice mai direttamente.

Padre Bruno - Quali erano le sue intenzioni?

Paolo Rosa - Il tema ci affascinava moltissimo. Soprattutto in quest’epoca, in cui la nostra memoria è messa a durissima prova. Ci interessava tentare di esplorare questo universo anche attraverso un film che non si preoccupasse di raccontare una vicenda “esterna”, esteriore, come nei film cui siamo abituati. Volevamo un racconto che permettesse di creare associazioni, e anche salti. Di poter creare immagini più legate alla memoria che alla realtà: i paesaggi delineati dal film sono più paesaggi del ricordo che luoghi della realtà. Viviamo un’epoca in cui la nostra immaginazione è talmente sollecitata da informazioni e immagini di ogni tipo, che è diventato così difficile trattenere nella nostra memoria delle immagini significative. Quest’invasione continua ci allontana sempre più dall’esperienza, dalla capacità di trattenere memoria.

Intervento 1 - Mi sembra che il film abbia un’enorme forza estetica. C’è una cultura di arte figurativa consapevolmente rielaborata che suggestiona e colpisce lo spettatore. Il tema della memoria è uno dei temi più affascinanti: senza memoria non c’è cultura, storia, identità. Ma Nietzsche, contrapponendosi a molti altri, in una sua pagina, mette in guardia dalla memoria. O meglio, dalla stilizzazione della memoria,



da quella memoria che diventa rito. Abbiamo visto da poco *Il cerchio*, in cui le donne iraniane vengono condannate da una ritualizzazione continua che rimane sempre uguale a se stessa. La memoria, se stilizzata, diventa reificazione delle cose. Ho visto in questo film una potente forza artistica, e l'ossessione di questa reificazione. Non c'è dubbio che si tratti di un film molto difficile.

Paolo Rosa - Scrivendo il film siamo partiti da un presupposto: chi va a vedere un film deve assumersi anche una responsabilità, quella di essere spettatore di un film. Cioè di non doversi accontentare di una minestra troppo facile, ma di prendersi appunto la responsabilità di intervenire nel film con la propria capacità di decifrazione. Senza dubbio il film non è facile, e crea delle difficoltà, dato anche l'argomento. L'obiettivo era quello di invogliare gli spettatori ad essere più partecipi alle cose che gli vengono offerte. Non compiacerci. Per quanto riguarda la memoria, questo, come dicevo prima, è un film non solo sul suo immenso valore, ma anche sul bene prezioso del dimenticare. Quando la memoria viene espropriata da elementi che non fanno parte della propria esperienza, della propria affettività, ecco che

diventa, come dice ad un certo punto il nostro personaggio, "un magazzino polveroso denso di troppe cose". A quel punto bisogna saper dimenticare, riappropriarsi di una memoria che ha un fondamento affettivo forte, che conserva i ricordi con cura e coraggio. Quelli utili, che filtrano attraverso l'esperienza. Il protagonista, all'inizio, non si accorge neppure di essere dotato di una memoria prodigiosa: per lui è la normalità. Sino a ventiquattro anni non si accorge del suo dono. Quando se ne accorge, e ne comprende il valore, tale consapevolezza lo porta perfino ad esibire e sfruttare la memoria, a intasarla. Arriva infatti al collasso, nella scena in cui si aggira per la città che gli gira intorno con mille sollecitazioni. A quel punto realizza di dover cominciare a svuotarla, a cancellarne una parte, perché anche la troppa memoria è un danno.

Padre Bruno - Scommetto che in sala c'è una persona che vorrebbe dire, ma non ha il coraggio di farlo, che in questo film ci sia troppa bellezza delle immagini, una bellezza tale da sopraffare il personaggio, e che ostacola l'identificazione dello spettatore in lui.

Intervento 2 - Ho trovato notevole la fotografia del film, ricercatissima. Fin quando il protagonista non si accorge del suo talento, il film è molto tetro, scuro, cupo. Quando si ribella e decide di bruciare gli appunti delle cose che deve dimenticare, si vede una roccia bianca che si sgretola, una cascata di sabbia chiara che cade: tutto diventa bianco, chiaro, luminoso, come a dare una tranquillità che prima mancava. Ho notato che in una scena d'interni tutti i mobili sono ricoperti di panni bianchi: in un primo momento sono coperti solo i tavoli e si lasciano scoperte le sedie, che vengono coperte dopo. Ho interpretato questo passaggio come quel meccanismo per cui, quando vogliamo dimenticare qualcosa, comunque ci lasciamo un appiglio a cui tornare, per completare l'opera in un secondo momento, perché facciamo fatica a disfarci dei ricordi in un colpo solo. Il rischio è: non è che a furia di disfarci dei ricordi, e qui mi riferisco al manifesto, finiamo per non vedere più neanche

un uovo gigante bianco solo perché è vicino a una parete bianca?

Paolo Rosa - Grazie di aver rievocato queste immagini. Credo che il protagonista non si disfi soltanto dei ricordi, ma che poi li recuperi. Il film si chiude non con un'immagine ma con un suono, quello dello scarabeo che vola e che gli fa riaprire gli occhi. Un suono che lo riporta a quelle memorie che fanno parte del suo percorso di vita reale. Quindi il film finisce con una riapertura che non porta il personaggio all'autodissolvimento. Spero che il film trasmetta questo: che i ricordi vanno conquistati e conservati con grande cura. Poi, la troppa memoria e il troppo oblio sono equilibri che ognuno di noi deve trovare da solo. Sia dal punto di vista personale che sociale. Ci sono situazioni in cui il troppo oblio, la mancanza di memoria storica è scandaloso. Ma anche il troppo ricordo è dannoso: la Jugoslavia è un'esplosione dovuta alla troppa memoria storica.

Padre Bruno - Nel film non c'è solo il problema della memoria: il protagonista è anche un visionario. Come si collegano le due cose?

Lara Fremder - La memoria di questa persona era una memoria molto visuale. Il rischio che correva era quello di perdersi, dato che continuamente entrava e usciva dal piano della realtà a quello dell'immaginazione e viceversa. La cosa di cui si parla, oltre alla memoria, è la mente. Qui si parla della meraviglia della mente umana, di un complesso di potenzialità e di capacità che esistono e che ci sfuggono. Un universo ancora sconosciuto, e da valutare con una meraviglia da riservare a noi stessi e agli altri.

Padre Bruno - Se è il percorso che abbiamo visto è umano, tutti attraversiamo quest'esperienza. Mi domando se il pubblico abbia visto un film da manuale o autobiografico, anche se in minima parte...

Intervento 3 - Ho trovato molto difficile interpretare il

film. Il momento in cui ho colto la sofferenza del protagonista, vittima dello stato d'animo in cui i troppi ricordi ci angosciano e ci affollano la mente, è quello della scena citata prima, quella in cui il protagonista gira per la città.

Intervento 4 - Ho apprezzato le spiegazioni del regista e della sceneggiatrice, perché a mio avviso erano necessarie. Ma, a proposito del rapporto con lo spettatore a cui accennate prima, non credete che sia dovere di chi fa comunicazione, di avere un pizzico di condiscendenza verso il pubblico, che non sempre ha la fortuna di avere in sala gli autori che glielo spiegano? Ho notato una forte prevalenza del parlato sull'immagine, come se il regista temesse che le immagini da sole non riuscissero ad esprimere tutto...

Paolo Rosa - Gli strumenti per costruire sceneggiature e storie condiscendenti sono tantissimi. Quello che volevamo fare era invece rispettare l'intelligenza del pubblico, creando qualcosa che non fosse del tutto spiegato. Il film non nasce da un testo letterario, ma da un testo scientifico, da cui era impossibile trarre una sceneggiatura. Il parlato del film non mi pare così eccessivo. Il parlato ha una sua ragione d'essere nella spiegazione dei processi immaginativi del personaggio, e non è mai didascalico, ma se mai i dialoghi si contrappongono sempre, volutamente, al senso delle immagini. Lurija diceva di aver scritto un piccolo libro su un grande problema. Allo stesso modo, credo che questo sia un piccolo film, che non ha la pretesa e neanche la forza economica di arrivare al grande pubblico. Ma che ha l'ambizione della libertà estrema dal punto di vista espressivo. L'operazione in questo senso è molto onesta nei confronti del pubblico, perché ci siamo totalmente riconosciuti in quello che abbiamo fatto. Certo, avremmo potuto essere più condiscendenti, didascalici, seducenti, ma abbiamo preferito avere il coraggio di essere coerenti a noi stessi.

Padre Bruno - La filosofia, la capacità di discernere, la meditazione dovrebbe aiutarmi a costruire quello che mi serve per vivere. Nel film viene indicata una pulizia della mente

da ciò che è inutile, ma mi sembra non si indichi una via da percorrere.

Paolo Rosa - La nostra necessità nel fare il film è stato riflettere sul campo delle nuove tecnologie, della videoarte e delle videoinstallazioni. Strumenti che ci permettono molte cose, ma che al tempo stesso intasano il nostro cervello e ci precludono altre strade. Solo lavorando in questo campo ci si rende conto di allontanarsi dalla dimensione esperienziale e affettiva pura, che è patrimonio per ognuno della propria identità. Questo ci ha spinto a fare il film, e a farlo in questo modo, con questa qualità dell'immagine. Con la memoria del "grande" cinema, in 35 millimetri, con pochissimi movimenti di macchina, in controtendenza rispetto al cinema contemporaneo.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Annamaria Beltracchini - In principio mi sono quasi addormentata, ma poi a poco a poco il film mi ha presa e alla fine l'ho giudicato un'opera artistica fuori dal comune. Ottima la regia. Inquadrature che sono un susseguirsi di quadri: mi sono trovata davanti quasi a una galleria di arte moderna: questa è stata almeno la mia impressione. La recitazione adeguata all'argomento e al personaggio perché il personaggio è uno solo. Ma anche chi ha saputo essere il pittore del susseguirsi di scene così deliziose è uno solo: Paolo Rosa, regista e artista.

Carla Altamura - Certamente questo film è da rivedere, per rileggere e studiare le immagini proposte, il loro valore simbolico. È valido ai fini didattici e culturali sullo studio delle associazioni e del discernimento possibili nella nostra mente e nel nostro inconscio. A prima vista tutto ciò emerge spontaneo dopo la visione. Il film ci porta per mano nei meandri dei labirinti della mente. Le immagini sono splendide, co-

struite con grande maestria, le luci studiate alla perfezione. I primi piani sui personaggi sono frequenti e sono messi in risalto dalla sfondo scuro. Il loro linguaggio, che si avvicina più a un soliloquio, è a volte molto poetico, a volte aspro e stridente come le note scordate del violino. Il ricordare tutto non è in questo film una ricerca del tempo perduto, per certi versi costruttiva, al contrario, è fonte di disagio per il personaggio, perché genera caos. La vicenda di quest'uomo, che cerca infine disperatamente di dimenticare, in noi suscita una profonda compassione per l'uomo come tale, genera una nostalgia, un desiderio di pace. Il film racconta nel bene e nel male la vicenda umana, le sue lotte e le sue contraddizioni. Il linguaggio cinematografico usato è originale, insolito, d'avanguardia.

Giovanna Gusmaroli - Un gioco molto intelligente che esprime tutta la difficoltà dell'uomo racchiuso nell'individuo "fenomeno". Scene colori effetti di luce, piani e tagli sono espressi in un linguaggio filmico d'altissimo livello.

Lina Amman Orombelli - Fuori dell'ordinario. Bellissimo. Struggente.

Cristina Casati - Un'opera veramente notevole di un autore che nei dieci minuti della presentazione ha saputo farsi apprezzare per la sua intelligenza e discrezione (cosa rara tra i cineasti, che si sono mostrati tendenzialmente vanitosi). Chiamo questo film "opera" genericamente perché, se c'è un problema che lo riguarda, è esclusivamente quello della sua collocazione in un settore artistico: è sicuramente cinema o è piuttosto arte figurativa, o letteratura visiva o teatro d'avanguardia? Il contenuto tematico, anche se intrigante come l'utilità etica e psicologica della memoria, rimane sullo sfondo in confronto agli interrogativi sullo sviluppo futuro dell'arte in generale e dei suoi strumenti tecnici. Oltre alla proiezione verso il domani del cinema digitale e video, l'autore si lega in maniera precisa a tutte le nostre radici artistiche e letterarie, soprattutto del Novecento. Emozionanti i riferimenti alla letteratura futurista, alla poesia visiva, al sur-

realismo, alle installazioni dell'avanguardia del secondo dopoguerra. Una fucina di stimoli, insomma.

OTTIMO

Dangelo - Un celebre dipinto di Dominguez si intitola *Il ricordo del futuro* e il capolavoro di Dalí *La persistenza della memoria* ha letteralmente cambiato il modo di intendere la pittura. A partire, da questo dipinto, di fatto, l'immenso patrimonio memoriale viene sconvolto e riproposto al dubbio. Mi auguro che il film di Paolo Rosa (rarissima gemma nella palude del cinema italiano attuale) possa incontrare la stessa entusiastica accoglienza che i surrealisti (e non solo loro) riservarono a *persistenza*; Il cinema si è spesso occupato di smemoratezza (da "Collegno" in poi) ma, a mia conoscenza, mai ha intrapreso questa strada alla rovescia, pavimentata di pericoli, dove fascino, paura e malinconia si fondono in modo straordinario grazie al racconto svolto con rara scioltezza in cui solo attimi visionari si alternano a scene ammirabili, quasi dei test clinici. Recitazione stringata, fotografia minimale, primi piani degni del maggiore "gotico" in questo gioiello destinato a svegliare dal torpore i sonnolenti stanchi registi "realisti" nostrani (e non solo). Un'ora e quarantacinque di felicità visiva e narrativa.

Luisa Alberini - Un passaggio di immagini di grande bellezza; fotografie da libri di poesia, e un testo che racconta senza perdersi in particolari inutili. Ma anche un film che porta a ripensare il grande mistero della memoria, che diventa specchio dell'invisibile, che ci ricorda che la mente proietta quello che possiede, sempre pronta alla rivelazione di esperienze sedimentate, smaterializzate nel più imprevedibile dei momenti... Non una lezione da laboratorio psichiatrico, ma l'educazione allo sguardo e all'ascolto. Come a dire che niente di quello che accade sotto i nostri occhi accade senza lasciare traccia.

Luciana Biondi - Iconograficamente elegante e ricercato,

con sapienti cromatismi che a volte sfumano morbidamente; con qualche reminiscenza felliniana qua e là. Interpretato egregiamente dai due protagonisti: resa molto bene la sofferta impotenza del professore di fronte al caso clinico e l'attonicità drammatica del protagonista sempre più soffocato e succube della sua insolita capacità mnemonica. In una grande orchestra affluiscono molteplici suoni che selezionati secondo criterio producono melodie, altrimenti si ha stonatura e caos fonico... Così è per la mente umana che, sotto un bombardamento sempre più massiccio di segni, segnali, informazioni di ogni tipo può arrivare a perdere la capacità selettiva con conseguenze inimmaginabili. Messaggio assai inquietante ma assai utile nel nostro tempo!

Fiorella de Libero - Operazione culturale di grande interesse questo "film" che esce dai canoni tradizionali della cinematografia, generando in prodotto che si situa in un terreno intermedio tra cinema, teatro, documento scientifico, riflessione psico-sociologica. trasposizione di arte figurativa, linguaggio simbolico. La macchina da presa serve a surrogare a volte la pura fotografia, con insistite soste su immagini emblematiche; altre volte si attarda sui primi piani per scavare in una mente che si pone come mistero e paradosso e in un animo che di questa mente è schiavo. Il pregio, ma anche il difetto, di questo filmato mi sembra risiedere proprio in questa sua natura estremamente innovativa, ma ibrida, che ne fa un prodotto per "addetti ai lavori", sofisticato e rigorosissimo anche nella fedeltà allo straordinario libro di Lurija, ma perciò stesso lontano dal tipo di "comunicazione" più propriamente cinematografica. Gli stessi riferimenti alla condizione dell'uomo moderno, sottoposto al martellamento indiscriminato della globalizzazione dei media e per il quale l'ideale non è più quello dell'"homo encyclopaedicus" ma della selettività del sapere (un uomo per cui è più importante essere in grado di dimenticare che di ricordare) e della ricerca di senso e significato, sono concetti troppo poco esplicitati. Tutto ciò mi sembra rendere questo *Mnemonista* una produzione di nicchia dal notevole valore sperimentale ma di difficile diffusione.

Carla Veronesi Righi - Questo film è stato per me un godimento soprattutto della vista. La stupenda fotografia accompagnata dal trionfo delle tinte, dagli squarci architettonici dai tenui colori contrastanti e il trascolorare l'uno nell'altro sono una gioia per gli occhi. Bombardati come siamo da ogni genere di informazioni, il film dà voce al frastornante disagio del mondo odierno.

BUONO

Gabriella Rampi - Un film difficile, ma molto interessante; bravi i due protagonisti e bellissima la fotografia, che riduce le immagini all'essenziale. Dopo un inizio un po' lento, siamo coinvolti nel dramma del ricordare e dell'annullarsi, nel dramma di ogni uomo che deve liberare la propria mente dai troppi ricordi e dalle troppe sollecitazioni ma senza memoria, senza radici, si rischia di cadere nel nulla, come fa presagire quella N rossa che nel titolo si insinua fra le sillabe iniziali di memoria.

Tina Lazzaroni - È un film da vedere con la massima attenzione. Bisogna, inoltre, non dimenticare che si parla di una storia vera. Questo è importante perché in certi momenti ti puoi perdere nella confusione e pensare di trovarti in un mondo fantastico. La stessa confusione che vive anche il protagonista. La "memoria" che in un primo momento potrebbe essere considerata un privilegio, qui diventa una sindrome, ed è terrificante quello che combina. La mescolanza dei cinque sensi, nella mente dell'uomo, rende la vita invivibile. Con la sola teoria della mente, il "sapere" non serve a nulla se non connetti i sensi, entri nel caos. E così è per la vita di S. Un messaggio però può essere ricevuto in questo momento della nostra vita così sommersa dall'informazione facile e indiscriminata. Se non la controlliamo e non impariamo a incasellare tutto il sapere che ci è concesso, casi come quello del film non saranno più sporadici e rari.

Felice Ghidoli - Paolo Rosa dà il suo apporto registico alla

problematica del mnemonismo con una provocazione narrativa di un caso neuropsicologico, un intrigante viaggio immaginifico nella mente di un personaggio ossessionato della memoria fotografica prodigiosa. Opera metaforica dove l'invenzione narrativa associa parole, immagini suoni e colori a un'esistenza dalla personalità molto complessa, una vita attraversata dalla ricerca di un centro di stabilità, un punto di riferimento che l'esagitato protagonista troverà solo a costo di un cambiamento radicale, allusivo alla figurazione di una curva parabolica, che, dopo l'ascesa, ridiscende nell'infinito. Film dal racconto frammentario e dall'apparenza teatrale, ambiguo e profondo, che graffia e turba, un gioco un po' casuale, che non arriva al cuore.

Giulio Manfredi - Tecnica cinematografica di ottimo livello in questo film che ci propone un personaggio che non riesce a dissociarsi dal gioco mnemonico al punto di chiedere aiuto all'analista, che a sua volta chiede aiuto all'oblio. Il non poter dimenticare è forse il castigo dell'uomo. Il bilancio della vita assume un significato nei ricordi, ma il continuare a ricordare può precludere la possibilità di guardare oltre se stessi. Forse è questa una delle maggiori riflessioni che il film mi ha lasciato nella sua suggestione di primi piani e di oniriche immagini pittoriche.

Anna M. Cito - Esteticamente bello, questo film onirico è lento e gelido. penso ai film di casi psichiatrici reali ripresi dai libri di Oliver Sacks dove la collaborazione dello scienziato è vicinissima umanamente al malato e dove la partecipazione dello spettatore è effettivamente coinvolta nel dramma umano. Qui restiamo distaccati, lottiamo per essere presenti, soprattutto incantati dalla fotografia che simbolica, astratta o realistica, è sempre stupenda.

DISCRETO

Simonetta Testero - Un film molto bello dal punto di vista estetico ma senza capacità di coinvolgimento. La vicenda

dovrebbe trasmettere sofferenza e trasportarci in questo mondo di disperazione del protagonista ma non ci riesce. Penso che comunque sia molto difficile se non impossibile riuscire a trasmettere in immagini una vicenda che invece credo molto adatta a un testo scritto. Nel complesso è difficile da valutare ma mi pare che le note negative abbiano la prevalenza.

Franca Sicuri - Da profana, sono rimasta un po' confusa da questo film. Solo una certa "decantazione" e uno scambio di opinioni mi hanno aiutata a capire l'invito a selezionare, nel mare di nozioni che riceviamo, quelle importanti per la vita.

MEDIOCRE

Alessandro Rossi - Delirio visionario e surreale, irritante per la sua inconcludenza. Splendida solo la fotografia.

Vittoriangela Bisogni - Un bombardamento di immagini di cui mi è rimasto ben poco, perché la mente si difende da tutti gli eccessi, rimuovendoli. E durante la visione del film questo sovraccarico di elementi di comunicazione mi ha disattivato la capacità di capire e di riflettere. Come fanno i bambini, mi sono limitata a "guardare le figure". Per sostenere l'assunto pur validissimo che un cattivo uso di facoltà

prodigiose può essere pericoloso e trasformare il "memo" in "nemo", ci sarebbe voluta una mano ben più sensibile di quella di un virtuoso dell'immagine.

Tullio Maragnoli - A proposito di memoria... di questo film ricordo ben poco: alcune belle immagini fotografiche, la faccia quasi sempre espressiva del protagonista, tante parole e sì, lo confesso, qualche mio irrefrenabile colpo di sonno. Film spesso più assomigliante a una pièce teatrale, risente pesantemente dell'appartenenza del regista a un gruppo di avanguardia artistica, cosa che ha fatto la gioia dei critici di professione i quali, nelle loro recensioni si sono potuti esibire in molteplici raffronti e in dotte citazioni. Vista la difficoltà del discorso, agli spettatori normali è stata invece riservata una non tanto elegante *captatio benevolentiae* da parte del regista stesso, circa la loro supposta o almeno sperata intelligenza. Viceversa, con un po' meno di presunzione, credo che prima ancora di opinabili criteri artistici, correrebbe se non l'obbligo, almeno la cortesia di farsi capire meglio da tutti.

INSUFFICIENTE

Bruno Bruni - Storia arida di uno strano personaggio che fallisce nelle sue aspirazioni per la sua fenomenale memoria.

CAST&CREDITS

regia: Aleksandr Sokurov
(Russia, Germania, Giappone, Italia, Francia, 1999)
sceneggiatura: Youri Arabov
fotografia: Alexey Fyodorov e Anatoli Rodionov
montaggio: Leda Semionova
interpreti: Leonid Mosgovoi (Adolph Hitler),
Elena Rufanova (Eva Braun), Leonid Sokov (Goëbbels)
durata: 1h.48'
distribuzione: Mikado

IL REGISTA

Aleksandr Sokurov è nato il 14 giugno 1951 in un villaggio della Siberia. Suo padre era un ufficiale dell'esercito, e lui è cresciuto tra la Polonia e il Turkmenistan. Mentre studiava storia all'Università di Gorky si è avvicinato al cinema lavorando come assistente operatore in una tv locale, quindi si è iscritto alla scuola di cinema di Mosca, la VGIK. Ma le autorità sovietiche nel 1978 bloccarono il suo film di diploma, e da allora impedirono che i suoi film successivi venissero proiettati in pubblico. Il regista Andrej Tarkovsky, che allora era in esilio, istituì un fondo perché Sokurov potesse continuare a lavorare. I suoi film hanno cominciato a circolare solo dopo il 1986. Pur essendo molto attivo, di lui gli spettatori occidentali non conoscono che i suoi ultimi lavori. Sokurov ha infatti girato circa trenta documentari e nove lungometraggi, premiati con riconoscimenti dai più

svariati festival mondiali. In Italia si è attirato l'interesse della critica nel 1997 con *Madre e figlio*. *Moloch* (1999), imperniato sulla figura di Hitler, è entrato in concorso a Cannes 2000, mentre *Dolce* (2000), un mediometraggio sullo scrittore giapponese Toshio Shimao) è passato nella rassegna "Nuovi territori" a Venezia nel 2000, mentre quest'anno ha presentato il mediometraggio *Elegia dorogi*. *Taurus*, il lungometraggio presentato a Cannes 2001, ricostruisce gli ultimi giorni della vita di Lenin

IL FILM

Arriva da Cannes '99, dove ha vinto il premio per la migliore sceneggiatura, *Moloch* del documentarista russo elegiaco Aleksander Sokurov. Un week-end del Führer con Eva Braun sulle Alpi bavaresi, nella fortezza di Berchtesgarten, primavera 1942. Clima esoterico e passeggiate alpestri. Effetto nebbia azzurrognola, che rende tutto flou, perfino le divise delle SS, e il corpo nudo e ballerino di Eva (Elena Rufanova), in attesa dell'amato Adi, Adolf, Hitler (Leonid Mosgovoi). Co-prodotto da Fabrica Cinema, il film di Sokurov assume lo sguardo di Eva, che passa il tempo a volteggiare sulle punte come una ballerina di Pina Bausch. Nuda sotto la calzamaglia trasparente, la bionda sensuale tesse arabeschi atletici sulle alte volute della fortezza. Ma Berchtesgarten non è la dimora del Diavolo, dice il 48enne regista nato in Siberia. Il mito di Hitler, sostiene Sokurov (che gli aveva dedicato un cortometraggio di 10' nel 1989: *Sonata*

per Hitler), è un ostacolo alla comprensione del nazismo. “Hitler non aveva niente di eccezionale”. E quindi lo fa scendere dal podio e lo butta su un letto disfatto o nella vasca da bagno, lamentoso e ipocondriaco, accudito dalla bella fatina della reggia, che invano cerca di salvarlo con il suo amore. Glaciale incubo fuori-fuoco, *Moloch* dà il senso opprimente di una seduta spiritica, di alchimisti [...] che rimettono nel piatto per trovare la formula del potere assoluto e della vita eterna. Adi diverte gli ospiti con battute tipo: “Chi vuole una tisana di cadavere?”. Sulle note di Richard Strauss, sullo sfondo di paesaggi rupestri, fantasmatiche evocazioni del cinema di Leni Riefenstahl, Hitler commenta: “La peste è stata sconfitta. Noi vinceremo la morte”. Sokurov disarticola i corpi nazisti sovrapponendo alle voci originali degli attori (russi) il doppiaggio tedesco. Operazione anti-realistica, manipolazione dell’immagine che rimanda a una sovrimpressione umano-disumano, a un’incarnazione del nazismo da parte di “gente qualunque”, di ieri e di oggi. Hitler disserta sui baffi spioventi dei cechi, ereditati dai mongoli, e sulla “pazzia” dei finnici causata dall’aurora boreale, mentre “noi tedeschi siamo fortunati” se non fosse per quella gran testa imbecille di Mussolini, che ha deciso di rimboschire l’Italia, cosa che spingerà verso la Germania una nebbia umida... La nebbia è già arrivata e avvolge la vacanza del Führer, molliccio e annoiato perfino dall’ardente Eva Braun, tanto da farsi proiettare un documentario di guerra, con i carrarmati trionfanti che solcano lo schermo. “Adi... sai, a proposito di Auschwitz”, gli dice Eva. “Ausch... witz – ripete Hitler – cos’è?”. Una piccola perdita di memoria dell’omino. (MARIUCCIA CIOTTA, *il manifesto*, 28.5.2000)

LA STORIA

In un silenzio assoluto che sembra proteggere la sua nudità Eva Braun danza sul terrazzo della fortezza di Berchtesgaden nelle Alpi bavaresi. L’arrivo di Hitler è atteso poco più tardi e tutto è pronto a riceverlo. Con lui ci sono i suoi fedelissimi, Martin Borman, Josef Goebbels, la moglie e le

valigie del potere. La servitù lo riceve schierata per il saluto di rito, Eva ultima della fila. Qualche parola del Führer ai camerieri più anziani e poi un complimento a Eva. Il tempo per decidere come assegnare le camere e sparire.

Eva si accorge subito che il Führer è stanco e lo fa notare a Marta Goebbels, che le ha portato le ultime riviste di moda da Berlino e dall’Europa. Martin prima di salire in camera raccomanda: niente politica a tavola. Anche Eva si ritira nella sua stanza in attesa della telefonata dell’uomo che chiama soltanto Adi. Al via lo raggiunge, lo vede avvolto da un lenzuolo e tornare a letto. Le confessa subito di essere ammalato, di temer le malattie peggiori. Lei gli risponde che è solo ipocondria. Una discussione che termina in fretta. Tra mezz’ora sono attesi per il pranzo.

A tavola il Führer ironizza sul brodo di carne, infuso di cadavere e tesse le lodi delle ortiche e della dieta vegetariana, unica condizione di una vita sana. Poi passa ad altri argomenti: l’inevitabile guerra che dovrà muovere all’Italia e alla Russia. E si addormenta. Al risveglio la proposta è quella di uscire per una passeggiata in montagna. L’approvazione è generale. C’è chi porta coperte e quello che serve per la merenda. Da lontano i soldati della sicurezza sorvegliano ogni spostamento. Solo Eva prova a distrarre il Führer obbligandolo a qualche passo di danza.

Rientrato alla fortezza, Hitler è atteso da un prete venuto a consegnargli una busta. Contiene la domanda di clemenza per un disertore. Ma quella richiesta, anzi quella preghiera, provoca la severa condanna di una religione a cui non serve più rivolgersi. Il prete se ne va senza aver trovato ascolto e umiliato.

La giornata sta ormai per concludersi e l’ultimo appuntamento è per tutti in salone davanti ad uno schermo cinematografico, poco prima di cena. Viene proiettato un cinegiornale. Si celebra la sconfitta delle armate bolsceviche a opera dell’esercito tedesco. Il Führer lo osserva in silenzio. Martin e Goebbels ne fanno gli elogi. Marta e Eva ne approfittano per scambiarsi qualche confidenza. La moglie di Goebbels ammette che la fortuna di suo marito è stata quella di incontrare un genio che se lo trascina dietro. Eva gioca con

una pistola. Da parte del Führer quel filmato è deplorabile, gli incompetenti che lo hanno realizzato vanno allontanati da tavola, davanti alla solita minestra nera di ortiche, che solo Eva ha il coraggio di rifiutare preferendo una tazza di brodo chiaro, il discorso si sposta sulla razza tedesca «bianca e pura». Eva si alza, interrompe il monologo e dice chiaramente di non capire. La risposta del Führer è feroce: «nessuno si aspetta il contrario e nessuno lo pretende. Le donne sono espressive proprio perchè non capiscono». Lei chiede perdono e se ne va. Poco dopo anche Hitler si congeda. Rientrato in camera, trova Eva che lo sta aspettando. Lui le rimprovera quelli che sono i desideri di una vita coniugale, un figlio; lei gli ricorda che suo padre, quando aveva saputo del loro incontro, le aveva detto: «quell'uomo è una nullità». Ma subito dopo aggiunge: «ma anche se fosse così, io ti amo e sono così stanca di nascondere questo amore. Forse faresti meglio ad ucciderti». La sua risposta: «Sì, può darsi». Una telefonata, la mattina presto, avverte Eva che il Führer è in partenza. In fretta si veste e scende. Tra loro poche parole e neanche un saluto. Lui: «Presto noi sconfiggeremo la morte». E lei «La morte è la morte. Non la si può dominare». La macchina di Hitler si mette in moto. Senza che lui le rivolga uno sguardo. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

La natura brechtiana dell'opera di Sokurov – così acida nel mescolare vita privata, sentimento senza psicologia, e analisi storica, metafora e allusione – ci chiama a un lavoro. [...] *Moloch* è l'esempio che il cinema può seguire altre strade rispetto alla semplice riproposizione di una realtà letteraria o di una disamina politica. Nell'indagare la natura del rapporto tra un uomo pubblico, la sua compagna e la sua intima schiera di amici, nel definire i risvolti grotteschi ma anche profondamente umani di questa situazione, Sokurov insinua un sottile e feroce parallelo tra la situazione di allora e quella che si presenta oggi. [...] *Moloch* è il film della morte. Morte del corpo, ridotto a progettualità, e morte del sentimento

amoroso, ostruito da una logica superiore. *Moloch* è il segno della morte che inevitabilmente coglierà l'uomo-macchina pensante "Hitler" e che similmente si affaccia in un'Europa unita a forza e ancora dilaniata interiormente. *Moloch* è però altresì il film che impone allo spettatore un ruolo vitale. (CARLO CHATRIAN, *Duel* 78, marzo 2000, p. 38)

Concentrata nel tempo e nello spazio (l'origine del film è un dramma per le scene, lo interpretano gli attori del Teatro di San Pietroburgo), l'azione alterna i pranzi collettivi, durante i quali nessuno dei commensali osa contraddire Hitler, e la camera da letto dove Sokurov ci invita a condividere l'intimità di Adolf e Eva. È qui che vengono fuori le angosce del dittatore, la sua incapacità di amare e la sua paura di morire. Ma a Sokurov, per fortuna, non interessa tanto scoprire l'uomo dietro il tiranno sanguinario, quanto mettere in scena una cerimonia macabra, un teatro delle ombre dall'estetica livida e funeraria. Il grande cineasta russo [...] elabora le immagini seguendo una cifra caliginosa, prende le distanze (anche nel senso della scelta delle obiettivi) dai personaggi senza mai lasciarsi andare alla tentazione di umanizzarli. (ROBERTO NEPOTI, *La repubblica*, 27.5.2000)

La felicità delle intuizioni espressive, fin dalla prima scena, degna di Pina Bausch, in cui la Braun si offre sui rostri della fortezza di Berchtesgaden in una nuda coreografia, sta nel senso di imbarazzo un poco colpevole con cui seguiamo questa giornata non particolare, privati del lieto fine "storico" che hanno in genere i film su Hitler. Si respira aria di morte su quelle montagne protette da soldati in divisa e cannocchiale, ed Eva è colei che per amore di "Adi" ha accettato il Male [...]. Una sonata di fantasmi, con echi della Riefenstahl, che per merito del rigore del regista diventa di una dirompente, efficace, costruttiva sgradevolezza, immersa in una scenografia da incubo in tonalità macabro verdastrre. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 27. 5. 2000)

Nelle note di regia con le quali Sokurov spiega il "proprio" Hitler ci sono una cosa abbastanza ovvia e una in-

quietante nella sua giustezza. La prima è il paragone con Stalin: “Il popolo russo – scrive il regista – ha sempre accordato una netta importanza al versante paternalistico del potere... Stalin, come Hitler, ha saputo manipolare a proprio vantaggio l’immagine del padre proprio perché ne aveva compreso il significato”. Questo non umanizza il potere, ma ci spinge a studiarlo da un altro punto di vista. Citando Fromm, Sokurov enuncia questo secondo concetto: “Accettare di comprendere la natura umana di Hitler è una condizione indispensabile senza la quale nessuno capirà mai il nazismo... L’ostacolo insormontabile è rappresentato dal nostro istintivo disgusto, dalla paura e dalla rabbia. Questo tipo di sentimenti rappresentano un lusso che l’artista contemporaneo non può più permettersi”. Ecco dunque Sokurov partire da Eva Braun per “non odiare” Hitler e tentare di capirlo. L’operazione ha una sua logica, ma si nasconde dietro una messinscena artificiale, molto affascinante ma altamente enigmatica. (ALBERTO CRESPI, *I’Unità*, 27. 5. 2000)

Non ci sono parole per dire “esattamente” (e forse neppure “metaforicamente”) il sogno nebbioso su cui si apre *Moloch*.

