FILM DISCUSSI INSIEME 2003



Centro Culturale San Fedele - Milano

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

Film discussi insieme 2003

Volume 43°

con il patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

FILM DISCUSSI INSIEME 2003

a cura di
EUGENIO BRUNO S.I.

coordinamento redazionale:
RAFFAELLA GIANCRISTOFARO

hanno collaborato per:
"manifesti": MIRELLA POGGIALINI
"la storia": LUISA ALBERINI
conteggi delle votazioni:
FILIPPO FEDETTO, LORENZO FACCHINELLI, MANOLO VERGA

collaborazione alla redazione:
MARÌ ALBERIONE

redazione:
CENTRO CULTURALE SAN FEDELE
P.zza San Fedele 4
20121 Milano (Mi)

stampa:
ARTI GRAFICHE COLOMBO
Muggiò (Mi)

Questo volume, che contiene la documentazione del Cine-referendum San Fedele 2002-2003, 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.

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

INTRODUZIONE

Il cine-referendum per il Premio San Fedele è una delle tante rassegne cinematografiche che mettono a confronto pubblico, critici e autori.
È nata tanti anni fa e ancora oggi resta fedele alla volontà originaria di rappresentare una forma di risposta a chi fa film non solo per ragioni di cassetta.
I registi, d'altra parte, non possono fare a meno di conoscere la risposta del pubblico. Il giorno dopo la prima del loro film, sfogliano i giornali, scrutano la Tv, telefonano, per recepire le reazioni provocate ai diversi livelli, da quello commerciale (per tranquillizzare il produttore) a quello che riveli il grado di comprensione e di gradimento. Si chiedono: cosa hanno capito del mio film? cosa mi attribuiscono nel vedere il mio film? di cosa mi accusano, in cosa mi hanno apprezzato?
Alla fine non resta loro altro da fare che prendere atto, magari *obtorto collo*, di ciò che ha suscitato il loro film, sentendosi più o meno compresi, e riconoscendosi più o meno nelle definizioni affibbiate loro, o restando esterrefatti per il fraintendimento con cui ritengono che le loro opere sono state accolte.
Questo volume, con i commenti e le votazioni di un ampio pubblico, costituisce un contributo di riflessione e una risposta ampiamente motivata per gli autori e i distributori di film.

Una selezione di trenta titoli, analizzati e discussi con la stessa passione e attenzione, consente però anche qualche altra valutazione.

La prima riguarda le altalenanti sorti del cinema italiano (il Premio San Fedele nacque proprio per segnalare un'opera della nostra cinematografia e ancora oggi almeno un terzo della programmazione è di film nazionali).
Degli undici film italiani presentati solo tre appaiono tra i primi dieci della classifica generale (tra questi *El Alamein* ha riscosso un apprezzamento davvero ampio).
Nell'insieme dunque si può notare che, nell'opinione del pubblico del San Fedele, i film stranieri presentati tra maggio 2002 e aprile 2003 sono stati maggiormente graditi. Forse si tratta solo di coincidenze (anche perché un film molto apprezzato, che rientra però nel programma 2003-2004, è stato *La finestra di fronte*), eppure, rispetto al favore e all'entusiasmo con cui negli ultimi anni sono stati accolti *Il mestiere delle armi* (Premio 2002) o *I cento passi* (Premio 2001), quest'anno sembra che il cinema italiano abbia un po' segnato il passo.

Un'altra considerazione si impone rispetto al gradimento estetico-morale riservato a film discussi e problematici come *Magdalene* (6° posto) e *L'ora di religione* (14° posto per il pubblico, ma è il film più votato tra i critici milanesi). Questi due film, alla loro uscita, hanno suscitato risentite reazioni in qualche ambiente ecclesiastico che li ha ritenuti spregiativi e ostili alla religione e alla Chiesa.
Proviamo a ripensarci con un po' più di calma.
Se l'abito non fa il monaco, non è per il fatto che i monaci e le monache indossino quell'abito che vanno rispettati sempre e qualunque cosa facciano.
Nel film *Magdalene* alcune streghe vestite da suore (e sembra siano esistite da qualche parte fino a qualche anno fa, con l'appoggio di una cultura laica di impressionante maschilismo biecamente sadico) fanno da contrappunto alle loro vittime, che – annullate nella loro dignità – reagiscono in vario modo disperato o esasperato. Una di loro alla fine del film finalmente affronta e blocca la carceriera più cinica e ne vince la tracotanza con una commovente testimonianza di fede. Inginocchiata e rivolgendo la preghiera al Padre costringe l'arcigna camuffata da suora a cederle il passo (con l'aiuto di una piccola spinta data dal Vescovo). Nel film queste suore non si vedono mai esprimere una minima e autentica spiritualità. E, per completare la ripulitura dell'ambiente, nel film c'è anche un ciccioso e viscido uomo in talare, gettato nel ridicolo più infamante e riconosciuto dalla vittima per quello che è ("Tu non sei un uomo di Dio"). Il valore religioso di questi film è che ancora una volta, e per grazia di Dio, ci ricordano la necessità di "cacciare i mercanti dal tempio".
Questi mercanti ci sono stati e ci saranno sempre accanto a coloro che invece sono vivi nel tempio a testimoniare l'amore per Dio e per il prossimo (anche in ambito cinematografico basterebbe ricordare le meravigliose figure di suore di *Dead Man Walking* o di *Fuori dal mondo*).
L'aver censurato pubblicamente il film per difendere un'istituzione e un abito ha finito per denigrare la propria voce pastorale che ha dimostrato così di non saper dare degli orientamenti affidabili per una crescita dello spirito cristiano.

Per *L'ora di religione* mi pare che si sia verificato lo stesso abbaglio. Il regista ha voluto mostrare come tanti cristiani si servono della Chiesa per il proprio prestigio personale: "avere un santo in paradiso" comporta dei vantaggi, rende la famiglia ammirata, accolta nell'alta società…
In una delle scene più forti del film, il fratello malato di mente urla la sua rabbia e il suo dolore fino al grido imprecatorio che il regista progressivamente riscatta, in modo commovente, attraverso un abbraccio fraterno e facendola così diventare un'invocazione di aiuto. A fronte dell'ipocrisia dei falsi cristiani c'è un papà ateo (ma non poi così convinto) che educa il figlio alla coerenza e all'autenticità nelle proprie scelte. Come per dirci: meglio attraversare l'esperienza della distanza da Dio vivendo un'esigenza di autenticità personale, che "usare" la vita cristiana, che è una cosa seria, per un gioco di potere o di carriera, praticando un ateismo pratico.
A Marco Bellocchio ho chiesto se, con il suo film, voleva in qualche modo ricordarci la necessità di "cacciare i mercanti dal tempio". Mi ha risposto di sì, aggiungendo di avere avuto sempre una certa antipatia verso le forme di ostentazione del potere clericale. Questo sarà anche un fatto privato e una faccenda personale, ma è certo che, se invece di condannare precipitosamente chi dice cose spiacevoli, noi cristiani imparassimo ad ascoltare, potremmo forse migliorarci e daremmo una più forte testimonianza della nostra fede.
Così se i responsabili non facessero gli struzzi nascondendo sotto la sabbia le malefatte dei loro confratelli (l'ipocrita copertura dei pedofili insegna), i sacerdoti edificanti godrebbero di maggiore credibilità di fronte al mondo.

Avevamo iniziato con il cinema, ma le cose man mano si sono ampliate. Succede sempre così quando i film, più che farci evadere dal mondo e dal tempo in cui viviamo, ci riportano ad essi, facendoceli vedere con occhi nuovi.

p. Eugenio Bruno S.I.

Grazie ai soci, che sono i veri autori del volume, e ai redattori che hanno lavorato per assemblare i vari materiali.

Gli oltre 800 spettatori del Cinereferendum San Fedele,
dopo aver visionato settimanalmente, in un anno, trenta film della stagione
hanno assegnato, dopo ballottaggio tra i primi due film, il

47° PREMIO SAN FEDELE

al regista **ROMAN POLANSKI**

per il film

IL PIANISTA

per aver ripercorso la storia di Wladislaw Szpilman,
il suo umano, primordiale e istintivo desiderio di salvezza,
e di tanti altri personaggi minori
che però si stampano indelebilmente nella memoria,
facendo trasparire senza la retorica dell'eroismo
ma con pudore, partecipazione e con accenti di verità
il dramma storico della persecuzione nazista e il clima da incubo
conosciuto direttamente durante la sua infanzia nel ghetto di Varsavia

per aver aggiunto con la figura del pianista un altro tassello
alla galleria dei suoi personaggi
costretti a scendere nell'inferno dell'orrore, della violenza, della solitudine,
delineando però anche un percorso salvifico
che è tanto frutto del caso quanto della forza della disperazione
e della risorsa di una indomita passione per la vita e per la bellezza
che trova nella musica una efficace occasione di comunione umana

per aver riproposto l'interrogativo sul mistero del male nel mondo
e aver denunciato l'insensatezza della barbarie omicida della guerra
facendoci sentire la verità dell'affermazione di Primo Levi
secondo cui «l'angoscia di ciascuno è l'angoscia di tutti»,
ma soprattutto testimoniando il valore della vita,
della solidarietà che non vede più nemici
e la persistenza in qualunque condizione della scintilla spirituale della genialità,
dimostrando il potere salvifico/trasfigurante dell'arte
di cui si ha bisogno come del cibo e dell'acqua per vivere.

Il **DIPLOMA DI MERITO**
viene assegnato a

01 DISTRIBUZIONE (Roma)
per aver distribuito
il film premiato

MENZIONI

valori umani,
sceneggiatura,
manifesto:
El Alamein
La linea del fuoco
di Enzo Monteleone

fotografia:
Lontano dal paradiso
di Todd Haynes

colonna sonora:
Il pianista
di Roman Polanski

recitazione:
The Hours
di Stephen Daldry

regia:
Parla con lei
di Pedro Almodóvar


CANNES FILM FESTIVAL
PALMA D'ORO AL MIGLIOR FILM
IL PIANISTA
UN FILM DI ROMAN POLANSKI
ADRIEN BRODY
THOMAS KRETSCHMANN
www.ilpianista.it

Film discussi insieme 2003

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 Ragghianti 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 Istvàn 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 quall'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 pesaggi 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 avvicenti 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".

2001 a 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".

2002 a Ermanno Olmi
per il film *Il mestiere delle armi*
"per averci condotto, con la severa struggente bellezza delle immagini, su gelidi campi di battaglia che sono paesaggi dell'anima e poi al capezzale di Giovanni, giovane guerriero *figura Christi*, tradito e sacrificato sull'altare della politica.
Per aver ritratto non tanto un eroe del passato, ma la verità esistenziale di un uomo che si trova ad affrontare in solitudine l'agone più impegnativo della sua vita.
Per aver restituito, attraverso una struttura narrativa e figurativa che coniuga visionarietà e realismo, allucinazione e ricordo, la contradditorietà e drammaticità del mistero del vivere ma anche la difficoltà e ineluttabilità del confronto con la morte.
Per averci posto, con intonazione sapienziale, di fronte alla grandezza e alla miseria di ogni persona, sospesa tra la riduzione a una funzione, un ruolo, una corazza esteriore e la consapevolezza della propria responsabilità personale e della propria dignità spirituale.
Per aver ritrovato nella filigrana di questa storia di ieri l'attualità di un'inquietudine giovanile che corteggia la morte, la denuncia della violenza della guerra e della pericolosità delle armi, la constatazione dell'inaffidabilità dei politici.
Per aver trasmesso attraverso gli occhi di un bambino, testimone degli eventi e figura dello spettatore, sentimenti di stupore, paura e candore, controbilanciando con questa promessa di vita lo spegnersi del protagonista.

Film discussi insieme 2003

Tabelle e manifesti dei film

GRADUATORIA

la percentuale indica quanti, tra coloro che hanno visto il film, lo reputano da premio.

	% da premio	*ballottaggio*
1. *Il pianista* di R. Polanski (01 distribution)	**42,82**	**61,5**
2. Parla con lei di P. Almodóvar (Warner)	33,42	40,8
3. *El Alamein. La linea del fuoco* di E. Monteleone (Medusa)	13,25	
4. *Essere e avere* di N. Philibert (Bim)	5,16	
5. *The Hours* di S. Daldry (Buena Vista)	3,72	
6. *Magdalene* di P. Mullan (Lucky Red)	3,37	
7. *Arcipelaghi* di Giovanni Columbu (Ist. Luce)	3,23	
8. *L'uomo del treno* di P. Leconte (Mikado)	1,82	
9. *Casomai* di A. D'Alatri (01 distrib.)	1,75	
10. *Il figlio* di J.-P. e L. Dardenne (Lucky Red)	1,12	
11. *L'uomo senza passato* di A. Kaurismäki (Bim)	1,1	
12. *Prendimi l'anima* di R. Faenza (Medusa)	1,09	
13. *Arca russa* di A. Sokurov (Mikado)	0,96	
14. *L'ora di religione* di M. Bellocchio (Ist. Luce)	0,89	
15. *Iris. Un amore vero* di R. Eyre (Mediafilm)	0,78	

	% da premio
16. *A torto o a ragione* di I. Szabó (Mikado)	0,7
17. *Bloody Sunday* di P. Greengrass (Mikado)	0,63
18. *Lontano dal paradiso* di T. Haynes (Eagle)	0,44
19. *Angela* di R. Torre (Lucky Red)	0,43
20. *Pinocchio* di R. Benigni (Medusa)	0,41
21. *Dervis. Il derviscio* di A. Rondalli (Mikado)	0,23
22. *Verso Oriente. Kedma* di A. Gitai (Bim)	0,19
23. *L'amore imperfetto* di G. D. Maderna (Lucky Red)	0,18
24. *Ma che colpa abbiamo noi* di C. Verdone (Warner)	0,13

	% di gradimento
25. *Il più bel giorno della mia vita* di C. Comencini (01 distrib.)	38,84
26. *La locanda della felicità* di Zhang Yimou (20th Century Fox)	38,2
27. *La leggenda di Al, John e Jack* di Aldo Giovanni e Giacomo e M. Venier (Medusa)	36,41
28. *Monster's Ball* di M. Forster (01 distrib.)	35,49
29. *Laissez-passer* di B. Tavernier (01 distrib.)	30,01
30. *Un viaggio chiamato amore* di M. Placido (01 distrib.)	24,44

CRITICI CINEMATOGRAFICI DI MILANO

	ALBERIONE EZIO *duel*	AUTERA LEONARDO *Lumière*	BACCI MARCO *Max*	CABONA MAURIZIO *Il Giorno*	CANOVA GIANNI *duel*	DETASSIS PIERA *Ciak*	ESCOBAR ROBERTO *Il Sole 24 Ore*	FITTANTE ALDO *Film Tv*
L'amore imperfetto	●					○	○	
Angela	○	●	○		●	●	●	●
Arca russa	●	▭	●		●	●	●	
Arcipelaghi	●					●	○	●
A torto o a ragione	○	○		●			●	
Bloody Sunday	○	●		○	○	○	●	○
Casomai	●	○			○	○	●	●
Dervis. Il derviscio	●				○	○		
El Alamein	●	●		●	●	○	○	○
Essere e avere	●	●			●	●	●	●
Il figlio	●	●	○	●	●	●	●	●
The Hours	○	●	●	○	○	●	●	
Iris. Un amore vero	○	●		○			○	
Laissez-passer	○	●	●	●		○	○	
La legg. di Al John e Jack	●		○		○	○	○	
La locanda della felicità	○	●		●	○	○		
Lontano dal paradiso	●	●	●	○	●	●	▭	●
Ma che colpa abbiamo noi	●	○	○		○	○	○	●
Magdalene	●	●	●	○	○	○	●	●
Monster's Ball	○	●	○	○	○	○	●	●
L'ora di religione	▭	●	●	●	●	▭	●	●
Parla con lei	●	●	○	○	●	●	○	▭
Il pianista	○	●	●	○	●	○	●	
Pinocchio	○		○	○	●	○	●	○
Il + bel giorno della mia vita	○				○	○	○	●
Prendimi l'anima	○	○			○	○	○	○
L'uomo del treno	●	●	▭	●	○	●	●	●
L'uomo senza passato	●	●	●	▭	▭	●	●	●
Verso Oriente - Kedma	○	○		○			●	
Un viaggio chiamato amore	○		○	○		○	●	●

LEGENDA: ○ visto ⭘ gradito ▭ da premio

LASTRUCCI MASSIMO *Ciak*	MARTINI EMANUELA *Film Tv*	MEREGHETTI PAOLO *Corriere della Sera*	MORANDINI MORANDO *Dizionario dei film*	MOSSO LUCA *TuttoMilano*	NEPOTI ROBERTO *La Repubblica*	PELLIZZARI LORENZO *Cineforum*	PEZZOTTA ALBERTO *ViviMilano*	POGGIALINI MIRELLA *radio BluSat2000*	PORRO MAURIZIO *Corriere della Sera*	*graduatoria voti dei soci*
	○	⭘		⭘	○		○	○	○	23
	⭘	⭘	○	⭘	⭘	⭘	○		○	19
⭘	⭘	○	⭘	⭘	⭘	⭘	▭	⭘	○	13
	○			⭘					○	7
○	○		○	○	○			○	○	16
⭘	⭘	○	○	○	⭘			○	○	17
	○	○	○	○	⭘			○	○	9
○	○	⭘	○	○	⭘		○		○	21
	⭘	⭘	○	○	⭘	⭘		○	○	3
⭘	⭘	⭘	⭘	⭘	▭		⭘	○	○	4
⭘	⭘	▭	⭘	⭘	⭘		○		⭘	10
○	○	⭘	○	○	○		○	○	▭	5
	○		○	○	○			○	○	15
⭘	⭘	○	○	○	⭘	⭘	○	○	○	29
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	27
				○	⭘				○	26
⭘	⭘	⭘	⭘	⭘	⭘		⭘	⭘	⭘	18
○	○	○	○	○	⭘		○		○	24
⭘	⭘	○	⭘	○	⭘	○	○	○	○	6
○	○	⭘	⭘	○	⭘		○	○	○	28
▭	⭘	⭘	▭	▭	⭘	▭	⭘	⭘	⭘	14
⭘	⭘	○	⭘	○	⭘	⭘	○	○	⭘	2
⭘	⭘	⭘	⭘	⭘	⭘	○	⭘	▭	○	1
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	20
		⭘		○	⭘		⭘	○	○	25
○	○	○		○	⭘	⭘	○	○	○	12
⭘	○	⭘	○	○	⭘	⭘	⭘	⭘	○	8
⭘	▭	⭘	⭘	○	⭘	○	⭘	○	○	11
	○	⭘	○	⭘	⭘		○		○	22
	○	○	○	○	○		○	○	○	30

IL CINEMA DEI MANIFESTI

Anche se all'apparenza le affissioni sono venute meno, e il manifesto cinematografico sembra ridursi a una presenza negli ingressi delle sale, in realtà la sua funzione sta cambiando e conserva importanza. Oltre a caratterizzare come "logo" le fascette delle videocassette e dei dvd, il manifesto si lega al film anche nella sterminata referenzialità di Internet, in cui ogni sito che citi un film riporta anche la locandina a colori che lo contraddistingue. Sempre più fortemente e a lungo, quindi, al di là del periodo più o meno breve della circolazione nelle sale, il manifesto cinematografico ha una sua funzione. Il che non è sempre riconosciuto dai distributori, che ormai per motivi economici – l'uso del materiale originale di propaganda per i film che vengono dall'estero – neppure più traducono i titoli e spesso usano le immagini che il produttore abbina sin dall'origine al prodotto, quale che sia la sua destinazione. Sono perciò tanto più da apprezzare le elaborazioni che rispondono al gusto del pubblico italiano e che sintetizzano il film secondo un'impronta culturale facilmente leggibile: anche se ormai il disegno e l'elaborazione pittorica stanno scomparendo, a favore di fotogrammi più e meno adattati alla composizione del messaggio. Un buon manifesto di oggi è quindi tanto più apprezzabile, perché indica un'attenzione e una cura della produzione che va al di là del semplice intento commerciale, per toccare la sensibilità del pubblico e comprenderne le esigenze.

Mirella Poggialini

il voto del pubblico ai manifesti

: oltre il 40% di gradimento

: tra il 27,6 e il 40% di gradimento

: tra il 20,1 e il 27,5% di gradimento

: tra il 14 e il 20% di gradimento

: apprezzato da meno del 14%

L'amore imperfetto

di Giovanni Davide Maderna

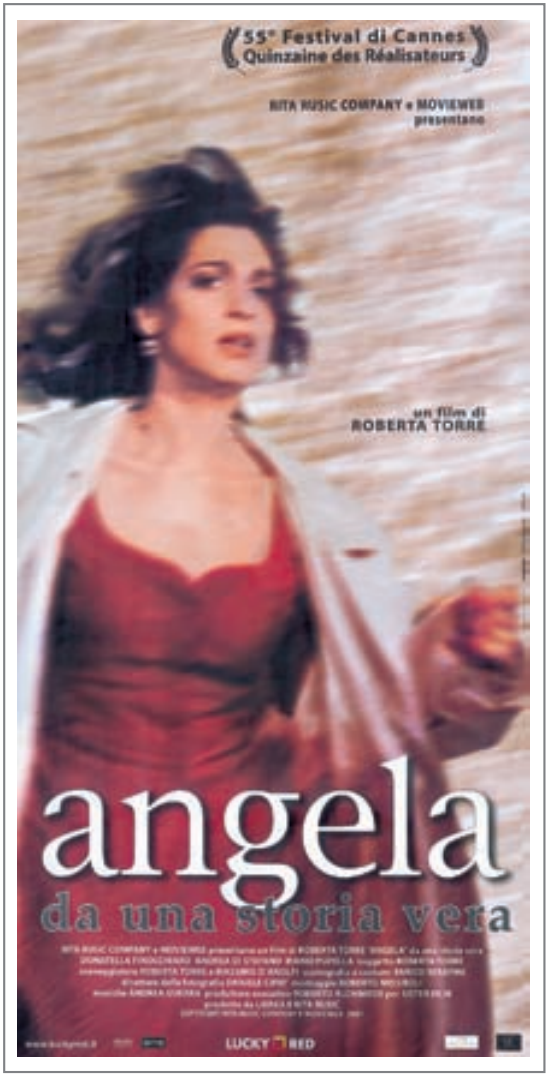


Una delle poche proposte grafiche, fra i manifesti di quest'anno. Il richiamo di "L'amore imperfetto", realizzato dalla "Selegrafica 80" e non firmato, è un'immagine leggera e delicata, in punta di matita, che raffigura un interno domestico mosso dalla tenda che il vento solleva davanti alla finestra aperta. Dettagli minuti – i fregi della tappezzeria, il plaid sul divano e i cuscini, il quadretto appeso, i paralumi bianchi – consentono di ipotizzare una vita serena, un ambiente tranquillo. Ma dal basso, dal sottile riquadro nero che contorna la scena, sembrano salire in forte primo piano due volti colti a mezzo: quello di una donna, di cui si vedono soltano occhi malinconici, e quello più evidente di un uomo, a metà nascosto, che esprime, pur nella semplicità del segno, la sua desolazione. Il contrasto non potrebbe esser più forte. Serenità e dolore, silenzio e tristezza. Al di sotto del quadro che fa da manifesto, in sobri caratteri, il nome del regista e il titolo, in rosso su due righe: il tutto con grande nitore e ordine, in un voluto equilibrio in cui il termine "imperfetto", che chiude la composizione, sembra idealmente collegarsi al disegno e alla sensazione che esprime. L'andamento regolare dei segni, la compostezza dei dati in rapporto all'immagine, la leggerezza dei tratti indicano con sommessa eleganza un messaggio triste, che si recepisce senza intermediari.

Angela
di Roberta Torre

✓

Firmato "P. Sestito" e realizzato dalla "Selegrafica 80", il manifesto di "Angela" punta sul risalto di una figura femminile in movimento, sottolineata dallo sfondo (linee giallo ocra in varie sfumature che offrono un effetto di zigrinatura della superficie), dalle lettere del titolo (in caratteri bianchi corsivi e di dimensioni rilevanti) e dalla voluta sfocatura del fotogramma. L'estensione verticale della figura divide il foglio in due sezioni: il "pieno" della parte sinistra, in cui domina l'immagine femminile sottolineata dal vestito rosso ampiamente scollato, sul quale si muove un soprabito slacciato, si contrappone al "vuoto" del lato destro, preceduto in alto dall'indicazione del "55° festival di Cannes – Quinzaine des réalisateurs", scandito a metà dal sobrio richiamo al nome della regista e colmato in basso dal titolo a piena pagina che raccorda le due parti. Il sottotitolo, a lettere nere – "da una storia vera" – è a sua volta rilevato dai crediti disposti a piramide rovesciata nella parte inferiore, a far da cornice, così che l'occhio di chi guarda compie un doppio percorso: prima dall'alto verso il basso, e poi di nuovo in alto per recuperare l'espressione del volto femminile, sotto la chioma scomposta dal passo veloce, con occhi spaventati e bocca semiaperta, forse in un grido. Il riferimento drammatico è definito anche se lascia in sospeso ogni ipotesi: l'immagine si muove come danzando, veloce, l'occhio non può fissarsi sui dettagli volutamente sfocati. Ma la figura emana una sua attrattiva, colpisce l'immaginazione, invita a scoprire il segreto.



Arca russa

di Aleksandr Sokurov



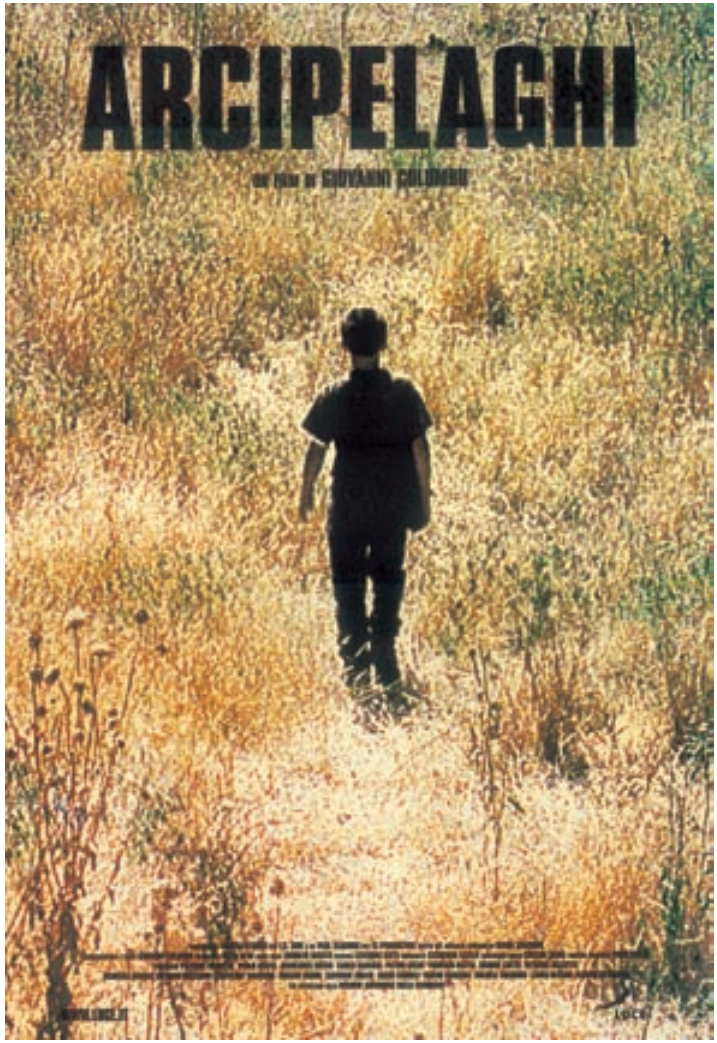
Ci si poteva aspettare che il manifesto del film "Arca russa" proponesse una sfolgorante immagine degli splendidi tesori dell'Ermitage, un quadro rievocativo sontuoso e colorito come qualli che impreziosiscono le sequenze del film. Invece chi ha curato il manifesto – realizzato dalla Selegrafica 80 – ha scelto un'immagine intensamente drammatica, una sorta di tragedia narrata: con una gigantesca ondata che sta per sommergere l'imponente palazzo dalle finestre illuminate sul buio, mentre dal basso un'onda cupa sale verso la facciata e all'estrema sinistra, in basso, un uomo nerovestito guarda la scena con evidente orrore. Scelta originale e coraggiosa, che non rende il lungo percorso storico nelle meraviglie di San Pietroburgo ma ne esplicita il finale sconsolato: accennando con immagine vigorosa all'ondata che a un certo punto sommerse quel mondo e lo cancellò. Il taglio diagonale dell'immagine, che accentua la profondità della scena; il candore minaccioso dell'alta cresta di spuma al di sopra dell'onda; le luci delle finestre allineate, il colore bluastro di tutta la composizione offrono una scena di grande effetto emotivo. Il titolo, in basso, bianco su blu, è seguito come da un'ombra che lo rileva in blu più chiaro, la sua versione russa: e subito dopo vediamo, sempre in bianco, il nome del regista, mentre in caratteri cirillici un sottotitolo precede l'elenco dei dati tecnici. Un manifesto emblematico ed efficace, che ben corrisponde al film che annuncia.

Arcipelaghi

di Giovanni Columbu

✔

Essenziale e visivamente gradevole, il manifesto di "Arcipelaghi" evita volutamente l'intento narrativo e condensa il messaggio in pochi elementi: il senso dello spazio, il richiamo alla natura, la figura del ragazzo in cammino, l'economia dei dati. Con un colore d'insieme che tende al giallo, mosso da una superficie irregolare per la riproduzione indistinta di rami e foglie, il manifesto rende un clima pacato e silenzioso. La figura che procede al centro, eretta e vista di spalle, con il braccio che oscilla nel passo, diventa il punto focale della visione e crea un gioco di prospettiva altrimenti impossibile: ma altrettanto impossibile è individuare il personaggio, attribuirgli un ruolo o un'età. Altrettanto ermetico il titolo sovrapposto in alto all'immagine, in forti lettere nere, seguito in piccolo dall'indicazione del nome del regista, peraltro poco conosciuto. E manca la comoda sollecitazione dell'epigrafe, che in certi casi imposta la lettura e spiega l'assunto o lo annuncia. Qui sfondo, figura e titolo si giocano la funzione comunicativa rinunciandovi. Il manifesto non descrive né allude: coglie un momento della vicenda, lo isola dal contesto ma non lo spiega, lo porge soltanto come sguardo fugace. A creare il senso della profondità, un cespuglio fiorito a sinistra, nell'angolo in basso, segna la distanza e il cammino con la sua evidenza più netta. Si cita un percorso, si intravede un personaggio. La storia è tutta da scoprire.



A torto o a ragione
di Istvàn Szabó



Niente margini e fondo scuro per un manifesto che aggredisce l'osservante per la sua immediata forza propositivia. Per "A torto o a ragione", edito dalla Selegrafica 80, i curatori hanno scelto la contrapposizione netta dei due protagonisti ponendo i loro volti nella parte superiore del foglio. A sinistra un viso che riceve luce da sinistra, con espressione assorta; a destra, più in basso un altro uomo, con una bustina militare in testa, appare di tre quarti, anch'egli investito dalla stessa luce che proviene da sinistra e fa risaltare l'espressione corrucciata. A metà del foglio in lettere rigorose color oro brunito, il titolo preceduto dai nomi dei due interpreti. Poi, dopo uno spazio nero, verso il basso si apre una scena illuminata da una luce verdastra e colta dall'alto: un uomo è seduto davanti a una scrivania, fra fogli e lampade, a metà rivolto verso destra. Davanti a lui, spostato in un angolo, sta dritto un militare, intuibile dalle mostrine dorate sulle spalle. Sotto ancora, nel percorso obbligato della verticale, il nome del regista, discretamente, in piccoli caratteri: e poi il consueto affollarsi delle poco leggibili righe dei crediti, che fanno da chiusura. Il colore fa intuire il dramma, che la scansione verticale indica incalzante: i due volti parlano di un conflitto umano, ma i cauti accenni alle divise (berretto, mostrine) possono dare un'indicazione più precisa. I due volti sono vicini ma distaccati, non si guardano: il conflitto è insanabile? Come mai uno è più in alto dell'altro? Si tratta solo di una questione di composizione e di stile? Le domande non trovano evidentemente risposta, se non nella visione del film: ma è notevole che il manifesto inviti a proporle.

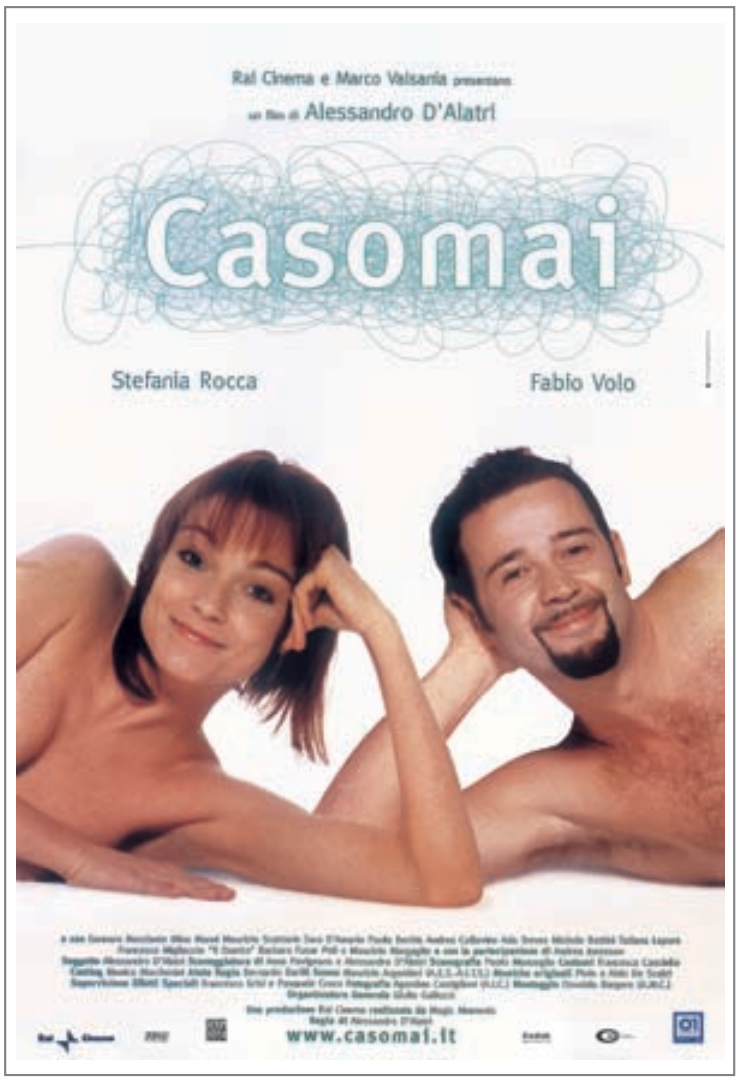
Bloody Sunday
di Paul Greengrass

Un solo colore in più toni, una forte sgranatura del fotogramma, l'assenza di ogni riquadro che isoli la composizione dal contesto in cui si pone. Il manifesto di "Bloody Sunday", firmato "Internozero" e realizzato da Selegrafica 80, vuole indicare il movimento, equiparando la staticità della fotografia al moto della pellicola. E sgrana vistosamente la superficie, sfoca l'immagine al limite della comprensione, accentua verso il fondo prospettico i vari piani in cui si raggruppano i personaggi rappresentati: l'effetto è quello di una folla agitata, di una tensione alta, e la figura più incisa dell'uomo in primo piano a destra, che raccoglie un oggetto – potrebbe esser una candelotto acceso? – sovrasta quelle subito dietro, agitate da movimenti colti nel loro divenire, anche se scarsamente leggibili. Il colore bluastro, più o meno denso a seconda dei piani, suggerisce una atmosfera inquieta che diventa sensazione di allarme, unita agli altri elementi della visione. Anche il titolo situato in alto a lettere rosso cupo, su due righe sfalsate seguite sempre in rosso dal nome del regista, trasmette senza che appaia un messaggio drammatico: che non viene spiegato dall'avvertenza posta in apertura di pagina, "Festival di Berlino 2002 – Orso d'oro". Una scena di strada, uomini che si agitano, volti inconoscibili: l'indefinito diventa messaggio, il movimento crea attenzione.



Casomai

di Alessandro D'Alatri



E una delle rare immagini ilari di quest'anno, il manifesto di "Casomai", firmato "theLookingGlassfactory". E anche uno dei pochi che usa la pagina bianca – appena riquadrata di rosso – per proporre la composizione. Che qui presenta, sorridenti, un uomo e una donna senza abiti, che si protendono verso il centro dall'esterno del foglio, come adagiati sul piano con il braccio che sorregge il capo e lo sguardo diretto a chi osservi. In esili caratteri neri ogni volto è sovrastato dal nome (Stefania Rocca a sinistra e Fabio Volo a destra): ma il vero messaggio è dato dal titolo, posto al di sopra, e dall'elaborazione grafica che lo contiene. Perché attorno alle lettere in paffuti caratteri bianchi si avvolge un filo sottile che sembra contenere a gomitolo la parola, su un fondo vagamente verdino: come se il titolo – e la storia – presentassero un groviglio di situazioni e di temi che il sorriso dei due, poi, si incarica di sdrammatizzare. Gran parte della comunicazione si affida poi allo spazio apparentemente vuoto che distanzia gli elementi e semplifica la composizione. Luminoso e ben scandito, senza timore di esser troppo semplice, il manifesto offre con bonarietà un messaggio in cui l'ironia e il gioco diventano elementi essenziali. E l'equlibrio cromatico, l'agilità delle linee, la tensione fra vuoto e pieno, sono qui mezzi costruttivi di indubbia efficacia.