Il mistero, l’attesa, il senso di arida grandezza, il fascino cupo, i sintomi di una bellezza alienata... Sappiamo solo, fin da subito, che siamo in uno strano teatro fuori dal tempo e dallo spazio, fuori dagli schemi obbligati dello sguardo realista (la testimonianza, l’immagine opportuna), possibilmente fuori anche da ogni pretesa storiografica. Ma ci sfugge il motivo, la forza di quell’immagine: la pietra nuda – decolorata, resa quasi astratta – su cui aderisce il corpo nudo di Eva Braun – che spicca rosa su grigio (realtà su irrealtà, umanità su Storia) – e un gesto languido che sperpera il suo calore in un abbraccio agghiacciante. Svolgiamo un’impressione, interpretiamo una suggestione. Ma siamo perfettamente consapevoli di tutto il non detto che rimane a gonfiare l’immagine (e il suono) oltre la prima apparenza. [...] *Moloch* è uno di quei film che rimangono sempre a un passo più in là della parola (dell’idea che te ne stai facendo). In primo luogo, quindi, oggi è una rarità: se è vero che l’im-

agine cinematografica dovrebbe detenere sempre un surplus di senso e di emozione che non si può nominare (perché appartiene ad un’altra dimensione del conoscere), è anche vero che la maggior parte del cinema contemporaneo ormai cerca solo di soddisfare le attese (siano pure quelle d’autore, poesia e impegno, o quelle del “nuovo” sempre e comunque). In secondo luogo, ogni riflessione su un film come questo è a fortissimo rischio di banalizzazione. Si può parlare legittimamente di psicopatologia del quotidiano hitleriano, sottolineare la parodia di un mondo grottesco, riflettere sulla passione assurda e sincera di Eva Braun per quel mostro che lei chiamava Adi, annotare la novità dell’approccio di Sokurov e Arabov (tra l’altro premiato a Cannes ‘99 per la sceneggiatura) all’universo nazista. Ma non si può ridurre *Moloch* a un discorso sul film. Perché dire parodia già significa falsare l’approccio di Sokurov, che evita ogni facile (ovvia) dichiarazione antinazista, ma che mette in scena tutto il ridicolo quotidiano del “male”, facendolo semplicemente esibire su un palcoscenico alla mercé del pubblico. (FABRIZIO TASSI, *Cineforum* 396, agosto 2000, p. 2)

Intendiamoci: *Moloch* non è un film a tesi. È quanto si più lontano si possa immaginare dall’ideologia. Non è revisionista né giustizialista. non è uno strumento didattico pensato per le scuole né un docu-drama che fruga nel privato di un personaggio per mettere in luce alcuni risvolti nascosti del suo ruolo pubblico. Lavorando sui diari di Adolf Hitler e sulla sua corrispondenza con Eva Braun, Sokurov intesse piuttosto un apologo brechtiano dai dialoghi scarni ed essenziali che impedisce allo spettatore qualsiasi facile scorciatoia emotiva per chiamarlo invece al difficile lavoro dell’interpretazione. Erede della lezione di Tarkovskij Sokurov fa un cinema poetico-pittorico che procede per allusioni ed epifanie: se nel precedente *Madre e figlio* (1997), elogiato da Martin Scorsese, Susan Sontag e Nick Cave, ma passato quasi inosservato da noi, raccontava l’agonia di una madre con una visività solenne e di intensità quasi lancinante, quasi fuori dal tempo e dallo spazio, qui immerge invece un brandello di microstoria novecentesca in alone visivo assolu-

tamente inconsueto e di irresistibile suggestione. Come in un acquario: verde-alga, verde-foglia, verde-marcio, verde-stagno, verde-notte. C'è un eccezionale lavoro sui colori, sulla luce e sulla fotografia, in *Moloch*. Sokurov fa tutto con mezzi tradizionali: niente elettronica, nienete effetti speciali, niente computer grafica. Solo i vecchi trucchi artigianali di una volta (filtri, vetri, lenti, specchi, illuminazioni forzate, procedimenti anamorfici) per conferire all'immagine filmica una densità e una trasparenza che la avvicinino all'immagine pittorica. (GIANNI CANOVA, *Lecture* 569, 2000)

Dove? Quando? L'orrenda, squallida antropologia del potere totalitario mostrata da Aleksandr Sokurov è radicata nello spazio e nel tempo: inizio del '42, alpi bavaresi. Tuttavia, non solo di Adolf Hitler si tratta, nel suo film duro e imprevedibile. E ancora: non solo di Eva Braun, o di Martin Borman, o di Joseph Goebbels e signora. Le parole del dittatore sono le stesse dei *Tischgesprache*, dei "discorsi a tavola" di Hitler, annotati con una cura servile che si direbbe umoristica, se non fosse che, intanto, la Germania e l'Europa morivano. Ma potrebbero stare anche sulla bocca di Stalin, di Benito Mussolini, di Nicolai Ceausescu, di Radovan Karadzic o di un qualunque altro *Führer*, duce, *conductor* o uomo del destino tra gli innumerevoli che hanno funestato il Novecento, con il conforto entusiasta e meschino dei rispettivi cortigiani. Il loro senso, infatti, non sta in quel che esprimono, ma nel fatto che non esprimono, che non comunicano un discorso. Il loro cuore è il vuoto, quello stesso in cui affonda le radici il palazzaccio di Berchtesgaden. Su di esso, deformato nelle sue linee dall'uso esasperato del grandangolo, si apre appunto *Moloch*. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 18.6.2000)

«*Moloch* ha suscitato numerose polemiche...». «Lo so, soprattutto in Europa. Vorrei solo dire che il male è un fattore umano perennemente presente, mentre il bene è temporaneo, frammentario, e l'unico sforzo auspicabile è quello di impedire che il bene perisca. Per far questo è necessario capire l'essenza di un fenomeno, nel caso specifico

quello del nazismo, con la sua forte componente mistica. In questo film mostriamo come la sciagura nasca dalla semplice stupidità umana, giungendo sino alle tremende conseguenze che tutti conosciamo. Il potere appartiene all'uomo e tanto più vi è vicino tanto più è stupido. Il potere è ordinario, primitivo, ed è questa l'origine della tragedia: sinché non comprenderemo le radici del nazismo e del male, non romperemo mai il circolo vizioso della sciagura». (Alexsandr Sokurov, da un'intervista a BARBARA FRIGERIO, *Duel* 78, aprile 2000, p. 37)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Miranda Manfredi - Un manifesto dal colore terreo in cui una giovane donna dallo sguardo tristemente consapevole sembra osservare l'allucinante Moloch del '900 che sembra sbucare dagli inferi. Il film è riassunto in questo gioco di occhi. Teatro verità o costruzione psicoanalitica caricaturale? La personalità di ogni dittatore ha arricchito la letteratura. L'indagine su Hitler è particolarmente complessa. La perversione paranoica che ne ha fatto un genio del male viene, in questo film, riassunta nella nullità dell'uomo. L'indagine si può psicologicamente spostare sul popolo tedesco succube e privo di senso critico, Sokurov lo lascia pensare. Il film è interessante e intenso nella sua lenta ricercatezza: e forse avrebbe potuto meritare qualche premio in più. La nebulosità delle immagini merita attenzione nel suo simbolismo mortifero. Considero il film da Premio per la capacità del regista di mantenere la drammaticità della storia nei confini della superficialità umana del quotidiano. Gogol non avrebbe potuto fare meglio.

OTTIMO

Vincenzo Novi - È un film dal fascino sottile e tenebroso.

Una vicenda che si svolge in un'atmosfera ipnotica, mediata dallo sguardo fosforescente di un essere oscuro, che compare nei primi fotogrammi: nel film, ma fuori dal film. I personaggi si muovono come in un plasma dai riflessi lividi e la nebbia che avvolge il luogo, accentua il senso della loro alienazione. Il film evoca il fondale misterioso su cui si muove la mente di un uomo dominato da una forza sovrumana. Il suo vortice trascina con lui, milioni di esistenze senza difesa. Sokurov sa suscitare il senso dell'orrore, raccontando una vicenda dall'apparenza banale. La comunicazione passa attraverso il ritmo, il colore, i silenzi e l'ombra gelida del vuoto e del nulla. Nessun documentario e nessuna ricostruzione erano riusciti finora a fare altrettanto. Un guizzo di umanità passa forse nello sguardo che il despota getta negli occhi dell'immagine materna. Quali sentimenti?

Teresa Deiana - Invece che balsamica aria di montagna c'è odore di ferro e di nebbia infetta mentre, dentro e fuori la fortezza, aleggia un vago sentore di morte. Le movenze della donna, più di ginnasta che da danzatrice, fanno pensare ai prigionieri che si tengono in esercizio durante l'ora d'aria. Visto nella sua impudica intimità Moloch è solo un misero ometto che si aggrappa al potere tiranneggiando i cortigiani o immedesimandosi, avidamente, con le formazioni di aerei che rombano minacciosi dallo schermo. Il film ha immagini spesso molto raffinate, viste come attraverso un velo che conferisce loro un particolare sfumato che le situa in una dimensione d'irrealtà. Rari i primi piani, mentre le scene in campo lungo, più frequenti, invitano a porsi al di fuori come per valutare meglio l'intrinseca debolezza del tiranno. Forse è un invito a riflettere quanto gli apparentemente invincibili giganti, possano avere in realtà, fragilissimi piedi d'argilla.

R. Radaelli - Film molto interessante e coraggioso. Apprezzo sempre tutto quanto si propone in forma particolare e nuova. Quello che Sokurov racchiude in questo pamphlet è drammatico e feroce: tutti i miti peggiori sono sempre incarnati da personalità squallide, malate, che portano con sé la morte. Il film racconta, nello spazio di un week end il mo-

struoso di una personalità possente che travolge la normalità e la bellezza delle cose e dei rapporti con le individualità tra di loro, tutto spegnendo nella più feroce ipocondria. Questo è inquadrato stupendamente nella nuda tertagline del castello di Bergensgarten (fotografia bellissima), nell'esasperazione di un dispotismo che non può essere che suicida e criminale. Chiaramente il regista intende sgonfiare queste potenti personalità in nome di una normalità che ne oggettivizza l'assurdità demenziale. Non solo Hitler è nel mirino, ma viene posto come esempio di altri personaggi analoghi.

Piergiovanna Bruni - *Moloch* o "follia del sacrificio" è il titolo più appropriato che il regista potesse trovare. La sceneggiatura mi ha dato la medesima tensione del celebre quadro del pittore norvegese Munch, il suo capolavoro, *Il grido*, in cui figure oscure, parapetti, sfondi paesaggistici appaiono in contrasti intensi, colmi di lividi presagi di follia. Approvo il premio dato allo sceneggiatore Arabov per la sceneggiatura. Le sequenze sono perfettamente coerenti al vissuto dei personaggi storici contemplati nel film, che, non possiamo dimenticare, hanno portato alla follia del secolo. Il regista racconta l'esperienza dell'umanità attraverso il comportamento del singolo. Idiotizza il dittatore con le sue ossessioni tipiche di un soggetto necrofilo. Ci dimostra quanto vuoto morale si possa stringere intorno a un dittatore, come nasce l'idolatria del potere, la soggezione nei soggetti fragili, infine, come si ingenera l'untuosa imitazione nei pusillanimi e la paura nei servili. Sokurov condivide la tesi del grande psicologo Erich Fromm nel suo trattato *Psicanalisi dell'amore*.

Carla Casalini - In una scenografia livida di stampo teatrale, di enorme fascino, si muovono personaggi che non sarà facile dimenticare, con la loro meschina quotidianità e i loro grandissimi enigmi: l'amore di Eva, il carisma di Adolf, la sconvolgente viltà dei suoi.

Germana Leone - Un film simbolico, che non va letto come un documento storico, bensì come il simbolo della follia del

potere. La figura di Hitler ci sembra incredibile, limti della pazzia, eppure sappiamo che aveva terribili accessi di ira, che spinse al suicidio una sua nipote.

BUONO

Felice Ghidoli - Una pellicola insolita, dai contenuti inquietanti, dalle grandi atmosfere visive, dal montaggio particolare che accompagna situazioni angoscianti. Psicodramma dal simbolico titolo di una spietata, insaziabile distruzione, rivissuta nell'ossessione del decadimento fisico, nell'angoscia della morte e che, nell'uggiosità dei discorsi, sprigiona follia. In una riproposta ambientale nebbiosa, Sokurov racchiude nella visione del "Male personificato", il farsesco, il grottesco, nell'attenuare la pesante atmosfera onirica.

Luisa Alberini - Il ritratto di un uomo raccontato dai fantasmi di cui si è circondato, le ombre che lo hanno avvolto, le maschere che ne hanno costruito il mito. Qui i simboli sono chiamati a dare senso agli eventi. Quelle ventiquattro ore o poco più della storia a cui siamo invitati hanno il valore di un tempo che precede e va oltre i fatti di cui si parla. Diventano lo spazio di scena per un dramma che la debolezza di pochi ha reso inevitabile a molti. Si ripete la favola tragica del re nudo: intorno a lui solo giullari. La persona che lo ama davvero e che in nome dell'amore si sente libera vive, senza possibilità di uscita. Nuda, seppur di una diversa nudità, come lui.

Vittoriangela Bisogni - L'ennesimo strale contro il nazismo, presentato secondo un taglio particolare: la condanna del dittatore guerrafondaio in quanto divoratore di vite giovanili. Infatti il titolo "Moloch" si riferisce alla mostruosa divinità cui si dovevano sacrificare bambini. E nel film l'unico dettaglio operativo del Fuhrer è la condanna inappellabile del giovane disertore. Il lavoro è una pregevole pièce teatrale cui il cinema aggiunge elementi efficaci: i panorami brumosi, le ardite inquadrature a picco sul vuoto, le immagini del-

le persone sfumate e deformate dall'obbiettivo. Il che, insieme ai colori freddi (grigi, verdi, azzurri) e alla nudità degli ambienti, contribuisce a creare atmosfere eloquenti di vuoto e di freddo: il vuoto dei valori, il gelo delle coscienze. Non ho trovato pesante né scorretto il film che, pur essendo una feroce caricatura, ha veritieri agganci storici; non disgusta e non traumatizza.

DISCRETO

Giulio Manfredi - Hitler come uomo viene descritto in tutta la sua negatività. Freud e Nietzsche possono essere considerati i maggiori ispiratori di questo film. Psicoanalisi e filosofia della volontà di potenza hanno le stesse radici nella indagine di Sokurov. Sembra che il regista ci voglia avvertire di tenerci alla larga dalla tracotanza dei trascinatori di popolo perché dietro alle parole c'è il nulla. La figura di Eva è trasparente nella sua innocente passionalità ma appare come un paravento alla mancanza di affettività di Hitler preda di devianze. La seducente danza iniziale della giovane donna sembra un simbolo di scelta di vita leggera e gioiosa ma sempre sull'orlo del precipizio di una tragedia. La lentezza del film è interrotta sapientemente da un cinegiornale violento nella sua verità che svela il vero volto di Hitler appagato dagli eventi che ha scatenato. Il film è pregevole nel suo impianto teatrale ma forse un po' troppo sopra le righe come recitazione.

Federica Bussolati Rizzi - Originale e ottima la descrizione dell'atmosfera in cui si muovono i personaggi da Eva Braun agli amici e collaboratori di Hitler. Splendide le sequenze del paesaggio e degli interni ed esterni della fortezza in cui passa una vacanza questo gruppo prono di fronte al capo. C'è un grande impegno nel presentare Eva e il suo attaccamento al Fuhrer, il quale qui viene proposto sicuramente in modo un po' ironico come un uomo malvagio ma più ancora come un mentecatto e si fatica a pensare di lui come sia riuscito ad avere tanto seguito e potere da far tremare l'Europa.

Lydia Pochettino - Film altamente teatrale dove il grottesco trionfa. Il film rivela la pochezza di Hitler e la sua disumanità verso gli uomini. *Moloch* è la morte. Molto bella la fotografia.

MEDIOCRE

Lucia Fossati - Sembra che l'umanità non possa fare a meno di crearsi un idolo, un Moloch a cui sottomettersi, da chiamare "mein Fuhrer"; non importa se l'idolo è di legno o di bronzo, come quelli di cui parlano i profeti biblici, o è un uomo mediocre, pusillanime e banale come l'Hitler di Sokurov. Forse il film vuole denunciare questa tentazione ri-

corrente nella storia. Purtroppo però il linguaggio cinematografico del regista è quasi sempre insopportabile: pesante, soporifero ed elitario. La sceneggiatura e la recitazione sono teatrali, la scenografia e la fotografia ricordano l'espressionismo tedesco degli anni '20 e sono abbastanza suggestive ma non sufficienti per salvare il film.

INSUFFICIENTE

Sara Boscolo - Più che un film è uno spettacolo teatrale ma cupo, claustrofobico! Non ho capito cosa si voleva comunicare con questa sceneggiatura poco verosimile, troppe macchiette che di sicuro non lo erano.

Il partigiano Johnny

23

CAST&CREDITS

regia: Guido Chiesa (Italia, 2000)
sceneggiatura: G. Chiesa, Antonio Leotti
fotografia: Gherardo Gossi
montaggio: Luca Gasparini
musica: Alexander Balanescu
con: Stefano Dionisi (Johnny), Andrea Prodan (Pierre),
Fabrizio Gifuni (Ettore), Giuseppe Cederna (Nemega),
Alberto Gimignani (Biondo), Claudio Amendola (Nord),
Chiara Muti (Elda), Umberto Orsini (Pinin)
distribuzione: Fandango
durata: 2h15'

IL REGISTA

«Guido Chiesa, nato a Torino nel 1959, si è trasferito negli Stati Uniti dopo aver completato i suoi studi di Storia del Cinema all'Università. Negli anni Ottanta ha lavorato per i film di Jim Jarmush, Amos Poe, Michael Cimino. Ha girato diversi cortometraggi in video e in pellicola, videoclip e cortometraggi televisivi. Tornato in Italia, Chiesa esordisce alla regia cinematografica con il lungometraggio *Il caso Martello* (1991), una storia che parte dal presente, tramite l'indagine di un assicuratore, per ritornare al passato e, in particolare, alle lotte partigiane, dando vita ad una riflessione sulle conseguenze della guerra civile non solo in ambito storico ma, anche, in ambito locale: le Langhe piemontesi.

Guido Chiesa continua la sua ricerca sulla resistenza con il documentario *25 aprile: la memoria inquieta* (1995) e, poi, ancora con il medimetro, a metà tra documento e finzione, dal titolo *Partigiani* (1997).

Del 1994 è il secondo film di finzione *Babylon*, tentativo [...] di descrivere le modificazioni etniche in una città come Torino, fissata nel momento del suo tramonto economico.

Un terzo percorso può essere rintracciato in *Una questione privata: vita di Giuseppe Fenoglio* (1998), che unisce cinema, letteratura e storia attraverso ricostruzioni di momenti dalla vita dello scrittore piemontese e riflessioni sul suo lavoro letterario e sul suo coinvolgimento nella lotta partigiana. L'interesse per Fenoglio ha portato Chiesa a realizzare il film *Il partigiano Johnny*, tratto dal romanzo più famoso dello scrittore piemontese». (da *Kw.cinema*).

Con Daniele Vicari ha recentemente realizzato il bel documentario *Non mi basta mai*, su cinque ex operai della Fiat.

IL FILM

«Era parecchio tempo che Guido Chiesa progettava di portare sullo schermo il romanzo semiautobiografico di Beppe Fenoglio, pubblicato postumo nel 1978. Quando la possibilità si è concretizzata, il quarantenne regista/sceneggiatore ha dovuto porsi una domanda difficile: come raccontare la Resistenza oggi, in un clima culturale in cui le idee, la Storia, la moralità paiono diventati oggetti d'an-

tiquariato? Chiesa ha trovato la risposta giusta. Dal punto di vista della scrittura drammaturgica, *Il partigiano Johnny* adotta uno stile laconico e privo di enfasi; vi corrispondono immagini quasi scabre, colorate con una tavolozza neutra e omogenea. La volontà antideclamatoria è tanto più lodevole perché quella di Johnny è una storia tutta impastata di dolore. Dolore delle scelte difficili: all'indomani dell'8 settembre uno studente di letteratura inglese diserta, si nasconde nelle colline intorno alla sua Alba, poi prende la via delle Langhe e si unisce a un gruppo di partigiani comunisti. Dolore di una guerra combattuta tra freddo, pioggia e stenti, dove si attacca e si è attaccati di sorpresa, bisogna fuggire e nascondersi, si conquista una città sapendo di perderla subito dopo. Chiunque può essere un amico o un traditore: e dall'alternativa dipende la vita del partigiano. Tra l'autunno '43 e il febbraio '45, scandito per capitoli-stagioni, il film di Chiesa intende soprattutto mettere in scena questa sofferenza, la quotidianità di una guerra sporca e cattiva come ogni guerra, ma ancor più precaria e confusa, in cui i cadaveri restano abbandonati nei campi o nelle strade dei villaggi e ogni azione può scatenare una rappresaglia sanguinosa sulla popolazione civile. Passato a una formazione di ex militari che sarà decimata, Johnny si ritrova solo, a cercare di sopravvivere tra fame e gelo al durissimo inverno del '44. Proprio quando potrebbe cadere preda della disperazione e sentir vacillare di più la propria motivazione ideale, vissuta finora con la titubanza dell'intellettuale, il giovane ritrova più forte la ragione della scelta fatta, rinuncia alla rinuncia, giunge a negarsi ogni residuo istinto di autoconservazione. [...] I modelli del regista torinese sono [...] il cinema neorealista, e in particolare l'ultimo episodio di *Paisà*, da un lato, dall'altro *La sottile linea rossa* di Terrence Malick. [...] le scene di guerra risultano assolutamente convincenti, proprio per l'assenza di epicità e l'inesorabile ripetitività con cui sono rappresentate. L'ambientazione "on location" sui luoghi dell'azione è ineccepibile. Ottima l'interpretazione di Stefano Dionisi, adeguato e ben diretto tutto il cast». (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 18 novembre 2000).

LA STORIA

I mesi che separano l'8 settembre 1943 dal febbraio del 1945 sono raccontati da Johnny (un giovane piemontese soprannominato così in quanto studente di letteratura inglese) che è rientrato ad Alba, città dove vivono i genitori, dopo aver abbandonato la sua caserma a Roma.

Johnny è disertore e sa di doversi nascondere, ma non sceglie la solitudine di un posto in collina dove continuare a studiare. Ai suoi compagni raccolti intorno al professore di liceo dice: "In caserma sono scappati tutti. Sono scappato anch'io". Uno di loro interviene: "Professore, facciamogliela pagare". "In che modo, Vico?". E Vico: "Alba è piena di fascisti da accoppiare". A questo punto il professor Cucito si rivolge a Johnny e gli chiede se lui è disposto a uccidere, sapendo che l'uccisione di un fascista porterebbe a una rappresaglia contro i civili. Johnny: "No". E allora Chiodi precisa: "Non basta voler essere partigiani. Ci vuole anche coscienza ideologica. Essere comunisti". "Altrimenti – conclude Cucito – sareste soltanto dei Robin Hood".

Johnny parte da solo per le colline delle Langhe e quando incontra un gruppo di partigiani chiede di unirsi a loro. Ma quel suo nome, non di battaglia, ma dato dal professore di inglese, attrae su di lui l'interesse di chi pensa a un giornale per spiegare ai contadini i concetti fondamentali del marxismo. La sua risposta: "Io sono qui per i fascisti": E poi tra sé e sé: alla prossima occasione vado a cercare gli azzurri.

Ed è in seguito ad uno scontro con i tedeschi, dal quale il gruppo a cui si era unito esce annientato, che decide di allontanarsi definitivamente, e di seguire invece le formazioni azzurre, composte da militari dell'ex esercito regio, a capo delle quali c'è il capitano Nord, che lo affianca al tenente Pierre al presidio di Mango. Il programma è quello di prendere Alba. E il 10 ottobre con il fazzoletto azzurro al collo i partigiani percorrono le strade della città, sotto gli sguardi non sempre partecipi della gente che li controlla dalle finestre. Johnny, tornato a casa da padre e madre, si sente dire: "Adesso stai qui. L'avete presa". E lui: "Non la terremo per molto, dieci, venti giorni al massimo". Il padre poi "Hanno

ammazzato il tuo professore Cucito". L'arrivo dei tedeschi e l'impossibilità di opporvisi, costringe i rimasti delle formazioni di Nord a tornare sulle colline delle Langhe e a cercare rifugio, dopo giorni di scontri e di peregrinazioni, nella cascina di Rina, una contadina che ha sempre offerto protezione ai partigiani. E questo casolare diventa la base da cui Nord continua a reggere le file dell'organizzazione, finché Rina dice loro che non può più tenerli. Sa che un partigiano è stato ucciso poco lontano, e il sospetto è che fosse una spia. Johnny riflette: basta un dubbio e si spara. Al ritorno, dopo il tentativo di comprare dal farmacista una medicina per un compagno, non trova più nessuno. Anche Ettore è stato fatto prigioniero dai fascisti, ed è inutile la cattura di un disertore fascista per ottenerne il cambio. Johnny è rimasto solo. Un giorno, sulla neve gli va incontro Sonia, un'amica, e gli mostra la testa rapata. Lui le dice: "Pensa solo che sei libera". La sua replica: "Ho visto Ettore. Non è stato scambiato. È stato condannato a morte".

La vigilia di Natale: in chiesa il prete parla di un futuro migliore. All'uscita un gruppo di ragazze sperano che il prossimo Natale non sia più così; poco dopo, ancora sparatorie e ancora morti. Il vecchio mugnaio, che con la moglie dà a Johnny qualcosa da mangiare, gli dice: "Perché non ti nascondi? Sei rimasto l'ultimo. Gli alleati vinceranno anche senza di voi". Johnny: "Io mi sono impegnato a dire di no. Poi se muoio io basta che ne resti uno".

L'inverno sta ormai per finire. I pochi sopravvissuti della compagnia di Nord si ritrovano insieme. Pierre, che per curarsi si era rifugiato dalla fidanzata, adesso, ristabilito, inizia a riorganizzare la formazione. C'è nell'aria l'attesa per una missione inglese e la convinzione che per la primavera sarà tutto finito. Ci si deve muovere. Johnny dice: "Non siamo qui per scappare ancora". Davanti a loro in marcia, apparentemente distante, una colonna di fascisti in ritirata. E invece di nuovo una tempesta di pallottole e la morte di altri compagni a cui il partigiano Johnny può solo assistere e tentare di rispondere con la stessa arma. Sullo schermo nero poche parole: "Due mesi dopo la guerra era finita". (LUI-SA ALBERINI)

LA CRITICA

Un film coraggioso e importante, nonostante i difetti e alcune cadute. Il romanzo incompiuto, il brogliaccio di Beppe Fenoglio appare come un testo che si nega, con il suo tessuto frastagliato, all'esplorazione cinematografica che tende inevitabilmente alle semplificazioni e alle tipizzazioni. L'inquietudine del protagonista, l'impasto linguistico, il viaggio dentro i dubbi, le utopie, le tensioni ideali, i giorni, la normalità della guerriglia partigiana, i boschi, le vie di Alba, il paesaggio straordinario delle Langhe rendono incerta e rischiosa la scelta di un unico registro narrativo: struttura epica, cronaca neorealista, western di montagna? La Resistenza è un luogo della memoria e del conflitto politico italiano che suggerisce una posizione: elogio, negazione, demistificazione? La guerra è un soggetto troppo forte e sedimentato e gli effetti speciali, la tecnologia lo hanno trasformato in un genere ricco e asettico. Il regista che ha aperto con *Il caso Martello* la sua istruttoria romanzesca su quegli anni della Storia italiana e lo ha fatto usando l'ancora del presente, questa volta si cala nel flusso di quelle stagioni, di quegli entusiasmi, di quelle contraddizioni e vuole sottrarsi alla leggenda, fare un film che corra veloce come i pensieri del protagonista e come le gambe dei suoi compagni quando vogliono sfuggire alla morte. (ENRICO MAGRELLI, *Film Tv*, 21 novembre 2000)

Guido Chiesa ha tratto un film più attento alla verosimiglianza che agli aspetti spettacolari. Non siamo di fronte a una ricostruzione agghiacciante in stile *Platoon* di Oliver Stone o *Kippur* di Amos Gitai. Qui il regista si è limitato a ricavare dal testo la freschezza della testimonianza, immergendola in una scrupolosa ambientazione resa ancor più suggestiva dal ricorso a una sorta di decolorazione dell'immagine nella bella fotografia di Gherardo Rossi. Della guerriglia partigiana si rispecchiano le interne tensioni, da una parte i comunisti e dall'altra i badogliani, ma senza l'assillo di emettere verdetti di merito a favore degli uni o degli altri; e lasciando invece emergere la fatica, la paura, il fred-

do, la fame e i lutti. Rammenta un personaggio: «La guerra è solo casi estremi». Stefano Dionisi rivive l'odissea di Johnny con serena determinazione, ben accompagnato soprattutto da Andrea Prodan e Fabrizio Gifuni; e il disegno dei personaggi ne esce limpido, privo di enfasi, più sul versante del referto che dell'interpretazione. Si pensa a *Paisà* (ci pensò anche Fenoglio, replicandone quasi alla lettera la didascalia finale: «Due mesi dopo, la guerra era finita») in un film che offre i dati di un'esperienza storica con un'onestà mai prevaricatrice. Le conclusioni, sembra suggerire il regista, tiratevele da soli, una volta tornati a casa. Per il mio gusto in questa ricostruzione avrei eliminato la voce fuoricampo, tagliato un bel po' di minuti a beneficio di un'intensità senza cedimenti e amministrato con maggiore parsimonia la pur interessante colonna sonora di Alexander Balanescu (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 18 novembre 2000)

Di epico c'è l'impresa: confrontarsi con un romanzo alto, incompiuto, arduo e impopolare. Rifiutando ogni semplificazione, evitando ogni retorica, scegliendo una via – ugualmente ardua – che non è storica, ma letteraria. Nonostante alcuni limiti evidenti (il rispetto del testo di Fenoglio porta a un uso eccessivo della voce fuori campo, l'asciuttezza encomiabile dello stile è contraddetta da una colonna sonora invadente) il film di Guido Chiesa ha la stessa nobiltà antica del volto del suo protagonista Stefano Dionisi e somiglia un po' a un profeta che grida nel deserto. Parla di cose importanti: il dovere etico di compiere scelte nette e non opportunistiche, il dubbio e le contraddizioni come elementi essenziali di ogni percorso esistenziale, la complessità del reale. Ma nell'oggi hanno solo il suono amaro della nostalgia. (STEFANO LUSARDI, *Ciak*, gennaio 2001)

Per la prima volta la Resistenza al cinema come esperienza umana globale, quotidiana, perdurante, nello sbando e nel dubbio, nel rischio e nelle scelte terribili. Dal romanzo di Fenoglio, Guido Chiesa ha cercato di allineare la parola all'occhio della cinepresa, cosa difficile per un libro in cui il racconto è il linguaggio. Stefano Dionisi è il tenace,

inesperto, partigiano Johnny, studente di letteratura inglese che prende il fucile, abbandona i gruppi comunisti, combatte con i fazzoletti azzurri del capitano Nord (Claudio Amendola), e infine cerca soltanto un motivo per restare se stesso, fino alla fine. Non è un film storico sulla Resistenza, non lo è nel principio, diciamo. E' invece un film fisico su un uomo in guerra, sul mestiere di sopravvivere, sul "lavoro" del partigiano. Ridotto di alcuni minuti rispetto alla versione di Venezia, purtroppo ancora afflitto dalla musica onnipresente di Balanescu e da qualche imperfezione di cast e di sceneggiatura, rivela ora la sua parte migliore: incontri, fughe, rastrellamenti, pioggia, fango, agguati, sangue, paura, ti restano infine negli occhi in una forma ripetitiva, ossessiva, selvaggia, come in una cronaca pittorica della disperazione di libertà. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 18 novembre 2000)

Il partigiano Johnny delude molte attese e, dopo il fallimento commerciale di *I piccoli maestri* di Luchetti [...] rischia di mettere una lapide sui generosi tentativi dei giovani registi italiani di riappropriarsi della mitologia resistenziale. E tuttavia il film di Guido Chiesa è ricco di pensiero e lavoro cinematografico, rivela cioè riflessioni e scelte che possono non essere condivise o apprezzate ma che non possono essere liquidate con superficialità. A partire da quella centrale, che è stata appunto di considerare il romanzo di Fenoglio non nella sua ricchezza letteraria ma solo come un "materiale resistente" di tipo essenzialmente narrativo. Dunque, a parte qualche timida e isolata traccia, senza avventurarsi nell'originale impasto linguistico italo-inglese fenogliano, e senza pretendere di riprodurne la varietà di toni e le oscillazioni stilistiche. Anzi riducendo il tutto a pura azione, in una sorta di identificazione con le ragioni morali del protagonista: una volta fatta la scelta di andare a combattere, si combatte e si spara, senza pensarci su troppo, senza porsi problemi e scrupoli ad ogni momento. Se fai un film, fai un film, non della letteratura. Mostri gente che corre, spara, attacca, si nasconde, si sbanda, muore. Lo stesso Johnny, che ha i lineamenti gentili di Stefano Dionisi, non emerge più di tanto dalle facce antiche e severe del re-

sto della banda, dei genitori, dei contadini delle cascine (Andrea Prodan, Giuseppe Cederna, Toni Bertorelli, Umberto Orsini e molti altri). Certo che è sempre tutto uguale, fu così per mesi e stagioni. E il film si dipana, lungo le stagioni, da un autunno all'inverno di due anni dopo, fra le colline, i campi di mais e i filari di vite della Langa, le nebbie e la neve, il fango e le ombre lunghe della sera. Il tempo e lo spazio, le luci e il paesaggio, le foglie secche e la terra sono il suo stile. Se dopo un'ora sembra troppo lungo, dopo due non lo è più, è come un basso continuo su cui si stagliano, nella vera colonna sonora, i voli del violino del grande Alexander Balanescu. Ma proprio questa unica, riuscitissima scelta eccentrica dimostra quanto di più, forse, si poteva osare. (ALBERTO FARASSINO, *Kw.cinema*)

INCONTRO CON IL REGISTA GUIDO CHIESA

Padre Bruno: Lei ha dichiarato di essersi concentrato su un personaggio. La percezione che si ha di fronte a questo film è la sua frammentarietà, la costruzione per flash... Ci può spiegare il suo percorso?

Chiesa: Lo sforzo è stato variegato e complesso. Quello che lei cita è solo uno degli elementi. C'è un'unità di fondo che è l'unità del personaggio: il film è la storia di un personaggio, non la storia della Resistenza né della guerra civile italiana. Tra le principali difficoltà che abbiamo dovuto affrontare, la prima è stata quella di poter fare un film di questo genere. È da circa quindici anni che volevo fare questo film, e tanto tempo mi c'è voluto per trovare un produttore interessato a farlo. Questo produttore si è trovato davanti una serie di persone che gli hanno suggerito di non farlo: o perché i film tratti da libri famosi sono sempre inferiori alle aspettative generate dal romanzo; o perché la Resistenza non interessa più a nessuno; o perché è serio... questa è stata la difficoltà principale del film, più sulle spalle del produttore che sulle mie, dato che io avevo chiara coscienza di quello che volevo fare. Domenico Procacci, che ha recente-

mente vinto il David di Donatello per *L'ultimo bacio* di Muccino, ha prodotto questo film per testardaggine, perché tutti gli avevano sconsigliato di farlo. La seconda difficoltà è stata quella di portare sullo schermo un romanzo di quattrocento pagine, il cui protagonista è privo di psicologia, in cui tutto è dato attraverso lo sguardo. Il "cosa vede Johnny" è la chiave del film. Solo per una parte, solo all'inizio, Johnny guarda attraverso la fessura di una finestra. Da quel momento in poi scende nella realtà, si sporca le mani con le cose. Questo era quello che volevamo fosse il fulcro del film, il suo "entrare" nelle cose.