Dervis - Il derviscio

di Alberto Rondalli

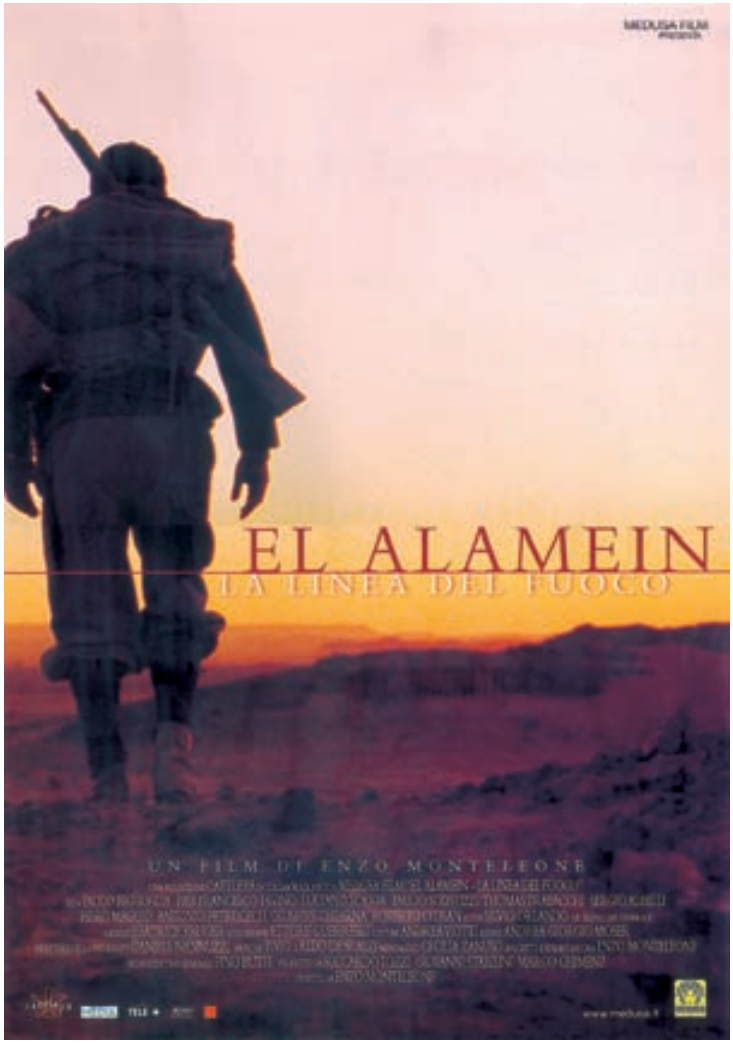
✔

Non vuole catturare ma imporsi, afferrare lo spettatore potenziale facendolo precipitare in messaggio cupo e in un'immagine tenebrosa, il manifesto di "Il derviscio": tutto giocato su colori cupi, nero che si stempera nel buio al centro della pagina priva di riquadrature, a tutto campo, presenta soltanto un volto e un titolo, giocati in modo che lo spazio cancelli la profondità e assuma invece rilievo. Infatti tutta la parte destra del foglio, che ne risulta scissa in verticale, è dominata dal volto corrucciato di un uomo dall'espressione tetra. Non si coglie bene il viso, in ombra nella parte inferiore e con folti baffi a mascherare la bocca: ma l'inclinazione della faccia, come restia a mostrarsi, il forte lampeggiare della luce sulla fronte dalla sinistra drammatizzano l'espressione e la accentuano in senso evidentemente negativo, tanto da far supporre un rovello o una paura. Nella metà inferiore del manifesto il titolo si riconduce invece a una netta linea orizzontale, per segnare una dinamica drammatica in contrasto con la verticale del viso. In lettere bianche non evidenti "Il derviscio" precede la trascrizione, in ampie lettere arabeggianti color bronzo, che disegnano eleganti volute e riempiono con segno fluido la metà inferiore della pagina. Al di sotto ancora, spostato sulla destra, il riquadro dei credits fa da cuneo fra la figura e il bordo inferiore: in un movimento compositivo solo apparentemente semplice ma elaborato con cura.



El Alamein - La linea del fuoco

di Enzo Monteleone

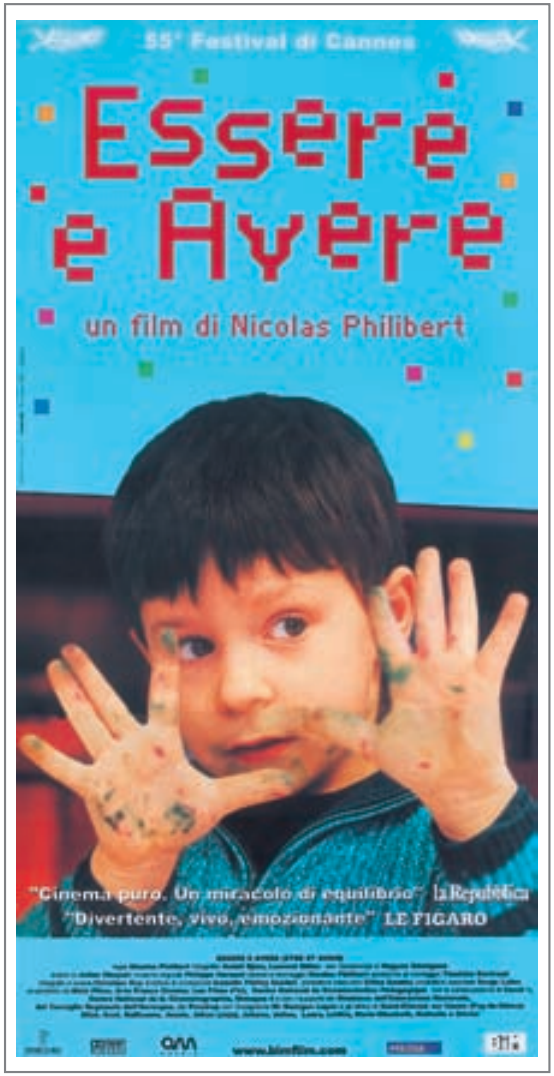


Sceglie il risparmio, il manifesto di "El Alamein": cioè evita qualsiasi accenno drammatico, ogni riferimento storico, le possibili accentuazioni del versante emotivo, e si limita a proporre un'immagine generica su uno sfondo indefinito. Che si tratti di guerra è reso evidente dalla figura del soldato visto di spalle, controluce, che procede su una landa deserta priva di ogni segno di riconoscimento. Il colore rosato del cielo si accentua all'orizzonte, più in basso, al limite con il suolo reso con colori bruni. Una monocromia che rende statica la composizione, le dà una sottile aura malinconica, come se il silenzio avvolgesse la figura anonima dalle spalle – lo si vede osservando con attenzione – gravate da un pesante fardello. E l'unico accenno indiretto all'epopea e alla tragedia: riassunta dal titolo, posto a metà del foglio in caratteri ben distanziati, in color rosso-bruno. Al di sotto di una linea sottile e continua che aderisce al titolo, una sorta di sottotitolo in lettere bianche, "la linea del fuoco", fa da epigrafe non particolarmente suggestiva. Più efficace delle parole, la loro scansione spaziale, l'enfasi data all'elemento orizzontale che trancia il foglio in due, con impositiva determinazione, per dare un senso di ineluttabilità. Il nome del regista non è accostato al titolo, ma precede con qualche evidenza le righe inferiori dedicate ai credits, in fitte lettere bianche che tuttavia non scompongono la sostanziale immobilità della figurazione. La battaglia, il dolore, la paura e il coraggio sono tutti da vedere nel film, il manifesto tace.

Essere e avere
di Nicolas Philibert

✔

*Tratto da un fotogramma del film, il manifesto di "Essere e avere" corrisponde alla filosofia del regista Nicolas Philibert: c'è un bambino, c'è il gesto esplicito delle due mani a palmo aperto che premono sul vetro e sembrano raggiungere chi guarda, con le macchie di colore che indicano l'attività del piccolo. Lo sguardo perplesso e interrogativo del bambino, il suo gesto interlocutorio, introducono chi osservi nel piccolo mondo colorato della scuola di campagna descritta da Philibert: e i toni vivaci, lo sfondo turchese acceso della pagina, non incorniciata, aprono una sorta di finestra in cui piccoli riquadri colorati, posti qua e là come coriandoli, accennano a una giocosità infantile, a un mondo di tinte forti in cui la percezione è il dato fondamentale. In alto, a lettere bianche, l'autorevole indicazione "55° Festival di Cannes": ma al di sotto, su due righe e in caratteri fantasia, il titolo si propone come un'affermazione, più che come domanda; e la metà inferiore del foglio, dominata dalla testa del bambino e dal suo gesto spontaneo, imprime all'insieme un'intonazione gaia, una vivacità fatta di semplicità. Il colore turchese domina la composizione e il foglio diventa chiave di lettura con la sua tonalità forte e allegra. In caratteri bianchi, in calce al foglio, su due righe appaiono i commenti: "Cinema puro. Un miracolo di equilibrio" (*La Repubblica*), e sotto ancora "Divertente, vivo, emozionante" (*Le Figaro*). E non sarebbero necessari, perché già il manifesto, della "Selegrafica 80", comunica quanto deve e trasmette con chiarezza il suo messaggio.*



Il figlio

di Jean-Pierre e Luc Dardenne



A tutta prima può sembrare un'immagine sfocata quella che costituisce il manifesto di "Il figlio": con l'evidente movimento che impedisce contorni netti e linee definite nel rappresentare un uomo e un ragazzo. Nell'immagine che impegna tutto il foglio, sino alle riquadrature di contorno, l'uomo sembra rincorrere il ragazzo che fugge davanti a lui: e protende la mano destra per trattenerlo. E la mano, che appare dalla parte inferiore della pagina verso l'alto, a creare il senso drammatico della composizione, resa evidente anche da una luce forte che la rileva. È tesa verso il braccio del ragazzo, ma non lo raggiunge: al di sopra, si intravede a malapena il volto dell'uomo, segnato dal riflesso degli occhiali, ma privo di un'evidente espressione. Il ragazzo, a destra, si scorge confusamente, colto di profilo: risaltano il blu delle bretelle e il verde scuro della maglietta, ma il volto è un'indistinta superficie rosea. A siglare la scena, con sintesi che equivale alla fugacità della visione, sta il titolo del film, disposto a metà del foglio, a sinistra, tra il volto dell'uomo e la sua mano. Lettere bianche, caratteri minuscoli – un modo per sfuggire all'enfasi e alla sottolineatura – e poche righe bianche, a caratteri minuti, sopra e sotto, per ricordare, citando anche il logo della Palma d'oro, con cui il protagonista è stato premiato a Cannes 2002. Firmato "Internozero", il manifesto esprime così nel gesto e nella fugacità il senso di un distacco, di un dramma che si svolge per sottrazione. E l'intreccio di linee che nascono dal basso – la mano, il braccio del ragazzo accentuati dalla luce e dal colore – crea una dinamica espressiva di forte contrasto, che suscita una sensazione di attesa.

The Hours
di Stephen Daldry

Tutta virata in toni seppiati su fondo bianco, l'immagine del manifesto di "The Hours" intende evidentemente richiamare il passato, la visione sfocata e sbiadita di volti fissati nel tempo. Tre volti femmnili si allineano in alto, uno isolato a sinistra, gli altri due a destra, accostati. Espressioni assorte, e mezzi sorrisi irrigiditi dalla posa. Le acconciature e i dettagli degli abiti – le immagini si offrono a mezzo busto – vorrebbero forse indicare differenti epoche – e un mazzo di rose pallide, fra le mani della figura posta a sinistra, raccorda la composizione con la parte inferiore della pagina, in cui i nomi delle tre protagoniste si stagliano scanditi, sovrapposti al titolo, con un incongrua congiunzione – "the" – che sembra collocarsi per forza fra le righe. L'effetto straniante del pallore dei volti, il colore livido del foglio privo di riquadratura accentuano il senso di attesa che il titolo enigmatico non risolve né spiega. Le tre donne appaiono come fantasmi, raggelate dal silenzio, e il manifesto esprime un messaggio vagamente angoscioso, in cui il mistero fa presagire una o più storie intrise di amarezza. In questo senso è efficace, al di là della sgradevolezza dell'insieme e della perplessità che essa suscita.



Iris - Un amore vero

di Richard Eyre

✓



Il nero e il grigio della composizione sono illuminati solo al centro, quando fra i due volti allineati si apre un piccolo spazio bianco e azzurro, sullo sfondo del quale due figure in controluce, un uomo e una donna, sembrano intente a gesti di entusiasmo. Per il resto, l'immagine – siglata "Studio grafite" – tende al monocromo con una scelta severa che intende lanciare un messaggio amaro. Il tempo che passa, la vecchiaia che incombe sono definiti dai due volti posti al centro della composizione, ognuno a metà come a indicare la fugacità di ogni stato. A sinistra, il mezzo volto di una giovane donna dall'ovale compatto e dall labbra piene appena rosate. Accanto, un altro volto femminile a metà: una donna anziana con le guance cadenti, le rughe segnate. Il titolo e il sottotitolo, in lettere pallidamente ingiallite, campeggiano in basso in un netto e preclusivo orizzontale. "Un amore vero", scandisce il sottotitolo: mentre, al di sopra del titolo, un'epigrafe avverte: "Il suo talento più grande era per la vita". Poco chiaro: mentre offrono di più le due righe di apertura, bianco su nero, che citano nomination e nomi di interpreti. L'enfasi porta luce su due volti, e soprattutto su quello più vecchio, con una mano che sorregge il volto, indica la vecchiaia come elemento drammatico: e il contrasto fra il movimento delle piccole silhouettes al centro e lo sguardo diretto e fermo della vecchia donna – l'altra appare remota e perplessa – allude allo scorrere inevitabile del tempo.

Laissez-passer
di Bertrand Tavernier

Non tenta avventure, chi ha curato il manifesto di "Laissez-passer". E ha scelto una formula classica, immagini fotografiche, la tripartizione orizzontale della composizione, il gioco della silhouette controluce che si sovrappone alle immagini in primo piano. Dall'alto, due volti sorridenti, un uomo – che si vede chiaramente – e una donna, che si intravede di spalle, si abbracciano con le mani levate in segno di gioia e di sorpresa. L'immagine campeggia con decisione, sovrasta i contorni della figura in nero posta al di sotto, lungo la linea di un appena accennato orizzonte: un uomo in bicicletta visto controluce si staglia sul giallo vivo della figura posta al di sopra, che sfuma il dettaglio del braccio in un cielo luminoso. La terza parte, in basso, è occupata dal titolo su fondo nero in lettere bianche, contornato da altre indicazioni che fanno da cornice. E a metà del foglio, a destra, la notazione "non c'è niente di più bello di una storia vera" stempera con qualche melensaggine il senso di una storia ben altrimenti composita. In bianco anche la riga di apertura – "Migliore attore: Jacques Gamblin – Miglior colonna sonora – Berlino 2002" – che affastella inutilmente dati non particolarmente significativi (il nome dell'interprete). Il messaggio che si trae dal manifesto è quello di un'ilare avventura, manca del tutto qualsiasi accenno all'epoca e alla situazione, il film non ne riceve nessuna reale illustrazione.



La leggenda di Al, John e Jack

di Aldo, Giovanni e Giacomo e Massimo Venier



Il movimento nella immagine bidimensionale si ottiene con l'incrocio delle linee, con l'inclinazione dei vettori, con la frantumazione dello schema compositivo. E il manifesto di "La leggenda di Al, John e Jack" mette in azione tutti questi mezzi. Sposta l'immagine in diagonale – i personaggi che escono da una sorta di quinta in mattoni alla destra del foglio – e sottolinea con le pistole impugnate un movimento che per ognuno dei personaggi ha una direzione diversa. Sfalsa i caratteri del titolo, posto nella parte inferiore a caratteri giallo ocra, e li ingrandisce progressivamente andando verso destra per indicare dinamica. La luce forte che investe i tre protagonisti ritratti li fa risaltare sullo sfondo, creando un dislivello evidenziato anche dall'ombra. I nomi dei tre attori, scritti in bianco nella parte superiore della pagina, a sinistra, sono in diagonale: e ognuno dei tre sembra fissare un oggetto che è posto in tre differenti posizioni. Così la rilevanza dei dettagli, nella precisione iperrealista della fotografia, crea una sensazione di distacco e impone una sorta di dialogo fra gli elementi che vivacizza la composizione. La progettazione grafica, come è indicato, è di Michele Conte, la fotografia di Marina Alessi, Photomovie: un buon lavoro, efficace e sintetico.

La locanda della felicità

di Zhang Yimou

Colore vivo, arancio in varie tonalità, complessità del montaggio dei vari dettagli, due figure ridenti e accostate all'interno del foglio: il messaggio incita con immediatezza alla visione di una commedia, in cui prevalgono vivacità e allegria. Con l'indicazione di apertura che cita "il 52° festival di Berlino", a lettere nero su arancio chiaro, il manifesto ricorda subito dopo il nome del regista, assai noto anche da noi. E poi propone in grandi lettere bianche il titolo allusivo, su due righe: per aprire sulla scena vera e propria, i due personaggi che procedono sottobraccio, ridendo, stretti l'uno all'altro con piglio lieto. Dietro di loro, un grande rosone-mandala in rilievo come su un tessuto elaborato. Ai loro piedi, a sinistra e a destra, i nomi degli interpreti, per noi incomprensibili, così come l'elenco dei dati posto al di sotto per siglare la pagina. La luce investe da destra l'uomo e la donna, braccia e gambe disegnano un passo svelto. La parola "felicità" del titolo si collega idealmente al gesto e ai sorrisi, il colore fiammeggia: due piccole immagini poste in basso, ai lati dei crediti, moltiplicano il messaggio senza aggiungere nulla, ma offrono il senso di una molteplicità che ancora riconduce alla commedia. E l'equilibrio fra verticali e orizzontali – accanto alle figure centrali un'epigrafe campeggia sul vuoto, "una grande storia d'amore e amicizia" – rende più sicuro il richiamo e la sua intonazione.



Lontano dal paradiso

di Todd Haynes



Apparentemente semplice e in realtà sapientemente elaborato, il manifesto punta sul viso della protagonista, posto in funzione emblematica a riassumere, al centro del foglio, un clima e un'epoca. Data, quest'ultima, dall'elaborata acconciatura della donna, dal fazzoletto elegantemente girato attorno al capo e al collo, dall'abito e dal cappotto aperti su una collana d'oro, dal trucco raffinato e dalla pettinatura accurata, posta in risalto dalle luci e dall'accostamento, nella parte destra del foglio, di un braccio inguainato in lunghi guanti bianchi. Ardite contrapposizioni di rossi diversi – il cappotto al centro, e il riquadro a destra in color ciclamino, a far da sfondo a un abbraccio – sottolineano il dramma: e anche il lampeggiare di due fari accesi, nel riquadro a sinistra, e l'espressione della donna che guarda lontano. Su uno sfondo blu vivo, il riquadro si staglia con contorno irregolare, dinamico, e la parte scritta, in lettere bianche di diverse dimensioni, e che fa da cornice, muove ancor più la composizione in funzione drammatica. Il nome dell'attrice apre la pagina ("Julianne Moore coppa Volpi migliore attrice Venezia 2002") e precede l'esergo interrogativo, spostato sulla destra: "Cosa imprigiona i desideri?" Al centro dell'immagine, sulla destra, campeggia il titolo su tre righe, seguito dalla dizione originale: e al di sotto le righe dei credits alternano bianco e arancio in una contrapposizione cromatica. Per chiudere il riquadro, a sinistra, una compatta ma fitta antologia di giudizi critici dalla stampa: a completare l'informazione, al di là dell'indubbia efficacia del volto, al centro del foglio, che il film riassume e condensa.

Ma che colpa abbiamo noi

di Carlo Verdone

✓

Non è facile riassumere in un'immagine l'intonazione di una commedia, soprattutto se non si tratta di un film comico tout court, ma di una storia che ha venature ilari su un celato – ma non troppo – sfondo di analisi esistenziale. Per "Ma che colpa abbiamo noi" la scelta dei curatori è caduta su una foto di gruppo: con la caratteristica della ripresa dall'alto, che coglie tutti i personaggi in un'espressione di attonita perplessità o di ironico sconcerto. Così che ognuno – a film visto – rivela la tipologia del suo personaggio, ma per chi osservi e ancora non conosca la trama, resta l'impressione di una storia corale che mescola il riso alla perplessità. Assemblati in una struttura a cuneo che invade la scena e si proietta in avanti, i personaggi si propongono con evidenza, entrano, per così dire, nel campo visivo di chi guardi, stagliandosi sul fondo giallo chiaro in cui i mattoni della parete si levano da un pavimento ugualmente luminoso. Accorgimenti apparentemente impercettibili ma efficaci, che definiscono una composizione elaborata che ha l'aspetto della semplicità. Il titolo campeggia in rosso su due righe ad apertura del foglio, sotto l'indicazione "un film di Carlo Verdone" in discrete lettere nere: il cast a chiusura è proposto in caratteri fitti e non rilevati, la visione di scorcio dall'alto è il vero tramite comunicativo, in cui ognuno ha un suo volto e una sua caratteristica e non invade tuttavia il campo dei comprimari.



Magdalene
di Peter Mullan



Fortemente drammatizzato dal foglio interamente nero, senza riquadro, il manifesto di "Magdalene", realizzato dalla Selegrafica 80, si impone per la semplicità della composizione e l'originalità dell'idea: per la quale due fessure verticali, allineate l'una sopra l'altra al centro della pagina, lasciano intravedere due volti femminili. Il primo offre uno sguardo ansioso e un occhio spalancato su una visione indefinita ma coinvolgente posta a sinistra della donna; il secondo è un viso aggrottato e come chiuso in se stesso, in una riflessione inquietante. Il titolo, a grandi lettere bianche, è posto fra le due immagini, nella metà del foglio, e si evidenzia in una linea orizzontale decisa, sottolineata dall'indicazione posta al di sotto, "un film di Peter Mullan". Negli angoli superiori, ben staccati fra loro, l'indicazione della 59 mostra internazionale d'arte cinematografica e il logo della mostra stessa, sempre in bianco, come in bianco è il fitto elenco dei credits disposto su dieci righe in piccoli caratteri alla base del foglio. È la semplicità la chiave del richiamo proposto dal manifesto: oltre all'abile ed equilibrata scansione degli spazi, per la quale il nero fra le immagini non è vuoto ma è parte integrante della composizione e si impone come elemento forte nella dinamica del messaggio.

Monster's Ball

di Marc Forster

Il color rosso si associa di consueto al tema passionale, e qui non si esce dalla consuetudine, per il manifesto di "Monster's Ball". In più, fra le due figure che si fronteggiano, si apre uno spazio rosseggiante imperlato di gocce d'acqua, e forti lampi di luce dal basso e da sinistra rilevano le figure: il volto dell'uomo a sinistra, fortemente segnato, la figura della donna, con la luce che ne mette in risalto la scollatura provocante. Un messaggio torrido, dunque: che il gesto un po' lezioso della donna, che si porta alla bocca un dito, sembra voler accentuare. L'elaborazione grafica delle due fotografie sottolinea gesti e lineamenti, enfatizza il gioco di luce e ombra per porli in rilievo. Si fronteggiano, i due protagonisti: e poco conta che in alto e nella parte inferiore ci sia l'intrusione confusa di molti, troppi elementi grafici. In alto, la citazione dei premi che riguarda la protagonista femminile, premiata a Berlino e con l'Oscar: nella parte inferiore, sotto l'immagine che occupa soltanto due terzi del foglio, in una proporzione costretta, i nomi degli attori, il titolo – in rosso scuro, come ritagliato in un foglio bianco – precede, su uno sfondo confuso, il sottotitolo enfatico, "L'ombra della vita", prima dei crediti finali. È un insieme che appare casuale e non ben distribuito, troppo accentuato per un verso e poco curato dall'altro. Come se gli estensori avessero volutamente limitato l'appello al dialogo passionale fra i due personaggi citati, senza voler andare oltre.



L'ora di religione
di Marco Bellocchio



La sapiente distribuzione dei pieni e dei vuoti, il colore dosato e tenue, la scelta del fotogramma che isola il protagonista in una luce opportunamente calibrata rende particolarmente pregevole il manifesto de "L'ora di religione", firmato "Interno Zero". E con originalità lo spazio apparentemente vuoto dialoga con la figura posta in basso a destra, il volto di un uomo raccolto in un suo pensiero non lieto, quasi aggressivo nel suo sguardo interrogativo rivolto a chi osserva, con la luce che lo investe dall'alto e illumina la fronte lasciando in ombra il viso. Alla sua sinistra, il nome precede il titolo su due righe, in agili lettere rosso scuro, al di sopra della citazione del regista e dei crediti, il tutto raccolto come a equilibrare lo spazio rispetto all'immagine. E, al di sopra, apparentemente il vuoto, in tenue color carne: se non si intravedesse, nello spazio della pagina, il tratto indefinito di un volto femminile, individuato solo in parte dall'accenno a un occhio, al naso, alla bocca piegata in un accenno di sorriso. E allora si instaura un dialogo fra le due immagini, quella grande e invadente, che riempie tutto lo spazio e se ne fa parte, e quella nitida e precisa in basso, come in un contrasto emblematico fra realtà e immaginazione. Il che ben rende lo spirito del film, il suo filo conduttore più profondo, l'interrogativo drammatico che il contrasto accenna pur senza spiegarlo. E un'immagine apparentemente silenziosa che svela tuttavia una tensione e un dialogo, un ambito costruito su due piani, due visioni che si contrappongono. A dimostrazione che la semplicità non è un punto di partenza, ma di arrivo.

Parla con lei

di Pedro Almodóvar

✓

Semplicità ed efficacia si abbinano all'eleganza nel manifesto del film "Parla con lei", giocato sul contrasto fra due volti, due colori, immagine e parola, in equilibrio ben dosato. Due volti femminili si sovrappongono: a sinistra il profilo delicato di un viso giovane, tutto ripreso in un azzurro forte ma sommesso. Al di sotto, a tre quarti, rosso vivo, il volto di una donna meno giovane, altrettanto delineata nell'ovale netto, con un evidente orecchino a cerchio che sottolinea la guancia. Il ritmo nettamente verticale della composizione si articola poi in due tensioni orizzontali, ugualmente giocate sull'abbinamento dei due colori: in lato a sinistra il nome del regista; nella parte inferiore, su tre linee, il titolo, in cui la parola "con" appare in nero (il colore dello sfondo) per non alterare il ritmo binario degli accostamenti. I dati aggiuntivi, poco evidenti, sono in basso a sinistra, a far da cuneo quadrato per equilibrare la parola "lei", e poi di seguito a destra, in caratteri più piccoli. L'impressione conclusiva è quella di un'essenzialità senza fronzoli, di una misura sapiente, di una scelta efficace e originale che condensa nel colore e nella linea una duplice vicenda. Buona la stesura dei colori, l'intensità del contrasto dei toni, il gioco delle luci indirette che non feriscono la accarezzano le immagini. Un manifesto valido e pulito, gradevole a vedersi.



Il pianista

di Roman Polanski



Modesto l'effetto di questo manifesto, che dovrebbe esprimere la tensione e gli affanni del film "Il pianista", e sceglie di condensare il richiamo elaborando uno dei fotogrammi finali, assemblando segni simbolici per costruire una storia. Firmato "panama.cinema/2002 – foto guy ferrandis k&x", il manifesto gioca con toni cupi dal nero al bruno: e propone un'immagine in cui al centro della pagina campeggia un pianoforte, con una tastiera sulla quale, da sinistra, una mano si protende nell'atto di suonare. Sul piano dello strumento si nota un berretto militare da ufficiale, in toni cupi, sul verde. E accanto si tende un braccio, con la mano ancorata allo spigolo del pianoforte, in ideale diagonale con quella del misterioso suonatore. Un forte raggio luminoso, proveniente dall'angolo superiore di sinistra, investe la scena di un significato simbolico: illumina il berretto, evidenzia le due mani, quella tesa e quella stretta a pugno, rende incandescenti i tasti. Sull'alto del foglio, al centro, l'indicazione su tre righe in caratteri bianchi indica la Palma d'oro comr miglior film al festival di Cannes, senza specificare l'anno. Il titolo si sovrappone alla figura nella parte inferiore, subito seguito dai credits in varie righe di grandezza decrescente. L'impressione generale è quella di una certa povertà d'ispirazione, di un richiamo fin troppo rarefatto alla ricerca del simbolo, di una composizone di maniera che cita diligentemente un episodio chiave del film ma non ne propone l'atmosfera, se non in misura assai limitata.

Pinocchio
di Roberto Benigni

✓

Firmato da Armando Testa, il manifesto di "Pinocchio" punta sugli elementi della danza e della favola per attrarre lo sguardo di chi osserva: con la luminosità diffusa del colore blu vivo che fa da sfondo, e che si schiarisce dietro la figura dominante, quel Pinocchio che salta a gambe larghe, rivolto verso destra, corre con il volto ridente dell'interprete-regista. Nell'alone luminoso della pagina, rischiarata da una luce di imprecisata fonte, risaltano i colori chiari dell'abito del personaggio, l'arancio vivo delle scarpe e i fiori rossi del costume e il movimento impresso alla figura richiama non per caso quello di una marionetta sospesa a invisibili fili, con la posa accentuata degli arti che mimano il moto. Il titolo, in evidenti lettere giallo vivo, attraversa la figura e viene in parte nascosto dall'immagine in corsa: la parte inferiore del foglio si apre con il nome del regista, indicato in piccole lettere bianche, e si chiude in una sorta di allegra parentesi con la sfilata dei volti dei personaggi principali. Da sinistra, il Gatto e la Volpe con Lucignolo, il volto della Fata Turchina rimarcato da una dimensione più notevole, al centro, e ingentilito dalla posa e dalla ghirlanda di fiori: e poi Geppetto e Mangiafuoco, ognuno colto nell'espressione più tipica proposta dal film. I cui interpreti appaiono nel fitto elenco dei dati posto in calce alla pagina, ma soprattutto la aprono, nei due angoli superiori: Roberto Benigni è indicato a sinistra, a destra Nicoletta Braschi, senza altre notazioni. Un manifesto semplice ed efficace, che punta sulla sintesi e sull'economia dei riferimenti, e si propone senza imporsi.



Il più bel giorno della mia vita

di Cristina Comencini



Non sono ormai frequenti i manifesti realizzati con un disegno originale, senza ricorso alla fotografia: qui, per "Il più bel giorno della mia vita", gli autori – che si firmano "Brivido & Sganascia" – hanno scelto l'uso del colore vivo e la sintesi figurativa. Un foglio color verde acceso, con riquadro bianco e rosso, contiene l'immagine di due figure abbracciate, tracciate con sommaria rapidità di tratto: più denso il color rosso-rosa della figura maschile, tesa in un abbraccio protettivo verso quella femminile, più chiara. Con originalità, il braccio avvolgente dell'uomo contiene i crediti densamente resi in piccoli e radi caratteri bianchi, che non disturbano l'insieme. La parte "scritta" si apre invece, in alto, con il titolo disposto in caratteri bianchi, su due righe separate da un rapido sfregio rosso. Il nome della regista appare al di sopra, a destra, mentre sotto il titolo, in colonna a sinistra, le lettere bianche con il nome di quattro interpreti equilibrano la composizione. Il forte segno nero che definisce i contorni della figura, strettamente concisa, i tratti bianchi su nero che indicano i lineamenti pur senza evidenziare espressioni, rendono veloce il gesto e l'impressione. Come se ci fosse l'esortazione implicita a non analizzare, a passare oltre, a giungere alla visione al di là del foglio, con un sorriso – indicato dal colore – che non trova però riscontro nell'immagine del disegno.

Prendimi l'anima

di Roberto Faenza

Diretto ed esplicito, il manifesto di "Prendimi l'anima" vuole introdurre al tema della passione: e lo fa presentando due corpi nudi e avvinghiati, sotto una luce rossastra che li investe e li avvolge, sullo sfondo poco leggibile di un elaborato tappeto. Posta al centro del foglio, in un'avvolgente contorsione esteticamente curata, la coppia diventa manifesto di se stessa: e solo la sovrapposizione del titolo, proprio a metà della pagina, crea un dialogo con l'esterno o con chi osservi. In lettere bianche di diseguale spessore – più forte e accentuata la parola "anima" – il titolo si collega al nome del regista, che appare a fianco delle figure, sulla destra. I nomi degli interpreti, al di sotto, non sono particolarmente evidenti: i crediti, disposti con attenta scansione, sono alla fine della pagina, come di consueto, e non intervengono nella composizione. Quindi tutto il carico del richiamo sta nell'abbraccio, illuminato da destra per far risaltare plasticamente i corpi: ed è indubbiamente armoniosa e ben posta l'elaborazione del messaggio, con la centralità del richiamo emotivo che apre uno spazio ampio intorno all'immagine. Qui non si tratta tanto di individuare il genere, quanto di collocarlo in un ambiente e in un tempo: e solo il tappeto, in mancanza di ogni altro dato, ha la funzione di ricondurre alla realtà contingente un'immagine che potrebbe essere ovunque.



L'uomo del treno
di Patrice Leconte



È soltanto una vaga ombra dietro le figure, nell'immagine del manifesto: il treno è l'assente, in "L'uomo del treno", è simbolo di una casualità destinata ad essere breve, di un incontro fortuito. Tema evidente nel contrapporsi delle due figure maschili che dominano lo spazio: provenendo da parti opposte, i due stanno per incontrarsi. E la partizione centrale del foglio, con il lato sinistro in leggero color giallo e il destro in pallido celeste, accentua il senso di un distacco che sta per esser colmato. Ognuno in cammino, e con una valigia: a indicare il viaggio sotteso alla storia. Anche i nomi dei due interpreti, posti in alto a caratteri neri ben rilevati, sottolineano la divisione. A sinistra "Jean Rochefort", a destra "Johnny Halliday" al di sopra del titolo e dell'indicazione "un film di Patrice Leconte". E ancora, sotto le figure i nomi dei doppiatori fanno da didascalia separata, per far risaltare il duplice ruolo dei due. Firmato "design Interno Zero/foto Catherine Cabrol", il manifesto evita i toni forti, la scena madre, la sottolineatura del genere: così come per i toni cromatici, insolitamente tenui, sta lontano da enfasi e allusione, riferisce solo il tema dell'incontro, reso incisivo dal passo dei due, rilevato dal moto delle gambe che si intuisce deciso in una significativa scansione. Alla quale le righe fitte del cast indicato in nero fanno da base, racchiudendo senza parere l'immagine in una contrapposizione netta. L'epigrafe posta tra i volti dei due uomini – "Avete mai sognato di essere qualcun altro?" – rende esplicito l'accenno, decifrabile il messaggio: ed era forse superflua.

L'uomo senza passato

di Aki Kaurismäki

☞

Nuvole bianche sfioccate su un cielo azzurro e un cane dalla coda bassa sono i richiami significativi di questo manifesto (siglato "Selegrafica 80") che si limita a proporre le immagini fotografiche di due persone vestite di scuro e non particolarmente attraenti. Senza marginature, l'insieme punta sul dialogo fra una donna in divisa, intenta a rimescolare qualcosa in una grossa pentola nera, e un uomo che si rivolge a lei tendendole un piatto, recando sul viso posto di profilo segni vistosi di qualche guaio. Il tono è interlocutorio e pacato, il volto della donna appare incuriosito e gentile: ma null'altro specifica l'ambiente. Il titolo appare prepotentemente in diagonale, su tre righe, nella parte inferiore. Grosse lettere elaborate in bianco e azzurro sembrano volersi mostrare in movimento, il nome del regista si incunea dopo la seconda riga-parola, alla fine i nomi dei due interpreti siglano l'insieme negli stessi caratteri, più piccoli. Immagine fotografica e titolo si contrappongono come due blocchi: e il manifesto sarebbe statico e insignificante se non ci fosse, in basso a sinistra, la piccola immagine di un cane quasi bianco, rivolto verso l'esterno: e se una gran massa di nuvole bianche non aprisse verso l'alto una composizione altrimenti compressa, su un fondo azzurro vivo di cielo chiuso, nel margine superiore, dall'indicazione del "Gran premio-Palma d'oro per la migliore attrice – festival di Cannes 2002". Così che le due figure sembrano levitare su un fondo arioso, il tono si fa più leggero, il cane si fa domanda e tutto l'insieme prende un piglio colloquiale più mosso, aprendosi a questa commedia surreale e ai suoi accadimenti tutti da scoprire.



Verso Oriente - Kedma

di Amos Gitai



Colore e partizione dello spazio costruiscono il discorso del manifesto: la storia è annunciata nella prima parte del foglio, in alto, e si allarga, suggerendo atmosfere nella parte centrale, con il titolo posto in netto orizzontale fra due linee rosse, e in quella inferiore, con la nave dal nome bene in vista, che sembra dirigersi verso chi guarda. Azzurro profondo di cielo e mare, un foglio senza riquadri: ma la linea brunita di una canna di fucile sigilla il primo fotogramma con un tocco drammatico, non annunciato dal sorriso della donna che impugna l'arma, mentre la mano del ragazzo dietro di lei guida il gesto impacciato del caricarla. E sempre su sfondo azzurro si muovono alcuni giovani armati, nell'angolo in alto a destra: un clima di guerra e tensione. Il titolo sembra ricondurre all'equilibrio il messaggio, a lettere bianche ben visibili precedute dal nome del regista e seguite dal sottotitolo "Kedma", che si spiega sotto, in quanto apposto sulla prua del battello. Il senso di un'imminenza è ben reso dalla dimensione del fotogramma, dalle vaghe nuvole bianche che segnano la lontananza dell'orizzonte. Non ci sono più figure, sulla nave, ma il senso di un viaggio e anche l'impressione di un'attesa: che i fucili in alto segnano di apprensione. Realizzato dalla Selegrafica 80, il manifesto si compie così nell'immagine, e risparmia parole: i crediti sono in basso, condensati in fitte righe bianche poco leggibili, in alto l'indicazione "Festival di Cannes 2002 – in concorso". Il senso del film sembra riassunto, paradossalmente, nelle due righe rosse che separano il titolo dai due fotogrammi: decise e imperative, a dare il senso di un destino che si compie.

Un viaggio chiamato amore

di Michele Placido

✓

E un manifesto rissuntivo, quello di "Un viaggio chiamato amore", che riepiloga in un'immagine significativa il clima di una storia, pur senza fornire gli elementi per decifrarla. Qui, a rincalzo del titolo esplicito, il tema romantico prevale: la figura che impegna tutta la superficie del manifesto è quella di due volti vicini, in evidente slancio di passione, sin troppo sottolineato. L'uomo, con la faccia in ombra posta a fianco di quello femminile, si tende verso il viso della donna dagli occhi chiusi e dalle labbra socchiuse: con un effetto in verità straniante, che quasi cancella il riconoscimento dei volti degli attori, pur noti al pubblico e citati nella parte superiore del foglio, in scritte a caratteri bianchi su fondo rosso cupo. Il tono rosso domina in tutta la composizione, per rendere ancor più caldo l'appello già esplicito. La parola "amore", poi, sulla terza delle righe riservate al titolo in basso a sinistra, risalta con una forte accentuazione delle dimensioni dei caratteri e del color bianco, così come il cognome del regista, posto a sinistra. Così che lo slancio passionale dei personaggi raffigurati, la parola "amore" e il nome del regista assumono un particolare rilievo nel contesto, e tendono a indirizzare la comprensione di chi osserva. L'ombra di alcune righe scritte a penna, che appena si intravedono in basso, riconducono al tema della storia: ma sono appena percettibili e perciò interpretabili solo a visione conclusa. Meno ermetica invece l'indicazione posta ad apertura del foglio: "In concorso 59 mostra internazionale d'arte cinematografica".



Film discussi insieme 2003

I film

L'amore imperfetto

1

Cast&Credits

regia e sceneggiatura: Giovanni Davide Maderna
origine: Italia/Spagna, 2001
fotografia: Yves Cape
montaggio: Paola Freddi
scenografia: Massimo Santomarco
musica: Bernardo Bonezzi
interpreti: Enrico Lo Verso (Sergio), Marta Belaustegui (Angela), Federico Scribani (Sironi), Francesco Carnelutti (dott. Melzi)
durata: 1h 32'
distribuzione: Lucky Red

Il regista

Giovanni Davide Maderna (Milano, 2 ottobre 1973) dopo la laurea in Lettere frequenta l'Istituto di Cinema dell'Università Lumière di Lione. Nel '95 dirige il cortometraggio *La place*, che vince il premio Sacher d'oro nel '96; nello stesso anno gira *Jahilia (Occidente)* che ottiene l'anno successivo il Sacher di bronzo e la menzione a Visioni Italiane. Nel '97 partecipa al lungometraggio collettivo *Com'è bella la città. Scrittori e città*, curato da Goffredo Fofi, con *Documentario su Milano*. Del '98 è il corto *Il dolce stil novo*, che partecipa al Festival di Locarno. Nel '99 *Questo è il giardino* vince il premio Opera Prima Luigi De Laurentiis alla Mostra del Cinema di Venezia. Nel 2000 gira il cortometraggio *Ho il rifiuto*, episodio del film collettivo *La monnezza*. *L'amore imperfetto* è il suo secondo lungometraggio.

Il film

La vicenda, ispirata a un fatto realmente accaduto, racconta di una donna che d'accordo col marito non intende interrompere la gravidanza nonostante i medici abbiano diagnosticato nel nascituro una grave malformazione; viene al mondo infatti un bambino destinato a vivere solo pochi giorni. I due coniugi non si rassegnano e decidono di lottare per la vita del neonato, nonostante le risultanze scientifiche e la campagna di denigrazione cui vengono sottoposti da chi li accusa di irresponsabilità e di mostruoso egoismo. La madre, che è spagnola e proviene da un piccolo paese dell'Aragona, in cui secoli prima si compì un miracolo clamoroso, spera forse che anche per lei si realizzi un miracolo. In parallelo, il padre è sottoposto a una indagine della polizia perché potrebbe essere coinvolto nella morte di una ragazza, sua compagna di lavoro e da lui frequentata mentre nasceva suo figlio. *L'amore imperfetto* è stato in concorso a Venezia 2001 nella sezione Cinema del Presente.

La storia

La culla termica al reparto di neonatologia dove è "vietato entrare" adesso è vuota. Che cosa è successo? La polizia scientifica sta facendo il suo lavoro. La storia incomincia una settimana prima di questo momento. Siamo a Genova. Sergio è arrivato al suo posto di lavoro, il magazzino di un supermercato. Come la sera prima. Ma tra i banchi di stoc-

caggio, in ritardo sul lavoro che le era stato assegnato, c'è una ragazza che non aveva mai visto prima. Si chiama Louise, racconta di essere in prova e di voler sistemare tutto prima di uscire. Nelle stesse ore Angela, la moglie di Sergio, in attesa di un figlio, ha improvvisamente bisogno di aiuto e chiama al telefono il marito, che non risponde. Allora cerca un taxi e raggiunge l'ospedale. Poco dopo partorisce, e le disposizioni che il primario dà a tutto il personale del reparto sono di non lasciare passare nessuno. Quel bambino deve essere tenuto lontano dalla curiosità dei giornalisti e per disposizione degli psicologi anche la mamma dovrà evitare di attaccarsi troppo a lui. Lo hanno detto al padre e anche alla madre, che ha voluto quel figlio nonostante le fosse stato diagnosticata già in gravidanza una grave malformazione e fosse stata avvertita che, se fosse venuto al mondo, non sarebbe però sopravvissuto. Sergio torna al lavoro e trova tutti riuniti intorno all'ispettore di polizia e a un uomo della squadra mobile che ha l'incarico di interrogarli, uno per uno, su fatto avvenuto la notte prima: il suicidio di Louise. Il poliziotto non riesce a sapere molto. Sergio racconta di averle dato un passaggio fino a casa perché ormai era tardi e di essersi fermato con lei a fare soltanto quattro chiacchiere. Il poliziotto vuole saperne di più e chiede di incontrare il primario dell'ospedale, il dottor Melzi, che ha seguito e continua a seguire Angela e Sergio dal giorno in cui fu diagnosticata al bambino l'acefalopatia. Il medico si dilunga su quella coppia e sulle ragioni che lo avevano convinto ad assecondare il loro desiderio di mettere al mondo il figlio nonostante tutto. Aggiunge che si sentiva di escludere in quella situazione l'interesse di Sergio per un'altra donna e il fatto che i due sono credenti. La scelta di Angela ha dato luogo non solo a curiosità, ma anche a critiche. L'arrivo di una lettera anonima che le rinfaccia il suo egoismo la mette in allarme. Teme di essere spiata. Ma a seguirla è solo quel poliziotto che sta indagando sul suicidio di Louise. Angela capisce la situazione e chiede che al marito in quel momento vengano risparmiati quei sospetti. E poi gli parla della profonda fede che l'ha sempre sostenuta e del miracolo di Calanda, il paese dove è nata, e di Miguel Juan Pellicier, l'uomo a cui gli angeli avevano riattaccato la gamba, dopo che l'aveva persa sotto la ruota di un carretto. Le ore passano, e il dottor Melzi sa che la situazione può precipitare e vuole sapere da Angela e Sergio se accetteranno che al piccolo siano espiantati gli organi per un trapianto. Sergio dice sì, Angela tace. Ma il bambino supera la crisi. Nel frattempo, il poliziotto nel suo ufficio è raggiunto dai genitori di Louise, che confessano la loro responsabilità nella morte della figlia. Una notizia che dà sollievo a Sergio, che vuole portarla al più presto ad Angela: lei riesce a fargli sentire la sua profonda riconoscenza con parole semplici, ma importanti per entrambi. Ma il bambino muore e Angela si dispera. Sergio, accanto a lei, seduto al tavolo della mensa dell'ospedale confessa il suo smarrimento. «Con mio figlio sono morto anch'io. Io faccio solo del male alle persone». E poi parla alla moglie della sera in cui Louise si è uccisa, della richiesta di aiuto che lei gli aveva fatto. E del pensiero di chiudere con la vita. In ultimo, con un gesto di disperazione, prende il coltello e si trafigge la mano. Ma l'intervento degli infermieri non basta a tranquillizzarlo. Ormai fuori di sé, con la moglie si precipita verso la camera sterile dove giace ancora il bambino e lo prende per portarlo a casa. Il dottor Melzi, avvertito di quanto successo e chiamata la polizia, commenta con il funzionario della squadra mobile: «Che follia, che delusione». (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

L'amore imperfetto si collega […] con il cinema di Buñuel fin dai titoli di testa mediante l'evocazione visiva del miracolo di Calanda accompagnata, nella colonna sonora, dal rullio dei tamburi. Un'altra caratteristica che aderisce al cinema di Maderna, già chiaramente percepibile fin dal suo film di esordio [...], è il legame profondo che unisce il regista lombardo all'ottica austera di Robert Bresson. Si tratta di un rapporto intenso che riguarda sia l'oggetto della visione (l'essere umano inteso come individuo, di per sé unico e irripetibile), sia il modo di porsi nei confronti di esso. Ne ri-

sulta un atteggiamento di contemplazione (di chiara matrice bressoniana) che caratterizza il modo nel quale Maderna osserva i personaggi del film e in particolare i protagonisti. […] Sul portone dell'edificio scolastico è affissa una targa: "Scuola Simone Weil". In una nota diffusa in occasione della presentazione del film alla stampa, il regista dice che mentre scriveva la sceneggiatura gli capitò tra mano il libro della Weil, nel quale ha sottolineato frasi come questa: «Il dono viene dal di fuori, dopo una tensione lunga e sterile che si conclude nella disperazione, quando non ci si aspetta più nulla», parole che gli sembravano rivolte ai personaggi del film. Qualcosa di simile era accaduto cinquant'anni prima a Roberto Rossellini, il quale si è ispirato agli scritti di Simon Weil per delineare la figura di Irene interpretata da Ingrid Bergman nel film *Europa 51* (1952), una signora della buona società, che, sconvolta dalla morte tragica del figlioletto, attraversa una profonda crisi religiosa e cerca di farsi carico dei problemi del prossimo. Incompresa dall'ambiente che la circonda, Irene viene rinchiusa in manicomio. (VIRGILIO FANTUZZI, *La Civiltà Cattolica*, 21 settembre 2002, pp. 507-509)

I silenzi su cui era costruito il bell'esordio del regista [...] cedono il passo a dialoghi quasi non recitati, in un teatro morale costruito intorno alla intensa coppia Belaustegui/Lo Verso. E pur con i classici difetti dell'opera seconda, è il film di un regista vero, con un sorprendente controllo della messinscena, rispettoso dei personaggi e dello spettatore. (EMILIANO MORREALE, *Film Tv*, 16 aprile 2002).

La gestazione d'una vita condannata a morte è una metafora del destino umano (nascere per poi morire, nel frattempo poter magari essere utili agli altri): la decisione della coppia ricalca il percorso di tutti. Il tema del film non riguarda in alcun modo la bioetica (nascita artificiale o delegata, clonazione, donazioni, trapianti e altri problemi d'attualità): riguarda piuttosto la presenza del dolore nella nostra esistenza, le ferite profonde della sofferenza, la forza d'affrontare la privazione. Un elemento giallo, il suicidio d'una ragazza violata, non rappresenta una distrazione ma una duplicazione del dilemma: vita desiderata e mancata, vita umiliata e rifiutata. Il regista […] ha molte qualità e alcuni difetti. Non scrive bene, la costruzione della vicenda presenta vuoti, sconnessioni; lo stile del racconto, asciutto, laconico, decolorato, risulta a momenti lambiccato, privo di semplicità […]. Sono invece di buonissimo livello la scelta e l'analisi del tema; la scelta degli attori anche non protagonisti (il medico Francesco Carnelutti, molto bravo, e il poliziotto Federico Scribani); la scelta delle immagini della città, remote e insieme innamorate. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 14 aprile 2002)

Buñuel, nella sua autobiografia, parla del famoso miracolo di Calanda, vicino a dove era nato, in Spagna, con il quale la Vergine del Pilar riattaccò la gamba ad un contadino che l'aveva persa: era la fonte di vivide immagini della sua infanzia, ma anche del suo provocatorio feticismo (ricordate la gamba mancante di Catherine Deneuve in *Tristana*?). Giovanni Davide Maderna, con *L'amore imperfetto* (in Cinema del Presente a Venezia 2001), apre proprio sull'iconografia celebrativa del miracolo che nel corso del film sarà più volte citato. Con uno spirito decisamente poco buñueliano. Tira infatti in questo film un'aria da dibattito col supplente di ora di religione: se una madre, cattolica, partorisce un bimbo acefalo, deve sperare nel miracolo di una sopravvivenza o accettare l'inevitabile decesso permettendo l'espianto degli organi? In sovrappiù, Emilio Lo Verso, il papà del bambino, è in qualche misura coinvolto nel suicidio di una compagna di lavoro e per questa ragione finisce dentro un'indagine poliziesca. Ma il vero mistero è di natura etica e non giudiziaria. I miracoli accadono proprio quando sembrano meno probabili, anche se Maderna ha il pudore di fermarsi prima di mostrarlo. Tenue, austero e schematico, è un cinema che vive dell'ammirazione di alte tematiche e persone di eccezionale spiritualità ma finisce in sala vittima di risate involontarie. Quando Lo Verso chiede catatonico: «Hai mai pensato al suicidio?», il pubblico della Mostra del Lido esplode nelle risate. E così anche sul com-

mento solenne del primario di fronte ad un tentativo di rapimento del bambino su cui contava per la donazione di organi («Che peccato»). Non è bello essere feroci con chi sbaglia, ma c'è anche una scala di valore dei demeriti: Maderna punta all'antinaturalismo di Bresson e finisce in un giallo emozionante come una puntata di Derrick, è attentissimo alle sue scene scabre e dimesse (per far vedere alla critica quanto è rigoroso), ma poi spara i King Crimson sulle immagini di raccordo come farebbe un qualsiasi spot. *Questo è il giardino*, il suo esordio, presentato alla Mostra del Cinema, nella Settimana della critica, due anni fa, sopravvalutato da giurie e da qualche critico che fa l'impertinente per sentirsi più giovane, conteneva tutte le premesse di questi limiti e velleità. Stavolta, Maderna ha fatto un film con il quale voleva i complimenti come un adolescente che declama la sua tesina alla maturità. Se l'avete già fatta e se vi siete già inflitta quelle di amici o nipoti, potete evitare l'esperienza. Oppure vederlo e sorridere del suo edificante intellettualismo come avrebbe fatto il grande Luis da sopra il suo Martini. (MARIO SESTI, Kataweb cinema)



Il minimalismo ellittico di Maderna, che nel '99 gli aveva fruttato il premio per la miglior opera prima alla Settimana della Critica della Mostra di Venezia con *Questo è il giardino*, non è riuscito a convincere nessuno una volta messo alla prova con temi più alti e impegnativi (la fede, il trapianto di orgnai, l'aborto, il sensazionalismo massmediologico...), buoni per il dibattito tanto in area laica che cattolica. […] Maderna ricerca evidentemente un rigore eccessivo ispirato a nobili modelli, ma la sceneggiatura bicefala e slabbrata non riesce a rendere interessante né il dramma dei genitori né tanto meno l'inutile complicazione gialla e la regia più che minimalista appare monocorde e sciatta, anche sotto l'aspetto della direzione degli attori (MARIO CALDERALE, *Segnocinema* 117, settembre/ottobre 2002, pp. 27-8)

INCONTRO CON IL REGISTA GIOVANNI DAVIDE MADERNA E VIRGILIO FANTUZZI S.I. (critico di «La Civiltà Cattolica»)

Padre Fantuzzi: Ho segnalato questo film di Giovanni Davide Maderna a Padre Bruno, pensando che potesse interessarvi, e mi interessa avere la reazione del pubblico, perché mi è sembrato che alla sua uscita non abbia avuto l'attenzione che meritava. Quasi in coincidenza con *L'ora di religione* di Marco Bellocchio, e siccome scrivo per *La Civiltà Cattolica* e sono particolarmente attento a quei film con argomenti di tipo religioso, ero particolarmente contento di questi due film, entrambi italiani, nei quali ho trovato l'espressione di una spiritualità autentica, sincera. Mi sono trovato in sintonia con entrambi. Mi hanno fatto pensare bene del cinema italiano anche in rapporto alla religione, per la quale c'è un certo risveglio di interesse. Li ho messi insieme non solo perché sono contemporanei ma anche perché hanno avuto una sorte diversa, opposta, nei commenti sui giornali. Sia quando scrivo che quando parlo sono un po' paradossale, quindi non prendete alla lettera quello che sto per dirvi, e cioè che secondo me il successo del film di Bellocchio consiste nel fatto che, pur essendo un film profondamente religioso, fa finta di non esserlo, quindi assume un atteggiamento apparentemente anticattolico, il che gli ha portato fortuna. Sono qui anche come amico di Giovanni,

ed è difficile parlare di un regista amico. Ha fatto un film di impatto duro, ma siccome non è apertamente polemico, non ha avuto quel successo di scandalo al quale molti ambiscono e nemmeno quell'interesse da parte dei buoni. Stasera siete qui anche nella veste di chi può risarcire chi ha dato molto e non ha ricevuto nulla in cambio.

Padre Bruno: Il film tratta di un miracolo, quello della gamba, che viene da lontano. A titolo informativo, l'argomento è molto attuale, tanto che a Milano è stato organizzato un convegno dal titolo "Il medico di fronte al miracolo". Con interventi, tra gli altri di Enzo Biagi, Monsignor Gianfranco Ravasi, Massimo Cacciari e il Cardinale Tettamanzi. Il problema del miracolo non è per niente archiviato, quindi.

Intervento 1: Mi sento abbastanza coinvolto da questa storia perché purtroppo nei miei tanti anni di ospedale come medico ho visto molti bambini anencefali, e avrei qualcosa da chiedere al regista. È evidente che questo è un film provocatorio, perché pone molti interrogativi sul comportamento morale, sull'accanimento terapeutico, sull'eutanasia, sul portare a termine una gravidanza che comunque fallisce nel suo scopo, se non quello che viene ventilato, come possibilità di donare gli organi e di far vivere altri bambini. Il regista ha inventato tutto o si è documentato e ha rappresentato un caso realmente avvenuto? Perché, da quello che ho visto nella mia esperienza, non ho mai incontrato dei genitori che portassero a termine una gravidanza come questa, che portassero via il bambino e che ne facessero una tragedia alla sua morte. E poi, un bambino non può venir portato via così da una terapia intensiva, è praticamente impossibile. Non può essere portato via a due genitori che se lo sono portati a casa, perché sono loro ad avere il diritto di tenerselo, e la polizia non può prenderlo e metterlo, morto, su un'ambulanza. Ci sono un po' di incongruenze pratiche. È evidente, alla resa dei conti, che aveva ragione chi aveva scritto quella lettera. A parte, forse, l'appellativo di "mostri": questi non sono mostri, ma genitori che si sono illusi di poter reggere una pressione psicologica affettiva di questo tipo, perché alla fine non sono capaci di rinunciare al bambino e di "donarlo". Una volta queste cose succedevano perché non esisteva l'ecografia e il genitore si trovava di fronte ad un bambino anencefalo o in altre condizioni che non permettevano il proseguimento della vita: era una tragedia che era vissuta in quel momento, senza saperlo prima, e quindi ci si rassegnava, il bambino non sopravviveva, e il lutto da elaborare era un fulmine che si abbatteva in quel momento. Oggi, invece, che si fanno gli esami preventivi, reggere una pressione di questo tipo per tanti mesi, è una cosa, secondo me, irreale. Lei ha preso questo spunto e creato un romanzo per poi stimolare il dibattito su tutti i problemi che poi vengono alla luce, oppure ha vissuto o visto un caso di questo tipo?

Maderna: Il film è ispirato, anche se poi non è rigorosamente attinente, a un fatto precisissimo avvenuto circa tre anni fa a Torino, e di cui si sono occupati anche molti media. Oltre tutto, non era l'unico caso di questo genere: genitori che erano al corrente della malformazione e che hanno voluto continuare la gravidanza, e che ho scoperto, facendo delle indagini, sempre per motivi religiosi. Il caso di Torino è molto analogo a quello raccontato nel film, con la differenza del fatto che il bambino nel film viene portato via, mentre questo non accadde nel fatto di Torino. Mi stupisce che lei trovi poco realistico il dolore e le sue varie tappe. Per quanto riguarda questa chiusura, che invece è stata una scelta di sceneggiatura, ci sono state delle ricerche attraverso medici e anche la polizia, che ne era coinvolta. Il fatto di portare via un degente da una terapia intensiva senza una autorizzazione non è legale; in più qui l'intervento del medico che ha seguito i genitori, insieme al poliziotto che li conosce, è chiaramente un intervento deliberato.

Padre Fantuzzi: Sono rimasto turbato dal signore che ha parlato prima, che ha aderito a due opinioni espresse nel film. Una è quella del dottore primario, il quale dice "era l'unica cosa ragionevole che potevate fare per dare un senso

al vostro dolore", quando i genitori decidono di donare gli organi del figlio. L'altra è quella della lettera, salvi ovviamente i toni. A me nel film fa impressione il fatto che sembra che, ad eccezione dei due genitori – soprattutto lei, in quanto sembra che lui non abbia un'opinione propria nel merito della vicenda del neonato, salvo fare propria quella della moglie – tutti quanti pensino diversamente, e cioè come il dottore. Siccome io la penso proprio come la madre, mi domando se in questa sala sono l'unico e se tutti la pensano come il dottore che è intervenuto prima. La donazione degli organi è davvero l'unica cosa ragionevole che i genitori possono fare per dare un senso al proprio dolore? E, sapendo in anticipo del rischio, l'unica soluzione ragionevole è porre fine alla gravidanza?

Padre Bruno: La religiosità spagnola, sul quale lei ha molto esistito, perché è stata scelta?

Maderna: La tonalità viene dalla scelta del miracolo a cui si fa riferimento, che è spagnolo. Non è casuale che, dopo l'Italia, si tratti del paese con la più forte tradizione cattolica. La scelta del miracolo, che mi sembrava più importante, contiene in sé già quasi una provocazione, perché, al di là delle analisi della vicenda storica che se ne possono fare, e del credere o meno al miracolo stesso, è legato a una fede di tipo popolare, perché avviene in un piccolo paese contadino della Spagna del Seicento, ed è legato ad una figura molto provocatoria del Novecento che nacque in proprio quel paese, Cavanda, cioè Luis Buñuel. Per chiunque conosca un po' il cinema, fa subito riecheggiare questo nome e non solo, le evocazioni che vengono dai film di Buñuel, legate tanto alla religiosità popolare, tanto a un tipo di rapporto un po' morboso con il sacro, il miracolo, il corpo. Film in cui ricorre spesso il suono dei tamburi del rituale della celebrazione della Settimana santa a Calanda, evocazioni attraverso miracoli affini, come *Simon del desierto*, al limite del grottesco, che fa parte della tradizione della religiosità popolare e che non per forza porta allo scetticismo. In *Tristana* la protagonista ha una gamba amputata, cosa che rievoca ancora il miracolo, c'è una simbologia ricorrente che lo rievoca. Associare la vicenda del film, che in sé ha ben poco di buñueliano, a questa vena dissacrante e secolarizzante del cattolicesimo buñueliano, in senso ovviamente non letterale, mi sembrava interessante.

Intervento 2: Credo che la chiave di lettura di questo film sia in una frase che la madre dice all'inizio: «so che morirà, ma proprio per quello voglio stare con lui fino alla fine». È un film che racconta una storia, ma che non ha una tesi, che non vuole portare a discutere se sia giusta o sbagliata l'eutanasia o altro. Una storia drammatica ma che può essere anche terribilmente normale. La storia di una coppia formata da una persona con una fede molto forte, che può anche portare a sperare in un miracolo, e un'altra che, per amore dell'una, decide di assecondarla. È ovvio che poi restino soli, come tutte le scelte importanti che si fanno nella vita contro la logica corrente. Ho apprezzato in questo film il fatto che non mi ha portato una tesi e che non mi fa venir voglia di dibattere, ma che mi ha raccontato una storia di fede intensa per chi ci crede, e di grande amore per chi non ci crede.

Intervento 3: Mi è piaciuto molto il film, e sono esattamente dalla parte del medico del film. Perché "l'amore imperfetto"? Sarebbe stato perfetto se il bambino fosse stato lasciato in ospedale e si fosse proceduto alla donazione degli organi? O in quale altro senso?

Maderna: Molto semplicemente, sarebbe stato "perfetto" se il bambino fosse rimasto sano.

Intervento 4: Il film mi è piaciuto molto, non mi sembra molto importante la verosimiglianza della storia perché mi sembra che il regista abbia voluto parlarci di vita, di amore, di fede. Mi sembra opportuno citare il libro di Vittorio Messori, *Il miracolo*, che parla appunto di questo miracolo avvenuto a Calanda, tramite la Virgen del Pilar a Saragozza, nel 1640.

Intervento 5: Cercando di dare anche un'interpretazione al titolo, faccio riferimento al manifesto del film. Ci mostra due volti disegnati, non ben delineati, e tronchi, con una tenda che svolazza. Forse perché è così che tutti hanno visto queste persone, ma in realtà non sanno nulla di loro, e li giudicano. Quella tenda che vola mi ha dato l'impressione della folata di vento, che succede anche nel film, nella scena in cui i due mangiano con il prete, che sia proprio il bimbo, che passa come una folata di vento nella loro vita e che dà ad esso un significato importante. Non sono assolutamente d'accordo con il medico, e con chi è d'accordo con chi ha scritto quella lettera dicendo «non mi vergogno di firmarla». Ma si è vergognato di dirlo e di mostrarsi, però. Ha giudicato qualcuno senza conoscerlo, e senza sapere cosa provava. Questi genitori hanno fatto una scelta, e penso che nessuno possa permettersi di giudicarla. Penso che uno dei momenti più belli del film sia quello alla fine, quando la mamma, con il poliziotto, spiega cosa prova. Forse questo amore è imperfetto perché il bambino non è purtroppo in grado di ricambiarlo e non ne avrà il modo e il tempo. Ma non è vero, come viene detto nella lettera, ed è stato detto in qualche intervento precedente, che non era in grado di riceverlo: i due genitori hanno dato un amore enorme a questo bambino, ed è bellissima la scena in cui sul letto gli danno una dignità non di fenomeno da baraccone inseguito dai media, ma di loro figlio e insieme lo accompagnano alla morte. Ho trovato una poesia bellissima in questo.

Intervento 6: Non credo che esistano i miracoli, ma non perché ateo, ma agnostico. Mi sono spesso domandato se non siano la presunzione e la semplicità umana a farci pensare che possano esistere avvenimenti al di fuori della norma. Ci sono delle situazioni che l'uomo ancora non riesce a spiegare, e per inadempienza e limitatezza dei propri modi di sentire, è portato a trovare l'eccezionalità, la miracolosità, la straordinarietà del fenomeno. In realtà non sappiamo mai troppo, tutto, e dobbiamo aspettare ulteriori spiegazioni. E poi non c'è neanche bisogno di queste: i fenomeni avvengono, li accettiamo o li ripudiamo, e in questo modo possiamo progredire nella nostra esistenza, che, come sappiamo, è un passaggio, in attesa che l'anima lasci il suo indumento per ritornare all'intelligenza eterna. Premesso questo, il film è straordinario tecnicamente perché ha la tensione di un thriller, cosa molto rara nei film che hanno a che fare con l'animo, il pensiero, i sentimenti. Sin dall'inizio questi azzurri straordinari, tagliati col coltello come in William Burroughs, il comportamento dei personaggi sospesi, il taglio della palestra nella scena in cui la donna rimane colpita dai rumori e poi capiamo essere preda di un'allucinazione, tutto ciò, ci porta ad avere la stessa tensione provata in *Le mani sulla città* di Rosi. Non a caso il poliziotto cita anche Chesterton, pensando, un po' come nel mio caso, che in fondo il miracolo non è cosa così poi sorprendente. Il film è un gioiello, recitato splendidamente, con un taglio tipico da thriller di grande qualità. Quanto poi a quanto avviene nel film, ognuno può pensarla come crede: i miracolati o "miracolanti" penseranno che vada bene così, chi vorrà che si trapiantino gli organi, lo creda, chi crede che il chirurgo, mirabilmente interpretato, tra l'altro, stia dalla parte del demonio, lo pensi pure. Il miracolo vero, padre, sarebbe che tutti accettassero il cinema per quello che ci dà come possibilità di riflessione e di ringraziare giovani artisti come questo.

Intervento 7: Nel film a un certo punto si dice «non vi vergognate di far soffrire un bambino?». Quello che la gente non sa è che un bambino anencefalo non soffre, mentre quello che non viene mai detto è che il feto che viene abortito soffre terribilmente. Ho seguito molto da vicino la coppia di Torino, perché mi aveva colpito la loro scelta. Anche perché li ho considerati abbastanza eroici e generosi. Il fatto di donare gli organi forse molti non sanno che è fondamentale, per esempio nel caso dei bambini leucemici. È far proseguire la vita in qualcun altro.

Intervento 8: Quello che conta, in un'opera d'arte, è la capacità di dare una certa unità al percorso dell'opera stessa. Una tensione, un senso di immaginazione, valori morali,

recitazioni, tesa sulla stessa linea. Ed è il caso di questo film. E poi ha toccato il tema profondo della sopravvivenza della vita, al suo inizio.

Intervento 9: Non credo che questo film non abbia una tesi, ma anzi, la tesi è evidente. C'è una contrapposizione tra due personaggi, molto insistita. La mamma è una credente, profondamente convinta, il padre non crede in nulla. Qui trovo una certa forzatura nel film, perché alla fine il non credente crolla. Non crede neanche più nel gesto della donazione, una forma di altruismo molto alta. Il fatto di portare via il bambino mi sembra una forzatura. Perché non lasciare allo spettatore qualcosa da indovinare, pensare, su cui riflettere, invece di portarci a una fine che spesso lo spettatore non sente né logica né propria.

Maderna: Ho cercato, al di là delle mie opinioni, di lasciar vivere i miei personaggi, di non dimostrare qualcosa. Trovo se mai che chi ha un crollo sia la donna. Al finale del film viene poi spesso rimproverato di non essere finale. Il personaggio che si trova ad aver fatto un percorso sotterraneo, ma che magari l'ha portato ad avere una maggiore maturità rispetto al dolore, è la persona che questo dolore l'ha accettato con estrema passività, senza sfidarlo, mentre la donna si trova un passo indietro. In questo senso trovo che nel finale ci sia un ribaltamento.

Intervento 10: Siamo abituati a vedere molti lavori commerciali, meno attenti all'aspetto sostanziale e più a quello commerciale. Il suo lavoro trasuda un'onestà professionale e chiarezza intellettuale, non vuole imporre una tesi ma sottoporre all'attenzione dei fenomeni che la natura purtroppo impone, lasciando ad ognuno l'interpretazione che preferisce. Per questo la ringrazio.

Padre Fantuzzi: Richiamandomi all'intervento precedente, Sergio nel film ha un vuoto, non se ne rende conto, ma è indotto a capirlo quando dice alla moglie «io sono morto come tuo figlio». È difficile precisare questa situazione di vuoto. Negherei che ci sia dietro una tesi da dimostrare, ma il film deve affabulare, raccontare, esprimersi. E un uomo in difficoltà, che non può fare altro che toccare il fondo. Credo questo succeda nella realtà, e che il film lo racconti.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Arturo Cucchi - Il regista, benché ventinovenne, con competenza, coraggio e lucidità, si interroga e coinvolge ciascuno di noi in tematiche etico-religiose, su uno spinoso, complesso argomento familiare, desunto dalla cronaca e destinato a far discutere l'opinione pubblica. Tutto il succedersi dei fatti e delle azioni è magnificamente tratteggiato e condotto dal regista assecondato a pieno da Enrico Lo Verso consapevole del proprio ruolo e del proprio talento, e da Marta Belaustegui stupendamente semplice e bella e che vive, con fiduciosa trepidanza, questa maternità e questa nascita. Bravo il regista anche quando ci descrive la grandissima, solida, granitica fede di Angela, capace di sperare, per la sua forte devozione alla Vergine del suo paese natale, nel miracolo, e nel farci capire il carattere chiuso ma buono di Sergio, che aspetta e rispetta sempre e con tutto il cuore solo l'amore di Angela. Il film, poi, esaltando la forza di una scelta, riesce a trascinarci con riflessioni sui temi dell'aborto e della donazione degli organi. Bella e positiva, infine, la figura del primario ginecologo: grande per la sua dedizione, la sua competenza, la sua umanità. Niente va perso in questo film. Anche il respiro di noi spettatori, in certi momenti di realtà, di sogno, di speranza rimane sospeso nell'aria in attesa… che il miracolo, nonostante tutto, s'avveri!

Vincenzo Novi - Amore imperfetto. Imperfetto perchè non arriva all'estremo dono del corpo del piccolo? Oppure "amore" è semplicemente il figlio imperfetto? Ad ogni modo il film descrive un'intensa circolazione d'affetto dentro la

famiglia, su cui domina la figura della madre, centro emotivo ed estetico del film. Difficile condannare il gesto irrazionale della sottrazione del figlio. Forse ha solo il valore simbolico di un sussulto di possesso di fronte all'imminente distacco. Ottimo il taglio delle scene, assai suggestive le preghiere in lingua spagnola. Un'opera che avrebbe ben potuto rappresentare l'Italia nella corsa ai premi internazionali.

OTTIMO

Rita Gastaldi - Ho trovato il film molto bello, per la storia e il modo con cui la racconta: nonostante in essa si possano trovare tutti i temi più drammatici della vita e della morte che una coppia debba affrontare, nei confronti del proprio figlio, ho avuto la percezione che il regista non volesse né ergersi a giudice né dimostrare una tesi precostituita. I personaggi sono nello stesso tempo normali ed eroici, veri e umani quando crollano, soprattutto psicologicamente, sotto il peso di tensioni e pressioni emotive che, sottovalutate al momento *eroico* della scelta, rivelano nel tempo tutta la loro forza distruttrice (se è relativamente facile essere eroi di un momento, è molto difficile portare il peso dell'eroismo e delle sue conseguenze per mesi). Vi ho trovato una scelta attenta di particolari che rendono la storia e i protagonisti ancor più toccanti (dall'ambiente di lavoro alla casa e al suo arredamento fatto di piccole cose, dalla dolce parlata spagnola così *giusta* per la fede, la semplicità e la profondità della protagonista, ai volti dei protagonisti, specchio del loro carattere); un ritmo da *thriller*, che cattura e mantiene senza cedimenti l'attenzione e la tensione dello spettatore, complici il taglio e il colore delle fotografie; un raro rigore ed essenzialità nella narrazione. Non ho trovato superficialità e vuoto, nei caratteri e nelle situazioni, e credo che se si vuole rintracciare nel film un messaggio o la dimostrazione di una tesi, questi possano essere il potere dell'amore, che unisce la coppia a dispetto di tutto, e della fede, che fa della donna l'elemento portante della coppia, quello di maggior forza e stabilità.

Teresa Tonna - La tematica del film è molto bella, proprio perché umana. Il regista è riuscito a parlare del dolore con un uso sapiente dei rumori, dei silenzi, dei gesti, della parola. Raccontare una vicenda simile, oggi, è di per se stesso un gesto rivoluzionario, raccontarla bene diventa capacità di fare cultura. È molto consolante che il regista sia giovane. In fondo il problema che affronta è: *cosa significa essere genitori?* Infatti ci sono tre vicende: quella principale, quella del padre che violenta la figlia e la porta al suicidio e quella del poliziotto che resta fuori dal dialogo madre-figlia. La risposta del regista è profonda: essere genitori significa avere la capacità di aiutarsi a sostenere la perdita del figlio. In questo senso ho interpretato l'ultima scena, quando la mano ferita del padre prende la mano della madre, chiusa nella sua disperazione e la stringe. Il loro dolore è capace di unirli. Molto umana e profondamente vera è anche la scena in cui i due giovani dormono sul loro letto vicini al loro bambino morto. È l'affermazione dell'umano sulla scienza medica, la cui logica è spesso disumana, perché riduce la vita a un insieme di organi. La vita dell'uomo è invece altro: è sogno, è speranza, è sofferenza, è anche disperazione. Perciò è vera sia la disperazione del padre («Non sento più niente, sono come tuo figlio morto»), sia quella della madre, il cui desiderio del figlio si risolve in allucinazioni e sogni angosciosi. La tematica è di per se stessa religiosa e la fede della giovane madre è la risposta più umana possibile alla sua pena. Nel film l'umano e il religioso coincidono: è forse questa la forza del suo messaggio. L'unico limite del film sta in certi passaggi non molto chiari, perché troppo ellittici (per esempio non si capisce immediatamente che il bambino viene *rapito* dai genitori), che frammentano il discorso del regista impedendo, a tratti, una comprensione semplice e diretta.

Caterina Parmigiani - «Senza la tua mano/ sono solo un guanto/ a terra calpestato/ e fradicio» così un sacerdote-poeta, don Ulisse Bresciani, sintetizza un momento di smarrimento della fede e così si sente la mamma quando muore il suo bambino: la fede spontanea e istintiva, che le ha sempre scaldato il cuore, sembra averla improvvisamente abbando-

nata. Il giovane regista, con intelligenza e sensibilità, coglie il profondo dissidio interiore di una coppia lacerata tra l'amore per il bimbo desiderato e atteso e il dolore per la sua inevitabile morte, e lo fa servendosi di attori validi che interpretano il loro ruolo in modo magistrale. Per di più essi hanno i volti *giusti*: lui, chiuso, apparentemente duro, agnostico, ha un viso dalla carnagione scura e dai lineamenti marcati; lei, dolce e appassionata, illuminata dalla fede, ha un viso chiaro e luminoso.

Rosaluigia Malaspina - Film vibrante, intenso, che mantiene viva l'attenzione dall'inizio alla fine, indagando sulle motivazioni delle scelte importanti della vita, senza dare giudizi moralistici.

BUONO

Renata Pompas - Un film intenso, appassionato, molto sincero e sentito. Il regista mi ha tenuto con il fiato sospeso, fino alla fine. Il dramma e i personaggi sono stati presentati in modo intenso e composto. Penso che il regista abbia molto talento. Mi è sembrata una caduta di gusto e credibilità l'ultima parte, dal rapimento del bambino in poi.

Chiara Tartara – Di questo film ho apprezzato il fatto che il regista abbia dato risalto alla situazione personale e non pubblica della vicenda. Quello che è poco chiaro in tutto il film, splendidamente recitato dal personaggio femminile, è l'atteggiamento del marito che risulta a mio avviso un personaggio poco significante, ambiguo e a volte oscuro. Dalla vicenda traspare chiara la fede e la conseguente scelta di vita della donna. All'inizio si pensa che i due siano in sintonia in una scelta cosi decisa e difficile In realtà non è cosi: quello che li unisce non è la fede e l'amore per la vita ma l'amore profondo che provano l'uno per l'altra e li aiuterà a sopravvivere.

Iris Valenti - Non esistono scelte giuste o sbagliate. Sono sempre imperfette, come l'amore. Valide in certi frangenti della vita, assurde in altri. Riflettono comunque le qualità e la personalità di un individuo, che determinano le scelte anche in concomitanza a particolari circostanze, a stati d'animo persino fisici, non sempre costanti. Spesso si recrimina su certi fatti e comportamenti con «se…», ma sono solo ipotesi. Capita, invece, anche nel percorso di tutti i giorni, di voler cambiare strada una volta, senza un perché, una valida ragione. Nella storia del film – purtroppo tratta da un fatto reale – la scelta consapevole di una maternità dolorosa, porta conseguenze drammatiche che si allargano come onde di un sasso gettato nell'acqua. Le esperienze difficili, comunque, svelano capacità di reazione inimmaginabili che danno la forza di accettare e vivere la propria sofferenza senza vittimismo, ma guardando e credendo ancora nel futuro. Buona la fotografia che rende bene il contrasto fra la frenesia esteriore della città e il vuoto e il silenzio degli interni e delle anime.

Angela Bellingardi - Mi è piaciuto questo regista trentenne che ha osato affrontare un tema particolare senza retorica. Pur trattando una storia vera e difficile, ha saputo renderla con un taglio cinematografico interessante e profondità di analisi. Belle le immagini urbane, i rumori e i silenzi, le allusioni e gli sguardi. Bellissimo e spirituale il viso di Angela, bravi il primario e il poliziotto; mi è sembrata fredda ed estranea, invece, l'interpretazione di Lo Verso.

Teresa Deiana - Un film austero che tocca tematiche trascendentali: il miracolo, la vita, la morte, il dolore. Si è trasportati verso altre e alte sfere. Il regista è giovane e, forse per questo, si nota qualche acerbità di linguaggio. Ma l'impegno nell'affrontare temi tanto delicati e difficili non può non suscitare partecipazione e apprezzamento.

Teresa Dalla Valle - Ho trovato incredibile, ma molto apprezzabile, la mancanza di urla, strepiti, pianti e lamenti, così di moda oggi nella nostra società, dove il dolore, di solito, complice una televisione malata, più che provato, per-

cepito e profondamente sentito, è soprattutto mostrato a mo' di spettacolo. Arduo il tema, molto bravi gli attori di pochi gesti e poche parole.

DISCRETO

Gino Boriosi - Pur soffrendo di alcune incongruenze e discontinuità di stile, il film riesce a esprimere un sincero stupore e imbarazzo di fronte al mistero della vita. Già, la vita: nulla di più quotidiano della percezione della vita. Attorno a noi si manifesta sotto gli aspetti più vari, in ogni momento, eppure l'occasione per riflettere sul suo senso può originare solo dai casi estremi, nei quali il mistero si ripropone. Il film propone i destini incrociati di un bimbo che non doveva nascere e di una giovane che non doveva morire, ma per entrambi lo svolgersi degli eventi fa sì che ciascuno di noi sia costretto a interrogarsi sul significato della vita in sé. Che senso ha la vita effimera di un povero essere, nato senza cervello? Che senso ha la mia stessa vita, se, come l'infelice ragazza suicida, non parto dalla sua negazione? Il tema del "mito di Sisifo" di Camus, mai abbastanza dibattuto, viene qui riproposto nella sofferenza esistenziale dei personaggi: chi ha deciso che io debba vivere a costo del dolore che ogni passaggio nel mondo comporta? L'instabilità psichica e morale dei personaggi riflette il nostro disorientamento di fronte al mistero di un'esistenza che noi quotidianamente accettiamo, ma che non ci siamo scelta. La madre ne intravede il senso, ispirata in modo del tutto irrazionale dal miracolo di Calanda, che appartiene alla sua cultura, ma non riesce a mantenere questa lucidità di fronte alla sofferenza e alla morte, dimenticando che anche la vita è un miracolo altrettanto inspiegabile, quanto quello d'Aragona. Nessuna tesi, nessuna soluzione: la vita è un soffio di vento che spalanca per un attimo la nostra finestra e, come il vento, ne udiamo la voce, ma non sappiamo quale sia la sua natura. Il film è discreto, perché propone in modo sottile un tema inconsueto ma fondamentale, senza tuttavia riuscire a trovare i mezzi espressivi adeguati a svolgerlo.