Intervento 1: Come ha ben detto l'autore, la realtà entra attraverso una serie infinita di sguardi. E anche la scelta morale in fondo si esprime oggettivamente, senza retorica, perché la frase finale è assai semplice. E senza che lo spettatore fantastichi troppo. Però chi di noi, o per l'età o per l'occasione, si è trovato in situazioni drammatiche, sa che la realtà è questa, cioè che, quando è drammatica, perviene attraverso una serie di frammenti drammatici. La ricostruzione, pur non avendo voluto fare la storia della Resistenza, pur non avendo voluto giudicare i nazisti, è tale che ciò viene fuori in maniera ancora più dichiarata. È un film bello e nuovo perché attraverso i frammenti delle cose si vive lo stato d'animo.

Intervento 2: Ho apprezzato il film anche per un altro motivo. Perché non vuole giudicare, ma soprattutto perché non mostra odio. Johnny non fa come gli altri, che nel film insultano i fascisti. Fa una scelta etica, convinta. Quando lascia i rossi, lo fa perché sono troppo ideologizzati, perché hanno troppo odio, perché non hanno fatto una scelta etica ma una scelta di parte. La sua non è una lotta contro qualcuno, ma una lotta per qualcosa. Finalmente, dopo tanti anni di storia partigiana presentataci attraverso l'antagonismo, arriva un uomo che fa una scelta di valori. Fino alla fine, anche quando viene messo di fronte al perché di questa scelta. Vorrei chiedere al regista se, oltre alle difficoltà produttive citate prima, il fatto che Johnny sia un partigiano azzurro e non rosso ha creato ulteriori problemi alla produzione.

Chiesa: È stato un problema il fatto che, purtroppo, il film è stata un'occasione mancata per una discussione seria e pacata sul fenomeno della Resistenza (così come non lo sono stati mai i libri di Fenoglio). Alla presentazione alla Mostra di Venezia, alcuni giornali, non di sinistra, hanno sfruttato il fatto che il partigiano non fosse rosso per rivendicare diritti nella Resistenza e insultare i comunisti. Fenoglio, che non era comunista, che ha combattuto la Resistenza coi partigiani badogliani e che nei suoi romanzi non rinuncia mai allo spirito fortemente critico verso questa forma ideologizzata di concepire la guerra partigiana, ha la grandezza di cercare di capire le ragioni (cosa che abbiamo cercato di trasferire nel film). Le ragioni non sono mai legate solo all'interesse, ma anche alla storia delle persone. Ad esempio, Fenoglio ricorda spesso nei suoi libri che molti dei militanti rossi della Resistenza non erano comunisti, ma trovandosi lì per caso, diventavano di fatto tali. Altri, operai e contadini poveri, trovavano in quella bandiera delle risposte per un futuro che andava al di là della guerra. Purtroppo, ogni volta che, soprattutto oggi, si utilizza la Resistenza ai fini della quotidianità, banale, spicciola polemica politica, si fa un torto alla storia del nostro paese e all'intelligenza. Penso che all'interno della Resistenza ci siano molte lezioni, e molte possibilità, che, ancora adesso, sono state poco esplorate. Una di queste – ma è una delle tante, non la sola – è che possa ancora servire, come scelta etica, a fare ancora riflettere sul presente che viviamo. Vorrei aggiungere qualcosa alle osservazioni precedenti: è vero che Johnny fa una scelta etica, ma è altrettanto vero che non smette mai di sottoporla a prove. Si chiede continuamente se si trova dalla parte giusta e che cosa deve fare. E lo fa sempre in nome della ragione, non dell'ideale, dell'ideologia, o del fanatismo. Anche il fatto che alla fine arrivi persino ad uccidere a sangue freddo, cosa che il professore aveva detto non sarebbe stato capace di fare, avviene perché deve attraversare questo lungo, interminabile, faticoso – magari anche tedioso per lo spettatore – processo che è il film. Perché è solamente a quel punto che lui capisce, con la sua razionalità, che in alcuni momenti è necessario anche uccidere a sangue freddo. Non lo fa perché glielo dice qual-

cuno (che sia il duce, il re o il partito), ma perché sceglie di farlo. In questo senso credo che quella di Johnny sia una scelta etica che può insegnarci qualcosa anche adesso. Sono reduce da mesi di proiezioni in giro per cinema, cineclub e scuole, incontri con studenti in tutte le regioni italiane. Sono molto soddisfatto, al di là del fatto che molti studenti mi dicono che il film è noioso, del fatto che su una cosa gli spettatori si confrontano: si relazionano con Johnny. E, magari anche senza avere adeguati strumenti dialettici, si confrontano con la sua situazione. Il fatto di vedere un ragazzo che sceglie da solo quando tutti gli altri gli dicono di fare qualcosa, li obbliga a riflettere sulla loro vita.

Intervento 3: Per me è un film difficile, vista l'abitudine ai film in cui ogni avvenimento è un tassello di una storia che si evolve in quanto storia e non persona. È forse l'unico modo per far cogliere dietro l'immagine la graduale presa di coscienza del personaggio, che mi pare abbia una sua indipendenza sia dal regista che dallo stesso Fenoglio. All'inizio tutto è un po' casuale, come nei *Piccoli maestri*: si va a combattere, anche un po' inconsciamente. E attraverso questa sequenza di cose non importanti né determinanti di per sé, alcuni punti rivelano che il personaggio sta scoprendo se stesso. Ad esempio, quando Johnny si arrampica sul declivio, perde il fucile, fa un metro avanti e due indietro: è un po' la summa del film, un continuo guadagnare e perdere. Tramite queste sequenze non epiche, si coglie il suo cambiamento e il senso della sua scelta.

Intervento 4: Credo che la Resistenza abbia avuto due sensi importanti. Il primo è quello di aver affiancato diverse ideologie e diverse culture. Fianco a fianco c'erano intellettuali, studenti, ma anche operai, contadini, persone prive di istruzione. E sono state vicine persone di diverse ideologie, contestandosi a vicenda. Ho fatto parte della Resistenza come studente a fianco di persone molto lontane dall'ideale di educazione che io credevo di rappresentare. Il secondo aspetto, molto importante, è stata la volontà di trasferirsi dal tempo della lotta al tempo della costruzione. Si voleva

andare verso una nuova amministrazione, gestita da persone nuove e democratiche. Dopo la guerra civile si voleva arrivare alla pace: questo è stato il senso della migliore Resistenza, dei migliori uomini, che sapevano che la guerra doveva finire, e che lo scontro armato era solo un aspetto, ma quello meno rilevante. Forse in questo film è stato dato troppo risalto alle armi e poco al senso della ricostruzione di un paese democratico. Fenoglio ha raccontato una zona geografica particolare: si deve ricordare che le diverse zone del paese hanno vissuto diversi tipi di Resistenza. Il film è buono e realistico, ma la Resistenza è stata guidata anche dallo spirito della ricostruzione democratica.

Chiesa: Sono d'accordo con lei sull'ultima cosa che ha detto, cioè sul fatto che ci sono state tante Resistenza quante zone del paese. Sul resto, non saprei. Prima di tutto, ho quarantun anni, non ho combattuto nella Resistenza e quindi non avevo alcun interesse a dimostrare che cosa sia stata. Ho preso un romanzo che ho letto la prima volta quando avevo diciott'anni, e che ho riletto molte volte nella mia vita. E che ogni volta mi ha detto qualcosa di importante. Non tanto sul passato, ma sul presente, sulla mia vita. Certo, parlando del passato, della storia, ma sempre ributtandomi verso il futuro. In questo senso, il tentativo di raccontare la storia di Johnny fin dall'inizio era già segnato dalla distanza interposta da Fenoglio e gli eventi. Io ho interposto un'ulteriore distanza, perché sono cosciente di quel che è successo alla Resistenza, e più in generale a tutta la memoria storica, in questi cinquant'anni che sono intercorsi tra i fatti e oggi. Vi inviterei ad andare in una scuola a fare dei test: la mia sensazione è che la storia sia ormai ridotta a brandelli senza coerenza né organicità. Ho fatto il film sapendo che il pubblico che l'avrebbe visto sarebbe stato un pubblico di giovani. Ai quali non posso fare la lezione di storia (che credo sia compito dei professori, e non del cinema), avendo poi a che fare con brandelli di storia. Sono andato in un istituto professionale tecnico di Roma, a parlare a ragazzi di quindici anni. Dopo la proiezione, uno di loro si è stupito perché non sapeva che i tedeschi avevano occupato l'Italia. Tutta la retorica

di "viva i partigiani", Bella ciao, eccetera, a questi ragazzi non serve a nulla, perché non la capiscono, è lontana dalla loro vita di tutti i giorni. Che cosa serve a loro Bella ciao in un mondo dove la storia è a brandelli? Il film si pone il problema dello spettatore che ha di fronte, che per me è quello privilegiato: i giovani che non conoscono la storia. Non so se il film è arrivato a raggiungerli: ho la sensazione di no. Ma la vita di un film è lunga, e il passaggio televisivo raggiunge molte più persone. Chi lo sa...

P. Bruno: Non le sembra che invece di sperare che i giovani comprendano la storia è meglio che capiscano un messaggio valido in ogni tempo e cioè che una persona è veramente se stessa quando dà un senso alle sue scelte? Credo che da questo punto di vista il contesto partigiano possa essere considerato anche una scenografia occasionale per dire qualcosa di universale...

Chiesa: Sono perfettamente d'accordo con lei, è proprio per questo che il film è stato fatto così, proprio con la consapevolezza che non si voleva raccontare la storia, ma un personaggio che sceglie...

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Alberta Zanuso - Dopo la proiezione del film avrei di slancio voluto commentare, ma sono stata così coinvolta da temere di essere troppo implusiva. Nel '44 io ero là, nelle Langhe, dove il film è ambientato, nella valle del Belbo e precisamente a S. Stefano, il paese di cui si parla anche nel film. Vi passai gli ultimi due anni di guerra e, anche se allora ero molto giovane, ricordo perfettamente quell'atmosfera. Lessi il libro di Fenoglio appena venne pubblicato e lo trovai bellissimo, per l'obiettività del racconto e la profondità psicologica del protagonista. Il film, pur con qualche pecca, è certamente valido, proprio per aver reso con sobrietà l'incertezza

e drammaticità della situazione. Era esattamente così: l'alternarsi di gruppi contrapposti – tedeschi, partigiani, fascisti – in un susseguirsi di rappresaglie e vittime da ambo le parti. La popolazione civile non sapeva chi temere di più. Questo mi sento di dover dire, essendo stata testimone di quel periodo. Forse il peggior difetto del film è la quasi impossibile comprensione dei dialoghi, anche per chi, come me, conosce quel dialetto. Il paesaggio è molto reale, e i dettagli, i muri di pietra, le piazzette panoramiche dei paesi delle Langhe, i greti dei fiumi, i filari delle viti come erano allora, le piogge scroscianti dei temporali d'autunno. Difficilmente si potranno dimenticare.

Teresa Deiana - Ci si sente immersi nell'atmosfera di paura, di freddo, di incertezza continua. I muri di pietra, i paesaggi distesi e quieti, lacerati dagli scoppi improvvisi. La corsa, l'angoscia, gli inconsapevoli eroismi. Il regista ha rappresentato con rara misura quei giorni così drammatici che oggi paiono tanto remoti. Come in una specie di documentario, di cui si avverte insieme il distacco e l'emozionata partecipazione, ci fa vivere le giornate del giovane Johnny, studente d'inglese e partigiano per caso. Ottimo film, misurato ed efficace in ogni sequenza.

OTTIMO

Cristina Bruni - Ho particolarmente apprezzato l'equilibrio con cui il regista ha trattato il tema della Resistenza, facilmente soggetto a strumentalizzazioni di stampo prettamente politico. Le pagine di Fenoglio sono state mirabilmente trasposte in una realtà filmica in cui viene raggiunto, a mio parere, l'obiettivo rappresentato dall'immedesimazione di ciascuno di noi con il protagonista, un ragazzo qualunque, che decide di "scendere in campo". Mi sono immedesimata nella drammaticità della scelta e nella progressiva penetrazione nella crudeltà della guerriglia fino all'episodio culminante in cui Johnny uccide la spia, con l'autentico timore del novizio alla morte provocata.

Vincenzo Novi - La rievocazione di un periodo oscuro e angoscioso della nostra storia in cui l'odio, la paura, il sospetto erano pane quotidiano. Ritengo che il valore dell'opera stia nel ricordo emblematico dei fatti e degli avvenimenti che hanno segnato quegli anni. Una testimonianza gettata nel grande circuito delle immagini, che si pone come deterrente alle mitizzazioni postume: è realizzata in un tempo che conserva la vivezza dei fatti, ma ha la distanza sufficiente per una meditata lettura. Una vicenda tratta da un testo letterario a cui il mezzo cinematografico fornisce animazione e diffusione.

Paolo Cipelletti - Ho vissuto la guerra, sia pure da bambino, e posso testimoniare il "sapore" di realtà che questo film sa trasmettere, insieme alla tensione ideale del personaggio: tanto più efficace in quanto acquisita man mano, in mezzo a eventi casuali e terribili.

Lina Amman Orombelli - Ho amato questo film perché mi ha fatto rivivere le atmosfere degli anni 43-45 e i ricordi delle persone a me care che hanno vissuto lo stesso dramma fatto di sbandamenti, incertezze, paure e entusiasmi, gesti insensati e coraggio, incoscienza e passioni vere. E gli ideali propri della giovane età. Di *quella* età.

Giuviana Grilli - È sempre difficile fare un bel film da un bellissimo libro e Chiesa ci è parzialmente riuscito, anche se non sempre viene fuori la profonda malinconia dei pensieri scritti. Si è fatta molta retorica sulla Resistenza e di conseguenza è nata una certa tendenza a dimenticare, in nome giustamente della riconciliazione. Ma il valore oggi di questo film senza nessuna retorica, così asciutto e assolutamente vero (questi fatti li ricordo bene) ripropone con forza il valore di una scelta, condotta fino in fondo, anche quando sembra ormai inutile. Si aggiunge la validità dell'espressione cinematografica, la visione delle Langhe, in tutte le stagioni, il profilo lontano della città nelle brume, l'uso di quei colori deformati e portati sempre a una tinta di verde-grigio che sembra sottolineare la sofferenza e l'incertezza del vivere.

Umberto Poletti - Ottimo il linguaggio filmico; intensità di recitazione, belle inquadrature, primi piani intensi. Sul contenuto e sul messaggio, la lode va a Fenoglio. Il regista “traduce”, ma non va oltre. Forse era nel suo intento.

BUONO

Caterina Parmigiani - Johnny è un intellettuale che sceglie la lotta partigiana per un'esigenza esistenziale e morale, più che politica. Assai diverso dai compagni, si sente spesso solo e incerto perché si rende conto che vacillano le proprie motivazioni ideali. Un buon film sulla difficoltà delle scelte soprattutto in quel periodo.

Mariella Carino - È un lungo, scarso resoconto di guerra. Non ho letto il libro di Fenoglio, ma mi è tornato in mente *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati. L'attesa di qualcosa che inesorabilmente dovrà accadere, i vari modi di vivere la guerra, le responsabilità, la paura, la fame e l'alto senso civico che anima Johnny, il partigiano. La guerra è incivile, disumana, distruttrice e falcia chi la vuole e chi l'abborre, ma ciò che mi ha lasciato dentro il film è una profonda pietà. Pietà per tutti coloro che cadono durante i conflitti di ieri e di oggi.

Vittoriangela Bisogni - Quando un argomento non ha più la spinta emotiva dell'attualità, va riproposto solo se ha lo scopo di suscitare riflessioni oggettive e imparziali, utili al miglioramento delle coscienze. Mi pare che Chiesa sia riuscito in questo intento e pertanto ritengo opportuni i contributi statali elargiti per il suo lavoro. La visione del film induce orrore per la guerra, per la guerriglia fratricida, per i patimenti sopportati dalle popolazioni inermi. L'asciutta frammentarietà della narrazione è efficace per rappresentare la frantumazione degli uomini che hanno vissuto quell'esperienza. In quei due anni di sofferenza, di stallo e di confusione, di entusiasmi e di delusioni, non c'era lo sviluppo logico di un oggi e di un domani: gli eventi accadevano senza progettualità, nelle interminabili attese, in quegli intermina-

bili inverni. Una legge generica e durissima “Nel dubbio, sopprimi” guidava l'operato degli uomini della Resistenza e anche dei loro nemici. Mai nessuno dovrebbe più imbracciare un fucile. Il film è eloquente senza essere traumatico, la fotografia e il colore sono pregevoli. Il protagonista non è molto espressivo.

Duccio Jachia - Il romanzo di Fenoglio è incompleto perché chiude due mesi prima della Liberazione, e perché non personalizza i protagonisti, individuati praticamente solo per il loro ruolo. Il regista non ha completato il romanzo. Esso sembra ricordare la resistenza ai nazifascisti da parte della città di Alba, in modo credibile più che storicamente esatto. Le conquiste, i rastrellamenti, le fughe sono scanditi secondo le stagioni, più svantaggiose col freddo. I protagonisti sono osservati attraverso la testimonianza di Johnny, impegnato contro gli invasori ma politicamente estraneo e imparziale: da un lato operai e contadini, inquadrati sotto la bandiera rossa, e dall'altro studenti e intellettuali quali azzurri agli ordini del Maresciallo Badoglio. Di fronte prima i carabinieri e poi le brigate nere. Non c'è dialogo né fusione tra le classi, non appare il collegamento del Comitato di Liberazione Nazionale, interpartitico, responsabile politicamente non solo della gestione militare, ma anche delle prospettive future e cioè della creazione di una nuova amministrazione democratica, vero scopo della Resistenza. Manca quindi la descrizione dei due elementi spirituali della Resistenza, la fusione tra le persone, la preparazione alla democrazia dopo e contro la dittatura violenta. Fenoglio non ha avuto la possibilità di inserirla, e il regista non ha ritenuto di integrarla per un malinteso timore reverenziale.

Lidia Ranzini - La guerra è, come ogni azione violenta, sporca e cattiva, ma questa è anche precaria e confusa. Qui la Resistenza non denuncia e non esalta nulla. Il nostro protagonista, con rigore e coerenza, si pone costantemente dei dubbi. Il romanzo contiene la stessa passione di *La tregua* ed è ricco di forza e umanità. La musica prepotente è adeguata alla confusione e alla imprecisazione nella quale si muovo-

no le formazioni partigiane. Forse non era un film necessario, ma mantiene vivo un ricordo, per non livellare ogni cosa nel dimenticatoio. Oggi, per alcuni, la resistenza si identifica con il comunismo ed è falso e pericoloso. Bella anche la fotografia, sinistra, ma adeguata al lavoro.

Mario Piatti - Del romanzo di Fenoglio, letto troppi anni fa, mi è rimasto il ricordo di una interpretazione della guerra partigiana che dissacrava il mito eroico, epico, radicato nella nostra memoria giovanile. Fenoglio, che l'aveva vissuta in prima persona, ci raccontava una guerra povera, misera, fatta di fango e di fame, di agguati e di fughe. Merito del film di Chiesa è di averci fatto ritrovare proprio questa atmosfera che, paradossalmente, esalta i meriti della scelta fatta dal protagonista e da tanti altri giovani, scelta meditata e sofferta, portata fino al sacrificio di sé, malgrado le difficoltà e le inevitabili delusioni. Eguale merito deve essere riconosciuto a Gossi, autore di una fotografia che rende tutta la melanconica bellezza delle Langhe coperte di neve, lavate dalla pioggia o velate dalla nebbia. Ottima l'interpretazione di tutti. Se qualcosa può essere rimproverato è la ripetitività di scene e situazioni che, sommata a momenti di lentezza, nuoce al ritmo di un film comunque buono.

DISCRETO

Lucia Fossati - Mi è sembrato un film documentaristico che riesce a rendere l'atmosfera confusa e gli sbandamenti della guerriglia partigiana nelle Langhe, ma non riesce a penetrare nella psicologia del protagonista per evidenziarne le scelte. Forse anche perché troppo lungo, il film non è mai coinvolgente e finisce per annoiare.

Annamaria Bruni Petrini - Questo film è il racconto di un capitolo della Resistenza; dove gli uomini soffrono, devono fare scelte difficili e coraggiose senza l'aiuto di una guida,

senza ordine, solo con l'ideale di combattere il regime nazifascista. Un capitolo della storia italiana ancora buio e discutibile. Stupenda la fotografia dei panorami aspri delle bellissime Langhe.

Marcello Ottaggio - Tutto il film è incentrato su Johnny. Si comprendono bene i sentimenti del personaggio, ma proprio perché la costruzione del personaggio prescinde dall'intera trama, il film sarebbe dovuto durare di meno.

Mario Foresta - Dall'incompleto romanzo di Beppe Fenoglio il regista ha tratto un film che, pur narrato con palese passione e sorretto da un'eccellente fotografia, non riesce tuttavia coinvolgente anche perché risultano difficilmente decifrabili i pensieri, gli impulsi, i dubbi esistenziali del giovane protagonista. Forse l'eccessiva carica di antierismo e l'insistente preoccupazione di non lasciare spazio alcuno alla retorica hanno finito per inaridire la stessa vicenda storica fino a renderla quantomeno discutibile.

MEDIOCRE

Carla Cattaneo - Troppo lungo, ripetitivo, però antiretorico e capace di rendere le difficoltà e i drammi di quell'epoca.

Ela Bilotta - Un film che non conclude e lascia perplessi. Cosa vuole dire?

INSUFFICIENTE

Gioconda Colnago - Rammemorazione cronologica, fredda e confusa della "guerra di guerriglia", solco di ideali che ha coinvolto uomini e donne del nostro Paese nel dolore e nella morte, le cui ragioni, a mio parere, meritavano di essere rappresentate con più realistico, sensibile rispetto.

CAST&CREDITS

regia e sceneggiatura: Pasquale Scimeca (Italia, 2000)
fotografia: Pasquale Mari
montaggio: Babak Karimi
musica: Agricantus
con: Marcello Mazzarella (Placido Rizzotto),
Vincenzo Albanese (lo sciancato), Carmelo Di Mazzarelli
(Carmelo Rizzotto), Gioia Spaziani (Lia)
distribuzione: Istituto Luce
durata: 1h48'

IL REGISTA

Pasquale Scimeca è nato il 01/02/1956 ad Aliminusa (PA). Dopo il liceo, si trasferisce a Firenze dove frequenta l'università e si laurea in Lettere, con una specializzazione in storia contemporanea. Per alcuni anni insegna Letteratura e Storia, fino al 1989, quando fonda la cooperativa di produzione indipendente Arbash film e scrive, dirige e fotografa il suo primo film lungometraggio in 16 mm., *La donzelletta*. Nel 1992 dirige il suo secondo film, sempre in 16 mm., dal titolo *Un sogno perso* con il quale partecipa al Festival del cinema di Taormina diretto da Enrico Ghezzi. Nel 1993 dirige il suo primo film in 35 mm., *Il giorno di San Sebastiano*. Con questo film partecipa al Festival del cinema di Venezia nella sezione "Vetrina del cinema italiano", e inoltre vince il "Globo d'oro" come miglior opera prima. Negli anni seguenti realizza diversi documentari, tra i quali

Nella tana del lupo, una produzione Rai, con il quale ottiene una menzione speciale al Festival del cinema documentario di S. Benedetto del Tronto. Nel 1996 dirige il suo secondo film in 35 mm., *Briganti di Zabut*, con il quale ottiene una menzione speciale al Festival di Taormina, e vince il gran premio della giuria al Grosseto Film Festival. Nel giugno del 2000 ultima l'edizione del film *Placido Rizzotto*, con il quale partecipa al Festival del cinema di Venezia nella sezione "Cinema del presente". Oltre a scrivere e dirigere i suoi film, Scimeca, come presidente di Arbash film, svolge, nel panorama del cinema italiano, un importante ruolo di produttore e distributore indipendente. (dal sito del film)

IL FILM

«Placido Rizzotto osserva, dall'alto, la sua amara Corleone. Scruta quei tetti e quelle strade e guarda più in là verso un futuro che gli sarà negato. Da quell'utopia, da quella lotta contro i mafiosi e contro le regole feudali imposte dai proprietari terrieri, che, per il protagonista, sono un dovere, un'emozione, una volontà in forma di politica. Il segretario della Camera del Lavoro è un eroe tragico (interpretato, con una stupefacente ed emozionante adesione, che sfiora l'identificazione, da Marcello Mazzarella) e va incontro alla morte con la consapevolezza di chi conosce i nomi di tutti i morti e di tutti i carnefici. Sparirà la sera del 10 marzo 1948 e il suo corpo non sarà più trovato. Pasquale

Scimeca (autore di *Il giorno di San Sebastiano e Briganti di Zabut*) dedica a questo morto senza tomba un film molto bello che sottrae la cronaca e i personaggi al realismo, all'inchiesta televisiva e alla tradizione del cinema civile. Mettere in scena un frammento ambiguo della storia costa, spesso, ai cineasti, le semplificazioni del docudrama o del teatrino pedagogico. Al regista non interessano. La cadenza narrativa è quella della favola, del racconto orale, del patrimonio drammaturgico dei cantastorie, di un'esistenza racchiusa in piccoli quadri, di sequenze che non svelano e non spiegano una vita, ma la rappresentano, dei paesaggi brulli e maestosi, degli interni in cui due generazioni (padri e figli, vecchiaia e nuova mafia) si fronteggiano senza comprendersi, di scene laceranti e di abbandoni poetici». (ENRICO MAGRELLI, *Film Tv*, 31 ottobre 2000).

LA STORIA

“E così Placido arrivava alla casa. Era il 20 ottobre del 1945”. Come il cantastorie davanti ai disegni che riassumono le geste degli antichi eroi, Carmelo Rizzotto, vecchio e stanco incomincia a narrare la vicenda di quel suo figlio che da bambino aveva assistito al suo arresto per un'accusa di cui non aveva alcuna colpa e che a guerra ormai finita aveva tentato di opporsi all'impiccagione di alcuni partigiani per mano dei soldati tedeschi.

Siamo a Corleone proprio in quel 1945 e il racconto si anima. In piazza i contadini che non hanno lavoro aspettano la chiamata dei campieri, quelli che rappresentano le famiglie mafiose, proprietarie dell'immenso patrimonio delle terre da coltivare. Placido sorpreso da quel raduno interviene e dice chiaramente quello che pensa: le convocazioni vanno fatte al collocamento, le altre sono illegali. Pasquale Criscione, campiere, gli va incontro, lo abbraccia e tenta di far rientrare l'incidente. Ma il padre, preoccupato, lo mette in guardia: “Stai attento a quello che fai, quella è gente pericolosa”. Il mattino dopo, ad aspettare Placido c'è Lia, la ragazza che lo ama, che aveva saputo del suo ritorno. Solo poche parole

tra loro. Ma importanti. Poi Placido va in campagna con il padre, a zappare la terra. Poco distante lo sciancato, altro campiere, consegna a Giovanni Pasqua, campiere del feudo più esteso, un ordine di Navarra, capo mafioso: uccidere uno di quei sindacalisti che in piazza hanno spiegato alla gente chi davvero ha diritto al lavoro. Per il Pasqua è già pronto l'arresto. Una lettera anonima spedita alla polizia provvede a delitto appena consumato a metterlo in gabbia. Placido Rizzotto prende allora in mano la situazione. Gli uomini uccisi sono ormai troppi e davanti a una cartina della Sicilia fa il lungo elenco dei loro nomi. Conclude: “Ora a chi è che tocca?”

Lia sente la tristezza che Placido ha in cuore e vuole che gliene parli, ma senza che lui se lo aspetti gli chiede anche perchè fa il segretario del sindacato. Gli dice che si sa tutto di quelle loro riunioni, che lei lo ha capito, ascoltando dietro la porta, quello che lo sciancato racconta a sua madre, la sera quando va da lei per un bicchierino.

L'incontro di Lia con Placido non sfugge a nessuno. Al rientro a casa la madre, sotto gli occhi dello sciancato, la picchia e le ordina di non vederlo più. Lia le risponde: “Non lo lascerò mai”.

10 maggio del 1948. Placido Rizzotto decide di convocare la gente di Corleone. Parla loro del vero nemico che ognuno deve combattere dentro di sé e spiega che quel nemico non è la mafia o lo strapotere dei padroni, ma la paura e l'egoismo chiuso nel cuore. Chiede a tutti il coraggio, affinché tutti possano avere futuro e speranza nella terra dove sono cresciuti. E li invita ad alzare la mano per dire sì all'occupazione di quelle grandi distese di terreno che nessuno ha mai coltivato. Il consenso che riceve è totale. Immediatamente dopo, con una riunione parallela i campieri decretano la sua sorte.

Lia, che aveva avvertito subito le difficoltà di quell'impegno, e che aveva tentato di convincere Placido a lasciare il paese con lei, è la prima a pagare. Viene violentata dallo sciancato, senza che la madre intervenga alle sue grida, proprio in casa sua. Placido, dopo un incontro con i suoi compagni, non darà più notizie di sé.

La madre, il padre, la polizia si mettono a cercarlo ovunque. Si fa avanti un testimone, il padre di un ragazzo pastore che dice di sapere. Ma quel ragazzo che ha visto sarà ucciso prima di parlare. Sono chiamati a dare spiegazioni Criscione e lo sciancato. Ognuno di loro fornisce un versione diversa. Si ascolta anche Giovanni Pasqua in carcere, e lui racconta che Placido Rizzotto è stato aggredito in paese, caricato in auto, picchiato, finito con un colpo di pistola e fatto sparire in un dirupo.

Tutto quello che si troverà di lui sono poche cose in fondo a una buca. Il suo posto al sindacato viene preso da un giovane compagno. Lia lascia definitivamente il paese.

In bianco e nero dagli archivi di quegli anni scorrono le foto degli uomini di cui il vecchio ha raccontato la storia: Pio La Torre, Carlo Alberto Dalla Chiesa, Placido Rizzotto (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Con la prima sequenza, concitata e violentissima, il regista fa quasi una dichiarazione di poetica: il suo è un *epic*, attento alle figure del linguaggio cinematografico e montato come un film di Sergio Leone. Il protagonista è un eroe del dovere, un eroe tragico, e la narrazione ha la struttura della tragedia. Tornato a casa dopo avere combattuto nella Resistenza, Rizzotto (Marcello Mazzarella) si impegna nell'attività politica e diventa segretario della Camera del Lavoro. Le sue scelte lo mettono in conflitto generazionale col padre, che non riesce a capirle, ostacolano il suo amore per la bella Lia (Gioia Spaziani) e fanno di lui il nemico principale della mafia che, dopo provocazioni e aggressioni, ne sentenzia la morte. Lo spettatore apprende i fatti attraverso le testimonianze rese al capitano dei carabinieri che indaga sull'omicidio: racchiuse in flashback incompleti, che si ripetono precisandosi via via. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 22 ottobre 2000)

Con una materia tanto incandescente poteva uscire un'ennesima similpiovra o uno scontato docudrama alla

Giuseppe Ferrara. Trappole che Giuseppe Scimeca ha evitato, scegliendo una strada ardua e bellissima: raccontare la storia di Placido, "uomo dei sogni", alternando le cadenze epiche del teatro dei pupi al cinema di poesia di Pasolini e allo straniamento brechtiano. Ma senza ombra di intellettualismo e con uno straordinario lavoro su e con gli attori. (SANDRO REZOAGLI, *Ciak*, ottobre 2000)

Placido Rizzotto è un film barbaro, potentissimo, efficace perchè violento e diretto nella forma, capace di trasmutare i volti scabri dei personaggi in pietre dell'arido paesaggio, con interpreti in maggioranza sconosciuti o non professionisti spinti verso una forma di sovraeccitazione che graffia mente e cuore. Pasquale Scimeca, premiato al Festival di Annecy, non è autore da scendere a compromessi con la bella recitazione o la sceneggiatura ben tornita. E punta alto fin dal primo giro di sequenze con il montaggio a slavina, la frenesia gestuale e una inedita grandiosità emotiva e figurativa [...]. Ci ritroviamo sospesi, a fiato mozzo, tra l'epica di Sergio Leone, l'enfasi della sacra rappresentazione, la naïveté studiatissima dei pupari e dei cantastorie di Sicilia. L'ascesa e la morte del sindacalista Rizzotto, il cui corpo non fu mai ritrovato e i cui miseri resti giacciono ancora negli archivi del Palazzo di giustizia di Palermo, ci vengono raccontate come tappe di una terribile via crucis accompagnata dalle musiche bellissime degli Agrigantus. (PIERA DETASSIS, *Panorama*)

L'espedito narrativo di partenza è [...] emblematico: un vecchio padre che racconta le gesta del figlio attraverso una serie di piccoli teleri posti alle sue spalle che rappresentano le azioni e i volti dei personaggi della vicenda. L'espedito pittorico che, tra l'affresco quattrocentesco e le illustrazioni popolari, narra le gesta degli eroi e dei santi. Allo stesso modo la rinuncia a una verosimiglianza somatica del protagonista («Preferisco pensare a lui come a un nome») serve a trasformarlo in pura incarnazione di un'idea, così come lo stesso titolo, con la perentorietà del nome e cognome (Placido Rizzotto), sembra richiamare i protagonisti

scolpiti da tanta letteratura primo Novecento o la tradizione drammaturgica occidentale. In questo modo Scimeca disegna una Corleone metastorica che esiste solo come campo di battaglia di schieramenti contrapposti, vero palcoscenico per il dramma da rappresentare. Il complotto, lo stupro, la famiglia, l'onore, l'omicidio, la fuga, l'abbandono. Il bene contro il male. Ma soprattutto il passato contro il futuro, il tentativo estremo di lottare contro una cultura (quella mafiosa) che fagocita senza scampo. Un film radicale e asciutto, che scavalca con la lucidità dello stile i pericoli della retorica fino a contemplare la scomparsa del protagonista tanto è funzionale la sua presenza. [...] La ricerca della verità e la possibilità di raggiungerla, anche se a brandelli, nelle piccole dosi estorte ai testimoni in una sorta di *Rashomon* nostrano o, forse meglio, nella forma più tradizionale dell'indagine di polizia. E quindi interrogatori, confessioni, smentite, ritrovamenti. È una soluzione, quella scelta da Scimeca, che appare invero un po' didascalica, un po' semplicistica e che forse rende persino pleonastico il ricorso ai flashback. Ma forse, a rifletterci, la nostra è la reazione intransigente di spettatori poco inclini al teorema, che amano l'ambiguità del non detto piuttosto che la radicalità delle dichiarazioni. Probabilmente è Scimeca ad avere ragione e ad aprire il senso del film. Un uomo si riconosce per le sue azioni, per come agisce nel mondo e per il segno che lascia dopo il suo passaggio. Allora si rende necessario mostrare; rendere evidenti e percettibili i gesti castrati, le potenzialità di Rizzotto e non glissare sulle azioni che li hanno feriti e resi inespressi. Non si può semplicemente alludere. Così la ricerca della verità deve assumere le caratteristiche classiche del giallo, quelle precise della denuncia e risolvere il tutto nei caratteri quasi della cronaca e della didascalia nella speranza di rendere presente ciò che è già datato. (MASSIMO GALIMBERTI, *Duel* 83, ottobre 2000, p. 15)

INCONTRO CON IL REGISTA PASQUALE SCIMECA

Padre Bruno: La prima domanda, volutamente provocato-

ria, è: ancora un film sulla mafia? La seconda è: non è stato un po' azzardato ad andare a girare un film sulla mafia a Corleone?