Carla Testorelli - Anche se il film di Maderna manca di unità stilistica e pecca di eccessivo intellettualismo, ho apprezzato il coraggio di questo regista che affronta un tema molto difficile, abbandonando il minimalismo così caro ai cineasti italiani. *L'amore imperfetto* si illumina quando appare sullo schermo la figura della protagonista, una giovane spagnola che crede in Dio e nei miracoli, ma lo fa in maniera insieme dolorosa e gioiosa, senza mai cadere nella superstizione. Meno convincente il personaggio del marito: un debole che ha sentito la necessità di appoggiarsi a una persona ricca di certezze o una vittima di queste stesse certezze?

Marcello Napolitano - Un film di grande impegno morale, bravi gli attori, soprattutto la Belastegui, volto intenso e senza sensualità, volgare; buona la fotografia, eccellente l'ambientazione. Impressioni del film: lento allo sbadiglio; soprattutto il protagonista maschile sembra mal delineato: incerto, trascinato in questa paurosa avventura dall'amore della moglie, non sorretto da una fede di analoga intensità. Poco comprensibile l'indagine sul suicidio della giovane Louise: una nuvola minacciosa che si addensa sul capo del protagonista senza che se ne accorga (e che influisca drammaticamente, quindi). Il volto di Lo Verso, per quanto bravo, non riesce a ricreare nell'animo dello spettatore il dramma del volere e non potere, e soprattutto non sapere cosa fare, quale sia la scelta giusta. Ed il commissario mi sembra calato da un altro mondo: perché perde tempo sul protagonista, non esiste la prova del Dna? perché si erge ad angelo custode della coppia? Qual è il suo problema davanti alla scuola elementare? Un riferimento a una tranquilla vita di famiglia troppo criptico ma nello stesso tempo troppo semplice per poter delineare in profondità il personaggio. E poi, bisogna conoscere l'opera di Weil per poter apprezzare le sfumature del film? Alcune sequenze sono molto buone (la sera solitaria in palestra, la famiglia finalmente ricomposta sul letto di casa, soprattutto la musicalità delle preghiere in spagnolo), ma credo che queste intuizioni felici siano troppo diluite in un ritmo che appare più piatto che distaccato e rigoroso. Il film abbonda poi di stilemi che francamente eli-

minerei in quanto parecchio abusati, che hanno quindi perso la loro carica drammatica e coinvolgente: mi riferisco al pulsare delle macchine ospedaliere (quelle che tengono in vita un paziente in rianimazione) o alle sirene insistite della polizia.

Carla Casalini - Il tema è avvincente e impegnativo, forse troppo, con un affastellarsi di troppe problematiche appena alluse e non risolte. Carenti di rigore e di coerenza sia la costruzione della trama sia la caratterizzazione dei personaggi.

MEDIOCRE

Riccardo Valente - *L'amore imperfetto* non è un bel film. Lo si vede con fatica. E i contenuti sono imperdonabili. Non è lecito, a parer mio, affrontare in questo modo il mostruoso dilemma se far nascere o no un bambino deforme (in questo caso senza quell'organo essenziale che è il cervello), mischiandolo per di più con due storie senza senso (il suicidio della ragazza e il *cupio dissolvi* dello sposo infelice). Senza senso perché da un lato, se il poliziotto Scribani pensava veramente che la ragazza fosse stata violentata dal sospettabile Lo Verso, non aveva che da disporre per il test del Dna. E perché poi il povero Lo Verso avrebbe voluto uccidersi da molto tempo, da prima dei fatti raccontati nel film? Non viene spiegato. L'unico personaggio convincente è la ragazza spagnola. Bella di una bellezza interiore, intensa, intelligente. Speriamo di vederla ancora.

Giulio Manfredi - Rullo di tamburi e truculenti quadri d'epoca introducono un film che ci mantiene attenti per la curiosità di vedere come può essere rappresentato per immagini un episodio così drammatico. Purtroppo si instaura subito un'atmosfera spagnoleggiante fatta di religiosità medioevale che si accomuna a un desiderio di maternità che mi sembra abbia una connotazione egoistica. Un marito poco convinto ma succube di una moglie (che mi sembra amata di un amore perfetto) nonostante appaia controllatissimo ha poi delle reazioni poco equilibrate. Un'altra figura anomala pronta a fare i conti spirituali con se stessa è il poliziotto catturato dalla suggestione salvifica di Angela. Genova, rovinata dagli uomini nella sua magnifica posizione naturale, sembra accrescere il disagio per volere a tutti i costi un figlio che della vita dovrà solo percepire la sofferenza.

Carlo Chiesa - Fermo restando il mio rispetto per il difficilissimo tema a cui si è ispirato, non ho trovato nel film che vaghe allusioni, deduzioni obbligatorie, ambiguità distribuite a piene mani, personaggi costruiti molto artigianalmente. Potrebbe trattarsi di un capolavoro, ma, mio malgrado, non sono riuscito a trovarne la chiave di lettura.

Angela

2

Cast&Credits

regia e sceneggiatura: Roberta Torre
origine: Italia, 2002
fotografia: Daniele Ciprì, Roberto Finocchio
montaggio: Roberto Missiroli
musica: Andrea Guerra
scenografia: Enrico Serafini
interpreti: Donatella Finocchiaro (Angela), Andrea Di Stefano (Masino), Mario Pupella (Saro), Erasmo Lobello (Mimmo), Tony Gambino (Santino)
produzione: Rita Rusic Company, Movieweb
durata: 1h 36'
distribuzione: Lucky Red

La regista

Nata a Milano il 21 settembre 1963, dopo essersi laurata in filosofia, ha frequentato la Scuola d'Arte drammatica "Paolo Grassi" e, nel 1988, si è diplomata alla Scuola di Cinema di Milano. Dal 1990 vive e lavora a Palermo, dove ha realizzato una serie di docufilm in video e pellicola. Qui ha fondato anche una piccola casa di produzione, la "Anonimi & Indipendenti", con cui ha prodotto la maggior parte dei suoi lavori. Ha realizzato diversi cortometraggi, spesso premiati nei festival, tra cui: *Tempo da buttare* (1991), *Il teatro è una bestia nera* (1993), *Angelesse* (1994), *Senti amor mio?* (1994), *Le anime corte* (1994), *Il cielo sotto Palermo* (1995), *Spioni* (1995), *Verginella* (1995) e *La vita a volo d'Angelo* (1996, Mostra di Venezia). Nel 1997 ha diretto il suo primo lungometraggio, *Tano da morire*, presentato nel 1997 alla Mostra di Venezia, vincitore del David di Donatello, di tre Nastri d'argento e del premio "De Laurentiis" come migliore opera prima. Insieme a Marco Olivetti e in collaborazione con il Comune di Palermo ha istituito il concorso per cortometraggi "Sessantasecondi". Il suo secondo lungometraggio, *Sud Side Stori* (2000), racconta l'amore contrastato fra un ragazzo palermitano e una prostituta nigeriana. *Angela* (2002), il suo terzo lungometraggio, è stato presentato a Cannes nel 2002 nella sezione Quinzaine des réalisateurs.

Il film

Roberta Torre, milanese da anni in trasferta a Palermo, nasce come bravissima documentarista e si afferma, prima di *Angela*, con due musical, *Tano da morire* (originale e divertente) e *Sud Side Stori* (meno originale e poco divertente). […] *Angela* […] parte come un'indagine antropologica lucidissima, che svela le origini documentaristiche della regista, per poi diventare un fiammeggiante melodramma, la storia intensamente erotica di un amore sensuale e impossibile. La prima parte descrive il ménage quotidiano di Angela, moglie orgogliosa e cosciente del boss mafioso Saro: lui si occupa degli affari sporchi, lei gestisce con perfetto aplomb borghese il negozio di calzature che fa da copertura alle loro attività criminose. Tutto crolla non perché Angela si penta, tutt'altro!, ma perché è irresistibilmente attratta dal fascino

canagliesco di Masino, killer giovane e bello al servizio di Saro. Il dramma di Angela è tutto interno alla logica mafiosa, ma mette in gioco le stesse ansie di ogni donna che scopre all'improvviso la proibizione del desiderio. La Finocchiaro è fantastica, e anche Andrea Di Stefano e Mario Pupella regalano prove notevolissime; Daniele Ciprì [...] li fotografa tutti in una Palermo ombrosa, fatta di interni, di chiusure, di segreti. *Angela* incrocia i codici del reportage sulla mala e del mélo più estremo, mostrandoci quanto le leggi non scritte della mafia siano limitrofe al nostro mondo "normale". (ALBERTO CRESPI, *L'Unità*, 1 novembre 2002)

LA STORIA

E la Palermo delle vecchie strade popolari e dei grandi caseggiati recenti quella in cui si muove Angela, bella donna, moglie di Saro Parlagreco, boss mafioso che importa e rivende droga. Siamo nel 1984. Angela condivide la vita del marito, anche se ufficialmente la sua attività è quella di titolare di un grosso negozio di calzature. Una vita nel lusso: bella casa, bei vestiti, bei gioielli. In realtà il negozio è solo il comodo spazio, al di sopra del quale, in un ufficio nascosto, c'è tutto quello che serve per preparare il lavoro: qui infatti che con i collaboratori del marito cura il peso, la miscela, l'impacchettamento della "roba" fino a nasconderla nelle scarpe e nelle loro relative scatole, che lei consegnerà personalmente ai clienti. Il suo è un compito importante nell'organizzazione, e lei lo svolge consapevole dei rischi che corre. Eppure, un giorno, rientrando a casa, si accorge di essere stata seguita. La polizia sta tenendo sotto osservazione la linea telefonica e registrando le chiamate, predisposto dei controlli. E a seguire Angela, senza avere idea di chi sia e senza che lei sospetti qualcosa sul suo conto, attratto dalla sua bellezza, è anche Masino, giovane e bello, appena rientrato a Palermo dopo un omicidio commesso al Nord, e già arruolato dal marito. Masino la avvicina al mercato con un banale pretesto e quando più tardi la ritrova nel negozio del boss e lei si meraviglia di vederlo, sarà Saro a spiegare a tutti e due rispettivi ruoli e incarichi. Angela, che assiste, sia pur senza farsi troppo notare, a contrattazioni, vendite e imbrogli (una partita di droga tagliata male è difficile da immettere sul mercato), comincia però a sentire stanchezza per quella vita e una sera, in macchina, prova a parlarne al marito. La risposta che riceve non le consente di andare oltre: «Che cosa ti manca?» E lei: «Non mi manca niente: voglio staccare». Masino diventa per Saro uomo di fiducia, e per Angela una presenza ormai abituale, a cui rivolgersi anche per normali commissioni. Ed è inevitabile che tra loro la iniziale simpatia diventi attrazione e poi passione, naturalmente da tenere segretissima, e che tuttavia non sfugge alle intercettazioni della polizia. L'apparente tranquillo svolgersi di un'attività mafiosa che si dirama anche in un'Italia più lontana, viene però interrotta da un omicidio. Saro dà ordine di uccidere uno spacciatore che lo aveva contestato e il delitto, anche se immediatamente coperto con l'intervento di tutti, segna la sua fine. Con la moglie, il cugino e braccio destro, Masino, e altri ancora legati agli stessi traffici vengono arrestati e finiscono sotto processo. Le accuse sono pesanti, tutti negano. Allora il giudice punta su Angela. Le fa ascoltare alcuni passaggi delle intercettazioni telefoniche dalle quali emerge la sua relazione con Masino. Il ricatto è per la donna inaccettabile. «Se lei ci dice chi sono i rifornitori, i grossisti e che legami abbiano con suo marito, io faccio sparire queste telefonate». Angela: «Se lei pensa che faccia arrestare altre persone, lei non mi conosce bene, sta perdendo il suo tempo». Angela torna a casa, agli arresti domiciliari. In carcere va soltanto per gli incontri con il marito. Fino a quando lui le mette davanti un foglio, la prova della sua infedeltà. A lei resta solo il silenzio. Il marito le chiede dove ha sbagliato, le dice che quello che ha fatto è stato solo per «farla signora», le annuncia che il giorno in cui uscirà dalla prigione non avrà più nulla, e che Masino è ormai solo un morto che cammina. E conclude «vattene, sparisci dalla mia vita». Al processo l'unico dichiarato colpevole è Rosario Parlagreco, condannato a undici anni di reclusione. Tutti gli altri sono assolti. Angela da quel mo-

mento si illude di poter ricominciare la sua relazione con Masino, di cui è innamorata, ma nonostante le sue promesse non riuscirà a rivederlo. Anche se continuerà ad aspettarlo. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

È una donna della mafia, questa che Roberta Torre, ormai giunta a piena maturità espressiva, segue per le strade di Palermo con sguardo da antropologa. Lei stessa, milanese che da tempo s'è fatta siciliana, così definisce l'uso della macchina da presa in *Angela*. Non giudica, non condanna e non assolve, quello sguardo attento. Piuttosto, cerca di entrare in un mondo altro, serrato dentro se stesso, con le sue leggi non scritte, con i suoi valori e i suoi sentimenti. Nella prima parte del film, quel mondo viene attraversato e mostrato in una prospettiva resa come neutra. I gesti di Angela sono osservati nella loro fisicità muta, precisi e funzionali, moralmente indifferenti. Anch'essa precisa e moralmente indifferente, la macchina da presa [...] segue e anzi insegue non uomini e donne ma frammenti d'umanità, non azioni dense di senso ma, ancora, frammenti di corpi, oggetti, situazioni. Merce contro denaro, denaro contro merce: questo è il solo significato che ce ne venga, e il solo che la stessa protagonista pare avvertire anche per sé. Nella prima parte del film, dunque, non c'è – cioè, non è mostrato – alcun insieme di sfondo, alcun orizzonte generale. L'effetto di questa scelta stilistica è quasi sorprendente. Invece di restare fuori dal mondo di Angela e di Saro e di Masino, invece di avvertirne sempre più l'estraneità, finiamo per vederlo dall'interno. Certo, non nel senso che ci si induca a condividerne leggi, valori e sentimenti, ma in quello – tanto più importante in una prospettiva cinematografica "antropologica" – che lo vediamo quasi attraverso gli occhi di Angela e Saro e Masino, pur non prendendovi parte. Il centro di quel mondo è il denaro, niente di più e niente di meno. Non c'è odio e non c'è passione, non ci sono sentimenti estremi, ma una normalità quotidiana che, se non fosse mafiosa, verrebbe da dire solerte e operosa. [...] Prima che in *Angela*, questa normalità e questa quotidianità criminali sono state raccontate in *Quei bravi ragazzi* (1990). E tuttavia Saro, Masino e gli altri che "commerciano" nel retrobottega d'un negozio di scarpe sono molto meno eccessivi, molto meno caricati dei *goodfellas* di Martin Scorsese. La loro quotidianità è ben più normale, la loro normalità è ben più quotidiana. A Torre non interessano i giudizi, né espliciti né impliciti. Quello che davvero le preme è la sua protagonista, la sua individualità dentro l'universo mafioso. Questa individualità, appunto, emerge sempre più nella seconda parte del film. [...] di fronte a Masino Angela intravede una luce che si stacca dalla penombra. Non conta che il suo futuro amante condivida leggi e valori di Saro. Non è un altrove morale, quello che Angela cerca, ma un altrove dell'anima: un luogo lontano dal suo pervasivo, plumbeo qui e ora. A chiamarla e a farla decidere è la passione. Eppure, oltre alla passione si avverte in lei qualcosa di più estremo, e anche di più potente: un senso di incompletezza dolorosa, un desiderio che non ha né riesce a trovare oggetto, e che proprio per questo è tanto più doloroso e intenso. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 10 novembre 2002)

È un personaggio che irradia qualcosa sin dalla prima inquadratura e se il finale la lascia troppo seccamente [...], il suo corpo fatto di sensualità, rassegnazione, orgoglio e adorazione degli uomini che ama, ne fa un carattere memorabile. Interpretato da Donatella Finocchiaro, che sembra già sapere bene cosa offrire alla macchina da presa per essere ricambiata da un'attrazione assorta e partecipe, tratto da una storia vera [...], è un film intelligente e toccante che mancava. La Torre al suo terzo lungometraggio, dimostra di avere tra le mani un cinema più ricco di risorse ed emozioni di quanto si sospettava. (MARIO SESTI, *Kw.cinema*)

Si aspettavano forse in molti una chiusura della "trilogia palermitana" altrettanto colorata e chiassosa come *Tano da morire* e *Sud Side Stori*. E invece Roberta Torre, pur rimanendo tra i budelli e i mercati della sua straordinaria e contraddit-

toria città d'adozione, ha cambiato registro, entrando in quei vicoli ciechi che, per dirla con Bufalino, trasformano gli occhi come «persiane sigillate su uno sguardo nero che spia». Tinto di noir, romanticamente straziato nel suo desiderio di svelare ciò che, probabilmente, non è possibile (ri)portare alla luce dell'inimitabile sole di Sicilia, il delicato film accompagna gli spettatori profani in angoli e spazi claustrofobici, in meandri silenziosi e tuttavia ardenti di passione. Angela e Masino e un amore destinato a guastarsi, una relazione (un gioco?) estremamente pericoloso: in questa storia vera Torre rielabora probabilmente anche i suoi sentimenti confusi, quell'attrazione fatale per una terra che oggi sembra essersi esaurita sotto i colpi della consapevolezza, del sapere, della conoscenza. L'emancipazione di Angela è anche la sua emancipazione dalla Sicilia. Ora dovrebbe affrancarsi pure da una cinefilia troppo rimarcata: le musiche e la struttura di *Angela*, infatti, tra le varie ispirazioni, hanno un debito nei confronti di *In the Mood for Love* di Wong Kar-wai, sproporzionato al talento dell'autrice. (ALDO FITTANTE, *Film Tv*, 5 novembre 2002)

Il titolo è un nome, il nome indica il ritratto. Ritratto di moglie di boss mafioso a Palermo, quartiere Ballarò. Angela fa la corriera di droga come una consorte, né devota né scostante, aiuterebbe in ufficio l'azienda di famiglia. Il film prende per vari motivi, a partire dalla domanda implicita: perché? e dalla risposta fornita dalla voce di Angela all'inizio del film: «A me piaceva il mondo dei delinquenti, per me erano come degli eroi... i ladri avevano i Kawasaki arancioni e a noi ragazze ci piacevano questi motori grossi, i giubbotti di pelle...». Il cinema di Roberta Torre centra la sensualità arcana di questo mondo distorto, mentre la sua cinepresa a mano, amante del primo piano, cerca il documento, le modalità delle relazioni, la quotidiana delittuosità. Angela (l'eccezionale esordiente Finocchiaro) si lascia coinvolgere dalla passione per un picciotto del marito, che nell'ultima mezz'ora sposta il film dal neorealismo criminale al melodramma crudele di una storia d'amore infelice. È la parte meno convincente. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 1 novembre 2002)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

OTTIMO

Teresa Deiana - Al contrario degli altri film della Torre, troppo chiassosi, surreali e grotteschi, questo, ben ancorato alla realtà, presenta un armonico equilibrio tra sceneggiatura, recitazione, fotografia. La regia mostra la quotidianità degli impiegati del crimine senza sottolinearne l'efferatezza delle azioni. Assistiamo alle intercettazioni: parole della passione diligentemente registrate assieme a quelle dei consueti scambi "commerciali" mentre la giornata si svolge con la solità prevedibilità. L'epilogo sarà nella figura della donna che in controluce, guarda verso il mare da una banchina priva di scialuppe. Sembrerebbe, in fondo, una banale storia di tradimenti coniugali. Ma la regista, che sembra avere qui raggiunto una maturità espressiva, riesce a comunicare un senso di continuo pericolo, dato dalle occhiate, dai vicoli lividi di umidità, dall'aspetto qualsiasi di chi spaccia o riceve "la merce". La fotografia mostra in modo scarno ed efficace un mondo perverso e lontano che improvvisamente sembra vicino e quasi pericolosamente incombente.

Marcello Napolitano - Il film rivela una grande regista in formazione. Il ritratto di una donna alla soglia della maturità, divisa tra casa e bottega, che incontra il grande amore; una storia d'amore e morte (tra l'altro vera) senza enfasi ma con grande partecipazione emotiva. Uno spaccato della società italiana (non tutta così, per fortuna, ma anche troppo diffusa), in cui solo il denaro conta e gli unici legami veri sono quelli della famiglia; non esiste legge morale; quella scritta e, sentita come estranea e imposta: il marito Saro è colpito solo dal tradimento della moglie, cui metterà rimedio personalmente, come sa bene fare, a tutti gli altri suoi guai pensano gli avvocati. Una straordinaria interprete disegna questa donna senza morale, senza affetto materno (non si vede mai un momento di tenerezza con la figlia adolescente), sopporta e rispetta il marito e lo segue nelle sue atti-

vità come una fedele collaboratrice, ma non più come un'amante fedele; ritrova la gioia e il sorriso di ragazzina solo tra le braccia dell'amante, nei castissimi amplessi; interprete molto flessibile che ci disegna una signora facoltosa, un'accorta corriere di droga, una donna innamorata, una rea macerata da gravi dubbi, un'amante inconsolabile per la morte dell'amato. Straordinari ritratti di personaggi anche minori: la ragazzina che all'inizio del film apre la porta ad Angela e osserva con finto disinteresse tutta la trattativa sulla consegna della droga e sul pagamento (adolescente per lo sviluppo, ma già donna navigata nello sguardo: sogna forse di diventare una signora elegante come Angela), i due poliziotti antidroga, burocrati dietro un lavoro noioso che solo fortuitamente genera risultati; l'adolescente Minica persa in un mondo di musica sparata ad altissimo volume; la giustizia macchinosa e lontana dalla comprensione della gente; ma soprattutto la città brulicante all'intorno e personaggio essa stessa, della medesima qualità degli altri che vediamo sullo schermo. L'unica perplessità che mi ha suscitato il film è l'assassinio nel retrobottega, anche se poi la scena che ne segue è cinematograficamente pregevole.

Vittorio Zecca - Su una lucida ricostruzione della mostruosa normalità della mafia, la Torre innesta una storia d'amore altrettanto normale, con cui fa scaturire un film ricco di annotazioni e sfumature, rigoroso nella forma e diretto con sorprendente e ben definita maturità stilistica. Ottima la recitazione della Finocchiaro che rende bene, non tanto la passione di Angela per Masino, ma soprattutto il timido tentativo di trovare un percorso d'uscita, la consapevolezza che al di là del muro ci deve essere qualcosa più ricco di valori e di opportunità.

Fiorella de Libero - Colgo nel film di Roberta Torre tre diversi piani di rappresentazione. Il primo riguarda la messa in scena dell'ambiente mafioso relativo allo spaccio di droga: la macchina da presa segue con voluto distacco gli andirivieni dei pacchi, delle consegne, dei pagamenti. Il taglio scelto è di tipo documentaristico, con insistenza sulla banalità del quotidiano e con la paradossale, evidente assenza nei personaggi del benchè minimo dubbio sulla moralità di un commercio che si differenzia da quello delle scarpe – dietro il quale si copre e al quale si abbina – solo per il fatto, moralmente irrilevante, di non essere legale. Siamo, qui, al livello dei "grossisti": nessun rischio, perciò – neanche per lo spettatore – di commozioni legate a vicende minime di piccoli spacciatori o vittime della droga. C'è nei protagonisti un totale ottundimento sul piano morale, civile ed umano. L'assassinio, privo di emozione, è scontata regola del gioco. Eppure questi personaggi sono per altro verso fortemente emotivi, passionali. Una sorta di assurda scissione abbina, in una coesistenza di opposti, gelida indifferenza e bollenti passioni. Il secondo piano del film registra con straordinaria efficacia la vicenda della scappatella di Angela. Merito della regista l'aver convertito in forte dramma una vicenda che in altro contesto sarebbe stata banale. In ciò gioca la bravura interpretativa della Finocchiaro e la sua intensa fisionomia mediterranea, con quella pelle a grana grossa e i neri occhi cerchiati. La regista ne ha sapientemente rappresentato tutta la carica di carnale sensorialità, non solo sessuale, nella voluttà con cui mangia un arancio o nel piacere visivo e tattile col quale torna ad appoggiarsi, di notte, sul collo la collana di brillanti. La stessa carica sensuale c'è nel marito – lo spietato mafioso – che cerca spasmodicamente il contatto fisico con l'amata moglie attraverso il vetro della prigione, in una scena che fa da controcanto all'altra scena, superbam del colloquio muto e disperato dei due amanti, solo attraverso gli occhi e i trattenuti sospiri, dalla cabina telefonica all'alta finestra del condominio. Ma c'è un terzo piano, che per me è il più importante, dato dalla presenza della regista, della sua etica e della sua sensibilità che – mentre rifiuta di dichiararsi sul piano esplicito – prorompe con forza per mezzo del linguaggio cinematografico: in *Tano da morire* sotto forma dell'irrisione beffarda e qui nella scena dell'impacchettamento del mafioso ucciso. La regista è tutta in questa straordinaria scena, punto focale del film, vero pezzo da antologia. Mentre nessun rimpianto o remora si affaccia nella mente di alcuno, Angela compresa; mentre l'attenzione è

solo rivolta alla faccenda da sbrigare, ossia liberarsi del cadavere e ripulire, la Torre fa ricorso al sonoro: lo stridio fortemente amplificato e protratto fino allo spasimo dello srotolarsi dello scotch e dello spiegazzarsi della plastica su cui rumorosamente si incolla, girando e rigirando. È un vero urlo di raccapriccio, l'urlo orripilato della regista che mette la pelle d'oca e che – coerentemente allo stile obiettivato – si proietta sul piano inanimato, sul rumore prodotto da un oggetto materiale.

Vittoriangela Bisogni - Mi ero disposta a vedere pigramente un'altra storia di mafia e di passione, cioè violenza e sesso, invece ho aperto bene gli occhi al primo fotogramma, e così li ho mantenuti, attratti e ammirati fino alla fine. Il ritmo e il taglio narrativo hanno dato veste nuova a un copione più che noto. Capacità e sensibilità hanno guidato la mano di questa brava regista che ha saputo parlarci con delicatezza e classe, eppure con grande efficacia, dei due argomenti del film: una storia di mafia e una storia di autentica passione tra un uomo e una donna. Quel giro di droga e di denaro attraverso il gioco delle scatole da scarpe nelle belle mani della protagonista cattura l'attenzione dello spettatore ma non banalizza la gravità del fenomeno mafioso. La protagonista è il clou della vicenda, e avvince con il suo fascino femminile, la sua coerenza e la sua dignità. Non tradisce la cosca ed è quasi capace di dimostrarci che si possono amare sinceramente due uomini: in modo diverso. Altro pregio del film sono le scene d'amore, dal bianco talamo del primo felice incontro fino all'addio della cabina telefonica: mai una traccia di volgarità, pur nell'evidenza di un trasporto fisico intenso e tenace.

BUONO

Renata Pompas - Un film molto interessante, lontano dagli stereotipi sulla mafia. La prima parte l'ho seguita come fosse un documentario antropologico. Nella seconda il registro cambia completamente, come se la regista avesse girato due film differenti; uno secco, asciutto, maschile, l'altro pittorico, impressionista, femminile. Una regista di talento.

Franca Maffei - Non sembra voler essere un film sulla mafia, anche se quello è il contesto e il tessuto. Non vuole "dire qualcosa" (eppure, quando gli argomenti tirati in ballo sono di tal calibro, ci si aspetta sempre un giudizio sotteso, una prospettiva nuova di lettura o qualcosa del genere). È un film che sembra fatto su misura per questa attrice: i suoi colori, i suoi movimenti, la sua parlata sono ciò che da subito si impone, tutte le altre figure e tutti gli altri accadimenti sono funzionali e girano intorno alla fisicità della protagonista che rimane l'unico vero centro del film, sia quando nasconde polvere bianca nelle scarpe, sia quando s'imbarca in una passione proibita. E questo, tutto sommato, finisce col normalizzare la mafia stessa.

Caterina Parmigiani - Anche la vita della moglie di un boss della droga può essere monotona e noiosa: Angela, che con lucidità e determinazione fa consegne di droga e gestisce un negozio/copertura, non prova più né brividi né batticuore; è ormai adusa a ogni efferatezza. Solo la relazione con un giovane pregiudicato fa di nuovo vibrare il suo cuore e il suo corpo. La brava regista con una scaltrita tecnica di chiaroscuri, inquadrature ravvicinate e primi piani è riuscita a evidenziare con efficacia gli stati d'animo della protagonista.

Duccio Jachia - Il messaggio: il delitto non paga, i complici tradiscono, i progetti iniqui si ritorcono contro chi li propone. Sono inquietanti l'assoluzione dei complici, i suggerimenti agli stessi di un misterioso consigliere da interpretare come denuncia di un certo modo di fare giustizia attraverso la concessione di impunità in cambio di delazioni.

Ilario Boscolo - La bella e giovane Angela, moglie di un boss di un piccolo clan palermitano e socia intelligente in affari in questo clan, è un personaggio interessante. L'ambiente forzatamente chiuso dentro le quattro persone del clan, soffocante sia nella spazio fisico che umano (efficacissi-

ma in questo la scelta di soli spazi piccoli e l'invasione delle scatole di scarpe in ogni piccolo angolo), la monotematicità del contare i tantissimi soldi e del distribuire la droga, alla fine inducono nella vitale Angela claustrofobia e desiderio di evasione. Angela sente il richiamo forte di fare qualcosa di essenzialmente umano, non resiste più alla costrizione di una vita fatta solo di gioielli e soldi (una evasione come la crociera con il marito boss non risponde a questa sua esigenza esistenziale). La spinta alla vita è tanto forte da portala a una passione fortissima nonostante il rischio gravissimo insito in questa uscita dal tran-tran quotidiano. Angela, dopo non mostra rimpianti per la vita precedente quando rimane triste in attesa sul molo dell'amore che non è più ricomparso (il film non dice se perché ucciso o perché Masino ha deciso altro). La recitazione della Finocchiaro è davvero molto buona, però sono molto ben condotti anche gli altri personaggi.

Cristina Bruni - Una vicenda di per sé poco intrigante riesce tuttavia ad avvincere per l'originalità espressiva e la particolarità di certe riprese fotografiche. Angela vive un ruolo del tutto ancillare come ancora oggi molte donne soprattutto al sud, che nella loro posizione subordinata non riescono a comprendere la portata devastante del loro ruolo, in questo caso esse stesse strumento di morte. Angela, che non può scegliere neppure il gioiello preferito, anche questo imposto dal marito che, come dallo stesso affermato, anteponendo ciò a qualsiasi espressione di sentimento, «non le ha mai fatto mancare nulla», incontra la passione amorosa, e questa avrà effetti a dir poco dirompenti. In un mondo in cui l'orgoglio personale è ai vertici della scala di valori, l'amore extraconiugale non può che significare condanna al bando, come per Angela, o, peggio, come per Masino, alla morte.

Pierfranco Steffenini - Non è un film sulla mafia; è piuttosto una storia di passione e di morte situata in un contesto mafioso. La regista, già molto apprezzata per *Tano da morire*, cambia registro in questo film, pur non abbandonando l'ambientazione nell'amata Sicilia. Evita abilmente i rischi del melodramma utilizzando la macchina da presa come un occhio freddo, non partecipe, e servendosi di un montaggio così secco da rendere qua e là difficoltosa la comprensione di tutti i risvolti (a ciò per la verità contribuisce anche il parlato siciliano). Quanto mai azzeccata la scelta della sconosciuta interprete principale, bruna e sensuale come richiesto dal personaggio. Ben fotografata, una Palermo cupa ed estranea agli itinerari turistici.

Gianpiero Calza - Il soggetto di questo film è una storia vera e ha quindi tutti i limiti del caso. Ma la sceneggiatura è riuscita a dare profondità alla vicenda e in particolare al personaggio femminile protagonista, che ci appare come il paradigma di una condizione femminile irrealizzata e irrealizzabile in un contesto sociale opprimente come quello mafioso. L'oppressione maschile su Angela si esercita non solo limitandone il ruolo a semplice "galoppina" di piccoli traffici sporchim ruolo che le impedisce di comunicare normalmente con gli altri, contattati sempre di sotterfugio, ma bloccandola nella impossibilità di esprimere qualunque sentimento. La bottega in cui lavora, costipata com'è, è il simbolo efficace della sua coazione sociale e personale. Sicchè la possibilità di aprirsi in una relazione d'amore con un uomo che le presta un minimo di attenzione può diventare un'alternativa di vita. Ma anche negli abbracci amorosi – resi così di scorcio, così compressi – poco spazio si offre all'espressione di un'autentica umanità. Questa riduzione anche fisica dello spazio di vita è ben espressa da un linguaggio cinematografico che ricorre quasi esclusivamente ai primi piani e/o ai dettagli, con movimenti di macchina legati ai movimenti del corpo e riprese in soggettiva. Perfino i rumori, accentuati, contribuiscono a dare la sensazione di uno spazio vitale compresso.

DISCRETO

Piermario Suardi - Tanto originale e accattivante è stato *Tano da morire* quanto tradizionale e deludente mi è sembrato

Angela. Il film, convincente e scorrevole nella prima parte, diretto con toni asettici e ripetitivi da reportage sulla mafia, diventa invece un ordinario mélo nella seconda, proprio quando la tensione emotiva e narrativa doveva mostrarsi in crescendo. Invero prevedibile è il classico intreccio amoroso fra la moglie del capo Angela e il "picciotto" Masino, come pure scontato è il suo epilogo implicitamente tragico. Anche la descrizione dell'iter delle indagini di polizia e giudiziarie - seppur originale perché vista dalla parte dei mafiosi - appare un po' farsesca, superficiale e approssimativa, neppur degna di un telefim televisivo: *La piovra* era decisamente più credibile. Insomma, dalla senz'altro talentuosa e originale Roberta Torre si poteva, e si può, pretendere di più.

Franco Castelli - Nell'avvilente squallore del narcotraffico mafioso Angela si riscatta solo in due scene, quando esprime al marito il bisogno imperioso d'interrompere per un po' di tempo almeno quella vita degradante e quando, arrestata, risponde al commissario che non intende mandare in prigione altre persone per essere libera. Troppo poco per riscattare un film di un'ora e mezza.

Lucia Bodio - Interessante è il modo in cui questo film, di una donna, racconta con immagini la passione amorosa e la violenza mafiosa. Sono sguardi che si scrutano e che si incontrano, mani e corpi che si accarezzano e non solo corpi che si posseggono. E la violenza è soprattutto "verbale", anche nella scena dell'omicidio non si indugia su sparatorie, morti, sangue. Sarà dovuto alla diversa sensibilità dell'animo femminile?

MEDIOCRE

Umberto Poletti - Un film che fa pensare ai canovacci e ai centoni della Commedia dell'arte, ormai in crisi nel 1600, quando gli attori, ottimi caratteristi, ma mediocri per inventiva, imparavano a memoria decine di battute valide per "tutte le stagioni". In *Angela* abbiamo quelle del boss, del compare, del giovine assassino e rubacuori, della moglie intrigante e guappa ecc. Scarsa originalità in tutto: tipi e dialoghi.

Miranda Manfredi - Solo una regista-donna poteva addentrarsi nella psiche tortuosa di Angela, pur lasciando degli angoli inesplorati e incomprensibili. La veridicità della storia non accresce il valore del film che rimane mediocre, soprattutto come indagine sociologica. Cinematograficamente il film ha un montaggio buono, con insistenza sui primi piani della protagonista e nei giochi ambientali di luce che accompagnano il sottosuolo dell'anima; Angela è una donna che passa dall'ambizione dell'avere, sostenendo un sentimento ingannevole, a un rapporto emozionale che di sentimentale non ha niente. Come denuncia di aridità umana il film si può dire riuscito. Le lacrime e la ricerca dell'*altrove* non mi sembra che possano giustificare una donna che burocraticamente aderisce a un commercio delinquenziale sostenendo un ruolo che non può lasciarle che sensi di colpa e solitudine interiore. Ovviamente da qualsiasi film che porta in sé valori umani negativi ci si può discostare per trovare attraverso la condanna un aspetto positivo. In questo film, i valori umani assumono un aspetto anche troppo didascalico.

Arca russa

3

titolo originale:
Russkij Kovcheg

Cast&Credits

regia: Aleksandr Sokurov
origine: Russia/Germania, 2002
*sceneggiatura:*Anatoli Nikiforov, A. Sokurov
fotografia: Tillman Büttner
montaggio: Stefan Ciupek, Sergei Ivanon, Betina Kuntzsch
musica: Sergei Yevtushenko
coreografie: Galy Abaidulov
costumi: Lidiya Kriukova, Tamara Seferyan, Maria Grishanova
interpreti: Sergei Dreiden (lo straniero), David Giorgobiani (Orbeli), Alexander Chaban (Boris Piotrovsky),
Leonid Mozgovoy (la spia), Maxim Sergeyev (Pietro il Grande),
Maria Kuznetsova (Caterina la Grande),
Mikhail Piotrovsky (se stesso)
durata: 1h 36'
distribuzione: Mikado

Il regista

Aleksander Sokurov è nato a Podorvikha, in Siberia, il 14 giugno 1951. Figlio di un militare, ha vissuto gran parte della propria infanzia tra la Polonia e la Turchia. Ha frequentato l'Università di Gor'kij, lavorando contemporaneamente per una televisione locale, dove è rimasto sei anni in veste di produttore e regista. Nel 1974 si è laureato in Storia e Filosofia. L'anno successivo si iscrive al corso di regia della Scuola del Cinema VGIK di Mosca, (che termina nel '79) dove conosce Andrej Tarkovskij, che lo aiuterà a entrare nello staff dei Lenfilm Studios. Il suo primo film, *The Lonely Voice of Man* (1978) vince il Leopardo di Bronzo al Festival di Locarno. Tra il 1980 e il 1987 cura la regia di due lungometraggi, numerosi corti e sei documentari, nessuno dei quali ottiene l'autorizzazione della censura sovietica. Dal 1980 lavora per la Len Film Studios realizzando altri 9 film e più di 20 documentari, molti dei quali premiati nei festival di tutto il mondo. Per lungo tempo la censura proibisce le proiezioni dei suoi film in patria, accusandolo di "formalismo" e "attitudini antisovietiche". Fra i suoi titoli più famosi, oltre al film d'esordio, *Madre e figlio* (1997, distribuito in 25 Paesi), *The Second Circle* (1990), *Moloch* (1999). Nel 2000 ha partecipato alla Mostra di Venezia con *Dolce*. Si è anche cimentato nell'adattamento di testi letterari di Shaw, Flaubert e Dostoevskij. Sebbene più conosciuto per i suoi lungometraggi, Sokurov ha diretto più di venti documentari, tra cui una serie di "elegie", di durata oscillante fra i 20 ed i 90 minuti. Dopo la caduta del regime sovietico, i suoi film hanno ricominciato a ottenere visibilità e guadagnare premi e riconoscimenti nei festival internazionali. *Moloch* è stato premiato a Cannes nel '99 come migliore sceneggiatura. Oltre a *Moloch*, sia *Taurus* (2001) che *Arca russa* (2002) sono stati candidati alla Palma d'oro a Cannes, come pure il suo ultimo film, *Padre e figlio* (2003).

Il film

Storia, eleganza, cultura, bellezza, tristezza: il viaggio sognato di *Arca russa* di Alexander Sokurov attraversa tre secoli di storia russa, dal Settecento al grande ballo imperiale del 1913 e oltre (San Pietroburgo, città d'acqua e d'artifici, compie 300 anni nel 2003); evoca episodi quali il ricevimento dell'ambasciatore di Persia alla corte dello zar e l'assedio di Stalingrado col suo milione di morti; incontra Pietro il Grande, la Grande Caterina, gli ultimi Romanov. Una meraviglia, ma il pregio più alto è tecnico. *Arca russa* [...] resterà nella storia del cinema come un'impresa straordinaria: un film girato in un unico piano-sequenza di oltre novanta minuti, realizzato in digitale e in steadycam con centinaia di comparse in costume, in 33 sale di quel luogo unico che è il museo dell'Ermitage, l'ex Palazzo d'Inverno di San Pietroburgo, preparato per mesi e completato in un'ora e mezza. Un film che, sulla via della semplificazione tecnica ricercata dal cinema, elimina un altro passaggio, il montaggio [...]. Fasto, grandiosità, bellezza delle opere conservate all'Ermitage, intensa malinconia, rimpianto struggente del passato, un labirinto di sale, corridoi e scaloni, un ritmo incalzante e forte. Il regista invisibile e un diplomatico francese del XIX secolo accompagnano il viaggio nel Tempo discutendo di amore-odio verso la Russia, del rapporto del Paese con il proprio passato e con l'Europa contemporanea. L'Arca di Noè salvifica è per la Russia quella dell'Arte. Alla fine, dopo la gran prova di bravura dello sfollamento in massa dal ballo, le nebbie sull'acqua della Neva e il sospiro dell'autore: «Tutti conoscono il futuro, ma nessuno conosce il passato... Siamo destinati a navigare eternamente, a vivere eternamente». Alexander Sokurov, cinquantun anni, uno dei maggiori registi europei, era noto soprattutto recentemente come narratore di storie con pochi personaggi: *Madre e figlio* (1996) era il racconto del sentimento d'un figlio che cura la propria madre morente; *Moloch* (1999) era un'analisi della solitudine di Hitler; *Taurus* (2000) era una descrizione desolata della lunga agonia di Lenin, prigioniero della confusione mentale, dell'assistenza di moglie e cognata, dei servizi segreti. In *Arca russa* il film corale ha centinaia di personaggi che il regista domina con mano ferma mentre con sicurezza sperimenta la sua impresa tecnica nuovissima, meravigliosamente riuscita. (Lietta Tornabuoni, *La Stampa*, 16 novembre 2002)

La storia

Nevica. Alla porta di un grande palazzo preme un gruppo di persone che salgono in fretta le scale: ufficiali e belle donne in abito da sera. Sembrano invitati a una festa. Un attore con una maschera sul viso li invita verso il palcoscenico, ma lo spettacolo è dedicato a pochi. Estraneo a quel mondo e lì per caso, un uomo tutto in nero, guidato da una voce di chi conosce bene quel luogo, osserva. Siamo all'Hermitage, uno dei più famosi Musei del mondo. L'uomo vestito di nero è il Marchese, un diplomatico francese del XIX secolo, la voce che lo guida e che non vedremo mai in volto, è quella di un misterioso regista contemporaneo con il quale attraversa le stanze del palazzo e scambia le sue idee sulla storia della Russia. Adagio e invisibile agli altri, il Marchese incomincia a percorrere i grandi spazi che si trova davanti. Subito è un bellissimo corridoio: qualcosa che gli ricorda il Vaticano, lungo le pareti i dipinti di Raffaello. Poi passano le sale della pinacoteca, secondo l'ordine "storico" di chi ha collocato quei quadri. La voce del regista – a cui il Marchese si rivolge per sapere chi sono i visitatori a lui incomprensibili di quei capolavori e perché i quadri si trovino lì e da chi sono stati voluti – risponde ricostruendo l'epoca e il travaglio che ha significato per la Russia e per l'Europa l'arte e la sua destinazione. Nella sala della scultura, una statua di Canova lo mette al corrente dell'interessamento verso il grande scultore dello Zar Alessandro, che ne fece acquisto dalla moglie di Napoleone.
Quando i custodi annunciano la chiusura e tutti si affrettano all'uscita, il Marchese resta solo. Le stanze si fanno buie, ma il dialogo continua con qualche visitatore solitario, a cui si avvicina quasi provocatoriamente. Un grande dipinto che

raffigura i due apostoli Pietro e Paolo, e davanti al quale sosta in adorazione un giovane uomo, sollecita nel Marchese una ragione al significato di tale sentimento, "quando è sconosciuto quello che dicono le sacre scritture". Discorsi complessi che sottintendono spirito del tempo e cultura d'oggi, il farsi della storia e il suo superarci. Poi il grande salone diventa teatro alla rappresentazione degli avvenimenti che si sono svolti o che avrebbero potuto svolgersi al Palazzo d'Inverno. La prima occasione è la visita dell'ambasciatore di Persia, figlio dell'erede dello Scià, ricevuto dalla Zar Nicola 1°, per le scuse che gli sono dovute a motivo dell'uccisione di alcuni diplomatici. Il cerimoniale mette a confronto grandi divise e belle donne. Il Marchese osserva i dettagli, e si spinge anche a guardare da vicino le tavole apparecchiate con preziosi vasellami che onoreranno il banchetto finale. La scena successiva è invece dedicata ad Alessandra, ultima zarina, e alla sua bellissima famiglia, riunita intorno allo zar per un pranzo in famiglia, ma già avvolta, seppur inconsapevolmente, dal futuro che sta per travolgere l'impero. Infine, e a conclusione, l'ultimo grande ballo reale, e la lenta uscita di scena di un mondo che ancora oggi racconta se stesso attraverso lo sfarzo e la distanza di grandi festeggiamenti, alte uniformi e solenni abiti da sera, segno inequivocabile di una grande ricchezza e di un irripetibile passato. Il marchese partecipa al ballo, ma avverte il non dover andare oltre. In fondo allo scalone, mentre le voci di quegli invitati si affievoliscono, si apre improvvisa una porta, ed è solo fumo e mare. Come se quel lungo viaggio rientrasse nella dimensione da cui solo poteva emergere: il sogno. E quell'immenso contenitore di capolavori e di storia diventa un arca, l'arca russa, luogo di memoria, pronto ad accogliere tutti quei visitatori che come il Marchese si avventurano nel passato, con il bisogno di avere accanto una guida. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Il canto dell'immagine-tempo di Sokurov […], abilissimo lirico del cinema, modella le sale dell'Ermitage di Pietroburgo come un'isola dove è possibile che tre secoli di storia vivano insieme, nello stesso luogo, nello stesso istante. […] Se vi abbandonate, sentirete come è possibile che il cinema sia una musica visiva e la mobilità dello sguardo il regno insospettato del trascorrere. Come in Resnais e Antonioni, in Tarkovsky e Visconti. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 22 novembre 2002)

L'arca russa è un kolossal con mille personaggi che si aggirano nelle auguste sale dell'Hermitage di San Pietroburgo. Sarà un genio o un pazzo questo Alexander Sokurov che grazie a incredibili acrobazie tecnologiche è riuscito a imbastire nel tempo reale di 1h.40", senza stacchi né interruzioni, una cavalcata di tre secoli? Scoperto nel suo vagabondare da un personaggio pretestuale, il dispersivo Sergei Dreiden dalla chiacchierata divagante, fra un dipinto e una statua prendono vita Pietro il Grande, Caterina, i due zar Alessandro I e II colti ora in rituali pubblici e ora in una crepuscolare intimità. Da una sala all'altra approdiamo a un ballo tanto affollato e travolgente che in confronto quelli del *Gattopardo* sembrano quatto salti in famiglia. Nel gran finale siamo nel 1913 e l'esodo dei fantasmi dal palazzo diventa una potente metafora dell'uscita dalla storia. Nel suo aspetto di grande sogno questo strabiliante non film avrebbe deliziato C. G. Jung e Fellini. Da non mancare. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 9 novembre 2002)

Un regista importante, discusso, impegnativo, per un film seducente, irritante, sorprendente. Un esercizio di regia, un viaggio nell'arte, un reportage dalla storia. Tutto come guardato in diretta, senza stacchi, in un unico piano sequenza in soggettiva che dura quanto il film. Museo dell'Hermitage a San Pietroburgo. L'obiettivo della macchina da presa digitale è l'occhio di un visitatore sconosciuto, guidato nei saloni del grande palazzo da un diplomatico straniero che gli fa strada, gli illustra i quadri, assiste con lui alle apparizioni di personaggi le apparizioni di personaggi storici, fantasmi di un passato perduto e resuscitato,

Pietro il Grande con la frusta che insegue un generale, Caterina II che cerca una toilette l'ultimo zar che mangia con la famiglia senza preoccuparsi dei bolscevichi, fino a un coinvolgente, meraviglioso, fantastico ballo finale, del 1913, di prima della rivoluzione, dove centinaia di persone, militari, aristocratici, bellissime signore, orchestrali, funzionari, affascinanti giovinette, uomini di governo si accalcano e danzano prima di discendere lungo un immenso scalone inghiottiti da un'altra storia che li caccerà dalla storia. Nostalgia, sogno, memoria, oblio, lontananza, ricordo, malinconia: magico Sokurov. (BRUNO FORNARA, *Film Tv*, 12 novembre 2002)

Il gusto per l'Arte e la Storia, raccontati attraverso un unico piano sequenza di 96 minuti, ovvero tutto il film. Sembra un sogno, come il film che apre su un'immagine nera resa viva da una voce fuori campo, attrice principale e invisibile del film, che dice: «Apro gli occhi e non vedo niente. Nessuna finestra, nessuna porta... ricordo che è accaduta una disgrazia e tutti si mettevano in salvo come potevano». E già sogno e incubo, bellezza e paura. E come per magia, in un'atmosfera onirica lucente, ci troviamo dentro l'Ermitage, nella San Pietroburgo del 1700. A condurci in questo viaggio sono due personaggi: il primo, uomo contemporaneo, presente solo attraverso la soggettiva in piano sequenza del film, che sentiremo parlare e dialogare con un altro personaggio, un marchese dell'Ottocento, anche lui catapultato in una epoca non sua e in un periodo non suo. Sono Virgilio e Dante nel ventre della storia russa, che conducono un viaggio attraverso le epoche […]. Ogni stanza un'epoca, un evento e soprattutto una galleria di opere d'arte sublimi. L'arca di Sokurov è un elogio dell'Arte e una critica della Storia come Sequenza di eventi tutti umani, di morte e diplomazia, come se l'Arte non fosse prodotta dagli uomini ma fosse una sorta di divinazione, immagine di un "oltre" fatto di bellezza e armonia, di cadute e voli, di sangue e elegia. Come se l'uomo fosse la materia della Storia e l'artista un medium che riesce a far vedere quello che c'è ma non si percepisce. (DARIO ZONTA, *L'Unità*, 8 novembre 2002)

Il riverbero di malinconici fraseggi di pianoforte, una voce fuoricampo che si interroga come quella di un viaggiatore onnipresente e invisibile e la fuga degli splendidi corridoi di uno dei più famosi musei del mondo: *The Russian Ark* di Aleksander Sokurov, in concorso a Cannes, ambientato nell'Hermitage di San Pietroburgo, sembra fondere i principali interessi del cineasta russo. Il documentario e la poesia, l'amore per l'arte e lo studio del flusso ininterrotto della coscienza. Un mostruoso piano sequenza (una ininterrotta ripresa senza stacchi e senza montaggio) attraversa i saloni, gli anfiteatri, le scalinate, i sottoscala del celebre museo passando da scene affollate di personaggi in costume all'oggi dove bivaccano visitatori appesi alla bellezza stordente dell'immensità di opere d'arte che vi alloggiano: dalle imitazioni di Raffaello alle sculture del Canova, dall'arte rinascimentale a quella napoleonica, dai maestri fiamminghi al neoclassicismo settecentesco. Le immagini precipitano senza ripetersi in un pozzo nel cui fondo risiede lo spettatore mentre il chiacchiericcio delle persone in scena, orchestrato dalla futile malinconia di un diplomatico del XIV secolo, si accumula ad una velocità variabile ma incessante. Interrogativi storici («Perché la Russia ha abbracciato la cultura europea?»), notazioni di costume, commenti estetici. L'autore, fuori scena, duetta con lui. Divagazioni, riflessioni, civetterie metafisiche e introspettive. Capace di passare da una scena all'altra, dalla rievocazione del mondo di Pushkin a quello di Caterina II, è un esercizio di altissima tecnica ed estetica cinematografica che possiede il virtuosismo acrobatico del monologo fluviale o dell'assolo di improvvisazione. Ma non possiede il fascino denso e avvolgente di altri film di Sokurov capaci di sfidare con materiali meno preziosi ed una messa in scena più semplice e ridotta, l'idea che un film debba per forza essere una storia di finzione fissata da una sceneggiatura, interpretata in un set e costruita al montaggio (per esempio: il documentario *Elegia di un viaggio*, presentato a Venezia e coprodotto come questo dal Museo dell'Hermitage, raggiungeva una poesia più penetrante con mezzi e tecnica meno esibizionisti). (MARIO SESTI, *Kataweb cinema*)

Dove si nasconde l'autentica anima russa o, almeno, la coscienza che i russi hanno del loro spirito più autentico? Il regista Aleksander Sokurov la cerca tra le stanze dell'Ermitage (oggi museo che ospita i capolavori raccolti dagli zar, ma in passato Palazzo d'inverno, residenza della corte imperiale). Per cercarla, il regista si misura con un'autentica prodezza tecnica: un'unica ripresa ininterrotta di 90 minuti affidata alle risorse di una camera digitale ad alta definizione (che non è limitata dalla durata dei caricatori di pellicola) e alla superlativa abilità dell'operatore steadycam Tilman Buttner (quello di *Lola corre*). Con la continuità, ma anche la libertà dei sogni, Sokurov attraversa i locali dell'Ermitage, ora popolati dai nobili che vi abitarono, da Caterina a Pietro il Grande, a Nicola II, con il loro stuolo di nobili e militari, ora attraversati dai visitatori che ammirano i quadri esposti alle pareti. A dialogare con il regista, di cui si sente solo la voce e che si identifica con la cinepresa, c'è un nobile francese, probabilmente il marchese Adolphe de Custine, autore di una celebre quanto piccante *Russie en 1839*. Ai loro dialoghi, appunto, il compito di illustrare quell'autentico spirito russo che, per Sokurov, esisteva ai tempi degli zar e che poi si è perduto in un "mare" di ghiaccio e solitudine. Il regista non ha dubbi e la sfavillante bellezza del ballo finale (filmato con un'eleganza straordinaria) sembra cancellare ogni contraddittorio. Ma è proprio questa univocità che allarma: se esiste uno spirito che è cresciuto nelle contraddizioni (tra slavismo e occidentalismo, tanto per dirne una), quello è proprio lo spirito russo. E Sokurov sembra volerlo cancellare bellamente. (PAOLO MEREGHETTI, *Il Corriere della Sera*, 14 dicembre 2002)

Dalla Russia con stupore. Novanta minuti miracolosi, lo sguardo del regista che diventa il nostrom in un interminabile, sinuoso, fantasmagorico piano sequenza in grado di fondere passato e presente, in un percorso onirico che amplia a dismisura gli orizzonti della nostra conoscenza. *Arca russa*, di Aleksandr Sokurov, eccolo il tappeto magico su cui tutti possiamo salire. Dalla fondazione di San Pietroburgo fino ai nostri giorni, dall'inizio del XVIII secolo, con il folle sogno dello zar Pietro il Grande, che volle la nuova capitale dell'immenso impero, lassù nel remoto Nord: Sokurov ci guida per mano in un'infinita "soggettiva", muovendosi di continuo con la macchina da presa digitale, capace del prodigio di registrare un'ora e mezzo senza (almeno apparenti) stacchi di montaggio. E che vediamo, dunque? Da una stanza all'altra del museo Ermitage, avanti e indietro nel tempo – accompagnati da un austero nobile di origine francese – osserviamo i magnifici quadri delle raccolte imperiali, "entriamo" nelle pennellate dei maestri, quasi "sentiamo" l'odore delle tele, avvicinandoci a pochi centimetri, alla scoperta dei più riposti ed enigmatici particolari. E poi il viaggio nel labirintico palazzo subito riprende. Da una parte appare lo zar Nicola con tutta la sua famiglia, ancora ignaro del destino tragico che la rivoluzione bolscevica sta preparando per lui e per tutti i suoi parenti più prossimi; dall'altra ecco Caterina che esce nella neve, accompagnata da un servo premuroso. E poi ancora grandi orchestre, balli di corte, damine elegantissime, ufficiali impettiti nelle loro divise e, d'improvviso, studenti dei giorni nostri in visita alla pinacotecam giovani marinai dell'Armata Rossa, reduci che ricordano il milione di morti durante l'assedio nazista. Non è solo nostalgia: è grande cinema che ridà la vita, è atto creativo puro, è immersione totale nella storia e nella letteratura di un Paese che si ricorda di essere stato grandissimo. (LUIGI PAINI, *Il Sole 24 Ore*, 8 ottobre 2002)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Vincenzo Novi - Il film trasmette la nostalgia di ciò che è trascorso e il senso della bellezza come esigenza spirituale. Un pezzo dell'anima russa a cui si sono ispirati artisti, poeti e ultimamente anche cineasti. Dietro lo scintillio della parata fa capolino il seme del diluvio prossimo venturo. Più che alla riflessione il film invita alla contemplazione.

Miranda Manfredi - Il momento più significativo del film è

stato il soffermarsi sul quadro con i due apostoli che indicavano le Sacre Scritture, che ha suggerito alla "guida-anima della Storia" la frase: «Il futuro dell'uomo è indicato in quel Libro». La suggestione del film, complesso nella sua splendida cavalcata storica, sta, oltre che nella magnificenza della sceneggiatura, anche nel significato simbolico che il regista ha voluto genialmente costruire col movimento scenico delle comparse. Il regista inoltre si sofferma con compiacimento sulle tre Grazie del Canova quasi a sottolineare il concetto di sopravvivenza dell'Arte nella tragedia della Storia. L'inizio del film è significativo nella rappresentazione teatrale delle maschere che inconsciamente si addentrano nel labirinto dei sotterranei, come nel buio del futuro. Ugualmente emblematico il finale con l'uscita di scena di un mondo che ha terminato il suo ruolo di potere, immerso nei piaceri e nella superficialità. Il riscatto del popolo dalla servitù della gleba avrebbe provocato le nubi più nere della storia russa che nelle acque torbide della Neva avrebbe continuato a navigare alla ricerca di un ideale forse irraggiungibile.

OTTIMO

Rosanna Radaelli - È un *unicum* stupendo in tutti i sensi; non c'è un cedimento nel fluire del racconto sempre a sorpresa, con il dialogo fra i due personaggi di cui uno invisibile, che si inserisce sul fluire delle immagini come un tutt'uno. Immagini che scorrono armoniosamente, dalle più sontuose alle più piccole e oscure sullo sfondo delle sale dell'Hermitage. In questo contesto non va dimenticata la colonna sonora, costituita da brani classici – e non, credo – perfettamente scelti. Dicevo e ribadisco: è un *unicum* che potrei solo definire un grande atto d'amore del regista, a chi e a che cosa non voglio e non posso indicare: mi sembrerebbe di banalizzare con riflessioni superflue una composizione di grandissima poesia, e quindi universale.

Edoardo Imoda - Basterebbe la sequenza finale con la lunga discesa degli scaloni dell'Hermitage per dire del valore e della qualità del film. Ma questo è arricchito dalla tecnica cinematografica usata e dal racconto cinematografico, fra il reale e l'irreale, che ci catapulta nell'ultracentenaria storia del museo che diventa l'attore principale con il significativo scorrere degli eventi che hanno fatto la storia del palazzo, ma anche di un'intera nazione. E qui si capisce anche il titolo del film, con la burrascosa storia della Russia che ci fa da sfondo sempre alla ricerca di un approdo, forse l'Europa del Settecento tanto amata dai suoi monarchi da far convogliare a San Pietroburgo il meglio dell'arte per la sua costruzione o anche l'Europa attuale quale entità in grado di aiutare nel radicale cambiamento il malinconico popolo russo. Aleggia su tutto lo spirito del passato del quale il regista non sembra possa fare a meno e che magari aiuta a vivere nello squallore del presente o del passato prossimo, ben rappresentato dalla bufera di neve che coglie il visitatore all'uscita dal palazzo e da questo sogno intriso di indubbia bellezza e liricità.

Cristina Casati - È un'operazione cinematografica estremamente raffinata, sia ovviamente dal punto di vista tecnicom sia perchè persegue il culto della bellezza dell'arte e dell'eleganza della vita. Ma io credo che ci sia anche qualcosa in più: è una sintesi del ritrovato amore dei russi di oggi per il loro passato più europeo, più colto, meno esclusivamente slavo. Insomma, tutto ciò che San Pietroburgo simboleggia nella storia russa. Ma qui non pare predominino i rimpianti, che sono sempre un po' provinciali e conservatori, ma forse il desiderio di una nuova rifondazione della società ex sovietica che, dopo il diluvio degli anni bui, sintetizzi le differenti anime del grande continente.

Michele Zaurino - L'arca è l'imbarcazione sulla quale Noé si salvò con i rappresentanti degli esseri viventi dal diluvio universale. Utilizzando questa metafora, Sokurov ci imbarca sulla nave "Hermitage" di S. Pietroburgo e ci fa percorrere tre secoli di storia e arte. Con un gioco di scatole cinesi e in prosepttiva rigorosamente soggettiva attraversiamo le stanze dell'immane museo in un'alternanza di scene con personaggi storici russi e altre di osservazione minuziosa di alcuni ca-

polavori esposti. In una dimensione temporale poco definita e in un'atmosfera vagamente onirica si giunge al termine del percorso con la visione di una porta che si affaccia su un mare grigio e nebbioso, meglio forse non varcare quella porta. Il mondo può nostalgicamente sopravvivere solo salvaguardando i valori espressi dalla società borghese del passato, e non c'è futuro negli sconvolgimenti e rimodernamenti sociali del secolo che verrà. Pur non condividendo le scelte ideologiche di Sokurov, non si può che rimanere ammirati di fronte al coraggio e alla qualità superlativa di un regista che non scende a compromessi e che continua a sorprenderci ad ogni film.

Emilia Zavatarelli - Film affascinante e misterioso ad un tempo, che si presta ad interpretazioni diverse. Magistrale sotto l'aspetto culturale ed artistico. Disturba (in quanto superflua) la voce fuori campo.

Ugo Pedaci - Un documentario tutto da vedere, ricco di storia, arte, bellezza, sogni e speranza. Complimenti al regista Sokurov per aver pensato e realizzato questo lungometraggio tutto di un fiato, nel quale passano davanti ai nostri occhi tre secoli di storia, tanta bellezza e tante comparse che fanno rivivere avvenimenti storici che hanno segnato la vita della Russia e dell'Europa. Ho colto a pieno il messaggio che il regista ha voluto lanciare con questa sua opera originalissima: tentiamo di salvare e mantenere in tutti noi il ricordo di tanta storia e di tanta arte e bellezza che questa Arca preserverà dal mondo omologato di oggi, che tutto soffoca e circonda. Un piacere per la vista e per l'anima. Un appello forte.

BUONO

Paola Almagioni - Un film piuttosto insolito, con una grande raffinatezza di immagini. Costumi bellissimi, indossati da comparse che sembrano essere nate per portare quegli abiti, quei gioielli, quelle decorazioni. Personalmente, sia nelle immagini sia nel commento delle due voci, mi è sembrato di cogliere una grande nostalgia di Sokurov per il passato, per l'amore per le cose belle che non sembra far più parte del mondo di oggi. Il film è un vero piacere per gli occhi, ma più che un film l'ho visto come un lungo, colto documentario.

Raffaella Brusati - *Arca russa* è una sconvolgente continua danza negli splendori dell'Hermitage; è un viaggio da seguire con pudore, aprendo discretamente la porta socchiusa, indicata dalla sottile striscia che sottolinea i titoli di testa, dalla quale filtra un raggio d'intensa luce, per proseguire mano a mano con un interesse che diviene euforia d'inizio/fine del mondo; è un racconto sul respiro della storia ed è il fluire eterno del tempo. Non mancano attimi grandiosi con una surrealtà quasi di ghiaccio ma, in alcuni momenti, il film mi è parso impersonale. Girato in digitale per scivolare con maggiore fluidità nel tempo e nello spazio percorre in modo spettacolare gli interni del Palazzo d'Inverno gremito di spettrali sagome senza nome che riescono perfettamente a esasperare un'abissale sensazione di vuoto. È una lotta contro passato, presente e futuro, dentro quest'arca della memoria dell'anima russa. È un teatro delle ombre che schizza morbidamente da un personaggio all'altro, sussurrando a volte – non sempre purtroppo – la storia culturale di un paese, con antica poesia e malinconia. Poi, lenta e inesorabile, c'è l'uscita dell'Arca abbandonata, per chiudere il film in un'ultima immagine di una bellezza raggelante. L'unico appiglio che non possa salvarci dal precipitare in una sensazione di profondo smarrimento è – secondo il regista – costituito dall'Arca.

Carla Testorelli - Insieme a un curioso personaggio francese, guidato da una voce fuori campo, entriamo in un misterioso Hermitage, popolato da personaggi di diverse epoche, teatranti del Settecento, frequentatori contemporanei, guardie sempre pronte a sbarrare il passo. Siamo circondati da simboli spesso indecifrabili, da porte che misteriosamente si chiudono, da intriganti figure femminili capaci di condurci

davanti ai grandi capolavori del Museo. Capiamo che la cultura russa è una summa dell'arte europea, da Raffaello a Rembrandt, da El Greco alle porcellane di Sèvre. Queste le premesse prima che il film si abbandoni senza più spigolosità alla rievocazione della storia dei Romanov, da Pietro il Grande a Nicola II. Storia che viene rappresentata con fasto e grandiosità, che è popolata da personaggi di elegante ricercatezza che recitano con naturalezza i loro ruoli del passato, per scomparire dolenti fra le nebbie della Neva. È solo un doveroso tributo alla memoria storica o non è piuttosto il rimpianto struggente per un mondo scomparso?

Ilario Boscolo - Visto il film, la mente ripercorre il tragitto degli splendori dell'Hermitage. La rivisitazione mentale delle sue bellezze, degli spazi architettonici, dei raffinati manufatti e degli stupendi quadri, con l'accompagnamento di una musica classica ariosa e dolce e con l'arricchimento di bella e coreografica gente procura una sensazione positiva e piacevole. Il regista è riuscito nell'impresa di presentare un mondo completo di vita e di realizzazione umana anche se limitato nello spazio e a un gruppo scelto di società. Egli è riuscito creando un gruppo esteso di personaggi del tempo passato epperò vivi e naturali, collegando passato e presente attraverso la meditazione e le sensazioni che procurano al presente le opere d'arte che condensano pezzi importanti del passato. Gli Zar Pietro il grande e Caterina di Russia sono anche il presente con le loro grandi realizzazioni. Il film trasmette il senso della bellezza, dello spessore della storia e dell'immanenza dell'arte. Non mi convince l'idea assolutistica presente nel film che re, aristocrazia e artisti al loro servizio sono l'arca russa (ma il concetto sembra volersi estendere al mondo), sono il contenitore della produzione sublime dell'umanità: pittura, musica, architettura, costumi, eleganza, insomma il bello è figlio di quell'insieme. E l'uomo comune ha la grande opportunità della contemplazione. Eppoi, ho trovato il film a tratti insistito, anche se capisco che l'atmosfera trasognata richiedeva un ritmo lento. Una buona produzione, ma con limitata visione spazio-temporale-sociale.

Cristina Bruni - L'idea di questo film, un viaggio nel tempo e nella psicologia di un popolo, quello russo, narrato da un Virgilio e un Dante settecenteschi, è a dir poco geniale. Il regista a mio parere avrebbe dovuto forse approfondire maggiormente il tema anche attraverso dialoghi, o meglio monologhi più significativi. Lo sguardo triste e rassegnato degli aristocratici alla vigilia della rivoluzione foriera di violenti appiattimenti di classe, divenuti mere comparse, insieme alle inquadrature della neve nebbiosa e incerta come il loro futuro, sono di eccezionale bellezza. Forse è vero: il popolo russo e la sua arte hanno sciupato delle opportunità, riducendo il talento a mera mimesi di stili europei. Il Palazzo d'Inverno e l'Hermitage restano comunque roccaforti di un mondo verso un lento declino.

Paolo Cipelletti - L'Arca continua a navigare nel mare tempestoso delle guerre e della povertà che l'hanno sempre circondata, e racchiude nei suoi saloni i brillanti protagonisti della Storia. Il riscatto viene a tutti noi dai capolavori dell'arte che essi hanno accumulato, e che l'Arca conserva, mentre tutti noi – all'esterno - siamo "condannati" a vivere. Avrei assegnato al film il giudizio di ottimo, se non fosse stata una certa freddezza che ho percepito, al di là della splendida rappresentazione e dell'ottima regia, nella ricerca delle allegorie.

Rosaluigia Malaspina - Un'elegante sponsorizzazione del museo Ermitage. Film che cura molto l'estetica, ma mi è parso senza passioni, senza sentimenti, a parte il rimpianto per il passato. Però è riuscito a dare corpo e immagine al tempo, soprattutto passato. L'arca russa come e cosa salva? La Russia, con la cultura, la bellezza? E la bellezza è in grado di salvare il mondo o non abbiamo più occhi per riconoscerla?

Mariagrazia Agostoni - Idea originale, tecnica valida, bella fotografia e musica. Il contenuto forse è troppo denso di simboli, il che nuoce alla completa comprensione e alla totale fruizione del film, non solo in senso estetico.

Gabriella Rampi - Oltre che per le indiscutibili quanlità tecniche, ho trovato il film di una grande bellezza formale, nella ricostruzione delle scene e dei costumi, il tutto nella splendida cornice dell'Ermitage, tra i suoi capolavori. Ho sentito nel regista l'amore per la città, l'orgoglio e il rimpianto per la sua storia di grandezza, l'importanza di conoscere il proprio passato per non disperdersi nelle nebbie, ma per continuare a navigare nel mare dell'esistenza con il sostegno di quest'Arca, che è arte e musica, ancora una volta viste come salvezza per il mondo.

DISCRETO

Antonio Vismara - Indubbiamente una prova di bravura per la tecnica di ripresa "in continuità" e per la grandiosità delle scene in costume. Di contro l'assenza di una trama e di una sceneggiatura che faccia da scheletro, rende quest'opera pesante e piuttosto noiosa.

Carlo Cantone - Più che un film ambizioso, un film vanitoso. Più che un bel quadro, una bella cornice. La ripresa "tuttodunfiato" sarà da guinnes dei primati ma nulla aggiunge a questa specie di affresco in movimento che forse stupisce per la magnificenza dei costumi e, soprattutto, degli ambienti ma non coinvolge emotivamente lo spettatore. Una critica alle barbarie dei tempi presenti attraverso una discutibile nostalgia di un passato che aveva un gusto per l'arte ma aveva barbarie ancora più riprovevoli del mondo d'oggi? O forse uno dei tanti modi di dissipare finanziamenti pubblici infischiandosi delle rispondenze di un pubblico che certamente non affollerà le sale cinematografiche dove si proietta questo film?

Ennio Sangalli - Un film sostanzialmente noioso. Anche quella lunga sequenza finale toglie quel poco di ritmo che c'era all'inizio. In più non si capisce cosa il regista voglia rappresentare e perché abbia scelto una tecnica registica come il pianosequenza di un'ora e mezza. E la storia della Russia dopo l'occidentalizzazione imposta da Pietro il Grande? Mah! È una rievocazione nostalgica della Russia protagonista di un'epoca di sfarzo, arte e bellezza? Forse; importante che la voce narrante dica sempre "voi europei" come in una competizione, e non voglia aprire la porta del ricordo su qualcosa che non è stato sfarzo e bellezza come i morti dell'assedio di Leningrado.

MEDIOCRE

Iris Valenti - Il film dov'è? Solo un magnifico affresco di un'epoca, di una società troppo fatua per sentirne nostalgia e rimpianto. C'è quasi ostentazione e compiacimento nel rievocare il fasti della Russia degli Zar attraverso la carrellata di magnifici saloni, splendidi costumi e acconciature che vorrebbero testimoniare la ricchezza anche artistica di un Paese. Non mi è piaciuto il film e mi ha annoiato non trovando in esso alcunché capace di suscitare interesse.

Arcipelaghi

4

Cast&Credits

regia: Giovanni Columbu
origine: Italia/Francia, 2001
sceneggiatura: G. Columbu (dal romanzo omonimo di Maria Giacobbe)
fotografia: Fabio Olmi
montaggio: Catherine Catela
musica: Piero Milesi
scenografia: Thierry Toscan
interpreti: Pietrina Menneas (Lucia), Paolo Lostia (Oreste), Fiancarlo Lostia (Giosuè), Carlo Sannais (Predu 'S'istranzu'), Pietro Seche (Raffaele), Fiorendo Mattu (Ventura), Badore Cottu (Flores), Vittoria Mazzette (Barbara), Barbara Begala (Angela), Elisa Soddu (Anna), Antonimo Maccioni (Astianatte), Salvatore Maccioni (Testimone), Baldo Soddu (Testimone), Paolo Puddighinu (Isp. Mazai)
durata: 1h 35'
distribuzione: Istituto Luce

Il regista

Giovanni Columbu è nato a Nuoro nel 1949. Dopo essersi laureato in Architettura a Milano è tornato a Cagliari e nel 1979 ha iniziato a lavorare per la Rai come programmista regista. Dal 1985 ha realizzato le docufiction *Visos* (selezionato al Prix Italia), *Dialoghi trasversali* e *Villages and villages* (vincitore del Prix Europa 1999). Ha pubblicato i libri *Visos – Dreams, signes, advises* (Ed. Ilisso), *L'arma dell'immagine* (Ed. Mazzotta) e *Lollas, la città immateriale* e ha collaborato con la rivista *Moda* e con Oliviero Toscani. *Arcipelaghi* (2001) è il suo primo lungometraggio. (da Cinematografo.it).