Scimeca: Il protagonista di questo film è un giovane contadino che la mafia l'ha combattuta. Più che un film di mafia è un film antropologico, letterario, biografico. In Sicilia non si può parlare di nulla senza parlare di mafia, fa parte della nostra cultura. Qui la mafia però è uno sfondo. Per quanto riguarda Corleone, la città oggi è cambiata. L'idea di una città chiusa e omertosa per fortuna oggi è in parte solo un ricordo. C'è una realtà giovanile e non solo di reazione alla mafia, un gruppo di frati francescani che dall'inizio degli anni Novanta ha cominciato a sensibilizzare la gente del posto. Il film è stato girato senza nessun ostacolo, anzi con l'aiuto della gente del posto. L'unico momento in cui ho sentito realmente la presenza della mafia è stato a film finito, quando abbiamo organizzato l'anteprima a Corleone. Avevamo paura che la gente non venisse a vedere il film, anche perché la sera dell'anteprima nelle vicinanze c'erano i figli delle grandi famiglie mafiose lì a controllare chi veniva a vedere il film. Invece poi abbiamo dovuto fare quattro proiezioni del film, e ci siamo accorti che è servito a far parlare le persone di Placido Rizzotto. Mentre, negli ultimi trent'anni, quando la Camera del Lavoro organizzava le commemorazioni in onore di Placido Rizzotto, interveniva solo gente da fuori, dopo la proiezione sembrava che tutti avessero qualcosa da dire.

P. Bruno: Lei pensa che i film sulla mafia abbiano contribuito ad ammorbidente l'omertà dei siciliani? È uno strumento di civilizzazione o non incide molto?

Scimeca: È difficile dirlo. Posso rispondere non in generale, ma per quello che ho visto riguardo al mio film. Ma non perché sia un film d'impegno civile. Ha scosso le coscienze di chi l'ha visto, e ha creato un ragionamento collettivo attorno al film, che veniva non dalla testa ma dalla pancia, dall'emozione. Il bisogno di rimettere in discussione non

tanto la mafia, ma quello che siamo oggi rispetto a quelli che eravamo in passato. Il film parla della Sicilia di cinquant'anni fa. Mi ha fatto piacere che la discussione riguardasse l'aspetto intimo, esistenziale, antropologico. Il chiedersi le cose.

P. Bruno: Vuole commentare per noi il manifesto del film?

Scimeca: È un fotogramma del film, il momento in cui Placido torna a Corleone e vede il suo paese dall'alto. Qui siamo sull'altura della Torre Saracena, sotto la quale sta il paese. Nell'alzare le mani al cielo c'è la preoccupazione di Placido per quello che troverà dopo la sua assenza, ma anche la gioia del ritorno.

Intervento 1: Il film è bellissimo, per me è da affiancare a *In nome della legge* di Germi. Straziante. Perché ha messo in apertura del film la didascalia che dice che siamo in Sicilia ma potremmo essere in qualsiasi altro posto?

Scimeca: È una frase che ho preso dalla fine di *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini. Mentre eravamo a Corleone per il film, ho incontrato uno dei dirigenti del movimento dei contadini brasiliani senza terra che era lì per tenere una conferenza. Per lui i fatti del film erano ancora attuali, nel suo Paese.

Intervento 2: Il manifesto mi ha molto colpito. Le mani aperte, quasi in forma di preghiera, mi sono sembrate un segno di buon auspicio. Poi però mi ha deluso perché ho visto un film bello ma privo di speranza.

Scimeca: Nella scena in cui Dalla Chiesa e Pio La Torre si stringono le mani mi sembra che invece si avverta il senso del passaggio del testimone nella lotta al sopruso.

P. Bruno: Nel film lei ha inserito una sacra rappresentazione ridotta ai minimi termini, molto sommessata. Poi, un cantastorie che esalta, raccontandoli, i personaggi.



Scimeca: Ho costruito il film come una tragedia greca. Ma mentre lì era il Fato a determinare la realtà degli uomini, io mi sono trovato di fronte ad un fato già deciso, a fatti storici precisi. Più che pessimismo, in me, c'è la sensazione di impotenza nel modificare questo destino, dato che i fatti si sono verificati cinquant'anni fa. Un'impotenza data dalla realtà delle cose.

Intervento 3: Mi sembra che nella scena della sacra rappresentazione ci sia un parallelo tra Cristo e Placido, abbandonato da Dio nel momento del bisogno. Che destino lei crede avrà la mafia?

Scimeca: La mafia si sta trasformando, così come la società. Non è scomparsa, ma si occupa di altro. Non è più un sistema di potere legato al mondo feudale, ma all'economia, a Internet, alla Borsa. Rispetto alla sacra rappresentazione, questa è una delle letture possibili del film, quella cristolo-

gica, che spero di sviluppare nel mio prossimo film. Il socialismo di Corleone è molto vicino al Cristianesimo, è un socialismo sui generis. Placido Rizzotto era un socialista e insieme un fervente cattolico.

Intervento 4: Lei ha fatto un film che non è solo di denuncia contro la mafia. In questo senso approvo la premessa delle didascalie iniziali. Il montaggio poi, è molto particolare, ricco di flashback. Come mai ha scelto questa strada?

Scimeca: Il film ha diverse stratificazioni. Il punto di partenza del film per me è stata la ricerca su Placido Rizzotto. Il primo livello è quello storico-documentaristico, sui fatti e sul contesto: la cosiddetta “storia”, legata all’idea di impegno civile. Il secondo livello, che io chiamo letterario, è stato l’aggancio a due opere: una è *Le città del mondo*, ultimo romanzo incompiuto di Elio Vittorini; la seconda è di Danilo Dolci, triestino vissuto in Sicilia, antropologo e sociologo. Un libro-intervista a contadini, tra cui il padre e un amico di Placido. Tramite questi racconti il primo livello si arricchisce di valenze letterarie. Il terzo livello è quello delle testimonianze orali, quello più semplice e anche più vero per leggere il film. La sorella, il cognato, gli amici portano delle testimonianze soggettive, non oggettive, ma che rinviano dentro il racconto della storia di Placido.

P. Bruno: Che clima si è creato tra le molte comparse locali sul set? C’è stata immedesimazione nella storia?

Scimeca: Gli attori sono per la maggior parte non professionisti, e vengono da tutte le parti della Sicilia. L’obiettivo è stato quello di riuscire a far mettere loro qualcosa di se stessi nel film.

P. Bruno: Il fatto che il dibattito si sia spostato subito su altre cose vuol dire che il film è veramente chiaro e diretto...

Scimeca: È vero. Il film è stato pensato partendo dalla tradizione del cantastorie, un personaggio popolare con lo stile

del melodramma popolare. Una tradizione purtroppo scomparsa, e che ho conosciuto quand’ero piccolo. Il linguaggio del cantastorie, tra l’altro, pur essendo precinematografico, utilizza le stesse metafore del cinema: le immagini (il cartellone con i “quadri” di storia alle spalle di chi racconta), la recitazione vera e propria, e la musica (l’accompagnamento con la chitarra).

Intervento 5: Un film teso, efficace. Questo pubblico premia come miglior film quello che stimola e dà delle indicazioni sull’oggi. Qui mi pare che il film resti sul generico.

Intervento 6: Ho percepito invece un personaggio fortemente motivato che parla direttamente a noi stimolando la nostra volontà. Anche il finale secondo me lascia aperta la speranza.

Ezio Alberione: Dovremmo aggiungere poi che questo film ha il pregio di richiamare l’importanza della memoria, con un approccio modernissimo. Scimeca ha fatto una cosa diversissima da tutti quelli che nel cinema italiano hanno raccontato una storia di mafia. Mentre gli altri hanno riportato una storia di cronaca, lui ha preso un fatto di cronaca e ne ha fatto un mito, un racconto. Ha messo in scena la società di quel tempo, ma lo ha fatto attraverso una pluralità dei punti di vista. Applica, con un’operazione di linguaggio moderna, la molteplicità dei punti di vista del racconto al cinema di impegno civile, tradizionalmente lineare. Cosa che il cinema italiano, che pure ha dei grandissimi precedenti, non aveva ancora fatto.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Claudia Ruggerini - È il racconto di un eroe. Scimeca, con la scelta di come rappresentarlo, riesce a porsi come “storico” per il fatto che salva gli atti umani dall’oblio attraverso la narrazione (la quale conserva nel tempo l’identità del suo

eroe); nello stesso tempo è anche “poeta” in quanto riesce attraverso la sua arte a disvelare (ossia a rendere completamente visibile e anche comprensibile) l’“essenza psicologica” del personaggio. In tal modo ce ne consegna la memoria come risposta alla morte che porta oblio. E non a caso la vicenda è narrata come fosse una favola raccontata da un cantastorie, con un andamento epico, che attraverso un montaggio di brevi quadri riesce ad esprimersi e a diventare vero ed essenziale linguaggio cinematografico. La scelta sul come narrare e rappresentare, la bravura degli attori e l’efficacia del commento musicale ne fanno un grande film.

Teresa Deiana - Simbolicamente il film è come un passaggio del testimone tra il cantastorie e il regista, quasi che questo ne voglia continuare la missione. Perché tutti conoscano i fatti e nessuno possa dire “Non sapevo”. Ne prosegue il racconto epico, frammentato ma chiaro, come in un’antica pala d’altare. Ma l’eroe che vuole “prendere le stelle” aiutando i diseredati avrà morte cruenta e senza sepoltura. Il regista narra dolente l’iter della tragedia dal sapore antico che travalica il tempo e il paesello lontano, per acquisire significati non remoti. I movimenti ritmici e gli sguardi consapevoli della madre che intuisce la disgrazia, o quelli della ragazza che si batte il ventre, hanno la cadenza solenne di ancestrali compianti. Non nuoce al film il tono didattico della narrazione perché sottolinea efficacemente il racconto epico e gli conferisce l’asciuttezza del documentario che rende palpitante la storia dello sconosciuto eroe.

Piergiovanna Bruni - Un film profondamente realista, che evoca eventi storici di un periodo cruciale del nostro paese. Le inquadrature espressive e a volte molto violente sono tese a far comprendere la gravità delle situazioni. Non c’è altra maniera per descrivere la mafia senza mostrare i suoi intrighi, la sua ignobile crudeltà, le sue ipocrisie bestiali. Scimeca ha fatto un film perfetto. La ricerca storica sulla mafia è raccontata con la particolare intuizione di un siciliano coraggioso che dimostra di voler a ogni costo trovare verità e giustizia, per l’amore della sua terra.

Carlo Cantone - Finalmente un regista che non cerca di stupire con effetti speciali o sperimentalismi ma, rispettando i più classici canoni cinematografici, ha prodotto un film quasi perfetto nel ritmo e nelle inquadrature. Una storia che facilmente avrebbe potuto slittare nel fumettone ed è invece stata trattata con assenza di retorica e con il talento di un grande artigiano della cinematografia.

Guia Zurla - Film molto bello e molto coinvolgente. Come il regista voleva che fosse, la mafia è lo sfondo in cui viene collocato una vicenda. Bella la ricostruzione storica rivissuta sui sentimenti e le azioni dei personaggi, molto ben interpretati e ottimamente disegnati (splendida la figura del padre di Placido, soprattutto quando esce dalla caserma dopo aver denunciato “il paese”). La visione dell’insieme del paese mi ha ricordato in maniera straordinaria la “coralità” dei racconti di Verga. Bellissimo il momento in cui viene rivelato il nome del comandante dei carabinieri: è un momento in cui lo spettatore si sente partecipe della storia, che non appare più un frammento storiografico del passato, ma qualcosa di vivo, di appena accaduto; qualcosa che fa parte del nostro presente e che rende tutto ancora più realistico, perché è della nostra storia di adesso che si sta parlando.

OTTIMO

Gianfranca Viani - Apprezzabile il lavoro di Scimeca, oltre che per l’originalità dello svolgimento di un tema politico nella forma del racconto popolare narrato dal cantastorie anche per avere dato sepoltura, in senso metaforico, a un morto senza tomba, a un anonimo “eroe” scomparso nelle tenebre di una lontana notte del 1948 e, da allora, errante per la sua terra amata e difesa con orgoglio e impegno assoluto. Molti gli aspetti interessanti. Le scene di massa del popolo che fa da coro e da sottolineatura al racconto, l’incrocio tra mito, storia e metafora (il pastorello e il pastore padre-vendicatore, la sacra rappresentazione, lo stupro incestuoso di Lia che richiama, a mio parere, la violenza fatta

dalla mafia a una terra per certi aspetti ancora vergine e antica), l'inno a un uomo coraggioso e onesto senza una lapide che ne conservi e tramandi la memoria, ma comunque ripescato dalle tenebre. Il film è ottimo nella sua durezza e nella sua poesia, ma soprattutto nella sua semplicità priva di retorica.

Luisa Alberini - Un brivido attraversa la schiena quando a film ormai concluso scorrono le foto in bianco e nero, che ci ricordano i nomi di quegli uomini veri, uccisi per aver fatto il loro dovere. E allora quella vicenda appena vista appare non più lontana nel tempo, ma sospesa nel presente. Il vecchio contadino, solo con i suoi ricordi, che va in giro a raccontare la vita del figlio ucciso dalla prepotenza di chi ha visto in lui l'uomo del coraggio e della speranza, parla di un passato che è già anticipo di futuro. Come il cantastorie, o ancor prima, colui a cui gli dei hanno affidato l'oracolo, sa di una tragedia destinata a ripetersi finché gli uomini saranno divisi dalla loro cattiveria. E ad ascoltarlo non c'è più nessuno.

Fiorella de Libero - Asciutto, privo di concessioni retoriche, condotto con ritmo teso, senza cadute in facili eccessi di truculenza o di pateticità, questo film si snoda con straordinaria efficacia ed equilibrio. La tensione etica non sfocia nel didascalico, il dolore umano dei protagonisti è mostrato con una crudezza che non ne intacca la dignità, la realtà storica a cui fa riferimento è trattata con un coinvolgimento emotivo calibrato che non inficia la lucidità di giudizio. Ottimamente diretto, magnificamente interpretato, appare uno dei prodotti di più alta qualità del cinema italiano.

Iris Valenti - "C'era una volta...", cominciano i racconti nei libri delle fiabe, ancor più suggestive se accompagnate dalle immagini degli episodi più salienti. Ma questa che racconta e illustra con ingenui disegni il vecchio cantastorie è una storia vera, di ieri e di oggi, senza fine e senza lieto fine. Bel film, in cui ogni personaggio risponde perfettamente al ritratto del narratore, e che si ambienta perfettamente a quella terra che, per grande miseria e ignoranza, genera mostri.

Un film da premio se non fossero troppo pochi i raggi di luce che aprono le porte della speranza.

Vittoriangela Bisogni - C'è sempre un po' di riluttanza a ravvicinarsi a un argomento di questo tipo, un po' per l'inflazione di film e sceneggiati subiti, un po' per il disagio di dover ammettere l'esistenza ineluttabile di un tal guasto della nostra nazione, che tutti tendiamo a rimuovere dalla coscienza. Ma Scimeca ci ha dato un lavoro esemplare, perfettamente strutturato che trattiene l'attenzione dello spettatore fino alla sferzata finale sul nome Dalla Chiesa. Schivando abilmente la fiction e il documentario, vivacizzando la narrazione con l'inclusione di flashback e alternando la bella favola del cantastorie con la cruda realtà, dandoci palpitanti immagini fotografiche dei paesaggi e dei personaggi siculi che suscitano profonde emozioni in chi li abbia visti una volta, il regista ci ha immerso vivamente in questa vicenda dolorosa. Perfetto, come in *Sangue vivo*, il dialetto reale, come in un'opera "originale"; e i sottotitoli non guastano proprio niente. Un'occasione in più per riflettere seriamente sulla mafia: questo prodotto tipico così ben riuscito e persistente, che ne ha consentito anche una proficua esportazione.

BUONO

Maria Teresa D'Ercole - *Placido Rizzotto* è un film bellissimo e rigoroso al quale Pasquale Scimeca ha lavorato cinque anni col gusto della denuncia civile, del western e anche della ballata popolare e dell'opera dei pupi.

Gioconda Colnago - Pasquale Scimeca mette in scena la storia vera della vita di Placido Rizzotto: con impegno rischioso e rigoroso vuole ricordarci la passione della realtà di tragici avvenimenti accaduti nel tragico quotidiano di Corleone subito dopo la fine della seconda guerra mondiale che lasciano spaventati. Ancor più sgomenti per le ferite che continuano a devastare la Sicilia dove sembra impossibile

che la fiducia e l'aspettativa di ragazzi impegnati nella realizzazione di ideali sociali come Placido e Lia, confidenti nel futuro, abbracciati nella loro speranza di una storia nuova, bella e d'amore sotto la croce di Cristo, issata stilizzata sotto il profilo di un monte dominante la città, non possano proprio vincere il malanimo (che induce al crimine) di chi usa armi per sottomettere illecitamente, senza il rispetto né di leggi né di morale. Se Placido Rizzotto, reduce dalla guerra combattuta con la fede del bene per il paese, constata tristemente che tutto è rimasto come prima e di quel "prima" ne è vittima, noi constatiamo che dopo mezzo secolo ci troviamo purtroppo nello squarcio di una medesima attualità con l'aggiunta dell'amaro dolore per le persone più autorevoli che hanno perduto la vita nel tentativo di fortificare la capacità del bene che l'umanità ha pure dentro di sé.

Franca Bianchi - È realizzata molto bene in questo film la figura del personaggio più importante, Placido Rizzotto, che va incontro alla morte per mantenere intatte le sue idee. Viene annientato al punto che non si trova più neanche il corpo, quasi per dire che non si deve neanche ricordare quello che ha fatto.

Rachele Romanò - È un film ben girato che mostra la realtà di quella zona siciliana dove imperante è la mafia, usando anche scene di violenza: violenza personale, violenza sociale. La regola è "coartare la volontà" ed eliminare chi non si sottomette o è elemento che può risultare pericoloso. Verosimile è la figura del capitano dei carabinieri che con calma e determinazione riesce a svolgere il suo lavoro. Tutti gli attori sono riusciti a immedesimarsi nei loro ruoli, in particolare Marcello Mazzarella. Fa riflettere il fatto che il protagonista

Placido Rizzotto, che paga con la vita le sue scelte, è egli stesso fautore di un'ideologia non certo liberale.

Grazia Agostoni - Il film avvince ed è di buona fattura. Utile per il servizio reso al recupero e al mantenimento della memoria (che oggi sembra archiviata con superficiale rapidità, tutti tesi verso il nuovo, senza troppo riflettere, senza "fare fatica" anche solo per ricordare), il film mi lascia perplessa per il messaggio che se ne può ricavare, così come esso si presenta al grande pubblico, sorpreso dal linguaggio chiaro, diretto, popolare, melodrammatico del cantastorie. C'è la storia vera, c'è la lotta bene/male, c'è l'attualità del problema, ma alla fine sembra prevalere non una proposta né una sollecitazione, ma la genericità di una sopraffazione del più forte sul più debole, che è detta diffusa in tutto il mondo – non solo tipica della Sicilia dove i fatti sono accaduti – e contro la quale non sembra si possa fare nulla. Così il film finisce con lo spezzare una lancia *in favore* della mafia e non attua un'efficace opera civile.

DISCRETO

Giancarlo Colonna - Poco aggiunge alla gettonatissima filmografia sulla mafia condita di bandiere rosse! Se vuole essere un omaggio alla figura di Placido Rizzotto (la memoria in un paese di smemorati come il nostro è importante!) è sicuramente apprezzabile, se invece, come maliziosamente suppongo, c'è la solita manichea teoria che il bene sta solo da una parte... beh, non sono d'accordo. Da un punto di vista tecnico, mi sembra un film ben fatto, scorrevole, con immagini suggestive. Recitazione un po' sopra le righe.

Preferisco il rumore del mare

25

CAST&CREDITS

regia: Mimmo Calopresti (Italia/Francia, 2000)
sceneggiatura: M. Calopresti, Francesco Bruni
fotografia: Luca Bigazzi
montaggio: Massimo Fiocchi
musica: Franco Piersanti
interpreti: Silvio Orlando (Luigi), Paolo Cirio (Matteo),
Michele Raso (Rosario), M. Calopresti (don Lorenzo),
Fabrizia Sacchi (Serena)
distribuzione: Mikado
durata: 1h30'

IL REGISTA

Mimmo Calopresti, nato a Polistena, Reggio Calabria nel 1955, dopo aver lavorato presso l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio, inizia la sua attività di regista realizzando il documentario *A proposito di sbavature* (1985), a cui seguono altri corti, fra i quali *Alla Fiat era così* (1990), una serie di interviste fra gli operai della Mirafiori, protagonisti di quel periodo politico italiano meglio conosciuto come "autunno caldo". Già da queste interessanti esperienze, Torino sembra la cornice ideale per fissare l'occhio della sua macchina da presa, forse perché Torino è la città del lavoro, dell'ordine, della discrezione. E proprio a Torino ambienta il suo primo film *La seconda volta* (1995), un'opera coraggiosa che affronta senza retorica il tema del terrorismo, di cui il cinema italiano può contare solo pochi

esempi riusciti, come *Colpire al cuore* (1983) di Gianni Amelio, un altro regista del sud, calabrese come lui. Tre anni dopo, per raccontare un amore sul finire del XX secolo, si sposta a Roma, vicino ai giardini che circondano Castel Sant'Angelo di fronte ai quali abita un insegnante di violoncello che senza saperlo ha acceso i pensieri (prima che il cuore) di una ragazza nevrotica e bella. Con *La parola amore esiste* (1998), interpretato da Fabrizio Bentivoglio e Valeria Bruni Tedeschi, si riconferma come uno dei più sensibili, convincenti e originali registi italiani, capaci di imporsi anche all'estero, in occasione di importanti Festival internazionali, come Monaco, Madrid, Stoccarda, Barcellona, Montbeliard, oltre che Cannes. Il suo cinema ha per protagonisti uomini e donne che tentano di convivere con il proprio disagio personale, consapevoli dell'urgenza di una scelta e degli ipotetici conseguenti sbagli. Come accettare o meno il passaggio su un'automobile dalla portiera che qualcuno tiene aperta. Sempre nel 1998 gira il corto *Un uomo solo: incontro con Riccardo Freda*, un'intervista di 45 minuti al grande regista italiano, continuando ad interessarsi con passione a quel genere con cui ha iniziato il suo lavoro di regista. Per il titolo del suo terzo film, fa riferimento ad un verso di Dino Campana: "Fabbricare, fabbricare... preferisco il rumore del mare..." e ritorna a Torino per raccontare la crisi di un uomo che solo in apparenza è in pace con se stesso e con il mondo. Come in *La parola amore esiste* interpreta una piccola parte, quella dello psicologo, anche per *Preferisco il rumore del mare* (2000), compare accanto al protagonista, Silvio Orlando, come sacerdote impegnato in

una comunità di recupero che senza troppe chiacchiere cerca di occuparsi attivamente del prossimo. (ORNELLA MAGRINI, *Kw.cinema*)

IL FILM

«Mimmo Calopresti al terzo film (i due precedenti erano *La seconda volta* e *La parola amore esiste*) conferma la sua gran bravura nel raccontare i problemi italiani attraverso i personaggi: dando ai fatti la complessità delle psicologie, dando alle persone la concretezza degli avvenimenti. In *Preferisco il rumore del mare* (il titolo è una citazione dai *Canti Orfici* di Dino Campana, “Fabbricare, fabbricare... preferisco il rumore del mare” usata pure in una delle ultime battute del film: “Sono tutte parole, io preferisco il rumore del mare”) i problemi non sono convenzionali, al contrario. Senza ottimismo sociali né sociologici, il film dice: a ciascuno il suo luogo e il suo destino; comprendersi l'un l'altro è molto difficile e si può non arrivarci; la discussione può creare confusione anziché far superare i conflitti; essere tutti uguali non è necessariamente il progresso, si è e si può restare differenti; neppure la buona volontà generosa o il volontariato possono omologare il Nord e il Sud, i ricchi e i poveri, le classi sociali; ogni cambiamento possibile avviene attraverso l'esperienza e il rapporto con gli altri. I personaggi si muovono a Torino, dove il regista che ha adesso quarantacinque anni arrivò a otto anni da Polistena in Calabria seguendo il padre, un sarto divenuto operaio meccanico alla Fiat. A Torino ha fatto fortuna Silvio Orlando, meridionale immigrato, dirigente d'azienda, sposato con la figlia dell'industriale Lorenzo Ventavoli, poi separato-dalla moglie ma non dal suocero insieme al quale si trova ad affrontare il magistrato per illegalità compiute in fabbrica. Mentre è in vacanza al Sud, Orlando incontra un ragazzo nei guai [...], vuole aiutarlo, vuole anche che il proprio figlio della stessa età abbia contatto con un adolescente diverso da lui. Lo fa andare al Nord, a Torino, in una comunità guidata dal sacerdote Mimmo Calopresti, ricalcato sulla figura di don

Ciotti. [...] Nessuna semplificazione, nessuno schematicismo. Una ricchezza, invece, che nutre ogni episodio e ogni dettaglio, mai insignificanti, sempre eloquenti e necessari. Il racconto, con la sua intelligente complessità, fluisce affascinante nello stile esatto, asciutto e denso del regista, nella fotografia molto bella di Luca Bigazzi. Gli interpreti sono tutti ben diretti, efficaci, e Silvio Orlando è ammirevole: ha compiuto su se stesso un lavoro fisico (la faccia sbiancata, il modo di portare i vestiti) sufficiente da solo a definire (umaneamente, socialmente) il personaggio, e il suo sguardo obliquo mentre bacia l'amica basterebbe a descrivere un carattere» (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 21.3.2000)

LA STORIA

È la mattina del primo giorno dell'anno e Luigi è accanto a suo figlio, ricoverato d'urgenza in ospedale. Il tentativo di capire quello che è successo lo porta a ripensare agli ultimi avvenimenti. Tutto cominciò quel giorno in Calabria, una vacanza al paese d'origine, per ritrovare la madre. Era solo, il figlio in vacanza in Inghilterra, la moglie ormai definitivamente assente. Quel giorno nel piccolo cimitero per la rituale visita alla tomba del padre si accorge di un ragazzo chino in preghiera, Rosario. Gli hanno ammazzato la madre. Gli si avvicina e chiede se può essergli d'aiuto. Rosario risponde che vuole studiare. Poi gli dicono che hanno fatto una colletta per aiutarlo e lui l'ha rifiutata. Luigi torna a Torino e trova ad attenderlo qualche problema in più. Un dipendente dell'azienda di cui è responsabile lo avverte di essere stato convocato in pretura per spiegazioni. La donna che gli è vicino vuole sapere perché se ne è andato senza di lei, il figlio appena tornato da Londra gli dimostra totale indifferenza, in ufficio un controllo amministrativo lo mette di fronte a qualche miliardo speso senza giustificazioni, il suocero, proprietario dell'azienda e della grande villa dove vive la moglie, teme guai anche più seri. Passano pochi giorni e Luigi riceve una telefonata dalla Calabria: Rosario ha spaccato la testa a un ragazzo che lo aveva

provocato. Senza esitare si rivolge a Don Lorenzo, un giovane prete responsabile di una comunità che si occupa di educazione e gliene parla. Rosario arriva a Torino e si inserisce perfettamente: di giorno lavora in libreria, la sera studia. Anche troppo. E Luigi non lo perde più di vista. Lo invita a casa sua, gli fa conoscere il figlio che ha la sua stessa età e adagio adagio i due ragazzi cominciano a frequentarsi e a conoscersi. La differenza tra loro è grande: Matteo è aperto e parla volentieri di sé, di sua madre, della sua casa. Rosario è chiuso e sospettoso. Sembra non fidarsi di niente e di nessuno. Quando si accorge che Matteo si mette in tasca soldi e orologio del padre senza avvertirlo e facendo ricadere i sospetti su qualcun altro ne prende le distanze. Ma arriva Natale e l'invito a casa di Matteo, a passare le feste con tutta la sua famiglia, non può essere respinto.

Il Natale di Luigi con il figlio delude anche Serena, che aveva già prenotato con lui una vacanza in montagna e che si rende definitivamente conto di non poter più contare su quell'uomo. Ma anche il suocero finisce con il far ricadere su di lui gli imbrogli di cui è il vero responsabile. A quel punto Luigi è solo. E l'unica persona a cui prova a rivolgersi per festeggiare l'arrivo dell'anno nuovo è suo figlio. Matteo non è disponibile: gli dice che non può deludere sua cugina che ha preparato una festa. In realtà quella festa è solo un pretesto. Matteo ci andrà ma se ne allontanerà in fretta deluso, per andare a raggiungere Rosario, in comunità, che sta giocando a tombola e non si accorge più di lui.

Rosario però è ancora l'unico amico a cui Matteo tenta di aggrapparsi, quando, rientrato a casa e distrutto tutto quello che ha intorno, ingoia qualche pastiglia di troppo. Una telefonata lo fa correre e al ritorno del padre, lo aiuterà a portarlo in ospedale. Luigi, sconvolto, non capisce più la presenza di quel ragazzo accanto al figlio e Rosario non fa niente per spiegarsi. Sceglie il silenzio e raggiunge la stazione. Ma prima di salire sul treno, che lo porterà definitivamente a casa, chiama don Lorenzo e lo ringrazia di quanto ha fatto per lui. Il prete in un estremo tentativo di fargli cambiare idea lo accompagna in quel lungo viaggio. Inutilmente. Rosario sceglierà di stare tra la sua gente e un libro,

da leggere sulla spiaggia, ascoltando il rumore del mare, diventa l'amico a cui tenersi ben stretto (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

È [...] questa sensazione di *emergenza* della vita dal cinema la cosa che più colpisce e affascina nel film di Calopresti, con la stessa forza con cui emergono i corpi e io volti "sanamente" giovani dei due protagonisti, Michele Raso e Paolo Cirio, ragazzi esordienti e attori per caso. [...] Il loro incontrarsi e scontrarsi, ben al di là delle differenze sociali e geografiche, esprime in realtà il tratto comune di uno stesso *spaesamento* (FEDERICO CALAMANTE, *Duel* 79, aprile 2000, p. 29)

Il titolo, direbbero in un giornale, "canta" [...]. *L'affiche* è elusivamente poetica (un mare blu, particolare di un quadro di Guccione). Lo stile, esaltato dalla bella fotografia di Luca Bigazzi, è pudico, austero, elegante. E il soggetto mira alto, a toccare corde che parlano a tutti e di tutti, perché attraverso un'amicizia tra due ragazzi molto diversi fa confluire in un'unica storia due problemi brucianti, il rapporto tra Nord e Sud, e lo scontro tra la generazione dei padri e quella dei figli. Eppure, sotto questa eleganza formale e le generose intenzioni di un osservatore della realtà sempre acuto e sensibile [...], *Preferisco il rumore del mare* ha lo strano limite di comunicare meno di quello che promette, di enunciare – più che di sviluppare – i suoi temi e la sua storia, di fotografare i suoi personaggi senza farli crescere. (IRENE BIGNARDI, *La Repubblica*, 25.3.2000)

Meglio il rumore del mare che della fabbrica: l'importante è che le parole non siano vuote, che ciascuno cerchi di manovrare il proprio destino. Il film sospende il giudizio, anche se gli adulti perdono e i ragazzi si esercitano nella ribellione. Se nel contorno ci sono peccati veniali di stereotipi, soprattutto nella *high society* che quando vuole dà ancora del "terrone", ciò che arriva invece diretto e con

grande personalità è il complicato trasloco dei sentimenti, quel modo di raccontare compatto ed espressivo, l'impaginazione sommersa in cui la sceneggiatura si poggia gentile e mai casuale. Voce, volto, cuore. Lo schizzo psicologico e la "fratellanza", sensibilmente resa dai due ragazzi, ricorda *Così ridevano* di Amelio. Con l'operatore Bigazzi, che inquadra l'interiorità dell'immagine, Calopresti è bravissimo nello spargere, nell'andata e ritorno degli affetti, tracce e indizi, in modo che ciascuno si faccia poi il proprio film e gli resti dentro un dubbio forte e chiaro. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 25.3.2000)

"Quelli che racconto – precisa Calopresti – sono uomini e donne che provano a scegliere. Tento di raccontare il loro rapporto contraddittorio con l'esistenza, il loro non star bene con se stessi che stimola la necessità di una convivenza con il proprio disagio personale". È sicuramente qui il punto centrale di un film bello e disperato, dolente e insieme vivo. È qui la forza di un racconto che disegna una tavolozza di sentimenti ampia e sfrangiata, sulla quale prendono forma combinazioni opposte, pronte a scontrarsi, a generare attriti ma anche desiderose di costruire armonia. Confermando una inclinazione già espressa nei due precedenti titoli, Calopresti dà al racconto una musicalità fatta di semitoni e chiaroscuri, una sorta di diario che parte da eventi reali della vita sociale (la criminalità in Calabria; i compromessi dell'industria a Torino) e finisce per indagare "dentro", nell'anima, nel cuore e nella mente di ciascuno. Giocato su una sottile introspezione dei sentimenti, il film ha il merito di raccontare un disagio esistenziale contemporaneo ma anche senza tempo: il rapporto genitori/figli, le difficoltà dell'adolescenza, la paura di invecchiare da un lato, di crescere dall'altro; il prezzo da pagare per il successo. Tutto è detto con un tono "morale" forte e compatto, che esclude soluzioni preconfezionate ma non rinuncia a cercarle. La felicità può essere parte integrante del nostro vivere quotidiano. Oltre ad un limpido cromatismo (l'opacità di Torino e l'azzurro del mare di Calabria) e a validissime interpretazioni (Calopresti è don Lorenzo), resta nella memo-

ria soprattutto il ragazzo esordiente che interpreta Rosario: un adolescente suscettibile, chiuso, ombroso ma con grande ricchezza interiore. (*Commissione Nazionale Valutazione Film*, Conferenza Episcopale Italiana)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Gianfranco Biasia - Un film bellissimo e anche triste perché rappresenta nell'insieme le incomprensioni; danno dell'uomo, che nascono con l'opulenza e con un certo progresso tecnologico, delle nostre terre e del nostro tempo. Luigi, il dirigente, è sempre preso dal suo lavoro e non si accorge delle irregolarità che avvengono nella sua azienda. Non comprende il figlio Matteo, ragazzo impotente di fronte agli eventi della vita e vuoto interiormente. Lo aiuta solo materialmente, nessun dialogo, nessuna morale. Figura stupenda, anche se emblematica, è Rosario che rispecchia nella sua espressività la gente del sud. Arriva a Torino, sperando che tante cose cambieranno in meglio, agisce con saggia prudenza. Vive in una comunità diretta da Don Lorenzo, la sua guida. Serve la S; Messa con meticolosità, si arricchisce spiritualmente e questa è la sua forza in cui si rifugerà. Alcuni comportamenti di chi lo circonda lo feriscono, l'ambiente non fa più per lui e con sofferta decisione parte e ritorna nel suo mondo, nel suo mare che non è solo rumore dell'acqua ma anche il vento che soffia nel suo cuore – come il libro che legge con passione – dandogli la forza di continuare la vita con coraggio e semplicità.

Carla Altamura - Preferisco il rumore del mare, il mormorio delle onde, l'infinito suo grembo. Nel film tra due ragazzi, così diversi per estrazione e carattere, subito si crea una profonda fratellanza: li accomuna il silenzioso tormento, il vuoto di una madre assente. Non so se questo sia un motivo valido a capire il loro inconscio, di certo emerge da essi una richiesta di aiuto per continuare a vivere, nonostante tutto.

La società in cui vivono è piena di contraddizioni e i due cercheranno, a modo loro, di ribellarsi. Il film non è di facile lettura e può apparire a prima vista come una storia molto triste e monotona. Ad uno spettatore attento da grande forza e serenità per la coerenza con cui i problemi giovanili vengono affrontati, per la ricerca delle difficili scelte. La fotografia è splendida e pittorica, i ritratti dei due ragazzi, del padre e del prete di periferia sono ben definiti ed emergono per intensità ed espressione. Il racconto è scorrevole e calligrafico.

OTTIMO

Mario Foresta - Lasciare la grande città è semplice sapendo, forse, cosa si lascia per delle pur vaghe ma stimolanti certezze su cui costruire il proprio domani. Il film condotto con abile levità da Mimmo Calopresti ed interpretato da eccellenti attori risulta coinvolgente: il richiamo alla preminenza dei rapporti umani su ogni obbligo sociale merita seria attenzione.