Il film

Come *La terra trema* di Visconti, *Arcipelaghi* di Giovanni Columbu è una tragedia, è recitata da interpreti non professionisti, è dialogata in dialetto con sottotitoli italiani, è ambientata (anziché nella Sicilia del mare) nella Sardegna interna arcaica, dove gli unici segni di modernità sono automobili e zainetti. È un film bello, asciutto e insieme passionale, fotografato con nobile semplicità da Fabio Olmi, tratto da un romanzo di Maria Giacobbe, capace di condensare tanti aspetti della realtà locale: la tradizione sanguinosa della vendetta, l'azione giudiziaria sfiduciata e opportunista, il paese rurale in apparenza serenamente immobile con le sue feste e i suoi crimini quasi barbari, la Chiesa che consiglia il perdono e non dà aiuto, la memoria d'una infanzia remota o contemporanea, l'arcipelago dei ricordi, dei rimorsi, dei personaggi. La sceneggiatura scritta dal regista mette insieme questi elementi con sapiente fluidità. Un bambino vede per caso tre ladri rubare in una fattoria cinque cavalli; i ladri lo minacciano per spaventarlo e farlo tacere, ma il più violento e primitivo fra loro gli taglia la gola a morte; la madre deve affrontare una sofferenza immedicabile mentre le istituzioni

non arrivano a identificare il colpevole. L'assassino, spesso ubriaco, straparla. Presto i colpevoli si moltiplicano, ma in paese tutti conoscono il nome dell'unico colpevole; anche la madre della vittima lo conosce e prepara la vendetta. Il bisogno di giustizia nutre la vicenda. Lo stile alto della tragedia e la sincerità degli interpreti benissimo scelti (Pietrina Menneas, che recita il personaggio della madre, è una rivelazione per intensità ed eloquenza) contribuisce a un risultato raro, ammirevole. Sembra persino singolare che il regista Giovanni Columbu, 52 anni, sardo di Nuoro istruito a Milano, laureato in architettura, autore di docu-fiction, di programmi tv d'informazione culturale e di alcuni saggi, con esperienza televisiva e amministrativa, (da assessore alla Cultura), sia con *Arcipelaghi* al suo primo lungometraggio. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 9 dicembre 2001)

LA STORIA

Al tribunale dei minori di Nuoro si celebra il processo per l'omicidio di Pietro Lampis, ucciso con un colpo di pistola il giorno della festa del patrono. Sono presenti l'imputato, Oreste Solinas, Lucia Solinas, sua madre, e altre persone del paese chiamate a testimoniare. Il presidente del tribunale ritiene importante ricordare che, un anno prima di quell'omicidio, il fratello del ragazzo indiziato, Giosuè, di undici anni, era stato ucciso, e che di quel delitto non si è mai trovato il responsabile. Tutti erano al corrente del fatto: Giosuè è stato testimone di un furto di cavalli organizzato da tre banditi. Giosuè vide quei cavalli portati via, i ladri se ne accorsero e temettero di essere stati riconosciuti e denunciati quando il derubato li obbligò a restituire quello che gli avevano sottratto. Il bambino fu ucciso nel modo più barbaro: gli fu tagliata la gola. Lucia, la madre, adesso spiega al presidente perché Giosuè si trovasse in quel luogo e non a casa. Era la vigilia della festa del paese, e le avevano chiesto di finire il pane che si fa proprio per quell'occasione: era ormai troppo tardi per andare a prendere il bambino, che si trovava all'ovile dei Carlos, dei parenti da cui lei lo aveva inviato per sostituirla nei lavori. Anche sua suocera le aveva suggerito che sarebbe stato più prudente andare a prenderlo il mattino dopo. Ma quando lei arrivò, il bambino era già morto. Da allora Lucia ha cercato in tutti i modi di trovare chi avesse ucciso suo figlio. La prima a scoraggiarla sull'inutilità di ogni tentativo è stata sua suocera. La polizia, dopo i primi interrogatori, le ha detto con chiarezza che doveva essere proprio lei a raccogliere in paese qualche parola utile per portare avanti l'indagine. Il parroco le ha parlato invece della necessità di saper perdonare e l'ha lasciata andare senza nessuna speranza nella giustizia degli uomini, chiedendole solo quella rassegnazione di cui lei non voleva sentir parlare. Ma il paese sapeva che ad uccidere Giosuè era stato proprio quel Pietro Lapis, per la cui uccisione è adesso indiziato il fratello più grande di Giosuè, Oreste Solinas. E nonostante tutti gli sforzi fatti per trovare la prova per denunciare il colpevole, nessuno le ha dato una mano. Tra i testimoni da ascoltare c'è la famiglia che aveva ospitato per un mese Oreste, che il giorno del delitto era stato mandato dalla madre all'ovile dei Carlos, in un paese a qualche chilometro di distanza, e dove poi è stato raggiunto e arrestato. Il giudice chiede le impressioni della famiglia sul ragazzo, che sono di massima rassicurazione: un ragazzo tranquillo, che non ha mai dato segni di turbamento. La madre, a cui il presidente chiede ripetutamente se conferma che il ragazzo il giorno in cui fu ucciso Pietro Lapis non si trovasse in paese, conferma. Il ragazzo, a cui rivolge la domanda «Conoscevi Pietro, il forestiero?» risponde un sì. Ma quando poi vuol sapere se sapeva che lo stessero cercando per l'omicidio di suo fratello, risponde no. Non dice invece una sola parola quando il presidente gli chiede se all'ora del delitto, secondo l'alibi appena fornito da sua madre, si trovasse all'ovile dei Carlos, raggiunto a piedi. Il presidente invita tutti a alzarsi per ascoltare la sentenza. Oreste Solinas è assolto per non aver commesso il fatto. Nessuno saprà mai che per vendicare la morte del fratello, in nome di quella giustizia che gli uomini non le avevano riconosciuto, la madre di Oreste prima della festa gli aveva dato una pistola ma che, al momento di sparare, è

stata lei, con una seconda arma a far fuoco su quell'uomo. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Benché sia tratto dal romanzo di Maria Giacobbe che porta lo stesso titolo, *Arcipelaghi* è l'esatto opposto di un film letterario. In qualche modo fa venire in mente lo spirito neorealista, oppure *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta, per la scelta del dialetto (con sottotitoli), l'utilizzo di attori non professionisti, l'autenticità dei luoghi. […] Riflessione amara sulla giustizia e sulla vendetta, ancorata agli aspetti più arcaici della cultura sarda e tuttavia profondamente critica riguardo ad essi, *Arcipelaghi* ha un impianto corale servito da volti e da corpi straordinariamente "giusti", convincenti, veri. Con film come questo, o come *Tornando a casa* di Vincenzo Marra, il cinema italiano riscopre un bisogno di autenticità e di aderenza alle cose imprevisto, perché lo si credeva dimenticato. Con una differenza di rilievo, però, rispetto al passato. Anziché un andamento cronologico e lineare, abituale nel cinema realistico, *Arcipelaghi* adotta una narrazione spezzata, non-cronologica, fitta di anticipazioni e di ritorni indietro, che ricorda piuttosto i procedimenti del cosiddetto cinema "moderno". Un tipo di racconto rappresentato metaforicamente dagli arcipelaghi del titolo, dove le sequenze-isole affiorano dalle dichiarazioni, dalle memorie e dai rimorsi dei vari personaggi. (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 25 dicembre 2001)

Un documento antropologico moderno e autentico, dinamico e stimolante. Columbu racconta una storia [...] dimostrando di controllare il flusso della coscienza e della memoria con alcuni strumenti linguistici che il cinema mette a disposizione: un montaggio destrutturante rispetto agli automatismi di una tradizionale sceneggiatura blindata e la recitazione degli attori non professionisti, la cui bravura è dovuta alla capacità del regista di liberare il soggetto dall'ingombrante presenza dell'occhio cinematografico, riuscendo a dimensionare il personaggio sulle persone. Il film si snoda intorno ai temi della giustizia/ingiustizia (il farsi giustizia da sé perché le istituzioni sono paralizzate), del perdono e della vendetta, dell'elaborazione del lutto e si muove negli impervi territori della disoccupazione e della violenza, della periferia e dell'estrema provincia, del tempo del cavallo e della birra. Le situazioni narrate evocano il fuoriluogo e il fuoritempo che le fanno universali e universalmente riconoscibili come segni. Sono i segni dell'orrore e della tragedia, della morte di un figlio, della coralità delle facce, dei luoghi e del radicale respiro identitario di una lingua che è ad un tempo *koiné* e destino. (ANTONELLO ZANDA, *duel* 98, agosto 2002, p.25)

C'è qualcosa di nuovo nell'aria, anzi di sardo. Dopo il primo film d'ambientazione borghese (a Nuoro) che cinema italiano ricordi, vale a dire *Un delitto impossibile* di Antonello Grimaldi e prima di *Pesi leggeri* di Enrico Pau [...], riesce curiosamente a farsi largo nella difficile situazione distributiva a cui da anni è soggetto il nostro cinema, un'altra opera pensata e realizzata in Sardegna (ancora Nuoro) e diretta da Giovanni Columbu, nativo proprio del capoluogo. Tratto dal romanzo omonimo di Maria Giacobbe, il film si apre e vive in un'aula giudiziaria, dove è imputato un ragazzo di quattordici anni. Parallelamente al dibattimento riemergono ricordi sommersi (gli "arcipelaghi" evocati nel titolo), scomode verità, altri delitti impossibili a cui forse, sarà difficile rispondere con fredde regole legislative. Columbu crede nel suo film, anche se il taglio è troppo poco cinematografico. (ALDO FITTANTE, *Film Tv*, 29 ottobre 2002)

In *Arcipelaghi* di Giovanni Columbu (sua anche la sceneggiatura) tutto ruota attorno ad un processo del tribunale dei minori di Nuoro. Imputato è un ragazzo di quattordici anni accusato di omicidio. Una serie di avvenimenti intrecciati l'uno all'altro: echi, risonanze e collegamenti di storie di sangue. In sottofondo, un rimbombare cupo e nascosto, un mistero, uno di quei misteri pericolosi di una terra sarda antica, muta e tagliente come il ferro. Solo autori che la conoscono e la amano e la odiano, come Giovanni Columbu, riescono a raccontare. Un processo destinato ad aprire un altro caso

di omicidio avvenuto un anno prima, l'uccisione di un bambino, fratello dell'imputato. *Arcipelaghi* è un buon film in cui l'orrore e la tensione narrativa si fondono alla coralità fatale di una vera e propria tragedia, una tragedia noir. Un film di echi veloci e cupe risonanze, come quando si battono le nocche su una struttura di ferro lucida, complessa, ben costruita e di colore nerissimo. Tratto dal romanzo *Arcipelaghi* di Maria Giacobbe, ripropone questioni ricorrenti come il perdono e la necessità di giustizia in una terra difficile come la Sardegna. *Arcipelaghi* è anche un esperimento cinematografico: recitato in dialetto stretto (indispensabili i sottotitoli), è un esempio di forte municipalità creativa anche per l'impiego di un cast interamente composto da non professionisti. All'effetto di realtà contribuiscono gli interpreti, sia i protagonisti sia quelli impegnati in ruoli quasi solo accennati. Dopo un primo disorientamento dovuto all'evidente e non nascosta mancanza di professionalità, a uno a uno li vediamo crescere in verità psicologica e umanità reale. *Arcipelaghi* non è solo un succedersi d'accadimenti tristi o dolorosi, è soprattutto discorso e senso. Il primo trasforma un succedersi di situazioni in una narrazione che appare legittima agli orecchi (e agli occhi) di chi ascolta: coerente e tesa verso un compimento, quand'anche si trattasse d'una tragedia. Il secondo, il senso, è il giudizio esplicito o implicito che si dà della storia ascoltandola e vedendola. *Tranche de vie* umida e minimale, notturno suburbano e sotterraneo, composto da una babelica coralità di facce, lingua, strade, incontri. La realtà si conquista con le maschere, i tempi, il turpiloquio e i suoni, annullando i filtri con la prepotenza del dialetto, svelando il dedalo della cittadina che scorre lungo un paesaggio silenzioso e illecito. Non stupisce l'andamento epico e insieme ingenuo del film. Al contrario, emoziona. Non c'è retorica nel film di Columbu. A garantirne l'asciuttezza, a nutrirne l'essenzialità c'è, sempre, la decisione di seguire i tempi della narrazione popolare con la sua ingenua maestria. Infatti la sceneggiatura e la regia, volutamente scarne, procedono per nuclei narrativi forti. Per la loro potenza suggestiva, illuminano comunque situazioni e particolari solo impliciti. La verità di queste anime periferiche e clandestine, piccole piccole, dannate per censo e incapaci per noia, bilancia le indecisioni dell'esordio (disorganico il contrasto narrativo e fotografico esterno interno). La *naïveté* della sequenza della festa resta il suo pregio maggiore insieme alla direzione degli attori, impegnati in una sardità dal fatale/reale cliché: niente cambia, niente si trasforma. Realizzato con parsimonia di mezzi, *Arcipelaghi* è decisamente interessante sia come testimonianza del tessuto sociale sia come linguaggio. (MEMMO GIOVANNINI, *Kataweb cinema*)

INCONTRO CON IL REGISTA GIOVANNI COLUMBU

Padre Bruno: Lei ha ambientato il suo film in un piccolo paesino dell'interno della Sardegna. Quando è arrivato dicendo che voleva fare il film, com'è stato accolto dalla gente del luogo? Ha trovato collaborazione? Questi attori non professionisti sono locali o importati dalle città più grandi, o ha coinvolto il paese facendo del film una festa per loro stessi, cogliendo anche le loro feste tradizionali?

Columbu: Hanno accolto molto bene la proposta di essere partecipi alla realizzazione del film. Inizialmente senza manifestare né un entusiasmo né una sorpresa speciale, semplicemente erano disponibili. Devo dire di non essere stato lì a spiegare molto, ma ho reclutato la gente molto velocemente e in qualche caso, ad esempio, è successo che qualcuno l'abbia proprio trovato poco prima e l'abbia messo lì a recitare, piazzandolo davanti alla macchina da presa senza spiegargli cosa fare. Tutto questo risponde anche a un mio modo di rapportarmi alle cose: tendo a non dire, a dire poco di quello che dovranno fare.

Padre Bruno: Quando hanno saputo della storia che lei voleva raccontare, si sono visti in casa loro o si sono sentiti estranei?

Columbu: Da questo punto di vista hanno dimostrato tutti una grande maturità. Erano tutti consapevoli del fatto che



si trattava comunque di recitare, di produrre una rappresentazione, e quindi si sono tutti prestati a fare la parte soprattutto dei cattivi, sapendo che era un po' un gioco.

Padre Bruno: Quando mostrato il film alla gente che vi ha recitato, come ha reagito?

Columbu: Positivamente, ma è un po' nello stile locale non manifestare l'entusiasmo così come si usa altrove. Sono sempre piuttosto sobri, in genere, nel manifestare i sentimenti. Il film comunque è piaciuto.

Padre Bruno: Il pudore sardo cui lei fa riferimento, per cui esplodere è una debolezza, lei lo intende come pudore o forza d'animo?

Columbu: Pudore non mi sembra appropriato, considerando l'estrema naturalezza e disinvoltura con cui queste persone si sono prestate alla recitazione, cosa che credo avvenga in virtù del fatto che vi è una robusta e antica tradizione orale, e il racconto molto spesso è teatro, si racconta recitando. Poi c'è uno stile, un modo d'essere, tendenzialmente sobrio.

Padre Bruno: Può commentare con noi il manifesto? Qual è il suo senso?

Columbu: C'è un bambino che cammina da solo in una zona di campagna, in un campo di cardi. Mi è sembrata interessante l'immagine per il suo aspetto di solitudine, una condizione che nel film vivono sia gli adulti che i bambini.

Padre Bruno: Questa luna che ha ripreso per farcela vedere molto grande, e che ritorna mi pare tre volte durante il film, perché ce l'ha fatta vedere così? E ha inquadrato spesso anche i tetti delle case, e sembra che la luna, come entità viva, osservi dall'alto la storia.

Columbu: È un po' come il manifesto col bambino: è la solitudine, non un simbolo, ma un'immagine evocativa. In realtà anch'io pensavo alla luna in questo senso: qualcosa che sovrasta, incombe e condensa i destini delle persone.

Intervento 1: Il film è bellissimo e credo molto coinvolgente per tutti. È fatto a frammenti, e la sceneggiatura è estremamente originale, perché i frammenti vanno avanti e indietro nel tempo a zig zag, ricostruendo però, per chi lo vede, un'unità assoluta, ossia nessuno né perde il filo né si rammarica di tornare indietro o di andare avanti. L'interpretazione degli attori, soprattutto quella della madre, è di straordinaria e semplice e solenne efficacia. Il significato del film è abbastanza evidente in quella parola, sobrio, che non

a caso lei ha ripetuto. La sobrietà dei sardi è nota dal codice barbaricino ai comportamenti che tutti conosciamo. Sobrio vuol dire andare all'essenziale, poter essere seri, perché la vita è seria, e i sardi più degli altri lo sanno, perché la vita con loro non è mai stata generosa, e quindi è un fatto estremamente serio. Sobrio vuol dire anche, e il film lo dimostra con amara efficacia, essere soli. Cioè, né il sacerdote né la giustizia capiscono o aiutano. E questa gente, di fronte a una realtà estremamente dura, è irreparabilmente resistente, sopravvivente a fatica. Le scene sono bellissime, come quella piena di dramma e di oscurità, del carnevale. La cosa che mi ha colpito di più è proprio la frammentarietà della sceneggiatura e come è ricomposta. Come ha proceduto, qual è stato il suo percorso per arrivare a questo risultato?

Columbu: Il film è tratto da un romanzo, che si presenta in modo non facile da tradursi in una sceneggiatura, perché consiste in una serie di capitoli in ognuno dei quali un protagonista ricorda ciò che è accaduto. Quindi in sostanza la storia, nel romanzo, si presenta come una sequenza di ricordi e di pensieri solitari, che oltretutto non hanno uno spazio, non sono circostanziati né in uno spazio né in un luogo preciso. Questo è stato il primo ostacolo e la premessa. Ha molto aiutato il fatto che l'autrice era consapevole della necessità che l'opera filmica seguisse una strada propria, tant'è che ci siamo fatti una reciproca promessa di "infedeltà". Dopo tante scritture e riscritture, l'opera filmica è approdata ad una struttura non eccessivamente lontana da quella del romanzo. Mi sono preoccupato di non perdere il pensiero, il ricordo, il fatto di raccontare delle cose attraverso il filtro della memoria, e attraverso anche l'incertezza dei ricordi e della percezione delle esperienze.

Padre Bruno: E se si dicesse che di certo c'è il desiderio della mamma che si faccia giustizia? Nell'intervento precedente non è stato citato, per gentilezza, il prete, che le dice di andare a trovare da sola le informazioni e di perdonare, mettendosi sullo stesso piano della polizia. Questa povera donna, in soggettiva, si è chiesta a chi rivolgersi, e la luna l'ha invitata a guardare in alto. E allora va in chiesa – perché è notorio, lo sappiamo dai ragazzi, San Giorgio uccide il drago, e il drago è la cattiveria – e continua a dire che Dio vuole la giustizia, e a un certo punto la fa lei, visto che l'omertà non permette al giudice di trovare la verità. E la fa a caro prezzo, tanto è vero che quando si sente la sentenza che scagiona il ragazzo come innocente, l'inquadratura ce li mostra in chiesa, che stanno guardando San Giorgio, si allontanano, lei si gira e si fa il segno della croce.

Intervento 2: Ho apprezzato molto il film perché vi ho trovato un uso molto puntuale dello strumento cinematografico, che spesso non si fa, preferendo voci fuori campo, commenti musicali roboanti. Qui c'è l'essenzialità delle immagini, in cui ho trovato la rispondenza con il titolo. I tetti sono un arcipelago di singole isole che però sono legate da un rapporto di complicità, omertà. Il ragazzo è estremamente turbato alla fine del processo, così come quando punta la pistola e non spara. Il film finisce sull'inquadratura della donna che si segna e del ragazzo che non lo fa. È come se lei si autoassolvesse e lui no. Vuole dirci che c'è una presa di coscienza diversa nel ragazzo rispetto alla madre che è più legata alla cultura della faida?

Columbu: Con una battuta: il ragazzo è lacerato, diviso, si trova ad essere vittima e al tempo stesso su di lui grava questo incarico spropositato che consiste nel dover far vendetta, e che oltretutto non la mette in atto. Il senso di colpa, il complesso dei sentimenti del ragazzo sono senz'altro contraddittori, perché c'è la colpa di essersi reso partecipe di un delitto, e forse anche il fatto di non esserne stato protagonista. Ci sarebbero delle cose interessanti da sapere a riguardo della storia da cui anche il romanzo ha tratto ispirazione, o meglio dalle diverse storie. Su un caso analogo, a me ha molto colpito una battuta che mi è stata riferita sul perché un ragazzo si è trovato nelle stesse condizioni di quello del film, e che invece non ha compiuto la vendetta che avrebbe dovuto compiere. Quando ho chiesto come mai, il perché non era successo, mi è stato risposto "questo ragazzo non

aveva la stoffa". È terribile, ma le riflessioni sono tante. Segnala certo un'idea morale diversa da quella prevalente, più condivisa. Nel libro è il bambino che uccide, io ho introdotto questo cambiamento, forse anche per assecondare un sentire che anch'io avverto, quello per cui può sembrare una forma di strumentalizzazione, qualcosa di inaccettabile che una madre davvero mandi il proprio figlio a fare un'azione di questo genere. Però è vero che in quell'antica e anche barbara forse cultura, le cose vengono lette un po' diversamente.

Intervento 3: Anch'io penso, proprio perché è inaccettabile che una madre mandi il figlio a vendicare il proprio fratello, che sia più logico che questa madre "coraggio" vendichi lei il piccolo e salvi il grande, evitandogli un senso di colpa che lo avrebbe accompagnato per tutta la vita. Ed è per questo, a mio parere, che il ragazzo alla fine in chiesa non si segna, perché non ha nessuna colpa, non deve essere assolto come la madre. È un grande affresco il film, il paese che si vede dall'alto sotto la luna, che è stato visto anche come un arcipelago, io lo vedo piuttosto come una cassaforte, con i tetti che chiudono e che danno il senso dell'omertà, mentre la madre, poco a poco, da sola, con tutte le voci che filtrano, deve riuscire a trovare la verità. A proposito della giustizia, che qui è totalmente ribaltata, perché invita la donna a indagare per poi andare a riferire, volevo chiedere se lei pensa che non ci sia altro sistema in questo tipo di società o pensa che non ci si debba affidare troppo ai mezzi legali e cavarsela da soli? La scena che chiude il film, con la nipote che chiede alla nonna di ballare e lei che le risponde di essere troppo vecchia per queste cose, sembra voler chiudere il cerchio e ristabilire un nuovo ordine di normalità.

Columbu: Non credo che le cose debbano essere così. L'immagine finale, della nonna e della nipote, pensando a come è stato girato, recitato, cambiato e montato il film, mi riporta al fatto che il lavoro ha teso non a plasmare una materia, secondo un disegno precostituito, ma ha tenuto conto del suo carattere. Ho fatte mie molte cose, adottandole, ed essendo a mia volta spettatore. In quella scena trovo che ci sia anche amarezza, che non ci sia voglia di festeggiare, né di ballare. Anche in quella cultura, comunque, un evento di questo genere resta comunque doloroso, qualcosa di estremo che si configura comunque come una disgrazia, anche per i vendicatori.

Intervento 4: Innanzitutto volevo fare i miei complimenti al regista per come è stata illustrata la storia. Credo di conoscere molto bene la realtà perché frequento la Sardegna da molti anni, e penso sia molto importante conoscere l'ambiente per capire a fondo il film. Ci si possono fare tante costruzioni sulle singole scene, ma penso che nell'insieme sia stato raccontato con assoluta fedeltà sia l'ambiente che le persone, e che la storia non poteva che andare in quella direzione. Tutta quella società è basata sull'essenzialità, sui fatti concreti. È abbastanza normale che il quel tipo di società non ci sia fiducia nella giustizia, e che quando uno se la fa da sé, è sicuro di averla fatta. E tutto sommato, non è nemmeno una colpa, anche se la madre è andata in chiesa a chiedere perdono.

Padre Bruno: Se fossi stato il parroco di un paese vicino, e questa donna, dopo aver commesso quel fatto, fosse venuta non a confessarsi – perché soggettivamente sicura di aver fatto bene, perché è andata non a chiedere scusa, ma a ringraziare San Giorgio – allora cosa avrei dovuto dirle? Si metta in ginocchio? Dica tre rosari? Sul piano giuridico, forse ha fatto male, ma su quello umano? Si è parlato di vendetta, ma soggettivamente lei non si è vendicata, parlava continuamente di giustizia di Dio, si è sentita ispirata da San Giorgio che ha ucciso la cattiveria. Non dimentichiamoci la scena dell'assassino balordo che, da solo, al bar, rivela volgarità, cinismo, cattiveria: è un essere pericoloso da lasciare in giro. Voi cosa avreste detto alla donna?

Intervento 5: Ci sono due scene che, secondo me, avrebbero potuto essere un messaggio. Una è quella del bambi-

no che scappa di fronte all'assassino del fratello, perché lo riconosce e perché l'assassino sa che lui sa. È una scena veloce, un po' equivoca, non esplicita, eppure potrebbe essere quella che determina veramente una giustizia, che non è una vendetta, ma autodifesa, legittima. Perché quell'uomo che sa che il bambino sa, può avere l'intenzione di ripetere il gesto. E questo sarebbe un elemento che giustificherebbe l'azione, ed è fortissimo. Direi che questa scena è stata velata. Mi permetto la presunzione di dire che l'avrei resa più incandescente. L'altra è quella finale della nonna, la quale, percorso tutto il film da testimone silenziosa, in ombra, avrebbe potuto e avrebbe dovuto essere la coscienza critica per il suo ruolo. Ho visto un bel film ma non un messaggio che lo giustificasse espresso in maniera abbastanza efficace.

Columbu: La ringrazio per questo rilievo di una possibile insufficienza. Non escludo affatto che ci sia, ma io stesso non so perché non ho voluto fornire delle chiavi più esplicite, né nel senso di giustificare l'accaduto, né nel senso di condannare il gesto.

Intervento di Ezio Alberione: Quella che sembra un'ambiguità, questa mancata dichiarazione d'intenti da parte dell'autore, personalmente mi sembra un motivo di merito, perché lascia allo spettatore un compito che normalmente tanto cinema preconfezionato, saggistico, a tesi, non prevede. Possiamo prenderne atto, essere d'accordo o meno, ma il senso è uno solo. Ritengo questo film una delle cose più singolari viste in Italia, perché è una storia antropologicamente ed etnograficamente antica, ma con un linguaggio modernissimo, dove singole sequenze come quelle richiamate nel precedente intervento, ma anche altre, come quelle dell'autoassoluzione del proprietario dei cavalli che sta portando la sua croce e che allo stesso tempo si assolve, mirabile metafore di una figura che è allo stesso tempo vittima e carnefice. Non possiamo stabilire nettamente da che parte sta quell'uomo. E, a ben vedere, è dei grandi registi non chiudere ma lasciare aperte tante piste.

Columbu: Grazie, vorrei aggiungere solo che, dopo un lunghissimo casting, mi sono accorto che tutti erano dei grandi attori, e ho capito che in ognuno di noi c'è un grande attore. Basta volerlo.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Marcello Napolitano - Bellissimo film su una comunità chiusa e legata a un codice di valori soprattutto individuali. Folgoranti visioni della Sardegna, con le sue feste antiche e sentite fortemente dalla popolazione; il suo paesaggio, qui descritto da qualche lampo illuminante: i ladri che cavalcano sui cavalli non sellati, simbolo di barbarie nobile, coraggiosa e forte. Linguaggio moderno del film: tutte le storie sono raccontate a brandelli ma si riuniscono senza incertezze; il dramma che si svolge in ogni persona risalta con compiutezza, anche se in una brevissima scena. Attori bravissimi (la madre, l'assassino, i complici, Barbara, e soprattutto Flores, il pastore "balente"). In particolare la madre: esprime con il suo volto sia il dolore della morte del bambino, sia il rimorso di averlo lasciato solo in una situazione tragica, sia pure imprevista, perché occupata dalle solite incombenze della vita quotidiana, dalle ragioni del benessere e della produzione. Molte situazioni di questo film ricordano i migliori western, sia per gli ovvii richiami (i cavalli, l'inseguimento, il saloon); ma anche per l'assenza delle leggi, per la monoliticità dei sentimenti: la madre che apre l'involto delle pistole con trepidazione ma decisione, sembra compiere un atto religioso, è lo sceriffo Cooper che in *Mezzogiorno di fuoco* (come centinaia di altri sceriffi cinematografici) si risolve al duello mortale; lo stesso paesaggio, bello ma ostile, fa sentire i personaggi soli di fronte al destino senza il soccorso di nessun ammortizzatore (legge, religione, solidarietà della comunità...).
P. S. : Una modesta proposta agli amici del San Fedele: perché non diamo il premio a un regista come Columbu (non

necessariamente a lui ma a un esordiente bravo come lui) invece che a un Olmi o un Almodóvar, che premi ne ricevono a iosa; con un premio a un esordiente potremmo incoraggiare o confermare una vocazione; il nostro premio avrebbe un valore per chi lo riceve; e ci permetterebbe di esercitare meglio le nostre capacità critiche (è facile dire che Olmi è bravo, più difficile decidere se siano bravi Columbu o Maderna o…).

Ilario Boscolo - È un bellissimo film, teso, rigoroso, denso, forte e molto penetrante. Non si dimenticano per la vita scene come quella del processo finale, una messa in scena con tutti i soggetti che fanno convinti la loro parte, consapevoli che sono atti dovuti dalla complessità e tragedia della vita in quella comunità: il pastore Flores, responsabile per la sua parte del delitto, la madre che doveva farsi giustizia (il sistema di giustizia statale non operava), il giudice, parte di quella società, che mette il marchio della legalità e infine il pubblico che acconsente al "giusto" giudizio. Tutto il film è efficace e perfetto nel rappresentare le dinamiche individuali, e con queste i sentimenti quasi primordiali, di una comunità autoregolantesi nelle relazioni interpersonali e di gruppo, non essendo efficaci e sedimentati un codice e strumenti statuali di controllo, giudizio e sanzionatori. È rappresentata una tragedia popolare, per questo semplici personaggi del popolo la sanno rappresentare con forza, intensità ed efficacia. Bravissimo il regista che ha saputo individuare e organizzare in film il tema difficile delle passioni, dei moti d'animo e degli equilibri di un tale gruppo sociale. L'occhio osservatore della cinepresa che riprende la comunità dall'esterno, dalla silenziosa distesa dei tetti, e che poi, con un salto secco, penetra nella vita quotidiana che vibra con le sue tenerezze filiali, le sue violenze barbare e i suoi riti liberatori è efficace nel dare il messaggio.

Chiara Tartara - Un film veramente ben fatto. Quello che mi è tornato in mente non è tanto la trama ma soprattutto i volti, i primi piani di questi personaggi ognuno con una espressività diversa ma che nel complesso rendono il film vero e particolarmente coinvolgente. Il presente si integra perfettamente con il passato in un succedersi di scene alternate ed è questa la forza del film.

Teresa Deiana - Non è la Sardegna delle coste, turistica e sorridente, quella che viene descritta nel film. Qui non si vede il mare che apre e collega con altre sponde, ma solo terra dura e isolamento. È una Sardegna da Medioevo nella quale ci si fa giustizia da soli. Il regista rappresenta con tratto aspro e sincopato la disperata solitudine del bambino, il crescendo del suo terrore, la ineluttabilità della vendetta che l'altro è chiamato a compiere, la festa paesana con i fuochi nel buio ancestrale, la violenza dei criminali, la neghittosità di chi potrebbe aiutare. Gli interpreti scelti con vera maestria rendono, con la loro "non" recitazione, del tutto veritiera e molto intensa fino all'ultimo colpo di scena, l'intera straziante vicenda.

Lucia Fossati - Una bella sorpresa, questo film, nel panorama mortificante del cinema italiano tanto ripetitivo e spesso banale. Mi ha stupito che un regista, esordiente nel lungometraggio, padroneggi con tanta sicurezza il linguaggio cinematografico: basta osservare con quale abilità ha saputo montare le sequenze del film, mantenendo vivo fino alla fine l'interesse e la suspense e con quale maestria ha saputo inquadrare gli "attori", facendo parlare i visi e gli occhi più che le bocche, aiutato in questo anche dall'ottima fotografia di Fabio Olmi. Mi ha anche colpito la serietà e l'impegno etico con cui il regista ha affrontato il tema principale del film, quello della giustizia. Essa è il desiderio profondo di ogni essere umano, disatteso però dall'omertà, dalle paure, dai compromessi, dall'inefficienza delle strutture giuridiche. Ma la giustizia resta un dovere etico che solo la purezza di intenzione può attuare, dissociandolo dalla vendetta. Mi sembra che il regista lo abbia espresso con le due sequenze nelle quali la madre, con rito quasi sacrale, estrae le armi per consegnarle al figlio e alla fine, con uguale senso religioso, le ripone.

Stefano Guglielmi - Il messaggio del film è chiaro e splendido e si sostanzia in due scene: la bimba non vuole ballare con la nonna perché istintivamente sente il silenzio nella strada e reagisce con paura, la paura di chi giovane percepisce la realtà solo fisicamente; quando alla fine è la nonna che non vuole ballare con la nipotina, si palesa la mancanza di una gioia interiore dovuta alla consapevolezza che la vita vera è fatta di dolore e di sofferenza. Ottimamente realizzato e recitato, colpisce nel segno.

OTTIMO

Miranda e Giulio Manfredi - Magistralmente girato nella Sardegna più vera con attori non professionisti che rispecchiano le caratteristiche peculiari del popolo sardo, orgoglioso e intransigente nelle sue rivendicazioni. Un furto tradizionale, l'abigeato, un testimone, un delitto e il film si tramuta in un giallo con finale spiazzante. L'emozione viene diluita dalla rivelazione del delitto con cui inizia il film e dalla conosciuta identificazione dei colpevoli. La suspense e il vero significato del film si ritrovano nell'attuazione di una giustizia "fai da te", frutto della mancanza di protezione da parte delle istituzioni per un cittadino che è oggetto di faide, avvelenate dai sospetti e dai tradimenti. Buon film che lascia il segno, con l'auspicio che anche nell'anima più oscura di certe nostre regioni s'impari che la miglior vendetta è il perdono.

Ugo Pedaci - A mia memoria questo è il più bel film sulla Sardegna visto sino ad oggi. All'inizio si può anche rimanere perplessi, il taglio dato dal bravo regista ci riporta al dopoguerra, al filone dei film neorealisti al quale ci eravamo disabituati. Ma via via che il racconto procede ci si sente inseriti in "quel" mondo, in quella realtà vissuta da sempre dai sardi, nella loro isola, con la loro dignità. Mai come in questo film abbiamo capito il problema di questa gente che vive nel proprio mondo, con le proprie regole fatte anche di omertà, di violenza di silenzi, di vendette ma ove il tutto è però rigidamente controllato dalle "loro" regole. Mai come in questa vicenda abbiamo potuto toccare con mano l'estraneità delle istituzioni – polizia, giustizia, amministrazione – i cui funzionari ci appaiono come marziani in un paese di gente diversa. La piega stessa data al racconto, che alla fine si chiude senza colpevoli, ci conferma quanto detto. Bravissimi gli attori improvvisati che hanno probabilmente potuto dare il meglio di se stessi grazie alle libertà interpretative concesse dal regista (e anche questo è un segno di maturità).

Rachele Romanò - Tutto è autentico e ben espresso nel film, dalla realtà sarda all'intensità dei sentimenti e dei ricordi dei personaggi. La performance degli attori è eccezionale, se si considera che non sono professionisti. Al regista va tutto il merito di aver avuto la capacità di saperli scegliere e dirigere con singolare bravura.

Silvano Bandera - Sinceramente sorprendente questo film dell'esordiente regista Columbu. Il film è bello perché si avvale soprattutto di una bella storia tratta dal romanzo di Maria Giacobbe. La sete di giustizia domina tutto il film. La madre inconsolabile si vendicherà dopo le delusioni della Chiesa e dello Stato. Fuori dai circuiti commerciali questo ottimo film meriterebbe di essere visto da un più vasto pubblico. Originale e coraggioso al tempo stesso presentare il film in dialetto sardo con sottotitoli in italiano.

Maria Ruffini - È un film triste: racconta tragedie fisiche e psicologiche, senza mai concederci un sorriso, un momento di sollievo, un po' di poesia. *Arcipelaghi* è lo specchio di questa regione, la Sardegna, il regista ci ha offerto un quadro molto realistico del mondo sardo, così ricco interiormente, ma anche così tormentato.

Bruno Bruni - Il titolo rappresenta un evidente richiamo ai numerosi episodi che compongono la vicenda e che si sovrappongono in un alternarsi temporale di passato-presente, e che al termine si conclude in un silenzioso e riflessivo epilogo. Ottimo film di un regista sensibile e documentato, in

una Sardegna ancora arcaica e pastorale, in cui la tradizione scandisce i riti di antiche costumanze dalle connotazioni aspre e primordiali, metafora di forte appartenenza, da cui si è dominati. In questo ambito permangono anche metodi comportamentali violenti e crudeli, in cui un esasperato senso dell'onore riconosce nella vendetta il solo metodo per ottenere soddisfazione e giustizia. La spiritualità spesso si confonde con le antiche superstizioni e la sacralità non si identifica con la trascendenza. Piccolo mondo refrattario di mutamenti, in cui affondano radici difficili da estirpare, che coinvolgono anche esistenze in erba, che al contrario desidererebbero lasciarsi alle spalle tante miserie morali, i silenzi omertosi, i risentimenti mai sopitim che soffocano purtroppo ogni speranza.

Donatella Napolitano - Che sceneggiatura e che regia! La bravura e la novità stanno nel raccontare una storia, purtroppo ricorrente nella civiltà rurale sarda, di un furto di bestiame, dell'inevitabile imprevisto, dell'omertà degli abitanti di un piccolo paese, del disinvolto comportamento della polizia e del sacerdote, in modo ondeggiante e progressivo, per avvicinamenti quasi a spirale (gli interrogatori condotti dal giudice) che conducono lo spettatore alla ricomposizione di tutta la vicenda. Il tutto condotto dal regista con mano sicura e mente lucida. Mi è sembrata quasi una costruzione geometrica, ho pensato a Bach e alla sua musica. Che dire degli interpreti? Ripeterei gli elogi fatti da tutti. Piccola riflessione sul mondo pastorale: la vita dura, la solitudine fisica dei grandi spazi e quella umana indicano reazioni diverse: arroganza e bestialità, amoralità oppure dolcezza, riflessione, dignità, sobrietà, per dirla col regista.

Rosanna Redaelli - Finalmente un film italiano degno di essere definito "cinema". I registi attuali, osannati dalla critica per operine meno che modeste, abbiano l'umiltà di essere critici verso loro stessi e facciano correttamente i confronti: servirà molto a loro e al pubblico. *Arcipelaghi* è un piccolo gioiello: duro, coerente, senza un calo di tono, perfettamente interpretato. Ottima fotografia. Il regista è una persona seria, non prende in giro né il pubblico né se stesso: questo è essenziale.

BUONO

Annalucia Pavolini Demontis - Film asciutto e crudo. Lo svolgimento non è lineare, cronologico, ma fatto di continui rimandi e anticipazioni. La visione, pertanto, risulta interessante, ma nello stesso tempo un po' difficile e non gradevole. Buona l'atmosfera di un ambiente chiuso e sospettoso quale quello nuorese. La recitazione degli interpreti non professionisti è misurata ed efficace.

Eloisa Raimondo - È un film davvero particolare. L'incredibile bruttezza del protagonista delle prime inquadrature è un manifesto; il regista non ci vuole affascinare se non con l'intrigante sceneggiatura. La storia, drammatica ma certo non particolarmente originale, è avvincente perché raccontata attraverso una sceneggiatura che ha una strepitosa forza narrativa. Solitamente non amo questo genere di film, ma questo l'ho trovato interessante proprio nell'aspetto stilistico.

Ennio Sangalli - Film di forte tensione drammatica dove un mondo diverso per costumi, vita e cultura sociale si rivela a noi come un film di frontiera stile "western": cavalli rubati, il bar saloon dove si ritrovano gli uomini "cowboy" a bere e a fare scherzi ai deboli. Poi c'è la vendetta che sostituisce la giustizia, perché in frontiera non esiste né giustizia tradizionale né perdono (se non divino e ammiccante). Però non siamo nel Far West, siamo in Sardegna ai giorni nostri! Il limite formale del film è una certa monotonia ambientale e una faticosa costruzione con troppi flashback che, anche se ricordano la tecnica di *Rashomon*, qui risultano un po' impacciati.

Teresa Dalla Valle - Film stringato, lucido, severo che nien-

te concede alla spettacolarità cui siamo ormai abituati. Tutto è funzionale al racconto, all'ambiente, alla rappresentazione di una società arcaica in cui i rapporti umani all'interno della famiglia e i rapporti sociali in seno al paese sembrano essere quelli codificati ormai da secoli, senza nulla concedere al nuovo e alle mutazioni che lo sviluppo e il benessere economico dovrebbero aver provocato.

Gino Bergmann - Bella ricostruzione di una vicenda di intimidazioni, violenze, omertà. Valida regia che utilizza scenari naturali del paese dove si svolgono i fatti, con la splendida recitazione che coinvolge lo spettatore. Ottimo il gioco dei flash back e la rappresentazione della ineluttabilità dei caratteri sardi del parroco, del magistrato, dei testimoni.

Dario Coli - Il film è una bella e ben riuscita rappresentazione di un'etnia con le sue regole, il suo modo di pensare, le sue espressioni, i suoi riti e il suo comportamento. E anche una critica alle istituzioni statali (polizia e magistratura) ed ecclesiastiche, che però devono adeguarsi alla mentalità della gente nel contesto locale. Molto valida è l'interpretazione dei personaggi, proprio perchè gli attori "non recitano", ma sono loro stessi con grande spontaneità e semplicità. Molto bella la fotografia, che rende benissimo, sottolineando con belle e chiare simbologie, il senso di solitudine in cui si trova la gente in quel tipo di società.

Teresa Tonna - Il film è fatto bene, da un punto di vista tecnico, ma propone un mondo arcaico, immoto e istintivo. Sconcerta soprattutto la scena in cui la madre arma la mano del figlio per la vendetta. Sconcerta e fa riflettere. Siamo in un mondo che precede il diritto, perché la punizione del colpevole non è operata dallo Stato, ma resta a livello di vendetta privata. Se lo si confronta con il film *Il figlio*, si coglie la diversità della soluzione che corrisponde al percorso della nostra civiltà. In *Arcipelaghi* ci troviamo di fronte alle origini, nel *Figlio*, al punto di arrivo, forse più aspirazione che realtà, ma comunque come possibilità di evoluzione. Perciò ritengo che i valori umani nel film siano corretti e che il valore del film risieda nel suo fotografare uno stato di fatto, che può indurre a una riflessione anche personale oltre che sociale: il desiderio di vendicarsi per un torto subito è umano, ma io mi chiedo sempre se agire la vendetta serva a comporre l'offesa e il dolore che ha arrecato, o non sia semplicemente il modo per aggiungere male a male.

A torto o a ragione

5

titolo originale:
Taking Sides

Cast&Credits

regia: Istvàn Szabó
origine: Austria, Francia, Germania, Gran Bretagna 2001
sceneggiatura: Ronald Harwood
fotografia: Lajos Koltai
montaggio: Sylvie Landra
scenografia: Ken Adam
musica: brani vari
interpreti: Harvey Keitel (Magg, Steve Arnold), Moritz Bleibtreu (David Wills), Stellan Skarsgård (Wilhelm Furtwängler), Birgit Minichmayr, Ulrich Tukur, Oleg Tabakov, Hanns Zischler
durata: 1h 45'
distribuzione: Mikado

Il regista

Istvàn Szabó è nato a Budapest (Ungheria) il 18 febbraio del 1938 in una famiglia di medici di origini ebraiche. Premiatissimo alfiere del giovane cinema uscito dallo studio Bela Balázs, esordì ancora liceale coi cortometraggi *Concerto* (1961), *Variazioni su un tema* (1961) e *Tu* (1963), prima di affermare una personalità lirica matura, sviluppando gli stessi temi nei film *L'età delle illusioni* (1964, primo lungometraggio realizzato), *Il padre* (1966), uno dei più importanti del nuovo cinema magiaro, metafora di un ossequioso senso di venerazione dell'individualità, e *Film d'amore* (1970). Tornato al cortometraggio con *Sogno di una casa* (1972), lo allargò poi a *25, via dei Pompieri* (1973), dipingendo con maestria un quadro vario e drammatico del caseggiato budapestino della sua infanzia, realizzando che ogni uomo è il prodotto dell'ambiente in cui vive ma esortandolo a guardare il passato per capire e migliorare il presente e il futuro. La stessa fusione non gli riuscì nel ridondante *Racconti di Budapest* (1977), cui seguì *La fiducia* (1979, Orso d'argento a Berlino), incontro d'amore nella Budapest del 1944 occupata dai nazisti, che tratta del tema della solitudine e dell'incapacità di comunicare. Accantonati i riferimenti autobiografici, in *Mephisto* (1981), metafora del rapporto tra arte e potere, si rivolse quindi con sorprendenti risultati – vincendo tra l'altro il premio Oscar e rivelando l'attore austriaco Klaus Maria Brandauer – alla parabola artistico-politica dell'attore tedesco Gregor Gründgens; del 1985 è l'eccellente biografia *Il colonnello Redl*. Capitolo conclusivo della trilogia storica su potere, arte e decadenza è *Hanussen* (1988). Felice la riuscita di *Tentazione di Venere* (1991), commedia drammatica ambientata nel mondo del teatro d'opera e *Dolce Emma, cara Böbe*, premiato a Berlino nel 1992. Del 1999 è *Sunshine* (con Ralph Fiennes), sterminata saga di una famiglia ebrea, che riconferma per l'ennesima volta il tema centrale del suo cinema: la memoria di ogni uomo e di tutti. (da *mymovies.it*). Al momento sta lavorando a *Being Julia*, tratto da un racconto di W. Somerset Maugham, con Annette Bening e Jeremy Irons.

Il film

La responsabilità degli artisti durante un regime: il limite fra silenzioso dissenso e cauta collaborazione; ma anche il diritto che hanno i vincitori di giudicare i vinti, a battaglia finita. Partito da un dramma di Ronald Harwood, l'ungherese Istvàn Szabó torna con *A torto o a ragione* ai temi inquieti che aveva già toccato con *Mephisto*. Il suo appassionato racconto non è astratto, perché si ispira al caso di Wilhelm Furhwängler il grande direttore d'orchestra che fu processato dagli americani per filonazismo (altri, come Karajan, se la cavarono senza fastidi). (Claudio Carabba, *Sette-Il Corriere della Sera*, 21 marzo 2002)

La storia

I lampi delle bombe che si avvicinano a Berlino, e poi il buio improvviso che riempie la chiesa dove Wilhelm Furtwängler dirige la Quinta sinfonia di Beethoven alla presenza di ufficiali e belle donne sono ormai annuncio tragico della fine della guerra. Appena il tempo di rientrare nel suo camerino, e il maestro viene avvertito della visita del ministro della cultura del Reich. Il dialogo è veloce, il consiglio, andarsene da quell'inferno, all'estero, almeno per un po'. Mesi dopo, Furtwängler è uno degli uomini da processare, uno di quei pezzi grossi che devono essere ritenuti colpevoli dei crimini di cui si è macchiato Adolf Hitler. A dimostrare quali sono state le responsabilità del più celebre direttore d'orchestra della Germania di allora è chiamato, in una Berlino di macerie, il maggiore americano Steve Arnold. L'incarico gli viene trasmesso da un superiore del suo commando con una precisazione: «E un uomo di grande talento, un artista eccezionale, ma crediamo che si sia venduto l'anima al diavolo. Il nostro compito è di trovare i suoi legami con i nazisti. La gente deve capire perché abbiamo combattuto questa guerra». Poi, l'accenno a quello che potrebbe essere un problema: «Da Wiesbaden le nostre forze di occupazione hanno dato ordine di garantire a quegli sciagurati una difesa. Dobbiamo essere giusti». Steve riceve le prove della tragedia che ha riguardato milioni di ebrei: i filmati dei morti nei lager e quelli della propaganda del partito che "istruiva" i giovani tedeschi. Poi gli viene allestito l'ufficio, assegnata una segretaria, Emmi, reduce da un campo perché figlia di un ufficiale del complotto contro Hitler, e un aiuto, il giovane ufficiale ebreo David Wills. Prima di interrogare Furtwängler Steve vuole approfondire il caso: ascoltare i testimoni, i componenti dell'orchestra. Tra di essi, quello in grado di fornire maggiori dettagli sul maestro è il secondo violino. Vanta addirittura una testimonianza dell'indipendenza di Furtwängler: racconta di come abbia evitato di stringere la mano a Adolf Hitler dopo un concerto tenendo ben salda nella destra la bacchetta di direttore. Ma è il dossier che contiene l'archivio del direttore del ministero della cultura tedesca, e nel quale ci sono le storie di tutti gli artisti del Terzo Reich ora in possesso degli inglesi, che consente a Steve di capire molto di più. E di impostare l'interrogatorio al maestro. Furtwängler è messo di fronte a domande che lo trovano in difficoltà e le cui risposte sembrano ricche di contraddizioni. Il maggior americano è duro e sprezzante, troppo sicuro di sè. E quando il maestro proverà a difendersi, facendo appello all'arte, considerata "nutrimento mistico" e ben distinta dalla politica, si sentirà rovesciare addosso una serie di dettagli più legati alla sua vita privata, ma dimostrazioni di come la sua scelta di restare in Germania quando avrebbe potuto andarsene sia invece conferma di privilegi goduti proprio per la simpatia o meglio la collaborazione col regime nazista. David e Emmi, che hanno capito di poter essere amici, assistono a quei colloqui con sofferenza. David non dimentica la raccomandazione ricevuta («dobbiamo essere giusti») e tira fuori le lettere trovate nell'archivio messo a loro a disposizione di quegli ebrei che sono stati salvati da Furtwängler. Emmi, al termine di un interrogatorio che non risparmia al maestro neanche le domande più intime, si alza e dice: «Mi spiace, devo andarmene. Mi cercherò un altro lavoro. Sono stata interrogata così dalla Gestapo». Per Steve Arnold a quel punto resta una sola cosa da fare: mostrarle i documenti che racchiudono tutto

l'orrore dello sterminio di cui anche Furtwängler è da ritenersi responsabile. E lei, piangendo: «Non lo sapevamo, non lo sapevo. Nessuno lo sapeva». Dice di non sapere di quanto era accaduto neanche Furtwängler, che si sforza di spiegare quelle che riteneva essere le sue responsabilità verso l'arte e la musica. «Sono un cittadino di questa terra in virtù di un sentimento che mi fa testimone dell'eterno genio musicale». Il maggiore Arnold fino all'ultimo si rivolge all'uomo che David gli ricorda essere il più grande direttore contemporaneo, con la durezza di chi non può perdonare coloro che devono essere ritenuti complici di milioni di morti. Furtwängler, completamente umiliato, si spinge a chiedergli: «Io amo la musica, che cosa dovevo fare?». E poi se ne va, mentre David suona a tutto volume per lui il disco della Quinta di Beethoven. Una voce racconta la conclusione. "Il maestro Wihelm Furtwängler fu consegnato alle autorità civili con l'accusa di aver servito il regime nazista, di gravi atteggiamenti antisemiti, e di altro ancora. Venne assolto. Riprese la sua carriera, ma non ebbe mai il permesso di dirigere negli Stati Uniti. Morì nel 1954". (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Sotto l'aneddoto storico autentico, *A torto o a ragione* di Istvàn Szabó lascia affiorare tutto un sistema di contrapposizioni etiche, estetiche, politiche. La più evidente è quella tra il punto di vista etico, che fu alla base di Norimberga e degli altri processi ai nazisti (nel suo accanimento, l'americano sa di difendere un principio di valore assoluto; per lui è inconcepibile che i suoi collaboratori tedeschi, già vittime di Hitler, rispettino Furtwängler in quanto artista), e il punto di vista del maestro, ovvero l'indipendenza dell'arte dalla politica. La seconda opposizione entra in gioco attraverso Dymschitz, un colonnello russo che vorrebbe portarsi a Mosca il maestro e propone al maggiore americano uno scambio con alcuni collaborazionisti: sagace metafora di come la guerra fredda stia già schierando i vincitori su fronti opposti. L'ultima riguarda la musica: Beethoven da una parte, dall'altra lo *swing* e *Moonlight Serenade*, che hanno accompagnato in Europa i militari americani. *A torto o a ragione* è un film scritto ottimamente, ben diretto, ben fotografato (da Lajos Koltai), interpretato da un cast valoroso su cui Harvey Keitel, nella parte dell'ufficiale mastino con le migliori intenzioni, svetta all'apice della forma. (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 24 marzo 2002)

Il veemente duetto è l'unico motivo di interesse di *A torto o ragione*: lo scontro fra un artista che forse ha torto con un filisteo che forse ha ragione. Per il resto siamo di fronte a una messinscena senza fantasia, ambientata di maniera in un ufficio dalle cui finestre occhieggiano sfacciate gigantografie della Berlino 1945. Tuttavia il tema è scottante (e sempre attuale), riguarda il rapporto fra arte e politica. Era legittimo per un grande artista come Furtwängler, alla fine di un concerto coronato dagli applausi, stringere pubblicamente la mano a Goebbels? La scena si vede in uno spezzone di documentario messo a suggello del film, soffermandosi sul maestro che dopo la stretta si sfrega di nascosto la destra come per pulirsela. Direi che con la potenza dell'immagine questo minuto di cinema vale più di tutte le chiacchiere che l'hanno preceduto. Dopo la decisione di non seguire altri intellettuali e artisti nell'esilio, Furtwängler ebbe rapporti contraddittori con il potere e nel processo di denazificazione affiorarono testimonianze nell'uno e nell'altro senso. Qualcuno ne tirò la conclusione che il maestro «non rimase in Germania con Hitler e Himmler, ma con Beethoven e Brahms»; ed è questo un epitaffio che si può assumere, al di là dei legittimi furori dell'inquisitore americano, come giudizio della storia. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 23 marzo 2002)

Ma chi aveva torto, chi aveva ragione? È così facile separare il bene dal male? No, non lo è. Neppure nei casi che sembrano più facili: giudicare chi rimase in Germania, negli anni del nazismo, e non ne fu certo una vittima. Come Wilhelm Furtwängler, il direttore d'orchestra preferito da Hitler. Uno dei più bravi direttori d'orchestra di tutto il se-

colo, certo: ma anche quello che suonò per il compleanno del Fuhrer. Furtwängler non prese mai una pistola in mano. Per questo è innocente? Dove finisce la responsabilità individuale? Il film di Istvàn Szabò, uno che l'Europa la conosce bene, uno che ha raccontato l'ambiguità dei personaggi in film come *Il colonnello Redl* e *Mephisto*, prova a rispondere. Raccontando non la storia di Furtwängler, ma il braccio di ferro che si svolse fra lui e l'ufficiale americano incaricato di indagare sulle responsabilità di Furtwängler, su quanto fosse stretto il suo coinvolgimento col Reich. La prima scena è di rara potenza: un'orchestra filarmonica sta suonando una sinfonia di Beethoven in un sontuoso teatro di Berlino, quando il suono, molto meno armonioso, delle esplosioni irrompe nella sala. Stanno arrivando gli aereoplani, bombardano Berlino. Ma il concerto continuerà. Le ragioni dell'arte contro quelle della guerra, persino contro quelle della Storia. È un po' questo che fonda il credo di Furtwängler [...]. Io sono un artista, pensa Furtwängler, tutto il resto non conta. Intanto, però, Berlino diviene un cumulo di macerie. E quando la guerra è finita, [...] arriva anche per Furtwängler il momento di essere interrogato. Arriva il maggiore Steve Arnold, interpretato da Harvey Keitel. E un militare, un duro. [...] Il film diventa così una partita a scacchi, un braccio di ferro mentale fra i due. [...] Il film ha questo di bello: che mantiene l'ambiguità, la consapevolezza che non esistono il bianco e il nero, al mondo. Il film ha questo di brutto: che mantiene l'ambiguità, e dunque somiglia a un thriller dove non sapremo mai chi è l'assassino. Tutto si svolge come in una pièce teatrale, nei chiaroscuri delle scenografie disegnate dal maestro Ken Adam. Botte e risposte: l'americano brutale e incolto contro il tedesco raffinato, portavoce di una cultura secolare che l'americano non sa neanche cosa sia. Gli americani ascoltano musica da ballo dalle radio dell'esercito che hanno invaso l'aria di Berlino; i tedeschi, fra le briciole di quella che era una superba città, ascoltano quartetti d'archi. La differenza è anche questa, la battaglia sorda è fra l'America e l'Europa. Ed è anche a questo scontro che Szabò non sa, o non vuole, dare un vincitore. (GIOVANNI BOGANI, *Kwcinema*)

In certe situazioni estreme, vedi nella Germania nazista, come si sarebbe dovuto comportare un intellettuale? Andarsene o restare? E, scegliendo di restare, imboccare la strada di un'opposizione frontale o lottare dall'interno, infiltrandosi nel sistema a rischio di diventarne complici? Quest'ultimo caso è al centro di *A torto o a ragione* dell'ungherese Istvàn Szabó. Nel finale del film un brano di repertorio di mostra Goebbels che al termine di un concerto stringe la mano al direttore d'orchestra Wilhelm Furtwängler, il quale subito dopo se la asciuga nervosamente con il fazzoletto. Mano sudata o gesto di rifiuto? Fatto sta che il documento fu una delle prove usate dai denazificatori americani per incriminare il Maestro. Furtwängler venne assolto e nel '47 tornò sul podio, ma la bolla d'infamia gli rimase addosso fino alla morte avvenuta nel '54. Tantoché, per l'ostilità dell'opinione pubblica, non poté più dirigere in Usa. Ispirandosi al dramma *Taking Side* di Ronald Harwood, andato in scena a Londra nel 1995 per la regia di Harold Pinter, *A torto o a ragione* è una specie di dibattito morale costruito sotto forma di interrogatorio. Nella cornice della Berlino postbellica ridotto ad un ammasso di rovine, abbiamo da una parte l'inquisitore, ovvero il maggiore americano Arnold (personaggio di finzione), scelto proprio in virtù della sua ignoranza musicale e per niente incline a giustificare l'artista; e dall'altra l'inquisito, ovvero Furtwängler che sostiene di aver cercato di far sopravvivere attraverso la musica la luce degli ideali nelle tenebre del nazismo. Szabó, che aveva già brillantemente affrontato un tema analogo in *Mephisto* (1981), ha qui la mano meno felice. Pure incarnati da due efficaci attori come Harvey Keitel e Stellan Skarsgärd, Arnold e Furtwängler restano figure schematiche al servizio delle rispettive tesi, il primo ottusamente aggressivo, il secondo immerso in un tormentato stato confusionale. È chiaro che la domanda se l'arte possa trascendere la politica è destinata a rimanere senza risposta, ma un problema così arduo e ambiguo avrebbe richiesto maggiore senso dialettico e una regia più ricca di sfumature. (ALESSANDRA LEVANTESI, *La Stampa*, 23 marzo 2002)

Cultura e politica. Responsabilità dell'artista e dittatura. Restare nella propria patria o fuggire. Servire la musica, non perdere alcuni privilegi o opporsi al regime. Beethoven e Bruckner o Betty Grable e Bob Hope. Spartiti e polizze assicurative. Mercato dei talenti e ragion di Stato. Nel duello tra il grande direttore d'orchestra Wilhelm Furtwangler (Skarsgärd) e il maggiore Steve Arnold (Keitel) sono questi gli intricati temi del dibattito. Arnold ha l'incarico di interrogare il musicista per conto del Comitato Americano per la Denazificazione, tra le macerie di una Berlino da quinta teatrale, in una stanza in cui si "processa" un uomo e si espongono le tesi e le antitesi di un problema morale e politico. L'istruttoria dura mesi e Furtwängler viene scagionato dalle accuse, ma sul suo nome resteranno alcuni sospetti. Scritto da Ronald Harwood e tratto dal suo testo teatrale *Taking Sides*, nel film di Szabó sono i dialoghi e la recitazione gli aspetti più rilevanti. Il torto o la ragione si scontrano nelle argomentazioni più che nelle sequenze. (ENRICO MAGRELLI, *Film Tv*, 5 marzo 2002)

Faccia a faccia tra arte e politica. Efficace, chiaro, problematico, di peso storico e prospettiva attuale. Nella ricostruzione degli interrogatori del maggiore americano Steve Arnold al celebre direttore d'orchestra Kurt Furtwängler, nella Berlino distrutta del dopoguerra, Szabó riprende la questione dell'indipendenza dell'arte dalla politica, lasciandoci due personaggi di statura e passione a incarnare la dialettica tra poesia e secolarità. Furtwängler non lasciò la Germania nazista come molti colleghi costretti all'esilio. Il maggiore americano, un pragmatico, aggressivo militare che ascolta Beethoven e Bruckner per avvicinarsi all'orgoglio dell'artista, rovescia su Furtwängler la rabbia e l'indignazione dei campi di sterminio. Impossibile il film senza i due grandi interpreti, Keitel scatenato, arrogante ma giusto vincitore, e Skarsgärd con la fierezza del poeta e l'alterigia del podio. Grande cinema da camera, ma con il respiro di un mondo pulsante. Per il finale, un documento del vero Furtwängler rivela, in un gesto, la sua intima indipendenza. Da non perdere. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 21 marzo 2002)

Quando un singolo diventa complice dei crimini commessi dal gruppo cui appartiene? E ancora: il genio esenta dalla responsabilità politica, giuridica, morale? Infine, si può invocare a discolpa in "non aver saputo"? Domande, tutte, che i totalitarismi del secolo scorso hanno reso tragiche, ma che valgono anche in situazioni politiche molto meno estreme. Ponendosele, Istvàn Szabó e lo sceneggiatore Ronald Harwood non privilegiano risposte definitive, univoche. Piuttosto, è il dovere di interrogarsi il centro forte del loro *A torto o a ragione* (*Taking Sides*, Germania, Gran Bretagna, Austria e Francia, 2001, 105'). Definitivo non è certo il punto di vista di Steve Arnold (Harvey Keitel), per quanto guidi tutto il racconto. Già nel prologo, la sceneggiatura lo colloca ben dentro un ruolo: il maggiore statunitense rappresenta i vincitori, e il suo compito è mettere sotto accusa i vinti. In lui c'è però una dimensione etica che supera ogni ruolo, e che si alimenta dell'orrore per milioni di anime e corpi violati. Non è solo un inquisitore, Arnold, è anche un uomo onesto che cerca frammenti di giustizia fra le macerie di un regime. Di fronte a lui c'è Wilhelm Furtwängler (Stellan Skarsgärd), caro ad Adolf Hitler. Tra i due la distanza è enorme. Da un lato c'è un genio, un tempo ammirato e ora vinto, in miseria, ma pur sempre un genio. Dall'altro c'è un ispettore delle assicurazioni, un piccolo funzionario dai modi volgari, abituato a frequentare altri uomini piccoli e volgari, allo scopo di indagarne le meschinità. Conosce troppo bene le bassure dell'anima, per immaginare che ce ne siano anche le vette. Tra loro, in posizioni intermedie, ci sono poi il tenente David Wills (Moritz Bleibtreu), tedesco di radici ebraiche fuggito in America, ed Emmi Straube (Birgit Minichhmayr), figlia di uno degli attentatori di Hitler (suo padre, dirà, non era antinazista, ma solo preoccupato per le sorti della Germania, ormai sconfitta). Entrambi colti, in Furtwängler vedono in primo luogo una "vetta", e solo dopo un complice eventuale dei nazisti. In ogni caso, alla luce della sua grandezza, tendono a sgravarlo almeno un po' dalle sue responsabilità. Date queste prospettive umane e morali, Szabó e Harwood esplorano le molte domande e le

molte risposte possibili. Furtwängler non sapeva? Gli uomini e le donne comuni, a milioni, non sapevano? Obbietta Arnold: «A quattro miglia di distanza io sentivo il puzzo dei corpi bruciati». Dunque, davvero non si sapeva? O forse non si voleva sapere, o ancor meglio non si vuole ricordare di aver saputo? E ancora: come intellettuali e artisti hanno potuto farsi complici di criminali? Come lo hanno potuto milioni di uomini e di donne comuni? Per quelli, ma forse anche per questi, la risposta sta nelle parole del colonnello Dymshitz (Oleg Tabakov). All'inizio si diffida del potere, poi se ne intravedono i vantaggi, in seguito ci si lascia sedurre dagli onori, alla fine ci si ritrova «a dirigere il più grande museo del mondo». Così suona il lapsus del sovietico Dymshitz, che con ogni evidenza parla di sé e dello stalinismo. La si può chiamare corruzione morale, questa resa progressiva e muta della coscienza. Si comincia con un no non detto, perduto nel silenzio, e poi ci si chiude in un circolo vizioso di sì, ormai complici. Non diversi dai grandi sono gli uomini piccoli: la sola differenza, nella loro corruzione, è il prezzo. Così, senza distinguere tra grandezza e meschinità, procede Arnold. Indagando le azioni di Furtwängler, resta con metodo nelle bassure dell'anima, fedele alla volgarità di cui ha esperienza. Lo tratta come se il suo mondo interiore non fosse più alto di quello di un piccolo truffatore. E la cosa più sorprendente è che, in tal modo, davvero viene a capo della sua istruttoria. La volgarità "spiega" la corruzione morale degli uomini, di tutti, dei piccoli come dei grandi. Questa è la sua risposta, amara e realistica. Ma c'è, nel film, anche un'altra risposta. Per quanto in basso si sia spinto, Furtwängler resta capace di creare emozioni ben più alte della sua corruzione. Non tutto è riducibile a miseria, nell'anima. Qualcosa resta vivo anche tra le macerie. E forse questo che, d'improvviso, Furtwängler scopre di sé quando, uscito dall'ufficio di Arnold, lungo le scale sente risuonare le stesse note da lui dirette per il compleanno di Hitler. Scopre cioè che in lui la grandezza ha convissuto con la miseria, e che ai suoi occhi quella avrebbe dovuto fare luce su questa. E ora proprio nei suoi occhi si legge un disorientamento che non è né paura né umiliazione, ma uno stupore doloroso di fronte a se stesso. Come se cominciasse a interrogarsi. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 7 aprile 2002).

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Anna Colnaghi - È un film molto forte che coinvolge in prima persona: penso che tutti in qualche momento della vita abbiamo dovuto scegliere tra essere con o contro o defilati. In situazioni meno tragiche evidentemente, ma il principio etico è lo stesso. Il vincitore del momento non è eticamente corretto se usa la sua posizione di potere in maniera volgare e incivile umiliando la persona vinta, grande artista o uomo comune che sia. «Non esistono poteri buoni» cantava Fabrizio De André. Non esistono, e ce lo mostra Szabó con questo processo la cui modalità è una separazione drastica, grossolana, ignorante, tra bianco e nero. Un giudizio che non tiene conto della complessità e della fragilità dell'uomo e delle situazioni. Szabó forse calca un po' la mano, tuttavia vien da pensare all'attualità politica: si preannuncia una guerra in nome della pace contro "presunti cattivi" per evitare che la facciano loro! Esistono poteri buoni? Mi piace ricordare una frase di David M. Turoldo: «Che la grazia canti e ci salvi la bellezza».

Annamaria de' Cenzo - È del tutto apparente il distacco con cui il regista valuta i due protagonisti: l'oggettività con cui scava nell'uno e nell'altro, facendone emergere i limiti o le debolezze, determina un'equidistanza che non è però un'astensione da un giudizio morale. Infatti non sono certo determinanti per un giudizio etico gli aspetti negativi messi in rilievo in entrambi: da un lato la grossolanità dell'americano, dall'altro la vanità e la ridicola viltà del tedesco che tenta di spacciare come "eroico" lo stratagemma per non stringere la mano al führer. La rozzezza dell'uno e la vanità dell'altro sono elementi evidenziati dal regista per tenersi equidistante da entrambi, per esprimere un giudizio di me-

rito che non si colleghi al giudice o al giudicato, ma all'atrocità dei fatti, rimandati in continuazione dalle immagini d'epoca in bianco e nero. La sua valutazione nei confronti di Furtwängler traspare però nelle sequenze finali, nella vergogna provata per aver stretto la mano di Hitler: una contaminazione ben lieve, se paragonata alle offese perpetrate dallo sterminio, rivelatrice di una profonda stima di sé e di un totale disinteresse per gli altri. La responsabilità nei confronti del regime, pur non essendo diretta, è morale, ed è tanto più grave in quanto riferibile a un personaggio pubblico, punto di riferimento della stima e dell'ammirazione del popolo tedesco.

Paolo Berti Arnoaldi - La storia di Furtwängler è narrata dal regista con grande maestria e cinematograficamente ne è scaturito un capolavoro. L'atmosfera angosciante della Berlino crollante nella disfatta, l'antagonistica valutazione della superiorità dell'arte e dell'ingegno rispetto alla condanna della condivisione dei sogni della follia hitleriana sono resi molto bene dalla sceneggiatura e dalla regia. Scene come quella della *Quinta* di Beethoven suonata sotto il bombardamento, come quella del concerto tra le macerie di una chiesa, come gli accaniti interrogatori del personaggio interpretato da Harvey Keitel al meglio della recitazione, sono i gioielli di questo film. Chi ha ragione e chi ha torto? Ardua la risposta, ma a me pare che il regista, pur mettendo in evidenza la rozzezza dell'americano inquisitore, propenda per un giudizio negativo sull'adesione di Furtwängler al nazismo. Se ho un appunto è quello sulla scelta del regista di far interpretare il maestro tedesco da persona troppo giovane e dissimile da quell'uomo alto, autoritario, stempiato e dai capelli bianchi che fu Furtwängler come lo vidi nel lontano 1940 in una memorabile disanima di musica di Wagner al Teatro Comunale di Bologna.

OTTIMO

Paola Stefanotti - Questo film per me è un piccolo gioiello incastonato di tante finezze. Il regista ci fa vivere dal di dentro, poco alla volta, il torto e la ragione di ogni personaggio, con un'acuta analisi psicologica, una scelta mirabile degli attori, della musica, della scenografia e della fotografia. All'inizio il regista sembra porci una tesi (antiamericana), ma piano piano si rivela invece al di sopra delle parti, pur sottolinenado gli aspetti negativi di entrambe. Fino quasi alla fine del film l'ufficiale americano mi è parso troppo ottusamente accanito contro il direttore d'orchestra. Ma il perché di tanta rabbia e del riproporre ossessivo le immagini dei corpi nudi dei cadaveri ammassati dalle ruspe nei lager, mi sembra avere una *ragione* in quella bella sequenza in cui, dopo l'ennesimo scontro tra i due protagonisti, Furtwängler se ne va e l'ufficiale americano, sul balcone, prega da ebreo dondolando il busto avanti e indietro, le mani serrate in segno di impotenza.

Mirella Trentini Maggi - Il dialogo tra i protagonisti di due così differenti culture è estremamente coinvolgente e ripropone ancora una volta il conflittuale dualismo tra male e bene, torto e ragione appunto. La magistrale interpretazione, soprattutto di Harvey Keitel, ci fa riflettere, anche se non fosse storicamente del tutto veritiera, sulla prevaricazione a cui può condurre l'esercizio del potere, in questo caso del vincitore sul vinto.

Biancamaria Giulini - Il regista rende il film particolarmente coinvolgente servendosi non dell'azione, ma di un colloquio tra vincitore e vinto che si fa sempre più drammatico, senza cadute, fino alla fine. Il colloquio tratta problemi di grande interesse umano la cui soluzione è lasciata alla coscienza dello spettatore aumentando il suo coinvolgimento nello spettacolo. Fino a che punto si può considerare complice nei delitti commessi da una dittatura chi, vivendo sotto di essa, è costretto a scendere a compromessi con lei? L'arte e l'artista sono da considerarsi come patrimonio dell'umanità al di sopra di ogni legge? E ancora l'inflessibilità e la durezza del giudice non devono tener conto della dignità della persona umana dell'accusato? Il film risulta ve-

ramente ottimo, non solo per la regia, ma anche per la magistrale interpretazione, la pregevolissima colonna sonora e l'ottima fotografia.

Rosa Luigia Malaspina - È un film sull'ambiguità di fondo dell'essere umano. Di come il male e il (poco) bene si possano vedere da angolazioni diverse, di come tutto si intreccia e cambia nel momento dell'analisi, di come l'interpretazione dei fatti dipenda dai punti di vista, dal pensiero, dai preconcetti, dai pregiudizi di ciascuno. Sintomatico è il lavaggio di cervello a cui si sottopone regolarmente il maggiore Arnold. Forse uno ha torto e l'altro ha ragione da un punto di vista etico, oggettivo, ma poi le parti si confondono. Fino a che punto è legittimo il diritto dei vincitori nel giudicare i vinti, senza diventare essi stessi prevaricatori, persecutori? Alla base di tutto dovrebbe comunque rimanere il rispetto dell'altro perché ci possa essere una convivenza possibile. Film incalzante nei duetti delle parti.

Eraldo Ponti - Film coinvolgente, ben recitato e ben diretto. Il regista, a prima vista, sembrerebbe parteggiare per il celebre maestro, vero genio della musica, messo a confronto con un rozzo, incolto e villano maggiore americano. Però alla fine, a una più attenta analisi, la visione è ribaltata. Il maggiore americano, figlio di una nazione libera, considera ogni individuo celebre o meno responsabile del proprio comportamento: neanche l'arte può fornire un alibi a un cittadino della Germania di estraniarsi dalle efferatezze del regime nazista. Alla fine del film ho parteggiato per il maggiore americano, anche se ascolto con gioia le registrazioni di musiche dirette da Furtwängler.

Gian Piero Calza - Il film solo apparentemente è una requisitoria contro il tradimento degli intellettuali che si sono compromessi col nazismo; può essere letto, invece, come la condanna del disimpegno degli intellettuali stessi nei confronti dei drammi sociali che li circondano. Il dramma della persecuzione degli ebrei da parte dei nazisti non è stato vissuto – e nemmeno avvertito – dal famoso direttore d'orchestra, tutto preso dal procurare "nutrimento spirituale " all'umanità attraverso la sua musica. Quando ogni dignità umana era negata da un regime criminale. L'indifferenza a questo regime, non la compromissione con esso, sembra essere l'accusa effettiva che viene mossa, alla fine, al grande direttore. Un'indifferenza che il regista sembra imputare a tutti i tedeschi (se non sapevano, perchè si preoccuparono di salvare qualche amico ebreo?) mostrandoceli più intenti ad ascoltare musica (anche tra le rovine, sotto la pioggia o le bombe) o a vendere anticaglie tra le macerie del Reichstag piuttosto che impegnati nella costruzione di una nuova dimensione umana. Anche la musica, in questo film, ha per il regista un ruolo ideologico, quella di Beethoven come il boogie-woogie: l'una e l'altra distolgono i due giovani da una partecipazione più consapevole alla realtà che li circonda. Sicché la scena finale, nella quale il vero Furtwängler si deterge la mano che ha stretto quella di Hitler, non lo assolve da una colpevole condiscendenza nei confronti del dittatore, ma lo condanna come artista che non vuole sporcarsi le mani. Lui rimane in Germania anche senza contrastare il regime, perchè lui non si macchia; coloro che fuggono lo fanno perchè sono ebrei. è una questione razziale, non politica, per Furtwängler. Per questo egli stesso ha salvato degli ebrei. Ma proprio per questo l'inquisitore americano non lo salva dalla condanna morale.

Vittoriangela Bisogni - Tanti grandi temi su cui riflettere, presentati in una veste eccellente (sceneggiatura, recitazione, fotografia e ovviamente musica) e con il merito di aver saputo evidenziare realisticamente e oggettivamente punti di vista contrastanti: nel "clou" dell'ultimo interrogatorio anche dall'odioso e prevenuto investigatore americano emergono elementi che si reggono, tanto quanto quelli del musicista. Allora il film è positivo perché ci insegna a ridimensionare i nostri idoli, a ricordare che il potere – sotto qualunque governo – riesce a demolire un individuo, e a pensare quanto difficili siano le scelte di vita senza il senno di poi. Quanto alla scelta di Furtwängler, fu l'amore per la musica a superare il dissenso dal crimine. E forse nell'ultima inqua-

dratura, dalle immagini di documentario, c'è l'assoluzione per il maestro: quel fazzoletto passato da una mano all'altra a manifestare un immenso disagio, forse a cancellare la stretta di mano nazista.

Antonio Caniato - Mi sembra che il film metta in evidenza, senza volerlo, quanto sia saggia la massima evangelica «non condannate e non sarete condannati», che, erroneamente viene tradotta «non giudicate e non sarete giudicati». L'uomo non può più fare a meno di "giudicare": ogni sua conoscenza è un giudizio (una proposizione se è espressa). Un conto è giudicare che un'azione sia buona o meno, giusta o ingiusta; un altro è invece "condannare" chi l'ha compiuta.

Carlo Cantone - Dalla Santa Inquisizione agli albori della storia o fino ai giorni nostri, quanti sono e saranno gli inquisitori che, in nome di un ideale di giustizia, si trasformano in persecutori e carnefici? Qual è il criterio di giustizia per cui le convinzioni, seppur logiche, prevalgono sulle reali prove di colpa? Ma quante altre volte, trincerandosi dietro la sublimità dell'arte, si sono voluti giustificare comportamenti nefandi? Un esame non emotivo del film non può che parlare ad una severa critica sia dell'inquisitore che dell'inquisito. Avrei preferito che fosse stato evitato il riferimento a personaggi realmente esistiti perchè molti dettagli storici arbitrariamente inventati rischiano di rendere poco plausibile l'intero racconto.

Paola Scotto di Carlo - Film affascinante ma equivoco, vero, è difficile separare la politica dall'arte. Vero che i nazifascisti non sapevano, ma vivevano in un clima irrespirabile. In quanto nata nel 1939 ricordo i racconti del nonno farmacista che, dopo essersi rifiutato di vendere l'olio di ricino (avendo capitone l'uso fatto dai fascisti: le famose "purghe"), e al quale perciò venne distrutta la farmacia. O quelli dello zio scultore, vecchio socialista, che si rifiutò di fare busti per il duce e non ebbe più lavoro. Allora mi sembra che in questo ottimo film serpeggi una velata simpatia per quella parte di europei. Una piccola considerazione: vedere quelle masse plaudenti mi fa venire i brividi. Non andrò mai più in una piazza: a torto o a ragione.

Miranda Manfredi - Una forte tensione emotiva pervade tutto il film e raggiunge il suo acme nell'interrogatorio a Furtwängler. La memoria storica recente ci turba ancora nel dare un giudizio sulla responsabilità di un popolo per le efferratezze di un regime. Attraverso Furtwängler, è il popolo tedesco che vorrebbe uscire dal ruolo di unico colpevole, per diventare vittima. La musica avrebbe dovuto redimere psicologicamente e non essere asservita al potere. Invece, oltre a Wagner, anche la filosofia, da Heiddeger a Nietzsche, è servita ad esaltare una paranoica volontà di potenza. Rimane, poi, la difficoltà di capire il contrasto tra la grande sensibilità culturale tedesca e la radice barbarica che l'attraversa ancestralmente. Il film non manca di mettere in evidenza le carenze culturali del "nuovo mondo" in contrapposizione all'Occidente, carenze che generano incomprensioni dialettiche anche a livello politico. La colonna sonora esalta questo concetto, non mancando di contrapporre Beethoven allo swing. A mio parere la figura che dà equilibrio a tutto il film è quella del giovane ebreo americano che riassume in sé la tragedia razziale ma vuole salvare il valore umano della cultura e perdonare. Anche Emmi, la giovane segretaria, ha in sé la ribellione del vinto che si sente giudicato ingiustamente colpevole. Un bel film, che scuote le coscienze cercando di dare alla storia un'obiettività di giudizio sul bene e il male.

BUONO

Micaela Beltrami - È un film che mi ha coinvolto, i due protagonisti sono riusciti a portare ognuno la ragione dalla propria parte e di conseguenza il torto. Il tema arte e politica è stato ben analizzato e come sempre alla fine è l'arte, in questo caso la musica, a prendere il sopravvento, coinvolgendo lo spettatore emotivamente.

Enrica Castagna - Più che il processo a un tollerante artista,

filonazista, sembra uno scontro tra due culture agli antipodi. Alla fine "con dispiacere" parteggio per il direttore d'orchestra, troppo grossolano il suo persecutore. La scena iniziale è stupenda, fa pensare a un capolavoro, ma scena dopo scena, perde la sua forza e la sua bellezza. È un film ambiguo: si sa perfettamente dove sta la ragione, ma quest'opera la mette in dubbio.

Cinzia Maggioni - La musica del "Maestro" accomuna tutte le nazioni: piace al russo, agli inglesi, agli americani e anche agli ebrei e quindi "a ragione" le corde emotive di ciascuno di noi non conoscono confini. Ma il "cittadino" tedesco è responsabile di essersi reso sordo (buffo per un maestro d'orchestra) "a torto" delle barbarie messe in atto dal regime. Da che parte stare? Chi di noi riesce a scindersi completamente tra sentimento e ragione?

Vittorio Zecca - Un film dall'ottimo impianto narrativo, sorretto dalla bella prova dei due attori protagonisti per un tema complesso e sempre aperto. Il limite del film sta nella mancanza di coraggio di Szabó nel prendere posizione e, pertanto, nel dare risposte convincenti. Infatti, se il maggiore americano è ignorante, gretto, forse frustrato, e certamente arrogante come tutti i vincitori, il direttore d'orchestra è ambiguo, forse timoroso, ma certamente discutibile nel convincimento che essere musicista esima dalle responsabilità morali. Se il primo è moralmente discutibile nell'ottusa visione che il vincitore ha tutti i diritti di giudicare i vinti, il secondo "non può non aver sentito l'odore delle carni bruciate" nei forni dei campi di concentramento. Szabó sembra più orientato verso il maestro, ma con molti distinguo e forzature. Sembra quasi che il regista che forse ha vissuto le stesse angosce sotto il regime comunista, esprima verso Furtwängler una solidarietà di categoria che alla fine risulta equivoca e discutibile. Bellissimo l'inizio e la musica.

Carla Testorelli - Pur non rispondendo all'interrogativo del titolo, il regista riesce a coinvolgere lo spettatore con l'incalzante succedersi degli incontri-scontri fra il maestro Furtwängler, sospetto di collaborazionismo, e l'ufficiale americano incaricato dell'inchiesta. Il gioco degli equilibri è sottile: all'inizio la volgarità e la brutalità dell'americano sembrano indirizzare le simpatie dello spettatore verso l''inquisito, ma ecco l'immagine tragica della ruspa che accatasta i cadaveri degli ebrei e tutto si rimette in gioco. Nei primi colloqui il Maestro non è impaurito, è soltanto disgustato dalla grossolanità dell'inquirente. Man mano che le indagini proseguono, quando l'americano non esita a utilizzare anche particolari sgradevoli relativi al "privato" del musicista, sul volto del Maestro si stampa non la paura, ma la vergogna, per se stesso e per l''immagine che di lui verrà consegnata alla Storia. Ottime le sequenze che ci riportano l'atmosfera della Berlino del dopoguerra. Forse il limite del film sta nella sua "ragionevole" ambiguità che gli permette di essere gradito a spettatori di opposte ideologie.