Miranda Manfredi - L'essenzialità del dialogo dà corpo alla sintesi poetica del film che si esprime attraverso il suggestivo titolo inserito in un altrettanto eloquente manifesto. L'incomunicabilità, tema caro al cinema d'autore questa volta prende l'aspetto di un ravo S. Orlando in crisi come il figlio. Il discorso si allarga e si può dire che la vera crisi coinvolge tanto il mondo giovanile che quello adulto. Il primo è solo lo specchio delle inquietudini e dello smarrimento del secondo. L'istruzione è conoscenza e oggi si può trasmettere attraverso molti canali d'informazione, ma l'educazione significa trarre fuori l'altro dalla nebulosità di pulsioni, e dai confusi stati d'animo, per cercare di dare un volto definito alla esperienze. Il pirandelliano "uno, nessuno, centomila". E' quanto mai attuale oggi in cui è difficile costruire l'identità di una persona. Calopresti fa diventare il suo messaggio anche sociale. Povertà e ricchezza si scontrano nella frattura tra Nord e Sud. La sua speranza è nell'acquisizione di una

cultura che allarghi la molteplicità delle esperienze e migliori l'umana convivenza. Il sorriso di Rosario per il libro recuperato nella libertà del mare incute rispetto anche nei suoi compaesani da dirozzare. Colonna sonora stupenda.

Mario Foresta - Lasciare la grande città è semplice sapendo, forse, cosa si lascia per delle pur vaghe ma stimolanti certezze su cui costruire il proprio domani. Il film condotto con abile levità da Mimmo Calopresti ed interpretato da eccellenti attori risulta coinvolgente: il richiamo alla preminenza dei rapporti umani su ogni obbligo sociale merita seria attenzione.

BUONO

Umberto Belotti - Film sull'incomunicabilità, ovvero sui diversi modi di non comunicare, ha forse l'unico difetto di non farci mai sentire l'angoscia che sta dietro a questo problema.

Davide Marinelli - Film molto triste. Recitazione meravigliosa, affascinante. Sentimenti troppo contenuti pare che debbano liberarsi fragorosamente ma ognuno rimane compresso nel proprio ruolo.

Carla Bassi - Un buon film, amaro, sulla fatica di capire se stessi, crescere, dare un significato alla vita.

Eloisa Raimondo - Film piacevole, con buoni contenuti, ma senza anima, senza la passione che rende il cinema vera arte. Si ha un po' la sensazione che sia stato studiato a tavolino, che non sia partito dal cuore...e certe tematiche non possono altre che prendere corpo da emozioni!

Grazia Adami - Mi piace come è raccontato e recitato questo film. Mi piace anche il tema trattato che non scade nel banale o nella ovvietà. La sua conclusione può sembrare, in un primo momento, "una delusione" poichè lascia questa

storia come irrisolta. In realtà, non può chiudersi secondo canoni razionali o secondo nostre personali aspettative: in effetti il protagonista, tracciato come personaggio chiuso, a volte enigmatico, molto probabilmente ha una sensibilità e delle aspettative che lo fanno vivere in un mondo tutto personale, fatto di poesia, sentimenti puri e speranze.

Gioconda Colnago - Nel succedersi dei fatti che comportano colpi di scena e di stati d'animo forti, il film propone, con buon tono, un'efficace narrazione realistica del contrasto che mette a confronto classi sociali, complessità e semplicità di vita, aree geografiche. Mimmo Calopresti, regista, sceneggiatore (con Francesco Bruni) ed ancora attore, nei panni di Don Lorenzo, premia la scelta di un modello di vita umano, alla buona, "antico" ancorato col Cuore in mano nei solitari ritmi dei sentimenti personali e della natura: il rumore del mare. Così, il giovane Rosario volterà le spalle all'arida avidità del vivere conveniente, freddoo impasticciato da disordini morali ed illegali che purtroppo tanti ha accomunato, come Luigi. La storia è pregiata dalla chiarezza espressiva del sentire dei protagonisti: ottime le interpretazioni di Silvio Orlando, Paolo Cirio e Michele Riso nella cui recitazione spicca inconfondibile la schiettezza della sua forte migliore, appagante personalità.

DISCRETO

Duccio Jachia - La figura di Rosario, il giovane tutto di un pezzo che non guarda né a destra né a sinistra, sa solo servire la messa ed estrarre i numeri dalla tombola parrocchiale, emerge da un corretto ma schematico confronto tra nord e sud, ricchi e poveri, buoni e cattivi, credenti e gaudenti. Non appare chiara la dinamica, la prospettiva del futuro, del destino al quale i due ragazzi, Matteo, il viziato nipote e figlio degli industriali, e Rosario che ha il padre in galera per

avere rotto la testa ad uno che lo importunava. Finiranno tutti e due come i rispettivi padri? Che cosa si può fare per correggere la traiettoria? Il racconto di un maldestro diversivo, di un gesto di beneficenza anziché di un'operazione di reciproca educazione, sembra un'occasione sprecata. I registi hanno un mestiere che li fa credere capaci di tutto, anche di essere degli educatori, ma se fossero un poco più umili potrebbero ascoltare anche dei semplici addetti ai lavori, senza titoli accademici, onde approfondire senza annoiare. Recitazione e regia corrette, messaggio soggetto e sceneggiatura inespressiva.

Alberta Zanuso - Strano questo film in cui qualcosa non convince, come un divario tra il soggetto e l'atmosfera che lo pervade. Fin dalle prime immagini ci si attende o meglio sembra chederebbe capitare qualcosa di tragico, ci sono tutti i presupposti e invece... tutto prosegue senza colpi di scena né cambio di atmosfera fino a concludersi con un sorriso inaspettato e forse un po' fuori luogo. Scarsa la recitazione pur se offerta da alcuni attori interessanti.

MEDIOCRE

Antonio Fugazza - Personaggi scontati, sono stereotipi mille volte proposti e discussi. Banale e scontato anche l'intreccio. Un ennesimo film italiano "sommesso": non possiamo fare qualcosa di grande, di più forte?

Giancarlo Marini - Un brutto film, scontato nella storia, nei personaggi, nei dialoghi. Tutto secondo stereotipi già visti, dal manager che si riscatta con un gesto di dignità, al "meridionale" povero ma orgoglioso, per finire al prete di frontiera, che parla e si comporta come l'immagine pubblica vuole che si comporti un prete di frontiera. Insomma didascalico, con tutto quel negativo che comporta.

titolo originale:
Ressources humaines

CAST&CREDITS

regia: Laurent Cantet (Francia, 1999)
sceneggiatura: L. Cantet, Gilles Marchand
fotografia: Matthieu Poirot Delpech, Claire Caroff
montaggio: Robin Campillo
con Jalil Lespert (Franck), Jean-Claude Vallod (padre),
Chantal Barré (madre)
distribuzione: Mikado
durata: 1h43'

IL REGISTA

Nato a Melle in Francia nel 1961 Laurent Cantet ha realizzato numerosi cortometraggi che hanno immediatamente segnalato il suo talento. *Tous à la manife Jeux de Plage* hanno vinto diversi premi nei vari festival in cui sono stati presentati.

Dopo il mediometraggio *Les Sanguinaires*, girato nel 1997 per la serie "Il 2000 visto da", Laurent Cantet ha preparato per La Sept ARTE un secondo film, *Risorse umane*, dedicato a un conflitto generazionale e di classe tra padre e figlio, operaio e dirigente della stessa fabbrica. Con *Tempo pieno* (titolo originale: *L'emploi du temps*) torna ad occuparsi del lavoro (che non c'è): in questo caso il protagonista è un

manager che ha perso il lavoro, ma nasconde la cosa alla famiglia. Il film ha vinto il nuovo premio istituito a Venezia 2001: il "leone dell'anno" per il miglior film della sezione "Cinema del presente".

IL FILM

«Un melodramma familiare senza lacrime e una storia operaia senza ideologia. Dai due elementi che compongono *Risorse umane* di Laurent Cantet – l'opera prima che al Festival Cinema Giovani di Torino ha vinto il premio Cipputi e da gennaio con imprevedibile successo ha conquistato i cinema (e i critici) francesi – esce un film interessante, semplice e severo, che ha la qualità di porre dei problemi senza pretendere di dare delle soluzioni. E che (sgomberiamo subito il campo dall'equivoco) "non" ha come tema le trentacinque ore, usate piuttosto come sfondo e pretesto: ma il cambiamento sociale, lo scontro tra due generazioni, la fine – o la crisi – dell'ideologia operaia e delle battaglie sindacali. Se con *Marius et Jeannette* la dimenticata (dal cinema e non solo) classe operaia era raccontata attraverso una favola anarchica, e con *Rosetta* i disoccupati e i precari sono stati guardati da un partecipante obiettivo neorealista, *Risorse umane* (la locuzione con cui ci si riferisce al "personale") è invece, sotto lo smalto di una messinscena semplice e classica, quasi un documentario – o almeno ne ha la precisione e l'aria di autenticità. In Francia qualcuno ha parlato di Edipo in fabbrica: ma è difficile vedere nel vecchio ope-

raio ligio e fedele alla causa aziendale un arrogante Laio, o un Edipo in Franck, il giovanottone che torna da Parigi dove studia economia aziendale per fare uno stage da dirigente nell'azienda in cui da trent'anni suo padre lavora alla saldatrice. Il problema del vecchio operaio sempre silenzioso, in casa come sul lavoro, è piuttosto la sua cieca e grata devozione all'azienda e alle gerarchie, che lo spinge a percepire il figlio che ha studiato come un superiore. E il problema del figlio – che ha fatto il grande balzo in avanti, appartiene ormai a un'altra classe, parla diversamente, veste meglio, sembra essere per un po' il cocco della direzione – è [...] una doppia vergogna: quella di essere il figlio di un operaio e quella – che gli è stata inoculata dal padre con la sua mansueta accettazione del destino – di avere vergogna di essere figlio di un operaio. Da una parte un proletario che si è adeguato. Dall'altra un "meticcio sociale" [...]. Sullo sfondo di una fabbrica, in Normandia, che costruisce pezzi per la Renault e la Peugeot, Laurent Cantet mette in scena con una precisione di osservazione degna di Ken Loach – ma senza il suo sdegno ideologico – un teatrino aziendale animato da una squadra di facce ben scelte dalla strada (solo il protagonista Jalil Lespert è un attore professionista). Chi è mai stato in una fabbrica riconoscerà la verità del quadro: l'odio-amore dell'operaio per la sua macchina, le dinamiche dei rapporti di classe (il padre non vuole che il figlio alla mensa mangi con lui, sarebbe una diminutio), le porte che, secondo una precisa coreografia manageriale, si chiudono in faccia all'aspirante capetto, il direttore mellifluido, duro e manipolatore, la tostissima signora Arnoux, sindacalista Cgt da manuale, che alla fine, piaccia o no, risulta la più lungimirante di tutti». (IRENE BIGNARDI, *La Repubblica*, 3.3.2000)

LA STORIA

Alla stazione di Gaillon, piccolo paese della Normandia, genitori, sorella e nipotini aspettano l'arrivo di Franck da Parigi. L'orgoglio e anche l'ansia di suo padre non sfuggono a nessuno. Franck, studente di economia aziendale

ed ormai vicino alla laurea, rientra a casa per compiere uno stage estivo nella fabbrica dove lui lavora come operaio da trent'anni.

Il mattino dopo genitore e figlio puntualissimi si presentano al lavoro. Franck in perfetto completo grigio scuro e cravatta dopo qualche saluto incontra Chambon, il dirigente a cui dovrà far capo e che si complimenta con lui per aver scelto come tema del suo stage le "risorse umane". Poi il discorso si sposta sul tema caldo del momento: l'applicazione delle 35 ore e la difficoltà di presentarla ai dipendenti. Anche il padrone dell'azienda si fa avanti per sapere quello che pensa Franck, ma da parte del ragazzo le risposte sono improntate alla massima prudenza.

La sera a casa c'è curiosità da parte di tutti per quella prima giornata in fabbrica. Arrivano anche alcuni amici che hanno saputo del compito che lo aspetta e tentano di conoscere l'atteggiamento che terrà se gli sarà chiesto un consiglio per la trattativa. Che presenta subito grosse difficoltà. Particolarmente accanita nella riunione con i capi è la signora Arnoux, che non risparmia accuse alla direzione, i grandi guadagni e lo sfruttamento dei bambini in Corea. "È una rompic scatole", dice a Franck il padre "non lasciarti abbindolare da lei".

Ma anche il padrone è preoccupato della posizione del sindacato e così coglie la proposta che durante un colloquio informale gli fa il giovane stagista. Perché non consultare direttamente i dipendenti con un questionario?

La reazione è immediata ed è soprattutto la signora Arnoux, a recarsi in direzione per protestare. Dice subito che la consultazione è illegale, ma passa ed è anche accolta dai più. Ancora una volta il padrone si avvicina a Franck e manifesta la sua soddisfazione per come si sono svolte le cose. Vuole da lui una relazione.

Ed è a questo punto che gli avvenimenti si modificano radicalmente. Per stendere la relazione Franck ha bisogno di utilizzare un computer e lo fa senza chiedere il permesso a nessuno, anzi opponendosi al divieto della segretaria. Il computer che apre è quello di Chambon e il documento che si trova davanti lo sconvolge: è la lettera all'ispettorato del lavoro con cui l'azienda comunica dodici licenziamenti e la chiusu-

ra del reparto di saldatura. Tra le persone licenziate c'è suo padre. Naturalmente il documento è riservatissimo, e anche a lui avrebbe dovuto rimanere nascosto. Ma alla sera, da suo padre, sa di una strana proposta che gli è stata fatta: un cambio di posto per uno più leggero su cui però lui non è d'accordo.

Franck comincia a capire il gioco in cui è stato coinvolto e il giorno dopo quando si sente vietare dalla direzione l'ingresso ad una riunione a cui si aspettava di partecipare decide di ribellarsi. Va a incontrare un giovane operaio che gli aveva espresso stima e riconoscenza per suo padre, collega di macchina alla stessa pressa, e gli parla della lettera. Poi affronta quel datore di lavoro che gli aveva fatto tante promesse e con asprezza gli rinfaccia la trappola che gli ha atteso.

Ormai a Franck non resta che informare il padre. Ma le parole che usa sono dure, "tu sei vecchio, papà" e l'uomo, impreparato alla notizia della perdita del lavoro, resta in silenzio. Allora Franck tenta una via d'uscita e chiama la signora Arnoux, e la mette al corrente di quanto sta per avvenire. Poi con un gesto estremo, in piena notte, penetra nell'ufficio di Chambon, si impossessa della lettera con i nomi dei licenziamenti e la appende sui vetri della fabbrica.

La mattina dopo Franck viene messo alla porta e suo padre che è regolarmente alla sua macchina lo vede uscire dalla fabbrica cacciato a forza dal padrone.

A casa Franck si sente rimproverare dalla madre "Che cosa hai fatto a tuo padre, piangeva come un bambino". E lui "Deve fare sciopero". "Non puoi obbligarlo. Non lo cambierà mai".

Intanto gli operai sono ormai divisi. Il sindacato vuole bloccare la fabbrica e Franck è tra i più attivi a sostenerne la decisione. La signora Arnoux chiede al papà di Franck di abbandonare la sua macchina. Ma viene respinta con fastidio. Allora il figlio lo affronta e gli rivolge parole durissime. Si spinge fino a confessargli di vergognarsi di essere il figlio di un operaio. Parole troppo difficili da accettare per quell'uomo. Lo sciopero viene proclamato. Il "vecchio" operaio è ormai rassegnato alla sua parte di nonno vicino ai nipotini. Franck torna a Parigi. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Nel quadro della sociologia industriale contemporanea, le risorse umane hanno preso il ruolo di quelli che una volta si definivano i rapporti con il personale. Per la verità, durante gli anni Settanta le avanguardie di fabbrica avevano trovato un modo efficace e suggestivo per definire chi nella direzione si occupava di questo problema: li chiamavano "vasellina", e il senso della metafora è chiaro a tutti. La forza del film *Risorse umane* di Laurent Cantet consiste proprio nella capacità di riprendere questo tipo di definizione e di portarlo alle estreme conseguenze, senza voler fare semplice propaganda ma volendo al tempo stesso parlare alla mente e al cuore. La storia è semplice solo in apparenza: si racconta di un padre operaio, di un figlio che ha studiato e che quindi va a lavorare proprio in questo reparto strategico della direzione, di una fabbrica dove stanno per essere applicate le 35 ore di lavoro settimanali (in Italia è una rivendicazione, in Francia è già una legge). Il giovane sceglierà l'impegno politico a fianco degli operai, entrando però in rotta di collisione con il padre; il finale resterà aperto. A differenza del cinema inglese di impegno sociale, Cantet non sposa a priori nessuna tesi: le sue simpatie vanno con evidenza alla lotta di classe, ma il bene non sta da una parte e il male non sta dall'altra. I sindacalisti sono militanti ma schematici, il conflitto generazionale non propone particolari simpatie per l'uno o per l'altro, non si fa uso dell'ironia per sollecitare surrettiziamente le simpatie dello spettatore. [...] Cantet espone dubbi, chiama attori non professionisti (tutti, tranne il protagonista), racconta con freddezza cartesiana (che, per l'appunto, non è sinonimo di insensibilità). (STEFANO DELLA CASA, *Duel* 78, marzo 2000, p. 38)

Al di là del tema, che Cantet e lo sceneggiatore Gilles Marchant affrontano in modo il più possibile dialettico ed equidistante, colpisce di *Risorse umane* la profondità con cui è descritto il contesto sociale e umano della vicenda. Il personaggio del padre (il non-professionista Jean-Claude Vallod, straordinario) è bellissimo e racchiude in sé tutte le dolorose

contraddizioni di una generazione che ha lottato pensando più ai propri figli che a se stessa. Se avete il vago sospetto che le nuove tecnologie non siano sempre «umane», e che la classe operaia, checché se ne dica, esista ancora, non esitate: questo è il vostro film. (ALBERTO CRESPI, *l'Unità*, 4. 3. 2000)

Da un lato, Cantet e il cosceneggiatore Gilles Marchand affrontano una questione che verrebbe da chiamare di psicologia individuale: quali sono i rapporti profondi tra un padre (Jean-Claude Vallod) che per tutta la vita è stato operaio, legato alla sua macchina per otto ore al giorno, e un figlio (Franck: Jalil Lespert) che ha ormai abbandonato la classe d'origine? D'altro lato, nel film si muovono e alla fine prevalgono questioni di natura ben più sociale: di "psicologia politica", per non dir di strategia politica. All'inizio di *Risorse umane* si ha l'impressione che il primo tema s'avvii a prevalere. Il vecchio operaio promette uno sviluppo narrativo non banale: non banale dal punto di vista della psicologia individuale e anche da quello di un'ipotetica psicologia politica. [...] Ben presto il rapporto tra padre e figlio – confronto o conflitto che sia – viene messo sullo sfondo. Anzi, sullo sfondo viene messo qualunque altro vero confronto. La sceneggiatura procede infatti per enunciazioni generali e generiche. Ossia per situazioni narrate in modo da apparire al pubblico immediatamente "riconoscibili". (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 12.3.2000)

Attraverso l'espedito narrativo dello scontro tra padre e figlio, l'esordiente regista Cantet mette in campo un ventaglio di problematiche sicuramente ampio e realistico ma non sempre ben strutturato. Risalta soprattutto il fatto che il racconto non riesce mai ad affrontare il tema "35 ore" nei suoi tanti aspetti, preferendo concentrarsi sulle reazioni che il tema stesso suscita. Ecco allora gli scontri dirigenti/sindacato, il volantaggio, gli slogan: tutto secondo un repertorio un po' datato, con sapori anni '60, forse favorito dal clima chiuso della cittadina. Anche il rapporto padre/figlio passa da accenti efficaci ad altri leggermente 'costruiti'. Lo stesso si potrebbe dire per tutto il quadro d'insieme: la famiglia di Frank, gli altri operai, i dirigenti.

Un'opera prima non ben amalgamata, dunque, ma comunque sincera e apprezzabile. (*Commissione Nazionale Valutazione Film*, Conferenza Episcopale Italiana)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Annamaria De' Cenzo - Uno stile lucido e chiaro accompagna una trama che cattura immediatamente lo spettatore. La storia, inizialmente semplice, si pone nella sua complessità soltanto verso la fine, con le accuse di Franck contro il padre, a cui non perdona i "valori" che gli ha trasmesso attraverso una vita trascorsa in una sorta di opacità morale, assecondando sempre e comunque il despotismo del padrone: la "vergogna" non sta nell'esser operai piuttosto che dirigenti, ma nel piegarsi acriticamente a chi sta più in alto, sta nella mancanza di dignità e di autostima. Anche Franck, all'inizio, aveva assunto nei confronti del padrone lo stesso atteggiamento compiacente del padre, anche perché lo stage veniva man mano a configurarsi come una convalida sul campo del proprio bagaglio culturale e morale, in un'apparente convergere dell'interesse dei lavoratori con quello dell'azienda. A questo punto si passa da un livello personale a un livello più vasto, venendosi a porre il problema di un mondo del lavoro che si sottrae alle regole di correttezza nei rapporti interpersonali, ossia si sottrae alla morale. Il finale del film è aperto, non dà una soluzione ai problemi che vengono posti, ma termina con una domanda, che Franck rivolge all'amico operaio e a se stesso, chiedendogli e chiedendosi qual è realmente il proprio "posto", ossia qual è il ruolo di ciascuno di noi nel grande scenario della vita.

OTTIMO

Tullio Maragnoli - La storia dei conflitti generazionali è

vecchia come il mondo. Che qui sia inserita nei problemi creati dalle più recenti novità di organizzazione del lavoro, non cambia molto rispetto, per esempio, a una ambientazione all'epoca dell'arrivo nelle fabbriche delle prime macchine a vapore. Molto più interessante è la "confezione" di questo film, che non ha mai cadute di ritmo, ha ottimi dialoghi e nitida fotografia. Una particolare menzione va a quei meravigliosi attori non professionisti, tanto partecipi che ciascuno di loro sembra recitare se stesso nella sua vita reale: molto bravo il regista nello sceglierli e nel dirigerli. Ma poi nel film, tra anziani che temono di perdere il loro ruolo e giovani che non riescono a trovarlo, chi riemerge alla grande da quel Limbo riscoprendo inaspettatamente il proprio ruolo non più appannato dalla routine quotidiana? Manco a dirlo, i sindacalisti di professione. Per tutti gli altri invece non c'è che da cambiare aria se si è liberi da impegni, oppure rassegnarsi in loco se si hanno problemi di età o responsabilità verso moglie e bambini.

Carla Altamura - Uomini che hanno lavorato una vita intera con passione e fedeltà, poi considerati pezzi da eliminare, parti di un ingranaggio ormai obsoleto e inutile. Il personaggio del padre nel film ci richiama in mente uomini del secolo scorso o dell'ottocento, che tanti scrittori hanno stigmatizzato. Certo la società deve cambiare, rinnovarsi, e ad essa mai deve venir meno la solidarietà. I giovani sono coraggiosi, pronti ai cambiamenti, a volte cadono in vecchie trappole, come nel film. La vita di questo centro industriale della Francia è una vivida testimonianza dei quotidiani rapporti: difficoltà, amarezze, ingiustizie, speranze. Per questo motivo il film ha notevole valore sociale e umano.

Tina Lazzaroni - Un film molto bello. Se esiste ancora il dubbio di sentimenti scomparsi in seguito alla modernità, questo film ne è una clamorosa smentita. E non si pensi che questo è un caso unico, isolato e raro. Il timore di ferirsi l'un l'altro, il rispetto per i comportamenti reciproci, sono ancora vivi e per fortuna continuano a esistere nelle famiglie anche oggi. Un caso assolutamente realistico; per questo la trama

coinvolge e fa pensare; oltre al ritmo sostenuto e senza intervalli fasulli. La bravura spontanea e semplice degli attori, anche non professionisti, l'ambientazione minimalista e senza sbavature, i dialoghi profondi, importanti, ma espressi con la semplicità e la razionalità della categoria sociale protagonista. Insomma una storia attuale, possibilista e completa.

BUONO

Mario Foresta - La contraddizione della modernizzazione, il conflitto generazionale, il divario culturale, costituiscono il nocciolo della coinvolgente vicenda di un giovane ingegnere alle prese con la gestione delle "risorse umane" della fabbrica ove lavora anche il padre operaio. Raccontato con amabile grinta dal regista francese L. Cantet alla sua prima esperienza e ottimamente recitato da attori professionisti e non, questo film ha il merito di far riflettere sulle ragioni della crisi d'identità del protagonista il cui entusiasmo iniziale si tramuta presto in delusione e rabbia: delusione per l'ambiguità del padrone, rabbia per la remissività del padre.

Carlo Chiesa - Fra i tanti film che trattano l'argomento della lotta per la diminuzione del costo del lavoro e la lotta per il mantenimento dell'occupazione questo mi sembra il più vicino alla realtà (intendo come descrizione dell'ambiente). Ho trovato molto reali sia le figure dei sindacalisti che quella del "padrone". Ma vorrei fare un appunto: i sindacalisti, in genere, (parlo per esperienza) fanno molto più in fretta a organizzare lo sciopero e il padrone, in genere, è molto meno sprovveduto (mi riferisco all'inserimento nella "lista" del nome del padre di Franck). Bravissimi comunque i due attori che li hanno impersonati. Il famoso tema delle "35 ore" non mi sembra, tuttavia, che abbia avuto una chiara esplicitazione: il finale, infatti, è stato lasciato in una imbarazzante ambiguità.

Franca Sicuri - Il film utilizza una situazione tradizionale nel cinema, lo sfruttamento dei lavoratori da parte di

un'abietta classe dirigente, per compiere una più importante riflessione sul valore nella vita del lavoro, che viene visto, da parte dell'operaio, non solo come mezzo di sopravvivenza, ma anche come unico strumento della propria realizzazione, senza il quale l'uomo si ritrova alienato. Questo motivo viene alla luce grazie al particolare rapporto tra il padre operaio e il figlio dirigente, il quale, pur trovandosi sul versante opposto all'interno dell'azienda, è perfettamente in grado di comprendere la sofferenza del genitore in via di licenziamento e trova perciò la forza di reagire.

Luisa Alberini - Stretta attualità: crisi del lavoro e conflitto generazionale. Sono a confronto due temi fin troppo noti a chi lavora oggi in fabbrica. Ma la corsa verso l'inevitabile conclusione è condotta bene e seppure scontata non è priva di tensione e di colpi di scena. Le ragioni degli uni e quelle degli altri, destinate a non incontrarsi mai, sono continuamente filtrate da un testimone invisibile ma che ha grande potere: il sentimento. È al cuore che si deve rispondere ed è la passione che si mette in quello che si fa che dà senso al lavoro. Anche quando il solo rumore che si avverte intorno è quello stridente delle macchine o il fruscio quasi impercettibile del computer.

DISCRETO

Duccio Jachia - Laurent Cantet ha ambientato in modo eloquente e suggestivo sia le figure caratteristiche e i luoghi della fabbrica in periodi di tensione, sia i riflessi della tensione stessa all'interno di una famiglia che fra i vari componenti registra posizioni diverse. I vari personaggi recitano efficacemente la loro parte. È invece scadente la sceneggiatura che precipita verso l'incomprensibilità delle varie posizioni e della conclusione. Neppure si intravede un messaggio; appare al contrario una specie di rassegnata constatazione dell'in-

conciliabilità, della reciproca incomprensione. Ciò non è né proficuo, né del tutto conforme alla realtà in quanto invece vi è tendenza a trovare soluzioni di compromesso, talvolta anche davanti al giudice. Regia e recitazione buone.

Gabriella Rampi - Il film è molto interessante per le problematiche sociali e per le differenze e i contrasti generazionali che affronta. Cinematograficamente lo trovo un po' appiattito, tipo documentario.

Vincenzo Novi - Un giovane di talento che si pone in una situazione esplosiva. Ha il merito di farci capire alcuni meccanismi del sistema produttivo e di come il lavoro non sia sempre per l'uomo ma l'uomo per il lavoro.

MEDIOCRE

Bruno Bruni - Le problematiche sociali a cui il film si rivolge - risultano un condensato di situazioni negative, ispirate forse a fatti isolati, che non fanno onore alla classe imprenditoriale e risultano induttive nei confronti della classe lavoratrice. Un tema così delicato e così vasto, per le tematiche che investe, necessitava di ben altro approfondimento ma soprattutto di maggiore obiettività.

Carla Casalini - Mi pare un film "vecchio", con una tematica sempre attuale ma trattata in uno stile anni 60, con un operaismo e personaggi di maniera.

INSUFFICIENTE

Giancarlo Colonna - Un film scadente che unisce il *mélo* più scontato (rapporto padre-figlio) alla più vecchia demagogia sindacalista da anni '60.

Sangue vivo

27

CAST&CREDITS

regia: Edoardo Winspeare (Italia, 2000)
sceneggiatura: Giorgia Cecere, E. Winspeare
fotografia: Paolo Carnera
montaggio: Luca Benedetti
musica: Gruppo Zoè
con: Pino Zimba (Pino), Lamberto Probo (Donato),
Claudio Giangreco (Gioanni), Alessandro Valenti (Luigi),
Ivan Verardo (Biagio), Lucia Chiuri (Ada)
distribuzione: Pablo
durata: 1h45'

IL REGISTA

«Nonostante il sapore anglosassone del cognome e il fatto di esser nato in Austria – a Klagenfurt, nel 1965 – Edoardo Winspeare è da considerarsi pugliese doc. Ha infatti sempre vissuto in un paese del Salento dal nome evocativo, Depressa, da cui si è allontanato per gli studi (Letteratura Moderna a Firenze) e per lavorare come fotografo in giro per il mondo. Si è diplomato alla Scuola di Cinema di Monaco, dove è stato operatore, montatore e tecnico del suono, assistente alla regia. Attaccatissimo alla terra in cui vive, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta Winspeare ha girato diversi documentari, alcuni dei quali dedicati proprio alla Puglia (ad esempio *San Paolo e la tarantola*), con l'intento di farne conoscere la complessità culturale e storica, nonché il forte attaccamento della gente alle

proprie tradizioni. Dopo il cortometraggio *Piccola storia di un WC* (del 1989), è con *Pizzicata*, suo primo lungometraggio del 1996, che il giovane regista pugliese viene conosciuto e apprezzato anche a livello internazionale: la pellicola, infatti, è presentata in decine di festival, tra cui Berlino, Cannes, San Sebastian, Edimburgo, San Francisco, Spoleto, collezionando premi, targhe e riconoscimenti. Il Ministero della Cultura tedesco aveva riconosciuto a *Pizzicata* il titolo di opera *wertvoll*, cioè “preziosa”; *Sangue vivo*, dal canto suo, è stato dichiarato in Italia film di interesse culturale nazionale». (da *Kw.cinema*)

IL FILM

«*Sangue vivo* di Edoardo Winspeare risalta per la forza del linguaggio cinematografico, la autenticità degli interpreti, la bella, robusta fotografia, il senso di realtà che ne emana – eloquente come un'inchiesta giornalistica, preciso come un'indagine etnografica sul nuovo Sud. Era Banfield, se ben ricordo, a parlare del “familismo amorale” nella società meridionale. Quella forma di estrema protettività nei confronti della famiglia per cui una serie di comportamenti illegali o moralmente dubbiosi vengono giustificati da chi li pratica alla luce dell'amore per il clan. Trasportata nella Puglia salentina del 2000, questa protettività diventa la regola di vita di Zimba (l'attore si chiama come il personaggio, Pino Zimba): un bravissimo tipo, un patriarca, e una furia repressa, che per conciliare tutte le esigenze della famiglia – la

vecchia mamma rimasta sola dopo che il marito è morto in campagna in un misterioso incidente, il fratello (Lamberto Probo) che dopo quella morte è su una brutta china e frequenta i peggiori del paese, la moglie profumiera con ambizioni piccolo borghesi – di giorno tiene un banco di frutta al mercato e di notte si arrangia, con il contrabbando di sigarette e con piccoli traffici non pulitissimi tra la costa salentina e Valona, con servizi non innocenti ai potenti locali e un profondo disagio. Per disegnare il suo ritratto di una società in bilico, Edoardo Winspeare (che a dispetto del cognome scozzese è salentino autentico e al Salento ritorna per la seconda volta, dopo *Pizzicata*, un bel film che in Italia non ha trovato mai un'uscita) ha scelto la strada della cronaca oggettiva, senza punte e senza romanzesco, come se inseguisse i suoi personaggi nei frammenti di una vita quotidiana che racconta con evidenza e precisione (il tribunale, la piazza, il tinello, i rapporti uomo donna). Dietro la sottaciuta violenza che esploderà in un fatto di sangue, le tensioni personali e sociali trovano come sfondo il sogno della musica, la "pizzica", in cui si concentra il senso della tradizione e la speranza di libertà [...]. Ed è la musica a dare al film la pulsazione passionale e il ritmo che l'austera progressione di frammenti costruita da Winspeare altrimenti non troverebbe. Da vedere, per conoscere il nostro paese al di là delle colonne di cronaca». (IRENE BIGNARDI, *La Repubblica*, 4 giugno 2000).

LA STORIA

In un paese della costa pugliese, su quel mare al di là del quale Valona è diventata per molti sinonimo di contrabbando ed emigrazione clandestina, vivono Pino Zimba con la sua famiglia, il fratello Donato e la vecchia mamma. Pino ha un banco di frutta e verdura al mercato, ma arrotonda con le sigarette che arrivano a bordo dei motoscafi super veloci e facendosi aiutare dal boss del posto che non rifiuta un favore in cambio di un altro favore. Quella mattina ancor prima dell'alba Pino si alza per andare

a ritirare il solito carico di sigarette e quando rientra la moglie gli ricorda la promessa di cambiar vita. Ma per l'uomo non è facile. E allora lo minaccia: "Lascio tutto, prendo i bambini e vado in Svizzera". La madre poco dopo gli dice: "Sai che non ha tutti i torti". E lui subito dopo le chiede se si è fatta viva la sorella, che ha promesso di venire con un suo amico che fa il discografico per la festa del paese, giorno in cui Pino ha in programma, con un piccolo gruppo di paesani, di suonare in piazza. La donna lo tranquillizza e poi gli racconta il sogno fatto la notte prima. "C'erano tuo padre, tuo fratello che suonava molto bene, e Maria". "Ed io?". "Tu mi sembra che sei venuto dopo. Non è colpa tua se papà è morto".

Dopo la morte del padre, avvenuta per un incidente senza responsabili, i due fratelli non si sono più capiti. Donato, un lavoro da muratore che non prende molto sul serio, si è messo a frequentare gente poco raccomandabile, droga e furti per procurarsi denaro. Pino lo tiene d'occhio, ma non riesce a convincerlo a lasciar perdere quella banda. Anche la moglie sta cercando di prendere le distanze da lui. Gli ha detto che ha bisogno di parlargli e lo aspetta in profumeria, il negozio che lui le ha aperto per accontentarla, e quando la raggiunge gli dice che vuole il divorzio. Ha però anche un altro messaggio da passargli: "Il tuo amico della BMW grande ti sta cercando". Non è un messaggio da ignorare. Resta, uomo ricco e potente, gli ha prestato i venti milioni che gli sono serviti per aprire la profumeria alla moglie e adesso è disposto a non riaverli indietro in cambio di un servizio: andare a Valona a prendere una ragazza. Inutile per Pino ogni tentativo di opporsi. Il viaggio è fissato due giorni dopo.

Si avvicina la festa del paese. Pino prova con gli altri il tamburello per la danza che vedrà tutti in piazza, ma non riesce a convincere Donato, un tempo il più bravo, ad unirsi a loro. Donato, completamente irretito dal gruppo che fa capo a un certo Giovanni, il più spietato tra loro e determinato a tenerlo in pugno, è ormai in uno stato di totale estraneità, travolto dalla droga. A stento riconosce in lontananza la Pizzica, la musica antica che suo fratello, la sua ragazza e gli altri del complesso stanno suonando con tutto il vigore che

hanno in corpo, tra gli applausi della gente. Ma anche Zimba ha un debito da regolare con chi sa di poter far conto su di lui. Resta, che lo aveva mandato a chiamare per andare a Valona a recuperare una ragazza, si presenta proprio quella notte a ricordargli l'impegno preso. È l'inizio di una serie di avvenimenti che metteranno definitivamente i due fratelli uno di fronte all'altro. Pino in piena notte va a Valona e torna con la ragazza e poi prima di rientrare a casa si ferma al bar per un bicchiere di latte e si trova di fronte a una rapina. Tra i volti mascherati, quello di suo fratello. Si è accesa la scintilla che prepara un regolamento di conti.

Qualche ora più tardi, finalmente a casa, mentre sta godendosi le promesse fattagli dal discografico, che ha espresso parere favorevole a un disco e a una tournée, viene informato sul rischio che sta correndo suo fratello. Solo poche parole da un amico "Attento a Donato, non farlo uscire".

Donato non è in casa e Pino allora va a cercarlo. Ma la persona a cui si rivolge gli tende un trappola: lo convince a seguirlo e gli spara in pieno petto. Poco distante il fratello si accorge di quello che gli è successo e tenta in tutti i modi di aiutarlo. Ma la sola cosa che si sente chiedere è "Suona per me". Donato prende il tamburello e suona, suona come non faceva da anni, e ci mette dentro tutto il vigore e la speranza di cui è capace. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Edoardo Winspeare – che, a parte il cognome scozzese, è "sudista", ed è autore di *Pizzicata*, un primo film acclamato ovunque meno che in Italia – riesce a mixare con ricchezza espressiva mai banale lo scontro tra due uomini, due civiltà del Bene e del Male, e naturalmente due morali e due Italie. Al ritmo ossessivo di questa musica usata per guarire dalla tarantola (un discografico vorrebbe esportarla al Nord), l'autore trova una rara intensità di racconto melodrammatico, che diventa rarefatto e potente nel finale, ma anche la verità di uno strano reportage che non ci stupisce, ispirato dalla cronaca. Perché la maturità del film, una sfida

infernale tra il vecchio e il nuovo, la tragedia e la volgarità, sta nel suo essere sempre bifronte, sistematicamente doppio nella scelta dei visi magici ed espressivi di Pino Zimba, Lamberto Probo e gli altri. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 17 giugno 2000)

Vero come le facce dei due protagonisti (Pino Zimba e il più giovane Lamberto Probo, entrambi musicisti del gruppo Zoè), *Sangue vivo* riesce a essere al contempo secco e struggente, melodrammatico e cronachistico, trasmettendo un'idea di cinema necessario, forte e inconsueto. (STEFANO LUSARDI, *Ciak*, agosto 2000)

[Il film] naviga nelle vene dove scorre, appunto, il "sangue vivo", fiume di sensazioni forti che ha il passo della "pizzicata", la musica che gira intorno alle vittime del terribile (e mitico) ragno taranta, i cui morsi provocano crisi tra l'epilettico e l'isteria. La "pizzicata" ha, tra le molte, la virtù di neutralizzare il "male" che il potente animale trasmette e quindi ha una funzione taumaturgica: il ritmo sostenuto dai tamburi simbolizza la pulsione del cuore che, a poco a poco, viene "assecondata", restituendo la guarigione ai tarantolati. Winspeare filtra tradizione alta e introspezione antropologica, nella storia di due fratelli salentini opposti per carattere e reazione verso la vita. Due personaggi e due attori che invadono e affollano di emozioni gli sguardi, e gli occhi, le paure e i dolori degli spettatori. (ALDO FITTANTE, *Film Tv*, 15 giugno 2000)

In *Pizzicata* la danza, la Pizzica, era parte integrante e inscindibile del tessuto sociale, il residuo antropologico-religioso di una tradizione della terra, il modo per ottundere le sofferenze, e «per ammansire la forza oscura e dolorosa che certe persone hanno nel sangue». In *Sangue vivo* si assiste alla trasformazione di quel mondo e con esso della sua danza. La musica è un elemento accessorio: etnico in quanto radicato nella cultura, radicato in quato identità personale, simbolo ormai di una frattura difficile da saldare, merce per feste di piazza o per una salvezza economica. La Pizzica ha perso la

sua radice religiosa, si è allontanata dalla terra e si è rinnovata alla ricerca orgogliosa di comunicazione. E i tamburellisti lo sanno. La scena della festa in villa è forse in questo senso la più didascalica ma anche la più esplicativa: il rifiuto di un rumore assordante in nome del ritmo cadenzato del corpo, la dignità di un lavoro sudato contro le smanie collettive di una festa. L'orgoglio e l'ostinazione di Pino contro la vergogna e il rifiuto di Donato. Due fratelli, il bisogno ancestrale della lotta, la condanna perenne della colpa. Ma la Pizzica è ancora movimento, solo quello delle mani forse, ma comunque gesto selettivo demandato a pochi, espressione esterna del sangue che scorre, carne. I personaggi di Winspeare sembrano forgiati nella luce, si impongono decisi con i loro corpi, esprimono all'esterno la loro interiorità raggiungendo uno spessore spaziale inedito per il nostro cinema. Costruiscono il paesaggio che pare si fonda con loro e che da questi pare essere definito. Sono entità precise e perfettamente disegnate, figure in azione in cerca di pace, stilizzate quel tanto da essere archetipi. Se *Pizzicata* cercava in Vermeer e in Caravaggio la vaporosità delle candele e gli squarci precisi di luce, *Sangue vivo* ha il colore freddo del cemento e delle pietre che limitano le masse. Winspeare sembra assecondare l'umore delle ere che attraversa e l'umore naturale che ha di fronte. [...] Winspeare non osserva più, ora racconta, ha cessato di descriverci un mondo, ora ci mostra la sua disperazione. La narrazione è precisa, perfettamente cadenzata secondo i ritmi della danza. Si recuperano i rumori, le strade, il frastuono dei motori, si perde l'afasia e si esalta il suono naturale del dialetto. (MASSIMO GALIMBERTI, *Duel* 81, giugno-agosto 2000, p. 21)

INCONTRO CON IL REGISTA EDOARDO WINSPEARE

Padre Bruno: Il suo nome ha un sapore anglosassone. Da dove viene lei?

Winspeare: Io vengo dalla provincia di Lecce. Sono di un paese che si chiama Depressa. Sono nato in Austria. Mia madre è ungherese, mezza boema. Mio padre è napoletano,

mezzo siciliano di lontane origini inglesi. Ho fatto due film in dialetto salentino e mi considero salentino d'adozione.

p. Bruno: Che impressione le ha fatto il dialetto?

Winspeare: Il dialetto salentino è la mia lingua madre. Mio padre e mia madre parlano il francese a casa, ma ho fatto le scuole a Depressa. Ho vissuto in mezzo a un pout-pourri di lingue. Una "koiné winspearite".

p. Bruno: Lei ha deciso quindi di rispettare la lingua del luogo, la parlata autentica. Per un rispetto alla cultura o per invitare tutta l'Italia a non credere che basta parlare l'italiano per essere un popolo, ma che forse comprendendo la lingua dell'altro si va verso l'unità?

Winspeare: Sono molto contento che mi abbia fatto questa domanda. In Italia si parla della questione della lingua da secoli, e grazie o purtroppo alla televisione, la questione è ancora aperta oggi. Essendo vissuto in una famiglia multietnica, ho realizzato i miei film in salentino in primo luogo per il grande amore che ho per questa terra. In secondo luogo, per reazione, mia e del mio gruppo di musica popolare salentina, alla "pappa" omologata che impera oggi. Penso di aver fatto un film profondamente italiano, perché a mio avviso la caratteristica più italiana è questa molteplicità di lingue e di dialetti. Sono molto interessato alla realtà dei volti, dei gesti. Per rispetto ai miei attori li ho fatti parlare in dialetto, perché il dialetto è immediato.

p. Bruno: Quando il linguaggio fa problema, non si è forse più stimolati a "far parlare" l'immagine di più, riducendo i dialoghi all'essenziale? Ha sentito quest'esigenza?

Winspeare: Abbiamo deciso di raccontare un film di immagine, non di parole. A mio avviso, anche se non ci fossero i sottotitoli, si capirebbe l'essenziale della narrazione: la famiglia, il rapporto tra fratelli, la crisi della famiglia, un luogo che solo apparentemente è senza speranza. Siamo partiti pensando a Morgan Freeman e Denzel Washington in un



paese degli Stati Uniti che invece di suonare la pizzica suonavano il jazz. E doveva essere uguale, funzionare.

p. Bruno: Mi ricorda quello che disse Massimo Troisi quando venne a presentare qui un suo film. Disse che anche se gli spettatori non avrebbero capito il suo napoletano, non sarebbe stato importante, perché lui esprimeva quello che sentiva con tutto se stesso. Forse abbiamo verbalizzato tutto, ci aspettiamo che la parola ci dica tutto. E invece dobbiamo riabituarci ad abbandonarci con tutti quanti i sensi. Detto questo, vorrei chiederle di aiutarci a leggere il manifesto del film.

Winspeare: Dovevamo comunicare l'idea di movimento. Almeno dalla seconda metà in poi, il film è molto dinamico, c'è molta musica e danza, e anche luce. Perciò abbiamo pensato alle luminarie salentine, che sono famose in tutto il mondo e che vanno anche al Columbus Day in America.

p. Bruno: La musica l'ha scelta per ambientare la storia, o per esprimere il dramma?

Winspeare: Potrei parlare ore e ore sulla musica. Ho fatto

due film su questa musica, un documentario e uno appena finito sulla pizzica. Ho fondato, anche se non sono un musicista, un gruppo musicale che si chiama Officina Zoè, che firma la colonna sonora del film. I due tamburellisti di Zoè sono i due attori principali. Divido la mia vita in "prima" e "dopo" la pizzica. Ho ballato ore e ore all'inizio degli anni Novanta questa musica quasi entrando in trance, grazie ad essa ho capito tante cose di me e della mia terra. Ho fatto una ricerca scoprendo che arrivava dai Greci. Più che una musica, è una filosofia. Sono un malato di pizzica. Un "tarantato". Nel '99 ho fatto un documentario sul "tarantismo" e ho capito molte cose. Ho scoperto gli studiosi del tarantismo e sono rimasto affascinato da questa dimensione magica, calda, misteriosa, uterina, poco italiana e molto mediterranea. Ho lasciato la Germania e ho incontrato Pino Zimba e Lamberto Probo, con i quali ho fondato Zoè.

Intervento 1: Fotografia eccezionale e musica strepitosa basterebbero a rendere il film già molto importante. Inoltre, è un film realista ma non autocommiserante. Per questo può essere apprezzato anche all'estero.

Winspeare: Pochi giorni fa abbiamo vinto la Grolla d'oro a Saint Vincent per la musica del film. È un premio che mi riempie di gioia per tutto il lavoro che abbiamo fatto in questi anni per promuovere questa musica popolare ma non popolarisca né folklorica.

p. Bruno: Non è solo la musica in sé bella, ma la fusione della musica al sangue, alla storia, che rivela una passione interiore.

Intervento 2: Ho apprezzato la musica e la fotografia, ma mi sembra che il film racconti solo gli aspetti deteriori del nostro Paese.

Intervento 3: Ho trovato il film molto bello e ben riuscito. Non c'è musica nel film, il film è musica, vita, passione, animo. Come ha messo insieme questo cast riuscitissimo?

Winspeare: Il Salento è così. C'è la mafia, c'è il traffico delle bambine gestito dagli albanesi, è inutile negarlo. Ma mi ribello a un certo vittimismo meridionale e credo di trasmettere con il mio film anche valori positivi, come quello della famiglia. Nel nostro piccolo, con questo film l'abbiamo fatto. Quanto al cast, l'idea di scritturare Pino e Lamberto in *Sangue vivo* mi è venuta sul set di Pizzicata, dove Lamberto faceva la parte del fratello e Pino il cuoco della troupe, e padre della bambina che recitava nel film. Mi ha raccontato la sua storia, e per me è subito diventato "sangue vivo", nel senso che rappresenta tutto l'opposto di quello che sono io: è esagerato, nel bere, nel mangiare, nel fumare. Ha avuto tre mogli, sei figli, ha scontato quattordici anni di carcere. Ma nonostante tutto ha un gusto enorme per la vita. Se la mangia, si emoziona in continuazione per qualcuno o qualcosa. Ho deciso di fare il film per lui. Tutto il resto è venuto dopo.

Intervento 4: Il modo in cui lei ha raccontato la storia familiare è lodevole. Quanto c'è di suo e quanto dell'esperienza diretta della vita degli attori?

Winspeare: La storia è partita da me, ma io sono talmente attaccato alla mia terra da essermi dovuto affidare ad una sceneggiatrice per "allontanarmi" un po' dalla storia. Tolstoj poi diceva che raccontando del proprio paese e si racconta del mondo. Il rischio era l'autocompiacimento, e per non cadervi c'era bisogno di una forte struttura drammaturgica. Il valore aggiunto del film, per usare una parola che non mi piace, è forse il suo set: le feste patronali, la pizzica. Noi conoscevamo le storie di tutti gli attori e abbiamo scelto chi dovesse recitare il proprio ruolo e chi il proprio personaggio.

p. Bruno: Cosa può dirci della costruzione dei personaggi femminili?

Winspeare: Il mio film è solo apparentemente maschile, e in Zimba è facile immedesimarsi. Ma poi si rivelano deboli,

e le più forti alla lunga risultano le donne, perché riescono a tenere la famiglia unita.

p. Bruno: Questo è un bel messaggio da un film italiano per il mondo, se è vero che il film è stato invitato anche all'estero...

Winspeare: *Sangue vivo*, e ci tengo a dirlo, è il primo film italiano che viene selezionato al Sundance Film Festival. Inoltre, anche se non tutti lo sanno, è stato premiato a San Sebastian e a Montpellier. Piace, secondo me, perché è profondamente italiano.

Intervento 5: Che rapporto c'è tra il regista e Zimba? Non c'è stato il rischio di travolgerlo o di esserne travolti? Mi ha ricordato Zorba il greco. Crede che potrebbe essere ripetibile o nel tempo perdere la sua naturalezza? Come lo ha gestito?

Winspeare: Amandolo, perché è così nella realtà. La mia fortuna è che Pino, già da prima, in quanto musicista, è abituato al palco e a stare di fronte alla gente. Per quanto riguarda un suo eventuale utilizzo in un altro film, questo dipenderà. È molto intelligente ed intuitivo.

p. Bruno: Crediamo di conoscere la meridionalità, ma ci sorprende sempre. La passione trattenuta dei due fratelli che arriva solo alla fine del film comunica all'Italia e al mondo intero che c'è calore, c'è passione: i motori della vita sociale, dello stare insieme.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Carla Altamura - Il titolo rende molto bene l'immagine di una vitalità fortemente sentita, sangue che scorre nelle vene. Vivo, perché pulsa al ritmo del cuore, dà segnali forti, sempre più forti quando l'uomo si ribella a un'offesa, l'onta ri-

cevuta. La musica della “pizzica” sul tamburello percepisce perfettamente tale reazione e accentua il malessere. Nel film tale condizione umana dei nostri tempi si evolve in tragedia. In una terra, la Puglia, che per secoli è stata assediata dalla sete e dalla povertà, oggi esposta più che mai ai traffici illeciti e alle sopraffazioni, si rende ragione della sofferenza e del disagio morale. Tutto viene espresso in modo magnifico dalla musica della colonna sonora. Ascoltarla è come leggere la storia di violenza e di dolore di quei personaggi, le loro tradizioni e le loro attese di ritrovata libertà.

Ugo Pedaci - Edoardo Winspeare, giovane regista dal nome anglosassone ma di profonde radici “sudiste” ci ha presentato un film bellissimo, vivo, vero, ricco di sentimento che ci ha lasciati quasi senza fiato sino alla fine, quando tutto, nel più giusto dei modi, si conclude. Ho apprezzato tutto di questo regista, la scelta della storia, quella dei bravi interpreti, la colonna sonora, l’uso della macchina da presa, la fotografia, la sceneggiatura. Bravo davvero. Un regista di cui sentiremo parlare se riuscirà a continuare con questa notevole capacità i suoi prossimi lavori. Ed è quello che speriamo. Un sud raccontato davvero con maestria, che riesce a mettere in risalto, nella girandola di lavori e lavoretti, attività tutte sal limite della legalità, la forza che lega i membri di una famiglia anche e in special modo quando le avversità si fanno più gravi e irrimediabili. Quello che ho molto apprezzato, sotto il profilo della sceneggiatura e del montaggio è stata la capacità di raccontare attraverso un susseguirsi di frammenti di vita quotidiana dove tutti i fatti si intrecciano e si compongono nella trama del racconto.

Norina Bachschmid - Splendido film che riesce a trattare con serietà tragici problemi sociali, usando un linguaggio particolare, che già di per sé ha una grande forza espressiva. Musica, contenuto e parlato si fondono e riescono a penetrare, a comunicare e a lasciare nell’animo dello spettatore oltre al godimento per la bellezza formale, un coinvolgimento emotivo che lo stimola a guardare le devianze dell’essere umano con lo sguardo della comprensione e dell’amore.

OTTIMO

Teresa Deiana - Già dall’inizio serpeggiano larvati segnali del dramma incombente. Gli avvisi mortuari sulle pareti calcinate dal sole, gli sguardi che si incrociano febbrili o rassegnati, la musica ossessiva e disperata contribuiscono a immergere lo spettatore nell’atmosfera di quell’emblematico paese fatalmente intriso di generosità e abiezione. Sentori di tragedia greca nel film, che è anche ottima osservazione antropologica di un sud sconosciuto in cui convivono grandi contraddizioni, tra odore di buona terra e di denaro sporco, profumo di mare e sentore di sangue.

Adelaide Cavallo - Il legame di sangue costi quel che costi, la musica che unisce, il richiamo alle tradizioni. Su questi valori, e accompagnata da un commento musicale che coinvolge direttamente dando al racconto un apporto fortemente descrittivo, si intreccia la vicenda di due fratelli in un rapporto di odio-amore vissuto col pressante richiamo al sangue vivo che li unisce. Il regista abilmente penetra questo rapporto per mostrarci, nella Puglia che si modernizza, quel residuo di ancestrale (che ha il richiamo nella tarantola e nella forza liberatoria della “pizzica”) che può ancora trasformare il male in bene, il peggio in meglio, l’indifferenza in amore. Un film ben riuscito e che giudico positivamente. Una fotografia della Puglia che vive il presente senza dimenticare il passato.

Guia Zurla - Ottimo e bellissimo film dai toni calienti e variopinti. Belli gli effetti di luce accecanti delle lampadine della festa del paese. Aiutano a creare un’atmosfera “zingaresca” dovuta anche ai “colori” di personaggi: i colori somatici, quelli degli abiti, quelli del carattere... per rifarmi al titolo... piuttosto “sanguigni”. Titolo molto “azzeccato” perché per tutto il film si respira... vita! Qualcosa di estremamente vivo... si sente il pulsare della vita dei personaggi. Peccato i sottotitoli: necessari sì, ma distraggono troppo da quella bellissima “girandola gitana” che è il film. Bravissimo l’attore protagonista, un bel volto, nasce per quella parte.

Lidia Giglio - Abituati ai visi levigati e perfetti della televisione e di un certo cinema, in *Sangue vivo* queste facce che hanno il colore della terra, singolarmente espressive, a prima vista ci respingono. La naturale fiera e il senso del dovere con cui Pino, per mantenere la famiglia, si dedica al contrabbando, l'abbandonarsi del fratello alla suggestione di amicizie pericolose, esprimono il disgaio di gente legata ai campi e alla casa, improvvisamente costretta ad affrontare un nuovo tipo di "civiltà". L'aspirazione comune di un ritorno alle origini si rivela nella musica: una musica popolare, antica, quasi magica, ritmata dal tamburellare via via più frenetico, pulsare di cuori che in essa si ritrovano e tornano a capirsi e amarsi. Il regista ha fotografato molto bene, senza remore, una realtà difficile: ottimamente assecondato da attori che più che recitare sembrano vivere.

Pierfranco Steffenini - Mi è piaciuto soprattutto, di questo film, la capacità di rappresentare una realtà in evoluzione, in cui sono presenti tradizioni e comportamenti del passato insieme con modi di essere, aspirazioni e tragedie dell'attualità. Il racconto è asciutto, eppure fluido, privo di certe spigolosità, che spesso si riscontrano nei lavori di certi registi alle prime opere. Gli interpreti sono bravissimi e, forse perché non recitano, sembrano esattamente ritagliati sulle loro parti. La musica poi, così vibrante e parossistica, è un'autentica scoperta.

BUONO

Alberta Zanuso - Titolo più appropriato non si potrebbe trovare per questo film così intenso e sanguigno. Il regista descrive con mano decisa e senza pudori una famiglia del sud. Sembra incredibile che nella laboriosa Puglia la società sia ancora così arcaica e, sotto molti aspetti, primitiva. Buon film, con altrettanto buoni attori, musica straordinaria e perfetta allo scopo. Ritmo incalzante senza cali di tono. Pregevole la sottotitolatura dei dialoghi.

Simonetta Testero - È un bel film che tratta in modo origi-

nale i soliti problemi del Sud. È però un po' lento e legato con difficoltà nella prima parte, non è molto chiara la vicenda di fondo, ma ciò nonostante emergono le figure con una grande vivacità. Bella la musica che coinvolge e travolge.

Mariella Carino - Oltre alle "maschere", i vari volti dei personaggi con la tragedia scolpita tra le rughe, c'è la luminosità della terra di Puglia, il mare come facile mezzo di locomozione, la voglia di riscattarsi e la condanna di vivere senza alcuna possibilità di recupero. Per trovare una positività bisogna guardare alla Madre, ancora rispettata. L'altra, più giovane, viene maltrattata dal figlio, ormai invischiato nella malavita. La musica antica, ossessiva, disperata è il sottofondo fortemente emotivo per una trama che ricorda l'opera lirica tragica (*Cavalleria rusticana*). Il film racconta una storia attuale, si legge quasi ogni giorno sui giornali, ne parla la televisione. Ma allora, se tutti sanno come vanno le cose, perché farne un film che, per quanto vero e forte come un pugno in faccia, presenta la parte più dolorosa e arretrata dell'Italia?

Felice Ghidoli - Il Salento, terra arcaica, tra stormire di ulivi e il suo mare complice, si apre alla realtà quotidiana nel buon lavoro di Winspeare, per tuffarsi nell'espressione di antichi valori legati alla famiglia e alla terra, al patrimonio musicale popolare della "pizzicata", che riporta alla tradizione con il suo ritmo ossessivo, nel ballo liberatorio che rimescola il sangue. Nel segno di quelle cadenze ancestrali, il regista ha girato il suo film dalla narrazione frammentaria, ricca di espressività, traducendo una realtà locale dall'identità compromessa, dall'emblematico racconto di personaggi toccati nella vita, dal vivere a rischio in un ambiente dalla criminalità diffusa, dove la ricorrenza musicale fa da supporto all'agire in una società che vuol vivere nella tradizione, ben espressa dalla stessa sceneggiatura e dagli attori, nella bella prova del regista.

Foresta Mario - Storia di due fratelli divisi da un dolore oscuro ma accomunati dal ritmo ossessivo e trascinate dalla "pizzica", magica musica retaggio di ancestrali costumi. Il film di-

retto da Winspeare con visibile costante partecipazione riesce a dare un'immagine veritiera del Salento e dei suoi abitanti alle prese oggi con tensioni sociali spesso traumatiche.

DISCRETO

Miranda Manfredi - La riflessione che mi ha suscitato questo film è soprattutto di carattere antropologico. Sembra che tutte le influenze negative che possono essere derivate dagli scambi culturali e razziali del bacino del Mediterraneo si siano concentrate nel popolo del nostro Sud. Nel film viene descritta una passionalità che coinvolge religione, amore, famiglia, odio, vendetta. Mi sembra una rappresentazione di gente "normale" che non riesce a cogliere le opportunità positive della vita. La famiglia che sembra così sacralizzata assume una connotazione tribale che si estende alla criminalità organizzata con il corollario di faide interminabili. Spero che il film rimanga nel circuito nazionale delle sala d'esai. Se il Sud del 2000 fosse solo così ci sarebbe da disperare...

Tullio Maragnoli - Buono come ritmo, modo di raccontare, attori, musica, il film ci presenta però la parte peggiore della società pugliese senza che se ne veda una chiara presa di distanza. Anzi, vien fatto passare per eroe positivo uno che è "solo" un contrabbandiere di sigarette, confermando così l'atavico convincimento che frodare lo Stato non sia grave reato, cercando di far dimenticare di cosa sono capaci quei personaggi con tutti i loro rostri sulle macchine. E poi: i valori della famiglia sono in realtà quelli del clan, la giustizia è quella tribale della mafia, cosicché non mi pare adatto il titolo "sangue vivo" che ha una valenza positiva del tutto fuori in quel contesto. Un altro problema lo hanno dato le di-

dascale: leggerle vuol dire perdere tutte le sfumature delle immagini sullo schermo; d'altra parte, se è ben vero che la traduzione fa sempre perdere qualcosa del dialogo originale, anche le didascalie sono una traduzione per giunta forzatamente sintetica, per cui addio a entrambe le sfumature, di immagini e di dialogo. Senza contare che se normalmente accettiamo di perdere la voce originale di attori ben più famosi, il fatto di non aver voluto farci perdere la voce di attori dialettali mi è sembrato un altro aspetto della prevaricazione delle idee del regista sugli interessi degli spettatori: già visto e già detto qui per altri recenti film.

MEDIOCRE

Giulio Manfredi - Mi sembra banale sottolineare che la "pizzicata" sostiene il film, cinematograficamente ben riuscito, ma troppo insistito su una realtà italiana discutibile. Il Sud del 2000 vive le difficoltà ancestrali che ben conosciamo ma il "sangue vivo" viene incanalato, soprattutto in Puglia, in un'operosità onesta e costruttiva. Il concetto di famiglia ha delle radici orientali nel suo sistema gerarchico che, penso, non potrà avere un futuro. È un film che non trasmette valori umani per attenuare la discriminazione tra Nord e Sud.

INSUFFICIENTE

Giancarlo Colonna - Un film incomprensibile anche nel senso letterale del termine (occorrono i sottotitoli!) e sostanzialmente inutile. Fa il verso al neorealismo, ma *La terra trema* è stato girato ormai da più di 50 anni! Nel secondo millennio, siamo nel terzo!

La strada verso casa

28

titolo originale:

Wo de fu Qin mu Qin

CAST&CREDITS

regia: Zhang Yimou (Cina, 1999)

sceneggiatura: Shi Bao

fotografia: Yong Hou

montaggio: Ru Zhai

musica: Bao San

con: Ziyi Zhang (Zhao Di, giovane), Honglei Sun (Luo Yusheng), Hao Zheng (Luo Changyu), Yuelin Zhao (Zhao Di, vecchia)

distribuzione: BIM

durata: 1h30'

IL REGISTA

«Zhang Yimou è nato il 14 novembre 1951, a Xi'an, nella provincia di Shaanxi (Cina), la città vicino alla quale, pochi anni fa, è stato portato alla luce un esercito di terracotta a grandezza naturale, composto di decine di migliaia di soldati, cavalli e carri. Il padre di Zhang Yimou era un ufficiale di un altro esercito: quello del Kuomintang, il partito nazionalista di Chiang Kai-shek, e uno dei suoi fratelli fu accusato di spionaggio, mentre un altro fuggì a Taiwan. Naturalmente, durante i rigidi anni della rivoluzione culturale, la famiglia Zhang era vista con un certo sospetto, e il giovane Yimou, tolto dalle scuole superiori, fu man-

dato a lavorare prima nei campi, e poi in una fabbrica di tessuti. Dopo la morte di Mao Zedong, nel 1976, Deng Xiaoping fa riaprire molte delle principali università, e la situazione, in Cina, comincia a normalizzarsi. Nel 1978, all'età di ventisette anni, Zhang Yimou supera l'esame d'ammissione alla Beijing Film Academy, ma poi è rifiutato perché troppo anziano. Dopo un ricorso al ministero della cultura, nel 1982 Zhang Yimou è finalmente iscritto ai corsi della BFA, insieme a Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang, e Zhang Junzhao, i filmmaker che diventeranno il nucleo centrale della quinta generazione di cineasti cinesi. Zhang e tre dei suoi compagni, dopo il diploma sono assegnati al Guangxi Film Studio come assistenti alla regia, ma presto scoprono che non ci sono registi da assistere e, col permesso del governo cinese, formano un gruppo e cominciano a realizzare i loro progetti. Zhang Yimou lavora come direttore della fotografia per diversi film importanti [...]. Poi, Zhang torna nella sua città natale, dove è direttore della fotografia e interprete principale (una combinazione veramente insolita) del film di Wu Tianming *Lao jing* (*Old Well*, 1986), che gli fa vincere il premio per il miglior attore al Festival Internazionale del Cinema di Tokyo. L'anno dopo, Zhang Yimou dirige il suo primo film, *Sorgo rosso* (1987), e vince l'Orso d'oro al Festival di Berlino, ottenendo anche un notevole successo commerciale sia in Cina sia nel resto del mondo. Il film è interpretato da una giovane e vivace attrice, Gong Li, che Zhang Yimou ha scoperto all'Accademia d'Arte Drammatica di Pechino. Il rapporto professionale e personale tra il regista e l'affascinante Gong Li è pubbliciz-

zato con uno stile più americano che cinese, e l'attrice diventa presto una star internazionale. Dopo *Daihao meizhou-bao* (1989), Zhang Yimou gira *Ju Dou* (1990), vincitore del Chicago Film Festival, e nel 1991 realizza *Lanterne rosse*, Leone d'argento a Venezia. Nel 1992 *La storia di Qiu Ju* vince il Leone d'oro, e Gong Li è premiata con la Coppa Volpi. Il primo film ambientato nella Cina contemporanea è apprezzato dal governo di Pechino, e finalmente anche le due opere precedenti di Zhang Yimou, che non avevano mai ottenuto le autorizzazioni necessarie, sono distribuite nelle sale cinematografiche cinesi. L'apertura del governo cinese verso il regista non dura molto: nel 1994 *Vivere!* è inspiegabilmente bandito, e l'anno dopo la Cina ritira *La triade di Shanghai* (1995) dal New York Film Festival [...]. Lo stesso anno le strade di Zhang Yimou e di Gong Li si separano. Dopo *Keep Cool* (1997), e *Non uno di meno* (1999), vincitore del Leone d'oro al Festival del Cinema di Venezia, Zhang Yimou ha realizzato *La strada verso casa* (1999)». (MASSIMO NEPOTI, *Kw.cinema*)

IL FILM

«È il film gemello di *Non uno di meno*, girato anch'esso nel '99, con la stessa troupe, nelle stesse regioni della Cina rurale. Ma non si potrebbero immaginare due film più diversi. Ironico, didattico, fortemente "politico" *Non uno di meno*, Leone d'oro a Venezia '99; lirico e spudoratamente poetico *La strada verso casa*, Orso d'argento a Berlino 2000. Un elemento in comune: la figura del maestro, centrale nella cultura e nella società cinesi fin dai tempi di Confucio. Un po' come nel *Primo maestro* di Konchalovsky, classico (troppo dimenticato) del cinema sovietico, assistiamo all'arrivo del primo insegnante in un villaggio sperduto della Cina rivoluzionaria, nel '58. Zhao Di, la ragazza più bella del villaggio, si innamora a prima vista di quel giovane istruito e fa di tutto per conquistarlo. Dovrà aspettare due anni e la riabilitazione politica del maestro: poi si sposeranno e vivranno assieme fino al '99, quando la morte dell'uomo pro-

voca il ritorno al villaggio del figlio, ormai inurbato e travolto dal lavoro nella Cina post-denghiana. Il giovane ritrova così la madre (è l'inizio del film, in bianco e nero: il '58 è un lungo, coloratissimo flashback), decisa a seppellire il marito secondo la tradizione: la bara andrà portata a spalle, perché il morto non dimentichi la strada di casa. Ma dove trovare, nel villaggio spopolato, gli uomini necessari? Come già *La storia di Qiu Ju* e il citato *Non uno di meno*, *La strada verso casa* è la storia di una donna coraggiosa e testarda, nonché una parabola sull'incontro/scontro fra modernità e tradizione. Zhang Yimou gira con stile ormai da virtuoso, grondante primi piani (quasi tutti dedicati alla giovane, splendida Zhang Zi Yi, protagonista anche di *La tigre e il dragone*) e dissolvenze incrociate. L'accademia è appena un passo più in là, ma l'intensità e la semplicità della storia d'amore sono tali da salvare il film in corner; e da renderlo un commovente, meraviglioso omaggio all'amore che trionfa su tutto. Anche sulla Cina feudal-maoista, e scusate se è poco. (ALBERTO CRESPI, *Film Tv*, 30 gennaio 2001).

LA STORIA

“Mio padre è morto all'improvviso ieri sera”, comincia così il racconto di Lou Yusheng, mentre risale la strada che lo riporta in quel piccolo villaggio tra le montagne piene di neve, dove vive sua madre e dove non tornava da anni. E poi: “Sono figlio unico e l'unico del villaggio ad aver fatto l'università”. Ad aspettarlo davanti a casa, insieme a uno zio, c'è il capo villaggio. Vuole che sappia che cosa è successo. E gli racconta come suo padre negli ultimi anni avesse un desiderio: ricostruire la sua vecchia scuola. Ma per una serie di ragioni quei tentativi fallirono, fin che non molto tempo prima aveva fatto sapere che intendeva riprovarci. È stata una terribile bufera di neve a sorprenderlo per strada e a costringerlo a ripararsi in una grotta. Ma il suo cuore non ha retto a quella fatica. Il suo corpo è all'ospedale provinciale. Adesso occorre pensare al funerale. Il capo villaggio gli spiega di aver proposto a sua madre di ricorrere a

un furgone, ma aggiunge anche che quell'idea è stata respinta categoricamente. La volontà della donna è che, secondo la vecchia tradizione, il corpo del marito venga riportato a braccia e in corteo, perché non dimentichi anche da morto la strada di casa. Un'impresa quasi impossibile perché al villaggio non ci sono più giovani. Tutti si sono trasferiti in città. Lou Yusheng raggiunge la madre che trova in lacrime seduta davanti alla scuola e la riporta a casa. E a casa la prima preoccupazione della donna è quella di riprendere in mano il telaio, ormai fuori uso, per tessere il drappo con cui ricoprire la bara. Lou tenta allora di dirle delle difficoltà avanzate, ma lei gli fa presente che suo padre ha lavorato per quarant'anni in quel villaggio e vuole che venga portato a braccia con tutto il rispetto che merita. La sua conclusione: "Cercherò quegli uomini altrove".

Zhao Di aveva diciott'anni quando conobbe e si innamorò del ragazzo, di appena venti, giunto al villaggio a preparare la scuola dove avrebbe insegnato per il resto della vita. Il suo arrivo fu un avvenimento per tutti e lui ricambiò l'attenzione ricevuta con una dedizione assoluta ai suoi scolari. Ma si accorse anche di quella bellissima ragazza che non perdeva occasione per lanciargli uno sguardo e preparargli i cibi migliori. Tuttavia la storia non fu all'inizio facile per Zhao Di. Il giovane maestro fu richiamato in città, si disse per noie politiche, e questa assenza non prevista, non annunciata fece ammalare la ragazza. Lui lo seppe e riuscì a tornare per poche ore e quel gesto li riunì poi definitivamente. Vissero insieme più di quarant'anni.

Lou Yusheng riflette sulle parole di sua madre e conclude: "la voglio accontentare". Al capo villaggio dice: "Andremo a prendere quegli uomini in un altro posto". E si cominciano a fare i conti di quanto verranno a costare. Il viaggio è lungo, gli uomini necessari sono trentasei, va calcolata la paga a giornata, il costo dei viveri, un pacchetto di sigarette a testa, cibo e qualche cosa in più per gli imprevisti. Lou offre 5000 yuan. E sotto la neve incomincia il viaggio di Zhao Di per riportare a casa l'uomo che aveva amato per tutta la vita. Accanto a lei suo figlio. Con loro più di cento allievi, venuti da tutti i paesi vicini. Gli uomini a cui era stata promessa la

paga non vogliono niente. Il luogo scelto per la sepoltura è vicino al vecchio pozzo dell'acqua, in alto, dove il vecchio maestro potrà vedere la scuola, quella scuola che il sindaco annuncia sarà ricostruita. Poi per Lou è il momento di avvicinarsi alla madre e di chiederle di andare con lui in città, ma è lei a chiederli un'ultima cosa: dedicare ai ragazzi della scuola una lezione. Il desiderio di suo padre sarebbe stato quello che facesse il maestro. E Lou l'accontenta. Raduna i bambini e, prendendo in mano quel libro scritto dal padre, incomincia: "Ognuno nella vita deve avere uno scopo e lottare per raggiungerlo. Prima regola: imparare a scrivere. Seconda regola: imparare a leggere. Terza regola: imparare a contare. Quarta regola: tenere un diario. Quinta regola: conoscere il presente. Sesta regola: conoscere il passato per costruire il futuro. Settima regola: rispettare noi stessi per rispettare gli altri". (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Una decina d'anni fa Zhang Yimou sorprese il pubblico internazionale con *Lanterne rosse*, un crudele dramma sul potere vietato nella Cina Popolare; oggi, i giovani registi cinesi vedono in lui il rappresentante di un cinema conservatore, ufficiale. Hanno torto? Forse no. In *La strada verso casa* (Orso d'argento, Premio speciale della Giuria alla Biennale dell'anno scorso), come già accadeva nel precedente *Non uno di meno*, Zhang Yimou mette in scena una parabola semplice. [...] Il tema è il confronto tra la Cina di ieri e la Cina di oggi. Il giudizio risulta implicito già nella scelta di usare colori caldi per il passato, un freddo bianco e nero per il presente. E, in complesso, la reazione verso la perdita d'attenzione per la cultura tradizionale, schiacciata dal materialismo, sembra sincera. Però Zhang, pur nella semplicità della storia scelta, la esprime in un modo che fa rimpiangere la sobrietà dei grandi nostalgici del cinema di ieri. Se da una parte Zhang eccede in reticenza, lasciando alquanto generica la critica alle scelte politiche passate e presenti, dall'altra sommerge le immagini in un'overdose di poesia e di musica.

Lo stile di regia è sobrio. La protagonista Zheng Ziyi è una delizia. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 10 febbraio 2001) L'amore eterno *by China*. Ricorderemo per molto tempo la storia di Yusheng e Di, una ragazzina romantica e il maestro di un villaggio nella campagna cinese dell'incipiente maoismo. È raccontata con i dettagli che fanno grandi le storie: un fermaglio per i capelli, l'attesa al gelo per un ritorno, i cocci della scodella per la colazione del maestro, un pozzo per gli appuntamenti, l'orizzonte delle colline in attesa del ritorno. La storia è incorniciata dalla memoria odierna dell'unico figlio, uomo d'affari che dalla metropoli è venuto a seppellire il padre e sostenere la madre, che ostinatamente pretende un funerale con la bara portata a mano, perché il defunto ricordi la fatica e la gioia di ritrovare "la strada verso casa". Solo sullo sfondo si sente l'opposizione di due epoche, riconciliabili in una tradizione umanistica (la ricostruzione della vecchia scuola), mentre la produzione della *major* Columbia Picture for Asia si fa sentire in esplosioni orchestrali pedanti e innumerevoli. Zhang Yimou dirige sottolineando la "grandezza dell'amore". (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 27 gennaio 2001)

Il suo cinema, di eccellente struttura, non perde la grazia di uno smalto visivo nitido e prezioso e di una regia efficace ed essenziale fatta di oggetti concreti. Una zuppiera infranta, un monile smarrito, un feretro da trasportare fino alla sua tumulazione. Come Mizogouchi, il suo occhio è costantemente attratto dal ruolo sacrificale delle donne nelle società asiatiche anche se stavolta maneggia grandi inquadrature in cinemascope come nei kolossal degli anni cinquanta di Anthony Mann e David Lean. Ma se la storia sembra ripescata dalla letteratura tradizionale dei paesi socialisti (che hanno sempre raccontato di giovani insegnati che si recano ad educare i contadini di sperduti villaggi), lo spirito è quello, un po' qualunque, del prodotto confezionato per le nomination dell'Oscar. Suntuoso nello sguardo, terzomondista nell'ambientazione, meticoloso nella preparazione e un po' troppo sommario nella conclusione, si concentra nella lenta e intensa dilatazione di una storia d'amore raccontata come in una canzone triste e infantile. Lo stile

trasmette una sensazione di manierismo e maestria indissolubili l'uno dall'altro. (MARIO SESTI, *Kw.cinema*)

È vero: in principio era Zhang Yimou, cioè la raffinatezza di *Sorgo Rosso* e *Ju Dou*. Piuttosto che incappare nelle solite geremiadi sulla nostalgia del "primo periodo", mi sembra preferibile cercare delle risposte. È vero anche che dopo *Non uno di meno*, chi va a vedere questo *La strada verso casa* (prodotto dalla Columbia asiatica contestualmente al precedente) non può aspettarsi i film degli esordi e quelli del regista coccolato dai festival. Allora come leggere questo film inattuale, programmaticamente e smaccatamente schematico, favolistico, nostalgico? La pista, non celata, è il tentativo di riscrivere la storia d'amore interclassista. Ai livelli melodrammatici di *Titanic*: la ragazza del villaggio che giura amore eterno al maestro di città. Dedizione, amore assoluto, testardaggine di un personaggio femminile. Tutte cose, inutile ricordarlo, già interpretate dai film con Gong Li. Qui il regista costruisce una favola, e sembra compiacersi di scelte (si può obiettare, non tra le più originali) portate fino alle estreme conseguenze: l'opposizione tra il b/n del presente e il colore del passato, la voce off al limite del didascalismo, insistenza del ralenti, una colonna sonora puramente di servizio (francamente insostenibile) che fa il verso ai flauti di Céline Dion e che "spara" al massimo nei picchi emotivi della vicenda (esattamente come nel kolossal di Cameron). Sul "come" di Zhang non si discute: sapiente uso della dissolvenza, impiego poetico del colore, composizione ricercata dell'inquadratura (in odore di oleografia). Se mai, si può discutere (e irritarsi) sul "cosa": per lo spettatore occidentale la rievocazione di una socialità passata non può risolversi nella ripresa di un modello culturale sempre uguale a se stesso, nell'elogio della caparbietà e della fedeltà cieca al Sistema. Ma è una ragione sufficiente per stroncare? (RAFFAELLA GIANCRISTOFARO, *Duel* 86, febbraio 2001, pp. 16-17)

Luo Yusheng ricorda, e dal bianco e nero nasce il colore. Quasi come al padre, anche a lui la madre mostra il

cammino che lo riporterà indietro, al tempo dell'infanzia e della prima giovinezza. Di lei, infatti, sono i ricordi che ora lui stesso "ricorda" e anzi ricostruisce e reinventa, e che sullo schermo si accendono di luci. Per quanto l'io narrante esplicito di *La strada verso casa* sia Luo Yusheng, la prospettiva dalla quale Zhang Yimou ne vede e ne mostra immagini, idee ed emozioni è nel suo fondo femminile. Zao Di s'aggiunge così alle altre grandi donne del suo cinema: dalla raffinata Songlian di *Lanterne rosse* (1991) alla contadina cocciuta Qiu Ju di *La storia di Qiu Ju* (1992), e ancora alla giovanissima "maestra" Wei Minzhi di *Non uno di meno* (1999). Coraggiosa come loro e forse più di loro, come loro e più di loro silenziosamente, eroicamente certa di sé, anche Zao Di capovolge una condizione antica d'inferiorità sociale. Lo fa con una determinazione e insieme con una dolcezza che sono pari solo alla certezza solare dell'amore per il suo Luo Changyu. Attorno all'una e all'altra, alla determinazione e alla dolcezza, Zhang costruisce un film in cui il presente cerca e trova se stesso nel passato, così riuscendo a immaginare una nuova apertura verso il futuro. Con emozione, con una "sorpresa" venata di calore e di rimpianto, dal suo volto ormai sfinito il figlio vede riemergere la fanciulla che fu, e che lui certo non ha conosciuto. O che ha solo intuito negli anni dell'infanzia e della prima giovinezza, che ha forse sospettato in quel che ne restava e che però, anno dopo anno, ha finito per dimenticare, come se fosse appartenuta a un tempo del tutto altro, senza continuità con il suo proprio. E quel suo tempo, in tal modo, ha finito per apparirgli come un presente senza radici, senza inizio.

ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 28 gennaio 2001)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Vincenzo Novi - È la trasfigurazione di un passato vissuto con tutte le facoltà dell'essere. La sua ombra si proietta sul presente e ne costituisce il fondamento. Il film dimostra in

chiave poetica che senza la rielaborazione della memoria non si costruisce il futuro. L'esigenza è radicale. La lotta della vecchia madre, che vincendo la sfida sa che dovrà privarsi del suo avere, rievoca la lotta che Giacobbe sostiene nella notte, sulla strada che lo riporta verso casa. In entrambe le circostanze la vicenda personale confluisce nella vicenda collettiva, diventando una forza che trascina. Un'opera di grande pregio artistico che avvicina due culture a una radice comune e veicola i valori umani della fede e dell'amore.

Norina Bachschmid - Splendido film che riesce a parlare della sacralità dell'amore giocando solo sul viso di una donna e sulla bellezza della natura. La terra e la donna in certi momenti di intenso lirismo, si fondono, diventano una cosa sola, quasi a dimostrare che la fecondità della vita e dell'amore abita in loro. Insieme sono espressione di una bellezza, di una dolcezza e di una purezza così grandi da far percepire il sapore della trascendenza.

Elena Bianchi - Questo bellissimo film è come un'oasi per gli occhi e per lo spirito, dopo tanti spettacoli di guerra, mafia, violenza, atrocità, che purtroppo rispecchiano la realtà del mondo in cui stiamo vivendo. Questo è un canto d'amore purissimo, un amore che si rivela in ogni atto, in ogni sguardo ed espressione della bravissima attrice che impersona Zhao Di. Tutto è così bello e puro che il film sembra una fiaba, una favola che consola. L'ambiente, la natura, il volgere delle stagioni sono ripresi con grande maestria, in modo poetico, con quadri stupendi dai colori bellissimi.

Gianfranco Biasia - La semplicità del film e la sua realtà espressiva ci portano a considerare che siamo di fronte a un neo-realismo alla cinese. È l'antico, la tradizione e il ricordo a essere rivissuti con la bravura del regista che, in forma chiara e significativa, ne esalta le qualità morali. È un inno all'amore dove basta uno sguardo e un sorriso, lunghi silenzi e attese per essere coinvolti emotivamente. La libertà espressiva trova momenti di difficoltà, da parte del maestro, che poi viene superata e che lo porta a sposare la fanciulla più

bella del villaggio; che per lui ha fatto molti sacrifici, sempre sperando nel premio finale. Una vita comunitaria umile e difficile per il sopravvivere quotidiano. Quel volere la scuola, ottenerla con grandi sacrifici, gestirla, mantenendo anche il maestro che così diventa il personaggio principale e conosce tutte le famiglie del villaggio, essendone coinvolto anche spiritualmente. La riconoscenza finale degli ex alunni che portano il loro tanto amato maestro per l'ultimo viaggio lungo la strada che non si può scordare mai, perché lo porta a casa.

OTTIMO

Mariateresa Scarlini - Un amore per tutte le stagioni: stagioni che si riflettono non solo nell'avvicinarsi dei colori della natura, ma anche nel visetto incantevole ed espressivo della dolce Zhao Di, tenera, discreta, casta innamorata del giovane maestro, mito da conquistare. Un inno all'amore che "canta" nel silenzio e nelle lunghe attese, nelle corse tra i campi fioriti o per i sentieri ghiacciati, in improvvise apparizioni e in pudici nascondimenti. C'è molta poesia, molto candore in questa delicata storia d'amore, in una Cina della seconda metà del XX secolo, così vicina e pure lontana anni luce. Piccola donna coraggiosa e tenace, in un Paese ancorato a tradizioni millenarie. Sapiente alternarsi di bianco e nero del presente col technicolor del passato: passato che il giovane figlio vuole per una volta far rivivere per la madre, facendo ritmare agli allievi moderni le regole di antica saggezza che il padre usava far ripetere ai suoi scolari durante "la strada verso casa". Bellissime inquadrature di ampi paesaggi e le soste attorno al pozzo e alla vecchia scuola scandiscono anni ed epoche. Nel sovrapporre alla fine le immagini del visetto intenso e assorto dell'adolescente innamorata col volto grinzoso della vegliarda, ancora e sempre innamorata, è la parola fine di uno straordinario amore che pure proseguirà nella memoria del figlio. Overdose di musica e colore? Sarà, ma io mi sono trovata felicemente immersa in questa "droga".

Silva Rolando Monti - Una storia delicata raccontata con splendide immagini che esaltano i sentimenti, con piccoli particolari apparentemente insignificanti che invece accentuano la finezza della trama. L'amore vince il tempo, l'attesa si realizza in piccole emozioni per finire e chiudersi in un'altra attesa, quella definitiva. Ma con tanti delicati particolari, bisogna ricordare la strada di casa...

Grazia Agostoni - Bellissimo film che, in veste di favola gentile, racconta una tenace storia d'amore, lasciando in trasparenza appena discretamente accennata la storia della Cina del momento e che propone le regole e la via per una ricostruzione, basata su fondamenti profondamente morali e universali e sulla forza dell'amore, delicatamente ma pervicacemente proposti. Metafora centrale e fondamentale l'episodio dell'artigiano che con l'arte della tradizione aggiusta il coccio (la Cina, il mondo). Film costruttivo, propositivo, universale, gradevolissimo alla vista (foto, natura, la protagonista), facile nell'approccio, chiaro nella lettura benché metaforico, positivo e sereno per lo spirito, finalmente privo di scene truculente e/o di sesso orgiastico. Indovinato anche l'uso del colore e del bianco/nero, invertiti rispetto al solito, per meglio sottolineare il messaggio del regista. Bene anche la sottolineatura della figura femminile, cardine della società (anche in Cina, soprattutto).

Felice Ghidoli - Un'altra opera di Zhang Yimou da definire "cinema d'autore" che scorre sul filo del racconto di una delicata elegia dell'amore innocente fattosi profondo, in un film dal respiro poetico, dalla narrazione semplice e diretta, vivacizzata dalla brava Zhang Ziyi, dove la cinepresa ci parla, esplorando la natura, paesaggio, volti, scandendo episodi suggestivi, raffinati e commoventi, uniti in un "oggi" e un "ieri" significati dal bianco e nero e dal colore dove il regista volge lo sguardo nostalgico sui sentimenti familiari di una civiltà rurale, dandoci un'autentica lezione del bello e dell'amore che supera ostacoli e difficoltà.

Edoardo Imoda - Gli eccessi che i sentimenti più profondi

portano con sé hanno qualcosa di tremendo che genera atti estremi sia in senso positivo che negativo. Così mentre nella vita di tutti i giorni udiamo le grida di inenarrabili delitti, il film di Yimou ci propone la storia di un amore coniugale, durato tutta una vita, della speranza che lo sorregge e degli atti estremi che può far compiere. Giusta la collocazione temporale del regista a qualche decennio fa che rafforza l'idea che noi cittadini del mondo moderno e cosiddetto evoluto non siamo più capaci di sentimenti così profondi, perché troppo legati a un domani prossimo senza prospettive di lungo termine, in poche parole mai capaci di abbandonarci a un sogno lungo una vita. In fondo la storia è quasi banale, le situazioni di vita quotidiana descritte magari sono già viste e riviste in mille altri film, ma nonostante questo la liricità che li accompagna non può non incidere sul giudizio globale di questo film che può far nascere in noi il rammarico di momenti e situazioni della vita che la nostra indifferenza e superficialità hanno ridimensionato a semplice routine quotidiana.

Silva Rolando Monti - Una storia delicata raccontata con splendide immagini che esaltano i sentimenti, con piccoli particolari apparentemente insignificanti che invece accentuano la finezza della trama. L'amore vince il tempo, l'attesa si realizza in piccole emozioni per finire e chiudersi in un'altra attesa, quella definitiva. Ma con tanti delicati particolari, bisogna ricordare la strada di casa...

BUONO

Gabriella Rampi - Un film ricco di poesia, con bellissimi paesaggi, che ci porta a riflettere su valori sempre attuali: la fedeltà, la tradizione, la cultura, la vita semplice. Il regista col passare dal colore con cui descrive il momento della gioventù e dell'amore, al bianco e nero del presente, del lungo funerale, rende "visibile" il sentimento del trascorrere del tempo e di una vita che si chiude.

Caterina Parmigiani - Colpiscono i colori del film. Zhao

Di giovane è delicata, gentile e romantica: è una rosa rosa. Zhao Di vecchia è determinata, capace di sfidare tutto e tutti: è una rosa rossa, anche se il regista la veste di nero. I prati, le colline sono gialli, solari, vibranti. La strada dal villaggio alla città è una "vie en rose" per i protagonisti giovani e innamorati; quella stessa strada è bianca, coperta dalla neve e dal ghiaccio quando è percorsa dal corteo funebre. Il bianco della natura e il nero del lutto, due non-colori per una vita che non c'è più, che è diventata "altro". Colori giusti per una commovente storia d'amore.

Marina Robbi - Un film dolce e lieve fatto di splendidi paesaggi colti nell'alternarsi delle stagioni di sguardi intensi e di appostamenti lungo la tortuosa strada dove Zhao Di spera di incontrare l'uomo amato, in una società dove il matrimonio combianto dai genitori era la regola. Il tutto scandito dall'ossessivo ritornello del maestro, il "saggio": «bisogna conoscere il passato per costruire il futuro» ed è questo il messaggio che vuol far giungere il regista a una Cina sempre più proiettata verso l'urbanizzazione, il materialismo e di conseguenza condannata all'oblio delle antiche tradizioni della civiltà rurale e contadina. Forse vi è un eccessivo compiacimento lirico nel contrapporre il presente e il passato a tutto vantaggio del secondo, sottolineato anche dall'uso del bianco e nero e del colore, ma il risultato è, a mio avviso, complessivamente buono.

Maria Teresa D'Ercole - Bellissimo film sulla natura, la solidarietà, l'amore, il mondo cinese e il suo primo comandamento: ricordare il passato per costruire il futuro.

Giulio Manfredi - Il bravo regista cinese vuole questa volta valorizzare insieme ai dogmi culturali, ossessivamente ripetuti quasi come degli slogan, anche i sentimenti che, a quanto pare, anche in Cina sono messi in discussione. Il villaggio rappresenta una realtà sociale piena di valori umani ma immersa nell'ignoranza. La voce del maestro si diffonde quasi come col megafono in queste impervie vallate. La strada, che sembra perdersi nel nulla, dovrebbe portare a una

città dove usi e costumi sono ormai diversi e forse negativi. Il figlio, unico e naturalmente maschio come auspica la regola demografica cinese, si è acculturato ma sembra restio a legarsi sentimentalmente a una donna. Servirà l'incrollabile amore dell'esempio materno a convincerlo? È il nostro augurio.

Clotilde Saracchi - Film commovente, omaggio all'amor puro che trionfa. Storia semplice di ieri contrapposta a oggi anche per le sequenze in bianco e nero e a colori. Cura per i piccoli dettagli: il fermaglio per i capelli, i cocci della scodella, il pozzo per l'acqua. Buona la regia che più di ogni altra cosa sottolinea la grandezza di questo amore. È stata una gioia vedere questo film pulito ed espresso con vera maestria.

DISCRETO

Vittoriangela Bisogni - La "regola" di Madama Butterfly: «noi siamo gente avvezza alle piccole cose...» E così, con questo principio secondo il quale gli orientali sono diversi da noi e noi dobbiamo capire il loro mondo, dobbiamo continuare a considerare capolavori queste piccole, delicate cose. Io ci ho visto un bel faccino espressivo e tante belle be-

tulle: gialle, verdi e a tronchi negli steccati accanto alle cassette.

Maria Cossar - Il film può essere paragonato a un acquerello, a un balletto, a una scenografia teatrale che racconta di un innamoramento poetico coinvolgente. Ma questa storia sentimentale fatta di colori e profumi poetici sembra costruita per un grande pubblico per far sprofondare lo spettatore nell'intensità della storia d'amore anche se con grandi valori umani. Ho notato la lentezza sui paesaggi e l'insistenza sul bel volto della protagonista. Il regista propone anche il discorso politico, che si può sintetizzare nella frase "conosci il passato per costruire il futuro".

MEDIOCRE

M. Latis - Un film qualunque con una ragazza bella e musica americana insopportabile.

INSUFFICIENTE

Carlo Cantone - Poetico, ma anche una poesia può essere di una noia mortale.

Viaggio verso il sole

29

titolo originale:
Güнесе Yolculuk

CAST&CREDITS

regia e sceneggiatura: Yesim Ustaoglu
(Turchia/Olanda/Germania 1999)
fotografia: Jacek Petrycki
montaggio: Nicolas Gaster
musica: vlatko Stefanovski
con: Newroz Baz (Mehmet), Nazmi Qirix (Berzan),
Mizgin Kapazan (Arzu).
distribuzione: Istituto Luce
durata: 1h45'

LA REGISTA

Yesim Ustaoglu, nata a Sarikamis in Turchia il 18 novembre 1960, laureata in Architettura, oltre a scrivere di arte e di cinema per diverse riviste, tra il 1984 e il 1992 ha realizzato alcuni cortometraggi. Nel '94 ha girato il suo primo lungometraggio *Iz* (The Trace), presentato a vari festival (tra cui Göteborg e New York) e premiato come miglior film a quello di Istanbul.

A proposito del film *Viaggio verso il sole*, presentato al festival di Berlino nel 1999, ha dichiarato: "Questa storia è stata ispirata da articoli riguardanti i villaggi della Turchia saccheggianti e bruciati. In centinaia, come i miei protagonisti,

sono stati costretti ad emigrare verso Istanbul, cercando una via di sopravvivenza nella grande città. la storia è raccontata dalla prospettiva di Mehmet, un personaggio che sento molto vicino e che riflette la crescente consapevolezza delle realtà sociali turche".

IL FILM

«Per una coincidenza che sembra uscita da una sceneggiatura cinematografica, *Viaggio verso il sole*, il bel film turco della regista Yesim Ustaoglu che mette in scena la persecuzione anticurda in Turchia, è stato presentato lo scorso anno alla Berlinale proprio il giorno del rapimento di Ocalan, mentre la comunità curda di Berlino scendeva per le strade – con gli incidenti e le vittime che ne sono derivati. E alla fine il film si è conquistato il primo dei suoi molti riconoscimenti: il premio Blaue Engel per la pace – che gli ha consentito di avere il visto di censura, ma non di trovare una distribuzione in Turchia. E si capisce. Perché la sua denuncia è aspra, anche se espressa in maniera distaccata, sottile, con l'eleganza funzionale d'immagini sempre dense ed eloquenti, e quello che ci mostra – uno stato di polizia, dove la polizia non ha esitazione ad arrestare senza ragione, intimidire, picchiare, uccidere – non è certo il miglior biglietto da visita per un paese che vorrebbe entrare a far parte della Comunità europea. Bisogna aggiungere per lo spettatore italiano quello che Yesim Ustaoglu ha spiegato a suo tempo: che il protagonista è un turco di pelle scura, e per questa ra-

gione viene regolarmente scambiato per curdo – e regolarmente emarginato quando non perseguitato (ma nella realtà l'attore, Newroz Baz, è proprio curdo). Che la persecuzione anticurda comincia nella cosmopolita Istanbul, dove, come si vede nel film, le case dei curdi sono segnate con una croce che equivale a una condanna. Che è la prima volta, dai tempi di *Yol*, quasi vent'anni fa, che sentirete parlare curdo in un film turco (niente paura, per questi brevi dialoghi ci sono i sottotitoli). *Viaggio verso il sole* è la cronaca di un'amicizia tra due marginali nella grande città, l'ingenuo Mehmet e il più politicizzato Berzan, di un amore molto tenero tra Mehmet e la giovane Arzu, che ci offre un ritratto pudico e forte di una semplice ragazza liberata nella testa più che nelle abitudini, di una persecuzione poliziesca ai danni di una minoranza, di un lungo viaggio dei due giovani alle origini – la lontana, bellissima, desolata Anatolia – che è anche l'omaggio di Mehmet all'amico ucciso brutalmente dalla polizia. Yesim Ustaoglu, che per formazione è architetto, ha un occhio speciale, di matrice neorealista, per cogliere la realtà dell'emarginazione sociale, etnica e politica, per esaltare i frammenti di realtà che ruba alla strada e che concentra con i suoi attori. Ma se al pubblico turco certi particolari sembreranno certo molto realistici, quel tanto di poco chiaro che può avere la realtà della Turchia contemporanea per lo spettatore occidentale conferisce al film, nella seconda parte, un tocco in più, un tono indeterminato e misterioso: come quei carriarmati (sono immagini di repertorio) che percorrono la città, suscitando la stessa angoscia metafisica che suscitavano quelli del bergmaniano *Silenzio*. E tra realismo, denuncia e poesia Yesim Ustaoglu s'impone con uno stile speciale, che promette un'autrice» (IRENE BIGNARDI, *La Repubblica*, 22 aprile 2000).

LA STORIA

Una mattina qualsiasi in una piazza alla periferia di Istanbul Berzan arriva con il suo banchetto di ambulante: qualche decina di cd da vendere mentre un disco suona a

tutto volume. Poco lontano Mehmet armeggia con uno strano arnese per cercare il guasto alle condutture dell'acqua. Finito il lavoro, andrà a incontrare Arzu, la sua ragazza, che lavora in una lavanderia.

Berzan è a Istanbul da due anni, da irregolare. Viene dal Kurdistan. Ha lasciato Zorduc, il suo paese in quel pezzo di terra tra il Tigri e l'Eufrate vicino al confine con l'Irak per cercare suo padre, che è stato portato via con la forza e di cui non ha saputo più nulla. Quando incontra Mehmet è in fuga dalla polizia dopo una manifestazione davanti al carcere per solidarietà nei confronti di un gruppo di prigionieri detenuti da ormai troppi giorni e non ancora processati. Anche Mehmet è stato coinvolto in quella rissa senza però alcuna ragione. Lui è turco, viene da Tire, e la sua unica colpa è quella di avere la pelle troppo scura. Tra i due l'amicizia è immediata. Berzan confida i suoi sogni: tornare a casa e sposare la sua donna che lo aspetta.

Un giorno su un autobus, durante un normale viaggio dopo una giornata di lavoro, Mehmet si trova davanti a un controllo di polizia, che gli chiede ragione di una pistola abbandonata da qualcuno, per sbarazzarsene, vicino al suo sedile. Le conseguenze sono le più dure. Viene portato in prigione, trattenuto per più di settimana e pestato a sangue. Non riuscirà a dire che con quella pistola non c'entra niente.

A mettere Arzu nelle condizioni di ritrovare Mehmet è Berzan. La ragazza va al commissariato e viene informata di quello che è successo. Quando lo ritrova dopo il carcere gli affida un messaggio dell'amico: "digli che può trovarmi alla stazione dei pullman". Di quel messaggio Mehmet ne avrà bisogno. Il fatto che il suo nome faccia parte di quelli ormai segnalati alla polizia lo ha marchiato definitivamente. Una enorme X in rosso segnata sulla porta della stanza dove vive con i suoi compagni rende la sua presenza non più accettabile. Perde quel letto e il lavoro. Berzan allora gli offre un rifugio e gli cerca un posto al parcheggio, come guardiano di automobili. Poi accade l'imprevisto. Una mattina la tv annuncia che in seguito a un'altra morte in carcere dovuta al prolungarsi dello sciopero della fame una folla radunatasi per protestare è stata dispersa dalla polizia. Tra quelle perso-

ne Mehmet riconosce Berzan e intuisce l'accaduto. Con Arzu, che gli è sempre stata vicino, va all'obitorio e ottiene di portarsi via la salma del suo amico per ricondurla a Zorduc. Comincia per il giovane ragazzo turco un lungo viaggio solitario. Carica la bara su un camioncino e si dirige verso l'Irak lasciando Istanbul e attraversando paesi deserti, distrutti dalla guerra, piccole città e chilometri di terra bellissima. Chiedendo aiuto e trovando collaborazione. Arriva a Zorduc, dove soltanto un cartello ai confine con un lago che ha ormai sommerso tutto lo avverte che quello è il posto che sognava Berzan. Il paese non esiste più. Allora lascia lentamente scivolare la bara nell'acqua, mentre il sole scompare all'orizzonte. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

La Turchia raccontata da Yesim Ustaoglu è un paese lacerato: da un lato la spinta alla modernità e alla crescita economica alimentata dalla sua componente occidentale, dall'altro la zavorra di una tradizione primitiva e dell'atavica assuefazione al sopruso. Non è cambiato granché da quando – era la fine degli anni Settanta – il curdo Yilmaz Guney descrisse la complessità socio-politica dell'universo turco con pellicole di valore assoluto quali *Il gregge*, *Yol*, *La rivolta*. La peculiarità di Guney – oltre a quella, davvero unica, di essere un carcerato che dirigeva per interposta persona – consisteva nello sguardo tanto alieno dal giudizio quanto implacabilmente attento nel presentare la realtà. *Viaggio verso il sole* si muove su questa stessa direttrice. Ma le modalità espressive [...] sono diverse. Come diverso è l'oggetto del narrare: non più la Turchia vista attraverso le sue contraddizioni, le grandezze passate e le attuali incrostazioni negative, quanto piuttosto la messa in scena dell'appiattimento verso il basso delle differenze culturali, e del parallelo immiserimento sociale, con il divario tra le categorie che si allarga sempre più. Cambia lo stile rispetto ai pochissimi registi turchi che hanno conquistato visibilità internazionale: asciutto, essenziale, privo di inclinazioni melodrammatiche,

e con una straordinaria attenzione agli spazi, che comunicano incessantemente, siano essi quelli interni della città come quelli sconfinati dell'altipiano, una sensazione soffocante. (ENRICO DANESI, *Duel* 81, giugno-luglio-agosto 2000)

Girato con capitali olandesi, tedeschi e svizzeri, il film della trentottenne Yesim Ustaoglu è infatti un lucido atto d'accusa nei confronti di uno Stato che non è esagerato definire “di polizia”: dove gli sbirri picchiano e torturano i sospettati fino ad ucciderli, senza rispettare le più elementari garanzie democratiche, dove i carcerati in sciopero della fame si lasciano morire di stenti, dove l'emigrazione forzata verso Istanbul si combina a una sistematica opera di repressione nei confronti dell'etnia curda. Detta così, sembrerebbe un “manifesto politico”, ma c'è di più: perché, pur con qualche forzatura, *Viaggio verso il sole* inserisce in quell'inquietante contesto la storia di un'amicizia virile che emoziona e turba; e lo fa con uno stile severo, a tratti visionario, per rapidi squarci capace di fissare scenari urbani e paesaggi maestosi, male di vivere e miseria diffusa. [...] Livido, amaro, toccante, il film è baciato da un “crescendo” drammatico che nel finale ricorda certe atmosfere dell'ultimo Anghelopoulos. [...] Yesim Ustaoglu possiede un notevole talento visivo, sa rovistare nei bassifondi di una Turchia dove i tratti neo-capitalistici (bella la sequenza della discarica) convivono con quelli di una società arretrata, contadina, maschilista. Si esce dal film con un senso di disagio, con la voglia di saperne di più, di smantellare qualche luogo comune. Se i due protagonisti - Newroz Baz e Nazmi Quirix - sembrano quasi non recitare, la migliore in campo è Mizgin Kapazan, la fidanzata grintosa che non si rassegna a perdere il suo Mehmet. (MICHELE ANSELMi, *L'Unità*, 22 aprile 2000)

Se si dovesse giudicare *Viaggio verso il sole* dalla scrittura, il giudizio ne sarebbe inficiato, ma il film ha una potenza d'immagine e di contenuto che da sola fa dimenticare evidenti carenze di sceneggiatura. Il giovane Mehmet emigrato a Istanbul, vive sulla propria pelle il razzismo contro i curdi, solo perché i suoi tratti somatici ricordano quelli

di un curdo. Il suo desiderio di un lavoro onesto e di un amore dolcissimo, viene frustrato da un odio razziale incontenibile e le immagini delle X rosso sangue dipinte sulle porte dei curdi e i posti di blocco militari, ci riportano ad altri orrori. Il viaggio di Mehmet verso il Kurdistan per seppellire il suo amico ucciso dai militari, si dipana in immagini suggestive e terribili, come un tramonto sul Bosforo o una bara che affonda nell'acqua che ha sommerso la libertà e la speranza dei curdi. (FABRIZIO LIBERTI, *Film Tv*, 3 maggio 2000)

Si tratta di un quadro vibrante e commosso dell'attuale, contraddittoria situazione della Turchia [...] L'obiettivo è dunque quello di costruire una precisa denuncia. Il merito è che tale denuncia è incisiva, diretta e mai eccessiva o sopra le righe. Il film ha tocchi di poesia, quando riesce a parlare di amicizia e amore creando una simbiosi tra essere umano e territorio in cui vive [...]. Film di ispirazione civile, quindi, in cui risalta come nota dominante la voglia di essere accanto a chi ogni giorno affronta la vita come una fatica spesso non sopportabile. Storia drammatica tra favola (il "viaggio" pieno di incognite) e documento (la cronaca, i fatti, le azioni). (*Commissione Nazionale Valutazione Film*, Conferenza Episcopale Italiana)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Norina Bachschmid - Il film è molto bello, sia come documentario, interessante e pregevole per la stupenda fotografia, sia come opera filmica. Il ritmo, le pause, i silenzi, gli sguardi, l'economia di parole, il succedersi degli eventi creano un'espressività particolare, che attrae coinvolge e addirittura rende partecipe lo spettatore fino a coinvolgerlo a livello emotivo e a farlo entrare con rispetto nella comprensione profonda del vissuto e dell'animo di un popolo così diverso per cultura e problematiche.

Cristina Bruni - Un film poetico, delicato e al tempo stesso tragico che evidenzia la drammatica questione curda in una versione resa ai nostri occhi ancora più credibile ed obiettiva forse, e a maggior ragione impressionante, proprio per l'origine turca e non curda della regista. L'indugiare della telecamera sulle croci rosso fuoco dipinte all'esterno delle porte dei sospetti curdi, quasi che la sola appartenenza a questa etnia iranica sia sinonimo di criminalità terroristica, mostra uno dei lati più truci di questa e di qualsiasi persecuzione razziale e politica e ci porta a ricordare le mille altre violenze ed eccidi. Il film è su tre piani: sullo sfondo, ma sempre più invasiva, la polizia e la persecuzione razziale da questa operata, in primo piano l'amicizia sincera nata tra un curdo e un turco ritenuto erroneamente curdo per i suoi marcati tratti somatici, e l'amore tra quest'ultimo e una ragazza turca. I piani finiscono inevitabilmente per mischiarsi e confondersi in un crescendo drammatico di solidarietà e di violenza che culmina nella morte sacrificale del vero curdo assassinato dopo atroci torture dalla polizia locale. Ed il viaggio alle origini, verso il sole appunto che dà il titolo al film, per riportare il corpo del protagonista al paese natale ed alla sua famiglia, è di una poesia sconvolgente e ci mostra regioni ignote ai più nella loro arida bellezza e povertà, attraverso inquadrature indelebili e una fotografia mirabile. Come in un cerchio la scena iniziale capovolta torna a coincidere con quella finale. I valori e i sentimenti prevalgono su qualsiasi diversità etnica politica e religiosa. Lo stesso protagonista raggiunge l'immedesimazione totale con il dramma del popolo curdo quando sceglie di ritornare al colore nero naturale dei suoi capelli, ormai noncurante dei carri armati appostati poco vicino.

OTTIMO

Amalia Giordano - L'argomento delicatissimo è trattato con estremo controllo, con arte, intelligenza, umanità e toccante sensibilità: saolo denuncia drammatica dei fatti. Grandiosa l'interpretazione di Mehmet, bravi pure gli altri componenti del cast.

Vincenzo Novi - La storia dell'amicizia tra due giovani è l'occasione per raccontare al mondo la tragedia di un popolo di perseguitati. Gente costretta a vivere in minoranza entro stati diversi, in alcuni dei quali sono in atto vere e proprie persecuzioni. La Usteoglu ci fa vedere la loro vita, da un capo all'altro della Turchia, inseguendo l'illusione di una patria. Il suo film si muove tra realismo, denuncia e poesia, ma appare evidente il suo stato d'animo per le violenze perpetrate.

Adelaide Cavallo - Non manca il senso dell'alta poesia in questo film, cioè di quel trascendere delle immagini dalla fredda realtà dei fatti alla penetrazione nell'anima dei fatti stessi e a quella loro sublimazione che ne oltrepassa la fisicità destando il sentimento del meraviglioso. Una bella storia, cruda, triste e angosciante, rivelatrice di verità ignote su cui soffermarsi a riflettere. Ci lascia un segno la storia di Mehmet per il suo sofferto destino. Abbiamo visto un film che può collocarsi nella storia dei film d'arte.

Stefano Guglielmi - Ottimo film, la sceneggiatura è ben congegnata e raggiunge l'apice del messaggio antirazziale quando in treno Mehmet si dichiara di origine curda, la fotografia ottima non fa pesare la lentezza di svolgimento della narrazione e anzi trasmette meglio la sensazione di quei luoghi e di quelle situazioni. Complimenti alla Fabbrica di Benetton-Toscana, che permette a questi film di arrivare sui nostri schermi vincendo barriere politiche, economiche, culturali.

Carlo Chiesa - Rispetto ad altri film di ispirazione politica mi è piaciuto che in questo "viaggio" l'accento alla eterna vicenda "oppressori e oppressi" sia stato fatto senza la quasi compiaciuta descrizione di prolungate torture e sadiche scene di sanguinolenti particolari. Il male c'è, è prevedibile, ma lo si intuisce da alcune espressive citazioni. Ha prevalso, invece, il grande, pregnante racconto di amicizia. Sia quella virile, coraggiosa, incondizionata dell'adulto verso il ragazzo che quella riconoscente, testarda, commovente del ragazzo per la memoria del suo eroico protettore. Il tutto raccontato

con grande delicatezza e romantico uso della fotografia, di una dolcezza tipicamente femminile. Il personaggio della fidanzatina, se pur molto incisivo, fa solo da ingrediente necessario.

BUONO

Marcello Napolitano - Film bello e di nobile ispirazione. Il ritmo lento e riflessivo è certo voluto e sentito dalla regista, ma non aiuta troppo l'accettabilità. Descrizione eccellente della società turca con tutte le sue contraddizioni.

Ugo Pedaci - Film di denuncia, cruda e inequivocabile, espresso in maniera piuttosto distaccata e con certa vena poetica. Per noi "occidentali" rappresenta la possibilità di capire meglio il meccanismo che oggi governa la Turchia (meccanismo che i turisti o coloro che per altre ragioni visitano il paese non riescono a percepire) oltretutto quante e quali mutazioni dovranno avvenire in quel paese prima che si possa parlare di "integrazione europea". Il film è ben recitato e meglio fotografato; a tratti sembra un documentario icon immagini belle e suggestive. All'interno del racconto, a corollario della denuncia politica, due delicate storie: una d'amore con la giovane Arzu e una di amicizia tra i due protagonisti maschili. Un racconto portato avanti con le scene di tenerezza, ingenuità e buonismo – troppo forzate per i nostri gusti – che caratterizzano e accomunano il nuovo filone di cinema mediorientale e orientale. Includo quindi Iran, Iraq e non ultima la Cina. Buonismo e ingenuità che ci lasciano sempre molto sospettosi perché di tutto ciò mai abbiamo avuto riscontro diretto in quei paesi. Ma qui il discorso si allarga a qualcosa che eccede i limiti di questo film (se ne potrà parlare in occasione più adatta) che, mettendo a parte certi problemi di fondo, è riuscito gradevole.

Tina Lazzaroni - *Viaggio verso il sole*. Ma dov'è questo sole? Non si vede la fine di un lungo cammino attraverso gli stenti, le ingiustizie, le utopie di un paese "presidiato". Una dit-

tatura mascherata. Contraddizioni giganti di un vivere difficilissimo. Come tutto questo sia possibile, resta un mistero. Realizzato con un buon ritmo e tanta dolcezza, nonostante tutto, e con grande dignità. Pazienza e un immenso senso di fratellanza ed amicizia. Un viaggio, nella seconda parte, straziante e infinito. Ottima la fotografia, stringata ed essenziale la recitazione. Mi ha insegnato a non chiedermi più cosa cercano nel nostro Paese quelli che rischiano la vita per raggiungerlo.

Luisa Alberini - C'è una realtà difficile da riconoscere perché inaccettabile. E non serve rappresentarla con ricchezza di dettagli, con storie a cui diventa inutile aggiungere parole, sembra sempre superare la nostra capacità di sopportazione. E dunque ci diventa estranea, quasi simbolica. Così di fronte a questo film, ai tempi dilatati, ai fatti che non hanno possibilità di accadimento nella nostra vita, ai paesaggi che si perdono all'infinito la domanda è se il significato da cogliere non sia un altro, ben al di là delle cose viste e raccontate.

Teresa Deiana - Se non ci fossero le auto, si potrebbe pensare che il film sia ambientato nel più cupo medioevo. Le croci rosso sangue che indicano minacciose alcune case, la violenza, la persecuzione che priva l'uomo di ogni dignità sino a ridurlo a una povera cosa braccata, sono immagini alle quali ci si rifiuta di credere e che colmano di sdegno impotente. È dunque questo un film di denuncia, ma plumbeo e del tutto disperato, dato che soltanto la bara con il corpo martoriato, sarà quella che, galleggiando sul fango, sarà in grado di dirigersi verso il sole.

Claudina Scovenna - Film che mette in risalto la problematica dei curdi in Turchia. Attraverso immagini ed espressioni forti degli attori scelti dalla regista, abbiamo modo di vedere che situazione tragica c'è in quel paese che aspira a entrare nell'Unione europea.

DISCRETO

Lucia Fossati - Film interessante perché obbliga a prendere coscienza di una situazione di intolleranza in un paese amico, che fa parte dell'Alleanza Atlantica e vorrebbe entrare nella Comunità Europea. La denuncia è espressa però in modo più razionale che emotivo (mi fa pensare al film *La vergogna* di Bergman) per cui non mi ha coinvolto molto, anche se mi ha fatto riflettere, per esempio sul diverso comportamento della Nato nei confronti di governi che perseguitano le minoranze etniche. Dal punto di vista del linguaggio cinematografico il film mi sembra ben fatto, senza presentare però nulla di eccezionale, perché non va al di là di tecniche ben collaudate; mi ha fatto piacere comunque che la regia fosse di una donna.

Annamaria Bruni Petrini - Un film dal ritmo molto lento che racconta una vicenda attuale che fa coesistere eventi tragici della recente storia dei curdi oppressi dallo strapotere di una polizia potente e crudele, con quelli di un uomo semplice, candido nella sua umiltà e fedele nell'amicizia e nell'amore.

MEDIOCRE

Vittoriangela Bisogni - Un film poco convincente. Nonostante la lunghezza della sceneggiatura non c'è spessore nei sentimenti rappresentati: l'amicizia che lega i due uomini e l'amore tra il ragazzo e la ragazza nascono repentini e così restano fino alla fine, senza introspezione, senza evoluzione, ma già talmente intensi da consentire totali dedizione e sacrificio. E le vicende che essi determinano si riducono spesso a lenta narrazione "on the road". Quanto al contesto socio-politico in cui i fatti si svolgono, esso ci mostra una polizia altalenante tra feroci persecuzioni e inspiegabili permisivismi.

La ville est tranquille

30

CAST&CREDITS

regia: Robert Guédiguian (Francia, 1999)

sceneggiatura: R. Guédiguian, Jean-Louis Milesi

fotografia: Gilles Sandoz

montaggio: Bernard Sasia

musica: Jacques Menichetti

con: Ariane Ascaride (Michèle), Gérard Meylan (Gérard), Jean-Pierre Darroussin (Paul), Julie-Marie Parmentier (Viviane), Christine Brucher (Fiona), Alexandre Ogou (Abderramane)

distribuzione: Istituto Luce

durata: 2h12'

IL REGISTA

Robert Guédiguian (Marsiglia, Francia, 1953) figlio di padre armeno e madre tedesca, cresce nel popolare quartiere dell'Estaque, un porticciolo circondato dalle fabbriche, che gli impressionisti e i cubisti resero celebre alla fine dell'Ottocento. Verso la metà degli anni Settanta si trasferisce a Parigi per studiare scienze sociali ed economiche, ed entra in contatto con il regista René Féret, con il quale scrive le sue prime sceneggiature cinematografiche. Nel 1980 esordisce alla regia con *Dernier été* che viene presentato al Festival di Cannes. Tra i suoi film: *L'argent fait le bonheur*, *À la vie, à la mort!*, *Marius et Jeannette*. Contemporaneamente alla sua attività di cineasta, Guédiguian porta avanti la sua opera di produttore con la Agat Films & Cie di cui è socio, che realizza documentari e fiction per la televisione.

IL FILM

«Chi ricorda i due film di Robert Guédiguian usciti in Italia, *Marius e Jeannette* e *Al posto del cuore*, penserà che anche il regista marsigliese stia perdendo la speranza nel vedere *La ville est tranquille*. Se Guédiguian lo ambienta, come sempre, a Marsiglia utilizzando ancora una volta i suoi bravissimi attori feticcio, questa volta l'amarezza e il pessimismo emergono fin dal titolo, usato al contrario: la città è tranquilla, ma solo perché è sorda, priva di sentimenti e perché le tragedie che vi si svolgono cadono nell'indifferenza generale. I personaggi variamente infelici, dei quali il film ci racconta le storie parallele e intrecciate, sono Michèle (Ariane Ascaride), che lavora al mercato del pesce, vive col marito disoccupato e la figlia drogata, prostituendosi per procurare le "dosi" alla ragazza; il tassista Paul (Jean Pierre Darroussin), che ha tradito gli amici scioperanti del porto; l'ambiguo barista Gérard (Gérard Meylan), killer in preda a crisi depressiva; Abderramane, giovane africano appena uscito, trasformato, dal carcere; una coppia in crisi. Assieme a Ken Loach, Guédiguian è probabilmente l'ultimo cantore degli umiliati e offesi delle nostre società opulente, cui finora amava prestare un ottimismo della volontà, un ostinato rifiuto a compiangersi che evocavano il vecchio Marcel Pagnol e il cinema del Fronte Popolare. Anche nelle situazioni più miserande, il suo umanesimo arrivava a portare un po' di tenerezza e di conforto ai personaggi. Con *La ville est tranquille*, invece, tutto si tinge di un nero pessimismo e ogni situazione è spinta alle estreme conseguenze: tra la pe-

nuria materiale, la crisi delle utopie, l'onda montante di una destra cinica, razzista e indifferente [...]. La delusione pervade ogni cosa, la mancanza d'amore appare una condizione normalizzata (eppure, prima di cedere allo sconforto, Michèle è capace di sacrifici degni di una santa laica), la solitudine si dà come unica certezza. [...] Malgrado tutto ciò il film, duro e bello, riesce a rifiutare ogni illusione consolatoria senza invitare mai alla disperazione. E se alcune sequenze sono per palati forti, appare francamente eccessivo il divieto ai minori di diciotto anni per un'opera di cui tutto si potrà dire, meno che accusarla d'immoralità» (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 28 gennaio 2001).

LA STORIA

Marsiglia, il porto, gli scioperi dei portuali, la classe politica che discute i problemi dell'immigrazione e chi dalla città non vuole più sentirsi escluso: l'attualità dei nostri giorni. Al centro della storia è Michèle, il marito Claude disoccupato da ormai tre anni, la figlia Fiona tossicodipendente e la nipotina Ameline che ha solo pochi mesi. Michèle si alza all'alba e con il suo motorino raggiunge il mercato del pesce, riempie le cassette con orate, cefali e spigole che ricopre di ghiaccio e ritorna a casa. Ad aspettarla Ameline che piange perché ha fame. Sua madre è uscita a procurarsi la droga. Quando rientra, senza neanche salutare, va a dormire. Anche Paul sta attraversando un periodo di difficoltà, ma con molto meno impegno. Ha deciso di uscire da quello sciopero che sta durando ormai troppo a lungo abbandonando i suoi compagni di lotta, e di comprare un taxi con i soldi dell'indennità e soprattutto un prestito chiesto alla banca. Vive in famiglia ed è persino riuscito a convincere madre e padre, ex operaio comunista e deluso, dell'opportunità della sua scelta. Certo non racconta loro che spende il pomeriggio in cerca di ragazze, di cui è solo cliente. E poi c'è una parte della città che i problemi del porto li guarda da una terrazza sotto i gazebo bianchi. Tra i presenti al party organizzato in onore del leader dell'estrema destra,

tutti esponenti della società benestante, un architetto corteggia sfacciatamente la figlia del festeggiato sotto lo sguardo indifferente della moglie. Al ritorno, in macchina, quando lui si lascia andare alla più banale delle conclusioni, "a quarant'anni la vita è finita, non c'è più niente da fare", lei gli risponde con distacco quello che sta ormai meditando da tempo "io ti lascio". Lei ha altri interessi: si occupa di ragazzi portatori di handicap con un programma di musica e segue anche il reinserimento dei carcerati. Abderramane, ragazzo africano uscito di prigione tre mesi prima, è uno di loro. La va a cercare e si unisce a lei in questo suo lavoro. Con lui la donna si lascia andare ad un flirt.

Michèle e Paul si incontrano per caso. Lui un giorno la vede ferma in strada con il motorino e si accosta con il taxi per offrirle aiuto. Solo un grazie da parte di Michèle, ma Paul non la dimenticherà. Per Michèle il ritorno a casa è ogni volta più drammatico. La figlia, ormai completamente in preda alla droga, ha bisogno di un medico che intervenga con qualche medicina, ma che dice anche come sia necessario ben altro. In realtà quello che Michèle può ormai fare per lei è prostituirsi al suo posto e procurarsi quei soldi con cui andrà da Gérard, l'amore di un tempo, che ha un bar e che sa a chi rivolgersi per comprarle le dosi di cui Fiona non può più fare a meno. Ed è così che le va incontro Paul, a cui racconta le difficoltà che sta attraversando e che le darà in cambio della solita prestazione sessuale i trecento franchi di cui la donna ha urgenza. Paul pian piano si mette nei guai, nascondendo tutto ai genitori. Non ha il coraggio di dire loro che lo polizia lo ha fermato con a bordo dei clienti a tempo di servizio ormai scaduto e gli ha ritirato la licenza del taxi, e che poi per recuperare i soldi chiesti per l'acquisto ha pensato persino di rivolgersi ad un vecchio amico del padre, ex partigiano, che però non si è fidato.

Al porto c'è chi alza la protesta nei confronti degli extracomunitari. Alcuni simpatizzanti della estrema destra una notte davanti a un gruppo di ragazzi che tentano di strappare i manifesti appena attaccati sparano provocatoriamente. Tra di loro c'è Abderramane che, colpito, resta a terra e muore. Gli avvenimenti da questo momento precipitano. Michèle, che

non è più in grado di sostenere la sofferenza della ragazza travolta da un vortice senza via d'uscita, raccoglie in un cucchiaino le due ultime dosi di droga e gliele inietta. Gérard, barista solo di facciata, ma che si presta a ben altri incarichi, punta silenziosamente a distanza un'arma al cuore del leader dell'estrema destra durante un party e poi corre in soccorso di Michèle che lo ha cercato subito dopo la morte della figlia, per nascondere ogni traccia prima che arrivi la polizia. Testimone involontario di tutto, Paul resta vicino a Michèle. Gérard poco più tardi sulla strada, davanti ad un ragazzo che gli riflette in un lampo gli errori e le attese deluse della sua giovinezza si uccide con un colpo di pistola. Il film si chiude sullo studente georgiano che abbiamo visto all'inizio in frac suonare sull'erba e che adesso festeggia l'arrivo del pianoforte insieme a quella gente che lo ha aiutato ad acquistarlo.

LA CRITICA

Forte, asciutto, aspro, oltre che ricco di momenti alti e intensi, nonostante la sua caratteristica struttura melodrammatica che nel far incrociare tra di loro tante storie e personaggi non lesina tragedie e morti, né rinuncia a qualche schematismo o manicheismo di troppo. Una donna [...] lavora di notte al mercato del pesce e di giorno si divide tra la figlia eroinomane, la pupetta che quest'ultima ha avuto chissà da quale dei suoi occasionali clienti, il marito disoccupato e ora attratto nell'orbita dell'estrema destra xenofoba, e infine la "vita" che lei stessa si decide a fare per procurarsi i soldi e quindi l'eroina per la figlia. Un uomo ha accettato la buonuscita offerta dai cantieri navali in crisi, rompendo così l'unità di lotta e la resistenza dei compagni, si è procurato grazie all'aiuto del padre ex partigiano ed ex operaio comunista deluso [...] una licenza da taxista facendo il pieno di debiti per pagare l'auto, e in cerca di conforto alla sua solitudine s'imbatte nella madre-coraggio divenendo suo cliente. Infine una coppia borghese, lui architetto di sinistra disilluso e donnaiole, lei insegnante di musica impegnata nel volontariato. Il dialogo tra loro è tutto un pro-

gramma. Lei a lui, rinfacciandogli anni di vaniloquio e di contraddizioni: «prima il popolo era rivoluzionario, adesso è diventato reazionario: ho più rispetto per i poveri che scelgono l'estrema destra che per un piccolo borghese come te che dice di essere dalla parte dei poveri e invece insegue soltanto il potere». Ma il momento più potente di tutto il film, tanto più in quanto spietatamente antiretorico, è quando il taxista abborda per la prima volta la donna e per distrarla dalle sue innumerevoli preoccupazioni attacca a cantarle l'Internazionale ripetendo le strofe in tutte le lingue, francese, inglese, italiano, tedesco. Come a dire: io di parole ne so tante, ne so più degli altri; ma non mi incantano più. (PAOLO D'AGOSTINI, *Kw.cinema*)

Racchiuso nella serenità innocente delle note lievi di un pianista in erba, con una panoramica che accarezza distante la città intera in apertura e uno sguardo che va verso il cielo e si dissolve in bianco nel finale, la *ville* raccontata ancora una volta da Guédiguian, al centro di questa cornice sospesa d'ironia e utopia, *n'est pas tranquille*: la pace oleografica dell'inizio si rivela da subito essere un'oasi, o perfino un miraggio, in un deserto di malessere e ingiustizie, contro il quale spesso prevalgono la rassegnazione o la negazione. Il racconto corale di Guédiguian, intessuto in un abile gioco d'incastri interni e rimandi alla sua filmografia precedente (firmato insieme a Jean-Louis Milesi, a conferma di una felice collaborazione, iniziata con *L'argent fait le bonheur* e che prosegue da un decennio), sceglie la strada diretta e amara della constatazione, con uno sguardo asciutto e crudo, che mette fra parentesi i momenti di speranza (che pur ci sono) e preferisce il registro melodrammatico/tragico a quello fiabesco, altre volte praticato. Così se la musica (il teatro, l'arte) può ancora rappresentare una possibilità di cambiamento o di felicità, la vita di tutti i giorni si confronta coi problemi e i drammi, e dal palcoscenico si fatica a vedere la realtà del mondo («Da casa sua sembra che non ci sia un problema al mondo» dice l'ex-galeotto di colore alla borghese compassionevole). [...] La denuncia passa attraverso un tono che, evitando il sensazionalismo o le semplificazioni

didascaliche, non rifugge tuttavia l'emozione e la chiarezza, riuscendo a mettere in luce, attraverso una costruzione drammaturgica intensa e calibrata, i tratti di sofferenza di un mondo (scavati nel volto forte e fiero di Ariane Ascaride e di tutti i magnifici attori di questo regista) che non rinuncia mai a lottare perché le cose cambino. [...] Guédiguian riesce col suo cinema, come con un costoso pianoforte a coda che entra nel cortile di un quartiere popolare, a raccontarci anche come, attraverso un femminile forte e una lotta costellata di inevitabili e tragiche sconfitte, esista ancora lo spazio per una forma di riscatto e di miglioramento, di realizzazione del sogno. (MATTEO COLUMBO, *Duel*, febbraio 2001, p. 47)

Il film, sofisticato meccanismo, si apre con la panoramica del porto di Marsiglia, accompagnata al piano come in un rullo del muto che ricordiamo identico ma con meno cemento e finisce con un pianoforte a coda trasportato proprio come quando Laurel e Hardy agivano politicamente in tempi di depressione a sbeffeggiare il capitalismo. Che il lavoro di Guédiguian sia politico non vi sono dubbi, questo spiega il divieto ai minori di 18 anni (o quella madre che prepara l'overdose per la figlia? ma non è una sorpresa madri che uccidono i figli drogati). Difficilmente la camera di Guédiguian si è spostata dall'Estaque, il quartiere di Marsiglia dei suoi film. Man mano che la si inquadra più da vicino la città appare sempre più minacciosa e senza speranza. Il gruppo non è più la corte solidale, si intrecciano le classi, veri proletari e autentici borghesi da strapazzo, giovani senza domani, politicanti e gangster (i secondi più coerenti dei primi). (SILVANA SILVESTRI, *il manifesto*, 26 gennaio 2001)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Eraldo Ponti - Eccezionale: è coinvolgente e di valida sceneggiatura.

Miranda Manfredi - Un regista dalla grande sensibilità sociale dimostra che il cinema può essere un laboratorio di nuove esperienze per tutti per darci nuove prospettive nella comprensione della vita. Il film fa sua la voce di quelli che non possono imporsi nel cambiamento di un sistema economico che provoca anche grandi devianze morali. L'ottima colonna sonora è il supporto a un montaggio che parla da solo, attraverso immagini conflittuali tra benessere e povertà. Il film ci lascia un sottile senso di inquietudine con l'ansia di sperare che siamo una generazione di transizione in attesa di cambiamenti, però non ancora intravisti. Il sottobosco di Marsiglia si scontra con la figura dell'intellettuale che porta avanti discorsi involuti senza concretezza ed è una figura emblematica del nostro tempo.

OTTIMO

Schimd Bona - È un film molto duro di autentica marca francese populista che ci racconta la rabbia e le tensioni di un nuovo proletariato multietnico sul quale le ideologie xenofobe di Le Pen fanno leva. Sono problematiche che anche noi conosciamo e, in parte, viviamo, ma nessun regista locale se ne farebbe carico. Il neorealismo impegnato da noi non ha lasciato eredi. Guédiguian ci presenta una Marsiglia irriconoscibile: una grigia città di cemento che ha perso la sua vivacità mediterranea. Due scene del film sono indimenticabili per la loro sofferenza concretezza. Tre generazioni di donne: Michèle, madre coraggio, che culla la nipotina e cerca di lenire le sofferenze della figlia in crisi di astinenza. Nel canto di Paul, crumiro riciclatosi come tassista, risuonano, in tutte le lingue, le note struggenti di un grande inno: "L'internazionale". È il crollo delle illusioni di tre generazioni di lavoratori. Un angelo borghese regala però un pianoforte a un giovane profugo rumeno di grande talento. Ecco la nota di speranza.

Lidia Giglio - Il regista marsigliese si ferma per un momento a contemplare, in panoramica, la bellezza della sua città, cullato dalla musica di un pianoforte suonato all'aperto; poi

si riscuote e ci porta sulle strade, al porto, nelle case del popolo. Il suo commento potrebbe essere quello di Abderamane: la realtà non è quella di chi la contempla dall'alto ma di chi la vive (prostituzione, droga, delitti, noia, disperazione). Realtà che anche noi vorremmo rifiutare, se la bravura degli interpreti non la facesse apparire ancora più vera. L'atmosfera è cupa, opprimente, quasi insopportabile: lungo lamento di un marsigliese disilluso. Il film si conclude con il concerto che il ragazzino georgiano, conquistato il suo pianoforte, dedica dalla strada alla piccola folla assiepata su balconi e terrazze. La delicatezza e l'impegno con cui gli operai trasportano il pianoforte nelle viuzze anguste, l'attenzione della gente, il sorriso convinto del padre del ragazzo, sembrano un invito alla speranza.

Pierfranco Steffenini - *La ville est tranquille*: e tale appare nella prolungata sequenza iniziale con le sue belle chiese e le case chiare. Ma nel suo interno essa cela il dolore, la miseria fisica e morale, il razzismo. Il film ci racconta la storia di alcuni Miserabili moderni senza lasciare spazio a prospettive di redenzione o semplicemente di promozione sociale. Questa rappresentazione dura e disperata della realtà ha sullo spettatore un impatto immediato negativo, vicino alla repulsione. Traspare evidente la delusione per il crollo di un Ideale nel quale si erano riposte tutte le speranze e che non ha al presente alternative in cui credere. Una più attenta meditazione conduce ad apprezzare il film che, al di là dell'apparenza, ha un contenuto morale ed educativo, è condotto con mano sicura pur nel suo linguaggio sobrio e disadorno e ci offre alcuni personaggi degni di memoria, quali la protagonista – vera eroina del film – il padre del taxista che soffoca le delusioni politiche nelle occupazioni domestiche e il bambino che – unico tocco di speranza – ottiene infine il pianoforte desiderato. Memorabile ed emozionante la scena in cui il taxista riesce a stabilire un contatto con la protagonista angosciata cantando in più lingue l'inno dell'Internazionale.

Annamaria Beltracchini - Un film carico di dolore, di fallimenti, di desideri e illusioni svaniti. Ottima la regia che riev-

sce a narrare diverse situazioni senza mai perdersi negli spezzoni dei racconti diversi. Il regista segue argomenti che vivono intorno a un argomento base senza mai perdere il filo del suo discorso che è pessimismo accorato e vivo, mischiando bene e male, vizio e virtù fino alla morte. E anche questa si perde in una bella città apparentemente allegra e viva. Suggestiva la musica che accompagna i racconti con il suono appassionato di un pianoforte suonato da un bambino straniero senza storia che ha davanti a sé tutta la vita. Intorno a questa musica il film finisce richiamando tutti gli abitanti di una casa di ringhiera. Al di sopra di tutti i dolori, le delusioni, i fallimenti rimane forse la speranza. Film aspro e duro, ma certamente un bel film. Ottima la recitazione.

Ugo Pedaci - Un film interessante, ben costruito e ricco di spunti, tutti rivolti a questa nostra civiltà che corre, non si volta mai indietro e appare sempre troppo distratta da mille impegni superficiali per accorgersi di quello che avviene un po' più in profondità. Un film crudo, pesante, per stomaci forti ma che lascia anche molto. Vorrei fare subito una menzione per la regia che ha saputo così bene costruire un film difficile dove, tra l'altro, diverse vicende si intrecciano e si intersecano. Ci vuole capacità e mestiere per realizzare un film come questo. Tutto in questo racconto è improntato al pessimismo, alla disperazione più nera, alla perdita della speranza. Si intravede un filo di speranza soltanto nella scena finale: il ragazzino emigrato riuscirà a ottenere un pianoforte "serio" e potrà proseguire gli studi di musica al conservatorio. Anche il disgraziato genitore della ragazza tossicomane sembra ritrovare, dopo la morte della figlia, una ragione per uscire dal torpore che lo aveva bloccato. Ancora vorrei ricordare la straordinaria bravura degli attori. Intensi, appropriati al ruolo, convincenti. Credo esista tra questi attori e il regista un affiatamento che li rende particolarmente duttili e consente loro di immergersi completamente nei rispettivi ruoli. Circa il messaggio che il film lascia, cosa possiamo dire? Siamo circondati da tante tragedie, da tanti fatti che dovrebbero coinvolgerci ma che invece scivolano sulla nostra indifferenza, sul nostro consumismo, sul nostro egoi-

smo. A volte, come in questo caso, sentiamo il bisogno di dire grazie a chi riesce a farci pensare un po' a certe cose.

BUONO

Felice Ghidoli - Guédiguian si avventura nella sua Marsiglia denunciandone la disgregazione multietnica vista attraverso un affresco corale sul quale tratteggia personaggi vittime di una metropoli inquieta dove, oltre l'incomunicabilità, regna l'eroina, la disoccupazione, la prostituzione, il malessere generalizzato sociale e politico. Di questo mondo coglie i lati emozionali. Chiamato "artigiano", il regista ama un cinema circoscritto a realtà alle quali è vicino, lanciando uno sguardo amaro su situazioni riportate con toni forti, riunendo i tasselli di un'umanità varia dai chiaroscuri esistenziali, intrecciando diverse storie in un racconto dall'andamento intrigante, in cui sono le note gioiose di un pianoforte a coda a portare il messaggio di una speranza.

Cristina Bruni - In tutto il film il contrasto è continuo tra l'apparente normalità di una città ripresa dall'alto e la disperata solitudine e tortura psicologica che si scopre non appena la macchina da presa penetra nelle case, nelle vie periferiche. Non ci si può aspettare moderazione, neppure nelle scelte, estreme; dettate dall'amore come quello materno tanto da arrivare a prostituirsi per la figlia drogata. I protagonisti hanno tutti in comune il fatto di doversi far perdonare qualcosa di più o meno grave e, in un modo o nell'altro, di non riuscire a superare il proprio costante senso di colpa, quasi un peccato originale da espiare.

Gabriella Rampi - Il regista descrive una grande città con il porto, le chiese, le autostrade, nella quale la gente vive bene, s'incontra ai cocktails. Ma al di sotto di questa apparenza tranquilla vi sono situazioni tragiche ed emblematiche di problemi reali: la droga, l'immigrazione, la prostituzione, odi e violenze politiche. La regia è attenta e scabra, senza toni melodrammatici

DISCRETO

Paolo Berti Arnoaldi - In una bella Marsiglia inondata di sole, il regista ci narra una storia di uno squallore e di un pessimismo quasi insopportabile. L'indugio eccessivo sui visi dei protagonisti e sulla preparazione della droga (quasi una scuola di come si fa a drogarsi) mi hanno veramente reso difficile la visione. E se gli attori sono bravi, soprattutto la Ascaride, il loro travaglio umano è, a mio avviso, raccontato con troppa enfasi e scarsa credibilità. Il cinema francese, grande nel passato, è scaduto in una intellettualoide autoincensazione di pause senza parole, di elucubrazioni politiche a tutti i costi, di astrusi concetti, di scene spinte. No, questo non è un bel cinema e il mio voto è discreto solo per l'ammirata visione di una Marsiglia che amo.

Franca Sicuri - Titolo troppo cinico per una storia troppo tragica: mi auguro che non ci sia una sorta di compiacimento nel rimproverare alla società perbene di non accorgersi del dramma che vive chi è più sfortunato o più disadattato o semplicemente più debole.

MEDIOCRE

Vittoriangela Bisogni - In *Marius et Jeannette* il regista aveva tracciato un palpitante spaccato di vita quotidiana: vicenda minimalista, interpreti quanto mai sensibili ed espressivi. Qui ha alzato il tiro e ha voluto esplorare i segreti e le tragedie nascoste nel ventre di una città apparentemente normale e "tranquilla". È Marsiglia, ma ogni altra città si presterebbe alla stessa rappresentazione. Però qui si è persa la grande qualità degli attori francesi, che è quella naturalezza in cui ogni uomo comune può riconoscersi. Si è persa perché i protagonisti sono stati elevati a eroi di tragedia greca, travolti da destini inesorabili e fatalmente intrecciati. Per la verità spesso, nel film, le storie di questi destini sono troppo forzate e perciò poco accettabili: così è per la madre coraggiosa in minigonna e tacchi a spillo, e così pure per il suo amico, uomo di vita, duro come una roccia e killer a tempo perso, ma indelebilmente segnato da un aborto della compagna. Non sono figure tragiche, sono figure poco credibili.

indice

Introduzione	p. 5	I film	p. 55
		<i>Beautiful People</i>	p. 57
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 60
Premio San Fedele 2001	p. 6	<i>The Big Kahuna</i>	p. 65
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 70
La storia del Premio San Fedele per il cinema	p. 9	<i>Billy Elliot</i>	p. 75
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 79
		<i>Bread & Roses</i>	p. 83
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 87
Tabelle e manifesti	p. 17	<i>Canone inverso</i>	p. 91
– La graduatoria del premio	p. 19	<i>commenti del pubblico</i>	p. 95
– Critici cinematografici di Milano	p. 20	<i>I cento passi</i>	p. 99
– I manifesti	p. 23	<i>incontro con il regista Marco Tullio Giordana</i>	p. 103
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 108
		<i>Il cerchio</i>	p. 111
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 116
		<i>Le cose che so di lei</i>	p. 119
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 122
		<i>Criminali da strapazzo</i>	p. 127
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 131
		<i>Dancer in the Dark</i>	p. 135
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 139
		<i>Diciassette anni</i>	p. 143
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 147

Erin Brockovich <i>commenti del pubblico</i>	p. 151 p. 155	Moloch <i>commenti del pubblico</i>	p. 241 p. 245
The Golden Bowl <i>commenti del pubblico</i>	p. 159 p. 164	Il partigiano Johnny <i>incontro con il regista Guido Chiesa</i> <i>commenti del pubblico</i>	p. 249 p. 253 p. 255
Il gusto degli altri <i>commenti del pubblico</i>	p. 169 p. 174	Placido Rizzotto <i>incontro con il regista Pasquale Scimeca</i> <i>commenti del pubblico</i>	p. 259 p. 262 p. 264
Jesus' Son <i>commenti del pubblico</i>	p. 179 p. 183	Preferisco il rumore del mare <i>commenti del pubblico</i>	p. 269 p. 272
Kadosh <i>commenti del pubblico</i>	p. 187 p. 191	Risorse umane <i>commenti del pubblico</i>	p. 275 p. 278
Kippur <i>commenti del pubblico</i>	p. 195 p. 200	Sangue vivo <i>incontro con il regista Edoardo Winspeare</i> <i>commenti del pubblico</i>	p. 281 p. 284 p. 286
Lavagne <i>commenti del pubblico</i>	p. 203 p. 207	La strada verso casa <i>commenti del pubblico</i>	p. 291 p. 295
La leggenda di Bagger Vance <i>commenti del pubblico</i>	p. 211 p. 216	Viaggio verso il sole <i>commenti del pubblico</i>	p. 299 p. 302
Luna papa <i>commenti del pubblico</i>	p. 221 p. 225	La ville est tranquille <i>commenti del pubblico</i>	p. 305 p. 308
Il mnemonista <i>incontro con il regista Paolo Rosa</i> <i>e la sceneggiatrice Lara Fremder</i> <i>commenti del pubblico</i>	p. 229 p. 232 p. 236	indice	p. 311

Finito di stampare nel mese di settembre 2001
dalle Arti Grafiche Colombo - Cusano Milanino - MI