DISCRETO

Carlo Chiesa - Si fa presto a dire: bisognava opporsi alla dittatura! Le abbiamo viste anche noi le moltitudini osannanti (piene di futuri antifascisti...) che impazzivano per il tiranno. Bisognava avere il coraggio di un Arturo Toscanini ma, ahimé, esistevano anche i Don Abbondio! Il regista si è adeguato alla morale corrente e a un'interpretazione storica di maniera (ridicola la figura dell'ufficiale russo) e ha abbracciato la tesi degli americani che, quando sono convinti di avere ragione (e capita spesso) non usano mezze misure. Abbiamo quindi visto lo yankee imperversare con tutta la sua sadica arroganza sull'indifendibile Maestro. A torto o a ragione?

Bloody Sunday

6

Cast&Credits

regia: Paul Greengrass
origine: Gran Bretagna/Irlanda, 2002
sceneggiatura: P. Greengrass, Don Mullan
fotografia: Ivan Strasburg
montaggio: Clare Douglas
scenografia: John Paul Kelly
musica: Dominic Muldoon
interpreti: James Nesbitt (Ivan Cooper), Tim Pigott-Smith (Ford), Nicholas Farrell (Maclellan), Gerard McSorley (Lagan), Kathy Keira Clarke (Frances), Allan Gildea (McCorry), Gerard Crossan (McCann), Mary Moulds (Bernadette)
durata: 1h 47'
distribuzione: Mikado

Il regista

Paul Greengrass è nato a Cheam nel Surrey, in Gran Bretagna, il 13 agosto 1955. Ha debuttato nel lungometraggio cinematografico nel 1989 con *Resurrected*, film antimilitarista sull'intervento dell'esercito inglese nelle Falklands. Successivamente ha realizzato alcune serie televisive per la Tv inglese, fino al 1998, anno del suo *La teoria del volo*. *Bloody Sunday* ha raccolto una serie di premi nei festival di tutto il mondo e ha vinto l'Orso d'oro a Berlino e il premio del pubblico al Sundance Film Festival nel 2002. Attualmente il regista sta lavorando a *The Bourne Supremacy*, con Matt Damon.

Il film

Nel 1971 uscì *Sunday Bloody Sunday* (in italiano *Domenica, maledetta domenica*), un bel film il cui titolo nell'attuale *Bloody Sunday* occhieggia dall'insegna di un cinema di Derry (Irlanda del Nord) il 30 gennaio 1972. Fu quella veramente una domenica di sangue, quando una marcia per i diritti civili si trasformò in un massacro con tredici dimostranti caduti sotto il fuoco dell'esercito britannico. Premiato dal pubblico a Sundance e dalla giuria all'ultima Berlinale, *Bloody Sunday* è stato subito battezzato "La battaglia di Algeri irlandese" [...]. Sulla falsariga del libro di Don Mullan, si va dalla sera del sabato all'alba del lunedì, nello sforzo di indagare le ragioni delle due forze in campo: da una parte gli organizzatori pacifisti della manifestazione, la cui attendibilità è messa in crisi dai ragazzotti frombolieri e dagli estremisti armati dell'Ira e dall'altra l'apparato repressivo rinforzato dai parà. L'autore si sforza di mostrarsi obiettivo, ma c'è poco da discutere visto che i morti sono tutti irlandesi, nessun militare viene punito e gli assassini in divisa ne escono decorati come quando i Savoia gratificavano Bava Beccaris. Girato per lo più con la macchina a mano, montato freneticamente [...], vibrato e incalzante, *Bloody Sunday* trasmette un angoscioso senso di verità. Tanto che lo spettatore a tratti si chiede: ma come avranno fatto? Pur attenendosi a una sorta di iperrealismo, Greengrass attinge a una dimensione metaforica: tra sassaiole, idranti Neptun in azione, lacrimogeni, spari, urla e furore il film è speculare all'Israele o all'Afghanistan che vediamo in tv e racconta

un'analoga tragedia. Un attore potente, James Nesbitt, rivive con accorati accenti il dramma del protestante Ivan Cooper leader della marcia. Il coro di *We shall overcome*, alla luce del conflitto anglo-irlandese rinfocolato proprio da quella sanguinosa domenica di trent'anni fa, risuona come l'inno dell'utopia. Può rappresentare comunque un segno positivo che questo film, firmato da un regista britannico, sia stato prodotto insieme da inglesi e irlandesi. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della sera*, 4 maggio 2002)

LA STORIA

È la notte del 30 gennaio 1972 a Derry, in quell'Irlanda del Nord a maggioranza protestante, dove i cattolici sono continuamente oggetto di pesanti discriminazioni e la situazione è considerata d'emergenza. Ivan Cooper, parlamentare protestante ma che si batte per il riconoscimento dei comuni diritti civili, spiega i motivi che hanno portato alla decisione di scendere tutti insieme il giorno dopo, domenica, in strada. Dice: «Marceremo perché il governo inglese ci aveva promesso riforme e invece abbiamo ottenuto solo scuse e coprifuoco, e internamenti di massa senza processi». Pronto per intervenire, l'esercito inglese ha schierato anche i parà. Il generale Ford, al tavolo di una improvvisata conferenza stampa avverte: «Chiunque prenda parte o organizzi un tale evento sarà passibile di arresto immediato». E se da una parte Cooper vuol far sapere agli inglesi che è loro intenzione continuare a marciare pacificamente finche non cesserà il dominio unionista e un nuovo sistema basato sul rispetto dei diritti civili avrà preso il suo posto, Ford ripete ai capi di quel movimento che la responsabilità di tutto quello che potrà accadere ricadrà sulle loro spalle. All'alba di domenica i soldati inglesi hanno praticamente invaso la città. Il piano previsto dagli ufficiali a tavolino ha studiato quali strade far percorrere ai blindati e dove far arrivare i parà. Il generale che dirige l'operazione insiste sul fatto che occorre mettere dentro due o tre cento teppisti. E conclude: «se parte un colpo risponderemo con una pioggia di proiettili». Ivan Cooper, davanti a quell'enorme schieramento di forza, comincia a capire che non sarà facile controllare la situazione. Ci sono i più giovani, che non sopportano la vista degli inglesi e che si scagliano contro di loro con rabbia, e ci sono, appostati in macchina, e pronti a dare man forte a quei ragazzi a cui non basta marciare pacificamente, gli uomini dell'Ira. Un confronto che si annuncia durissimo. Ma ormai tornare indietro è impossibile, anche se Cooper ci prova. Si avvicina per chiedere ai soldati, che hanno chiuso una strada, dove era previsto il passaggio della marcia, ma gli viene risposto che la marcia è illegale. Raccomanda allora ai ragazzi già troppo esaltati di essere ragionevoli, chiede a tutti di non disperdersi. Gli inglesi giustificano così lo spiegamento di forze al commissario della città che va da loro per dire come non ci sia alcuna volontà di arrivare allo scontro: «Questa è un guerra, subiamo perdite ogni settimana. Sono morti quarantatré nostri soldati». La marcia si mette in moto, controllata a distanza dal coordinamento dell'esercito inglese e in strada da Cooper, che richiama continuamente il servizio d'ordine, perché provveda a far rientrare gli isolati. Ma la vista dei parà, appostati dietro un muro, scatena la rabbia dei ragazzi, che cominciano a lanciare pietre e a dividersi. Per gli inglesi è il segnale atteso per intervenire. Il primo ordine è di mettere in azione gli idranti, poi quello di sparare proiettili di gomma e quindi di dare il via ai gas lacrimogeni. Quando un parà grida «mi hanno sparato» la reazione degli altri è immediata. Senza aspettare il via al fuoco, rispondono con diversi colpi. A quel punto i ragazzi, a cui quelli dell' Ira hanno passato le armi, si fanno avanti e i parà sparano senza più alcuna riserva, sordi all'ordine di fermarsi. A sera, quando Cooper in ospedale fa il conto dei ricoverati deve avvisare la gente in attesa che i morti sono tredici e quattordici i feriti. Anche i parà devono dare spiegazione a come si sono svolti i fatti e alla fine la risposta è una sola: «abbiamo dovuto difenderci». Ma le prove che dall'altra parte fossero state portate armi non si trovano e allora se ne costruisce una. Si sistema del tritolo su un'auto su cui è stato lasciato un ragazzo irlandese ormai morto: è quel ragazzo che era stato anche in prigione perché accusato di preceden-

ti disordini. È notte. Resta solo da dare notizia alla stampa. Cooper ha poche parole: «È stato un massacro. E al governo inglese dico che ha distrutto il movimento per i diritti civili». A commento di quella terribile giornata, una voce precisa: «Due giorni dopo la domenica di sangue il governo inglese istituì una commissione d'inchiesta dalla quale risultò che il rapporto fornito dall'esercito doveva essere considerato veritiero e che il comportamento dei soldati era stato giustificato dall'aggressione subita. Nessuno dei soldati che sparò è mai stato punito e gli ufficiali che guidarono e pianificarono l'operazione furono in seguito decorati dalla regina». In sottofondo si rileggono i nomi e l'età di chi quella domenica ha perso la vita e si rinnova la promessa di chi dichiara «Noi non ci fermeremo finché non sarà fatta giustizia». (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Documentarista di lungo corso, Paul Greengrass ha realizzato *Bloody Sunday* con uno stile da reportage che immette lo spettatore al centro dell'azione come se partecipasse al corteo. Fin dall'inizio la regia adotta il montaggio alternato: da una parte gli organizzatori della pacifica dimostrazione destinata a trasformarsi in bagno di sangue, dall'altra i militari britannici e il generale Ford, deciso a impedire la manifestazione a qualsiasi prezzo. L'attenzione della cinepresa privilegia quattro personaggi rappresentativi, ossia il deputato Ivan Cooper, militante dei diritti civili, il diciassettenne cattolico Gerry Donaghy, innamorato di una protestante, il comandante delle truppe d'intervento e un parà, che non condivide la violenza dei commilitoni. I fatti sono ricostruiti con notevole senso drammatico, vissuti dalla parte di chi sta subendo l'aggressione; a tratti, il prezzo è un certo spaesamento del pubblico, che segue le immagini instabili e nervose fotografate con cinepresa a mano. Quanto all'effetto della strage, quello di rinforzare le file dell'Ira, a renderlo chiaro basta una sola scena in cui un gruppo di uomini fa la fila per ricevere un'arma. (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 1 maggio 2002)

Potremmo paragonarlo ai film con i quali l'America ha tentato di lavare la propria coscienza sulla sporca guerra in Vietnam, come *Platoon* o, sia pur travestito da western, *Soldato blu*. Greengrass [...] tenta di "mimare" oggi il film-verità che ovviamente gli inglesi non ebbero la volontà politica di realizzare allora. In realtà la "domenica di sangue" fu cinicamente manipolata dai media: come mostra il film, gli ufficiali inglesi raccontarono alla stampa che i parà erano stati aggrediti da manifestanti armati e non si vergognarono di imbottire d'esplosivo il cadavere di un ragazzo per far credere che nella folla si annidassero dei dinamitardi. […]. Il giudizio politico di Greengrass e soci – di per sé durissimo – è accentuato dalla scelta, come guida nell'inferno di Derry, del personaggio di Ivan Cooper: che era sì un parlamentare e un militante dei diritti civili, ma era protestante, quindi in teoria non filo-irlandese. […] Cooper diventa il testimone disarmato di una tragedia: incarna l'idealismo di una politica al servizio della gente, che viene spazzata via da logiche politiche più "alte", più potenti e per nulla idealistiche. In questo senso *Bloody Sunday* racconta una momentanea sconfitta della politica, molto simile a quella che vediamo compiersi ogni giorno a Ramallah e a Gerusalemme, ma invita anche a riappropriarsene: le armi della tolleranza, della comprensione reciproca, della trattativa ad oltranza non vanno mai deposte. (ALBERTO CRESPI, *L'Unità*, 3 maggio 2002)

A Derry, che gli inglesi chiamano Londonderry, per fare capire meglio chi è il padrone, c'è il museo del "Bloody Sunday". È poco più di una stanza, con una serie di fotografie. Se chiedi se si può vedere il video, il signore che sta lì ti fa accomodare. E la senti, e la vedi, quella storia. La storia di quel giorno, 13 gennaio 1972, in cui c'era una grande manifestazione, a Derry. Una manifestazione per i diritti civili. Implicitamente, per l'indipendenza irlandese. Gli inglesi mandarono lì le truppe. Paracadutisti, truppe scelte. In assetto da guerra. Che spararono, con pallottole vere e non di gomma. Spararono su manifestanti disarmati, uccidendoli come cani. Scappavano da tutte le parti, nel terrore, mentre

si sparava su di loro. Ne morirono tredici. È il Bloody Sunday, la domenica di sangue della canzone degli U2. E del film di Paul Greengrass, che ha vinto il festival di Berlino, ed esce nelle sale italiane. Mentre, in Gran Bretagna, dove ancora Derry si chiama ufficialmente Londonderry, e dove ci sono telecamere della polizia dappertutto a sorvegliare la rabbia degli irlandesi, si sta volgendo una nuova inchiesta sul "Bloody Sunday". Perché, è persino ovvio dirlo, fino ad ora tutti quelli dell'esercito britannico che hanno sparato e ucciso, né quelli che hanno dato loro gli ordini, sono stati portati davanti alla giustizia. Questa la storia. Ma il film? Perché è di un film che si tratta. Di uno spettacolo. Funziona, come spettacolo? E come ha fatto Greengrass a trasformare questa materia dolorosa e feroce in un film? Compiendo scelte precise. Intanto, sceglie di raccontare solo 24 ore. Quel giorno soltanto. Non il processo che ne è seguito, come ha fatto un film prodotto da Channel Four. Poi ha scelto uno stile visivo mosso, inquieto, da Dogma: macchina a mano, movimento continuo, la fluidità e l'irrequietudine degli eventi portata direttamente nella visione. Niente musica ad aggiungere colori emotivi. Per colonna sonora, le grida e le pallottole. I suoni del panico. Greengrass sceglie di raccontare tre personaggi: Ivan Cooper, il leader della manifestazione, un protestante e non un cattolico, che quel giorno avrebbe guidato una marcia di cattolici e protestanti insieme. È Cooper l'uomo al centro del fuoco incrociato di attese, di speranze, quello che deve stringere mani, rassicurare, mantenere la calma, portare avanti il corteo, finché non diverrà chiaro che quel corteo è un massacro, un massacro previsto. Il secondo personaggio è un ragazzo, un cattolico, una faccia da bambino. Il terzo è un militare inglese, quello che venne appositamente da Londra, con i suoi paracadutisti pronti a sparare su Derry, su gente del proprio stato, come se fossero stati, semplicemente, il nemico. Ogni riferimento a persone o a fatti realmente accaduti – in Italia – è puramente casuale. Può sembrare convenzionale, "normale" questa scelta. Invece non lo è. Perché il 60 per cento dello spazio narrativo è dato a due personaggi che cercano di attraversare il settarismo che divide Cattolici e Protestanti. Sono due personaggi rappresentativi della situazione nell'Irlanda del Nord del 1972? Potremmo chiedercelo. Probabilmente la risposta sarebbe: "no". Magari la realtà era più brutale: intransigenti, settari, furiosi. O forse no, forse erano davvero, in gran parte, gente tranquilla, che sarebbe cambiata per sempre da quel giorno. All'indomani del "Bloody Sunday", l'Ira – l'esercito indipendentista cattolico – ebbe un'impennata di popolarità e di adesioni. Il terrorismo ricominciava più forte. L'idea di Greengrass, dunque, piano piano appare chiara: mostrare non tanto il torto degli Inglesi, con la rabbia di chi vuole rivincita, quanto la necessità della pace, la perniciosità del ricorso alla violenza. Un film pacifista su uno dei momenti più violenti della storia europea recente. E anche un film che torna a illuminare una tragedia seppellita. A parte la canzone degli U2, quanti sanno del "Bloody Sunday"? A Derry c'è un museo dedicato a quel giorno. Fotografie di uomini terrorizzati che strisciano lungo i muri, per sfuggire alla mattanza. I nomi dei morti, le loro età. E pochi visitatori. È più affollato il negozio di gadgets del Celtic, la squadra di calcio cattolica di Glasgow, pochi metri più in là. Sono di più gli occhi di poliziotti che ti guardano, dalle torrette o dalle telecamere che coprono tutto l'abitato di Derry, come una immensa web cam. Una tragedia dimenticata? Basta un particolare, non piccolo: l'attore protagonista, James Nesbitt, faccia da mascalzone in *Lucky Break*, adesso l'attore più popolare del Regno Unito, perché è la star di una serie tv, *Cold Feet*, ha detto: «Io del "Bloody Sunday", prima di leggere la sceneggiatura, non ne sapevo niente. Sono cresciuto a cinquanta chilometri da Derry, ma non ne sapevo niente. Non era una cosa che venisse insegnata in una scuola protestante, in quegli anni». Non veniva raccontata, quella storia. Adesso, l'ha fatto Greengrass. Che è inglese, per giunta. E che ha fatto produrre il film a Jim Sheridan, quello del *Nome del padre*, uno che di orgoglio irlandese ne ha da vendere. Ma che ha fatto coprodurre il film a una compagnia inglese. Quello che viene fuori è un reportage sull'orrore, ma non un film di rabbia. (GIOVANNI BOGANI, *Kataweb cinema*)

I commenti del pubblico

DA PREMIO

Ilario Boscolo - Dal film risulta con nitidezza che si tratta di una vicenda complessa, difficile, con ataviche sedimentazioni sociali ed emotive. I molti attori sociali con i loro profondi sentimenti e i loro orientamenti e obiettivi confliggenti sono rappresentati con lucidità e verosimiglianza. Perfetta nel rigore e nell'efficacia la rappresentazione delle angosce collettive e individuali, così come dei caldi sentimenti di amor fraterno, amor genitoriale e amore di coppia nel mare di angosce e di odio. È un film dei sentimenti profondi che muovono una società oppressa e decisa a liberarsi dall'oppressione. È un film che analizza le ragioni fredde e terribili della società nei suoi strumenti di repressione ottusi e omicidi. L'animo umano è concisamente rappresentato in tutte le sue sfaccettature di durezza, umanità, sacrificio, dolore e rivolta giovanile della parte oppressa, ma anche di decisione, irresponsabilità e desideri vendicativi e omicidi della parte di mantenimento dell'ordine costituito. Le crisi di coscienza e le difficoltà di azioni di repressione violenta in realtà di vera ingiustizia sociale, con il loro portato di riflessione positiva, portano un po' di luce e di speranza nel mondo cupo delle situazioni di grande ingiustizia sociale. È un film bello, teso, coinvolgente e convincente.

OTTIMO

Marcello Napolitano - Un film molto ben fatto che mostra perfettamente la situazione drammatica di un paese diviso in due dalla guerra civile, purtroppo non l'unico né al mondo né in Europa. Apprezzo soprattutto l'equilibrio ideologico della narrazione: i violenti sono da ambedue le parti, anche se è più facile trovarne naturalmente tra i soldati e i parà. I giovani, teste calde, le loro famiglie, sono mostrati con le loro difficoltà quotidiane, i loro limiti, culturali, sociali, economici. Lo stesso protagonista appare come un politico di secondo livello, carisma di leader, dà pacche sulle spalle ma manca dei contatti importanti che potrebbero impedire una strage (perché il commissario di polizia civile non l'avverte in tempo, dall'ufficio del generale?); lo vediamo spesso tormentato e incerto, pur mantenendo sempre un atteggiamento esteriore di sicurezza. Il deputato non violento è senz'altro un sognatore, magari un profeta che crede che la testimonianza di fede possa incanalare il conflitto verso pacifiche soluzioni, ma la storia successiva ha dimostrato il suo torto: la rabbia di ambedue le parti è tale che la ragione e il compromesso non riescono a convincere: un gruppo pacifista, programmaticamente debole sul piano militare, è un bersaglio ideale per sfogare la rabbia degli uni e attizzare la propaganda degli altri. Montaggio concitato, macchina a spalla, ha momenti terribilmente difficile da seguire: ma è un modo di coinvolgere lo spettatore; del resto, come si era già detto a proposito di *Black Hawk Down*, nelle battaglie i partecipanti capiscono poco o niente; lo scoppio di sentimenti elementari fortissimi (la paura, il dolore ma anche il senso del dovere, la solidarietà, la pietà per l'altrui sofferenza) uniti alla obiettiva difficoltà di orientamento (la sorpresa, il fumo, il rumore, la posizione degli avversari) creano una situazione assolutamente irrazionale. Il bilancio è invece chiaro: qualcuno, a Londra, ha spinto il generale in capo a dare una lezione agli irlandesi cattolici, credendo con ciò di risolvere una questione pluricentenaria. Gli inglesi lo hanno fatto tante volte nella loro storia, ma del resto in piccolo o in grande lo hanno fatto tutti quelli che hanno sentito una sfida al loro potere: non dimentichiamo i fatti di Genova, con le molotov senza paternità nel cortile della scuola Diaz. I dati riassuntivi del giudizio sono: un film di grande impegno civile, coraggioso, con nessuna o poca retorica, un'azione altamente drammatica resa con molta vivezza, interpreti sicuramente all'altezza del ruolo.

Michele Zaurino - Cronaca di un massacro annunciato. Parafrasando García Márquez così potrebbe intitolarsi il bel film di Greengrass. La cinepresa a mano ci guida tra le vie di

Derry in Irlanda nella domenica della grande manifestazione per i diritti civili organizzata e fortemente voluta dal deputato Ivan Cooper. Con riprese e montaggio assolutamente frenetici, nello stile documentaristico, lo spettatore viene inghiottito nell'inferno delle strade cittadine dove ben presto e senza particolari provocazioni si scatena la durissima repressione dei parà inglesi (bilancio 12 morti). L'operazione scientificamente studiata dai vertici politico-militari britannici ha come risultato un'escalation della violenza, con azzeramento dei principi di tolleranza e rinforzo della guerriglia armata. Non a caso le uniche vicende private descritte dal regista sono la relazione tra Cooper (protestante) e una donna cattolica e la storia del giovane cattolico innamorato di una protestante. È quindi questa l'unica via possibile, quella della conoscenza reciproca e del dialogo. Il film, molto coinvolgente, è un vero e proprio pugno nello stomaco. Bravissimo Nesbitt nella parte del deputato pacifista.

Pierfranco Steffenini - Sul conflitto etnico nord-irlandese sono già stati realizzati diversi film, tutti dignitosi, spesso pregevoli. L'argomento potrebbe perciò considerarsi ampiamente esaurito. In realtà non cessa di appassionarci, specie quando, come nel caso di *Bloody Sunday*, gli autori non si limitano ad illustrare la vicenda circoscritta nel tempo e nello spazio, ma si propongono di analizzare i meccanismi che generano la violenza in un'ottica che diventa estensibile ad altri contesti. Questo a mio avviso è il pregio maggiore del film ed il suo messaggio è tanto importante quanto attuale: basta una provocazione verbale a scatenare una reazione violenta, che a sua volta produce altra violenza in un processo che diventa incontrollabile. Memorabile, in questo senso, per espressività e sintesi, la sequenza della distribuzione di armi alle nuove reclute del terrorismo, a seguito della strage. Il giudizio morale è netto e accomuna i violenti di una parte e dell'altra, ma la condanna è particolarmente severa per chi la violenza la esercita vestendo i gradi dell'autorità e poi mente negando di averla commessa e addirittura pone in atto una messinscena per attribuirla alla controparte. Il film ha un approccio che si sforza di essere equidistante, nella ricostruzione storica, ovviamente, ma anche nell'alternanza dell'azione tra le parti in conflitto. Il ritmo è incalzante, l'interpretazione ottima, efficaci i colori sotto tono.

Lucia Fossati - Cinema verità che fa rivivere l'avvenimento. Il montaggio alternato rende bene la contemporaneità della preparazione dei due fronti; i siparietti grigi, fumosi, che separano le sequenze, danno il senso della nebulosità delle intenzioni e della malafede: infatti contro l'onestà di chi prepara la manifestazione per la difesa dei diritti civili e anche del generale che deve controllare la situazione evitando scontri, sta l'aggressività dei ragazzi pronti alla sassaiola e la subdola presenza di uomini dell'Ira, ma soprattutto sta la ferocia della squadra di parà predisposti alla guerriglia e decisi a priori a colpire con le armi. Proposto a distanza di trent'anni dai fatti, questo è un film importante, che fa pensare, perché non solo fa conoscere un episodio dimenticato, ma assurge anche a paradigma di fatti analoghi, che si ripetono sotto i nostri occhi oggi.

BUONO

Angela Bellingardi - Il film è decisamente un documentario e un reportage e la macchina da presa mobile dà ancora più forza allo svolgimento drammatico dell'azione. Guardando questo film mi è nato un senso di rabbia terribile e mi ha fatto venire in mente il film altrettanto agghiacciante e bellissimo *No Man's Land* dove il regista alla fine denuncia l'insensatezza e la follia della guerra e dei genocidi tra fratelli. L'uomo è decisamente un animale "difettoso" e qualcosa di autolesionistico e perverso ci appartiene se pensiamo a quello che sta avvenendo oggi nel mondo. Mi invade un forte pessimismo ancora più evidente dopo la visione di questo bel film e ho la consapevolezza che nulla cambia e che niente viene appreso dalle tragedie del passato. Anche qui si evidenzia la differenza tra la prevaricazione e l'arroganza del potere spesso patologico e ignorante e l'idealismo e la luce della bontà e dell'intelligenza.

Cinzia Maggioni - Sicuramente il film riesce a farci "entrare" nelle scene. Belle le immagini flash, che mi davano l'idea di leggere un giornale con molte illustrazioni di guerra e interpretavano il dinamismo delle azioni concitate, degli ordini contradditori.

Armando Cacialli - Crudo e terribile. Ma la realtà è certo stata ancora più terribile. Non stupisce il fatto che nessuno abbia pagato; è lo stile coloniale dei conquistatori. Purtroppo trent'anni sono passati inutilmente. Gli inglesi, come gli americani di Bush e gli israeliani di Sharon, hanno bisogno ogni tanto di usare i loro arsenali. E il nostro Berlusconi vuole trascinarci in certe avventure… Per gli inglesi, passare dall'Ira all'Iraq, è solo questione di una consonante.

Carla Testorelli - *Bloody Sunday* è un film che denuncia la violenza, specie quando rivolta contro i civili e contro le minoranze. Proprio per questo è tragicamente attuale. Quante volte nella nostra realtà siamo stati testimoni indiretti di scene analoghe a quelle mostrateci dal regista: i volti carichi di odio dei militari aprioristicamente decisi a "caricare" i dimostranti, la disperazione e l'impotenza dei sopravvissuti al massacro, il lancio delle pietre e quel lenzuolo bianco che copre i cadaveri e recita "per i diritti civili". Da quella domenica di sangue sono partite le rivendicazioni terroristiche dell'Ira in un tragico susseguirsi di violenza e di morti. Ma i potenti della Terra sembrano non ascoltare gli insegnamenti della Storia e continuano a "giocare alla guerra" sopra le nostre teste.

Vittoriangela Bisogni - L'alternarsi costante delle sequenze relative all'evolversi degli eventi dell'una e dell'altra parte, sono particolarmente drammatiche e lapidarie nel finale, quando sono a confronto l'elencazione delle vittime irlandesi e le fasi successive del rapporto militare del governo inglese. Il film ci insegna che gli eventi difficilmente riescono a essere mantenuti nelle modalità programmate e che a ogni provocazione succede una risposta più grave e più violenta. Inoltre difficilmente le colpe riescono a essere evidenziate e soprattutto a ricadere sulla giusta testa.

Ennio Sangalli - Non è un film nel senso classico. È un reportage (con testimonianza diretta) di un fatto avvenuto le cui cause sono state ricostruite con verosimiglianza. C'è molto pathos ma non c'è dramma. Mancano i personaggi. Una ricostruzione, fatta dopo trent'anni, richiedeva approfondimenti drammatici diversi. È una pellicola senza collocazione temporale. Poteva essere un buon documentario anche nel 1972 o nel 1982. Ha comunque buon ritmo ed è molto coinvolgente.

Maria Ruffini - Molto difficile esprimere un voto complessivo sul film: è diretto con grande maestria (efficacissimo il montaggio alternato), perchè ci mostra l'avvenimento in tutti i suoi aspetti, ma l'uso della cinepresa a mano e quel "concentrato" di dolore lo rendono veramente angosciante e faticoso.

Miranda Manfredi - Il film ha detto tutto quello che voleva dire. L'uso eccessivo della cinepresa a spalla ha fatto il gioco del regista per trasmettere allo spettatore l'inquietante spirale degli avvenimenti. L'episodio sconcertante di una violenza annunciata può far parte di una nostra non remota attualità. I sussulti indipendentisti portano ancora giorni di sangue in Europa. In Irlanda si intrecciano ai movimenti nazionalisti conflitti apparentemente religiosi ma che hanno una matrice economica. Un film che non lascia indifferenti, con attori calati nella loro parte con convincente aggressività. La morale? Nulla è cambiato da trent'anni a oggi. Il sì dell'Irlanda all'allargamento europeo forse riuscirà a spegnere la violenza nel Nord così tormentato.

Carlo Chiesa - Molta acqua è passata sotto i ponti, ma la situazione è rimasta, ahimé, quasi invariata. I cortei e le commemorazioni continuano ad essere occasione di gratuiti delitti. Nel film il fucile (!) è puntato sull'esercito inglese che, apparentemente, eccede nel reprimere le rivendicazioni dei cosiddetti "pacifisti" (cose che succedono anche da noi...). La cinepresa portata a spalla rende bene la concitazione dei momenti e dà quasi l'idea di star realizzando un reportage.

Ben montati gli stacchi sui diversi ambienti in causa. L'attore principale si muove bene nella sua difficile parte e rende perfettamente il disagio e la delusione che fanno seguito all'inutile sforzo compiuto da un benpensante quando ha avuto a che fare con i faziosi.

DISCRETO

Chiara Tartara - Film faticoso nella prima parte, in particolare per la continua movimentazione dell'immagine e per il continuo squillare del telefono che ha reso difficile seguire i dialoghi negli interni. Verso la metà del film il coinvolgimento è aumentato fino a lasciarmi un senso di incredulità, impotenza e, perché no, rabbia. Ma forse era proprio questo lo scopo del film che non si limita alla sola denuncia del caso. Mi sono anche chiesta: perché questo film è uscito trent'anni dopo?

Mario Foresta - Memoria di un tragico massacro, frutto della esecrabile faida religiosa anglo-irlandese, questo crudo ma piuttosto monocorde film di Greengrass è stato girato, camera a spalla, spezzettando il racconto in tanti troppo rapidi quadri, talvolta anche nebulosi, che alla lunga finiscono per diventare un frenetico reportage. Una "domenica di sangue" che tuttavia deve restare monito solenne anche ai nostri giorni.

Silvana Colloca - Il sistema di girare il film con la macchina in spalla mi causa un fastidio e disagio tali da rendermi difficile apprezzarne i valori che pur ci sono.

Dario Coli - Molto bello il succedersi delle corte scene nei due campi dall'inizio alla fine. Scontato il contenuto tragicamente realistico e politico. Buona la recitazione anche se un po' eccessivamente teatrale nei giovani.

Maria Grazia Agostoni - «Non ci fermeremo finché non avremo giustizia». Questa la frase finale. E intanto l'Ira arma i nuovi adepti. Tremenda lettura di una realtà dalla quale non riusciamo ad uscire. Si aspira alla "giustizia" operando in modo errato e così si perpetuano solo odio e nuova ingiustizia. Ma il messaggio del film è davvero così chiaro per lo spettatore medio delle grandi sale? Strisciano sospetti pseudo-politici facili e volutamente non fugati dal regista: forse una mancanza di vera chiarezza nuoce al film.

MEDIOCRE

Carlo Cantone - I militari erano tutti criminali e imbecilli? Esisteva una precisa strategia della forza pubblica per ottenere che una manifestazione pacifica si trasformasse in guerriglia? Il parlamentare organizzatore era veramente animato da sani principi di giustizia pacifista? L'Ira era veramente estranea alla manifestazione? Veramente non esisteva un numero non irrilevante di manifestanti armati? È stata veramente pronunciata la frase finale del generale inglese? Era totale menzogna la ricostruzione della commissione d'inchiesta? È giusto presentare come verità assoluta la cronaca documentaristica di un evento che, pur a trent'anni di distanza, continua ad avere interpretazioni alquanto diverse a seconda di diverse appartenenze religiose, politiche e patriottiche? Beato chi crede che esista una sola verità e non abbia il tormento del dubbio! Fastidiosissimo l'uso esasperato di telecamere che neppure un dilettante riuscirebbe a far traballare in tal modo.

Casomai

7

Cast&Credits

regia: Alessandro D'Alatri
origine: Italia 2001
sceneggiatura: Alessandro D'Alatri, Anna Pavignano
fotografia: Agostino Castiglioni
montaggio: Osvaldo Bargero
scenografia: Paolo Monzeglio
musica: Pivio, Aldo De Scalzi
interpreti Stefania Rocca (Stefania), Fabio Volo (Tommaso), Rino Manni, Sara D'Amario, Gennaro Nunziante, Andrea Jonasson, Augusto Martelli
distribuzione: 01 Distribution
durata: 1h 54'

Il regista

Alessandro D'Alatri, nato a Roma il 24 febbraio 1955, a otto anni ha cominciato a recitare in teatro e al cinema ed è apparso in diversi sceneggiati Tv. Alla fine degli anni Settanta passa dietro la macchina da presa lavorando come assistente di alcuni registi pubblicitari. Nel 1991 dirige *Americano rosso*, ambientato nella provincia italiana in epoca fascista. Il film ottiene un David di Donatello e un Ciak d'oro per il miglior esordio dell'anno. Nel 1993 scrive e dirige *Senza pelle*, con Kim Rossi Stuart nella parte di un malato psichico, che ottiene un ampio consenso critico e di pubblico: debutta a Cannes nella Quinzaine des réalisateurs, vince il Globo d'oro, il Miami Film Festival, un Nastro d'argento e un Ciak d'oro per la sceneggiatura. Del 1995 è *Bravo Randy*, scritto durante la permanenza a Los Angeles. Nel 1996 gira un documentario in b/n per Massimo Osti dal titolo *Ritratti*, uno special televisivo per Tele+ su Sergio Citti (presentato a Locarno) e *Il prezzo dell'innocenza*, un documentario per l'Unicef sulla prostituzione infantile in Thailandia (presentato al London Festival). Nel 1997 gira il terzo film, *I giardini dell'Eden*, sugli anni della formazione di Gesù. Nel 1998 realizza una puntata (*Dio in tv*) per il programma culturale della Rai *Alfabeto Italiano*. Nel 2000 vince il Leone d'Argento al Festival della Pubblicità di Cannes per lo spot della Posta Prioritaria. Collabora da alcuni anni con il Centro Sperimentale per il corso di recitazione. Ha scritto *Casomai* in collaborazione con Anna Pavignano.

Il film

«L´immagine d'una giovane coppia sposata può somigliare a quella di un duo di pattinatori che si muove su un terreno infido come la scivolosa fragilità del ghiaccio, che fa all'unisono evoluzioni armoniose, che può sbagliare o cadere ma si rialza e riprende a tracciare la coreografia della vita. Questa è l'idea che si fa del matrimonio Stefania Rocca, protagonista insieme con Fabio Volo di *Casomai* di Alessandro D'Alatri. Ma le buone volontà amorose possono trovarsi di fronte a ostacoli o impacci sociali. Dice un sacerdote: il motore delle nostre società è l'infelicità; le persone separate o divorziate sono migliori consumatori (due case, due auto, quattro telefoni); e la felicità, la riuscita di un legame coniugale turba gli altri, li rende

inquieti, li fa sentire colpevoli o mutilati. A Milano, città delle immagini e delle maggiori pressioni sociali, si incontrano una ragazza truccatrice per la moda e un ragazzo che lavora nella pubblicità. Si piacciono, si amano molto, si sposano, hanno il primo figlio [...]. Come tutti: sono le cose della vita, è l'amore semplice, l'amore quotidiano. Con una differenza: diversamente da altri, i due protagonisti credono nel loro legame, si sforzano di renderlo completo, si disperano nel vederlo logorarsi; la loro scelta è definitiva, non prevede "casomai", rinunce, vie di fuga, abbandoni. Il percorso usuale e banale della storia acquista nel film una forza speciale proprio da questo: dall'intensità del vivere, dal desiderio di perfetta felicità, dall'impegno amoroso dei protagonisti. *Casomai* presenta, oltre a un´ideologia dell'amore e del matrimonio, qualità diverse e non comuni. L'ambiente anche di lavoro, i rapporti con gli amici, hanno un'autenticità singolare: nulla sembra essere di carta, nato alla scrivania, al computer o sui giornali, tutto appare realistico, dotato di grande naturalezza e spontaneità. [...] Alessandro D'Alatri, 47 anni, anche premiato regista di pubblicità, non dirigeva un film dal 1998 de *I giardini dell´Eden*: la sua finta ingenuità occulta una sincerità rara». (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 1 maggio 2002)

LA STORIA

Sono andati lassù, alla ricerca di una piccola chiesa di cui lei ricorda vagamente il nome, solo per sposarsi. Stefania e Tommaso dicono a don Livio, il giovane parroco di quel paese dove non succede mai niente: «Vogliamo una cerimonia speciale. Ci sposiamo in chiesa per non deludere i parenti». Ma don Livio chiede qualcosa di più. Fa loro tante domande, e alla fine vuol sapere che cosa si aspettano dal matrimonio e non si accontenta di una risposta troppo generica. Insiste. Stefania allora disegna l'immagine di due pattinatori sul ghiaccio e aggiunge: «ho sempre ammirato in quella coppia l'intesa perfetta su una superficie precaria, piena di insidie, scivolosa». Tommaso approva. Il prete si complimenta. Arriva il giorno delle nozze, con i genitori di entrambi, e tanti amici. Al momento decisivo del sì, ascoltato l'assenso richiesto, don Livio tira fuori un foglietto di carta su cui ha annotato, secondo le statistiche, quante sono le probabilità che oggi un matrimonio si concluda felicemente. La reazione di chi è seduto nei banchi non manca, c'è chi gli rimprovera di voler rovinare tutto. Ma chi sono quei due giovani che sono andati a chiedergli una cerimonia speciale? Lei di professione fa la truccatrice per uno studio fotografico. Lui è art director in un'agenzia pubblicitaria. Il lavoro è per entrambi al centro della propria esistenza. Ai margini i genitori che osservano ormai a distanza gli incontri sentimentali e in primo piano gli amici con cui si divide tutto, lavoro, appunto, ma anche tempo libero, autentica cassa di risonanza di quello che succede. Gli amici sono i primi testimoni del loro incontro, quelli che annotano che questa volta per Stefania e Tommaso tutto è diverso. E gli amici sono anche quelli che raccolgono confidenze e dubbi e che scambiano poi notizie e impressioni. Quando sanno che si sono trasferiti nella bella casa che Stefania ha avuto in regalo da suo padre, i commenti diventano provocatori e Tommaso tenta di difendersi. Naturalmente Stefania non è disposta a passarci sopra. Si sposano innamoratissimi e convinti di non riuscire più l'uno a vivere senza l'altra. Ma con l'arrivo del primo figlio la loro vita cambia. Le difficoltà, quelle solite. Stefania preferisce sospendere il lavoro per star vicino a suo figlio e Tommaso sente il bisogno di darle una mano. Il responsabile dell'agenzia di pubblicità gli fa pesare la sua ridotta disponibilità. E la conferma ce l'ha con un no alla campagna su cui si era appena impegnato. Le preoccupazioni di Tommaso inquietano Stefania, che si dà da fare per cercare chi possa star vicino al bambino. Ma le varie baby sitter contattate non la convincono e i nonni sono per varie ragioni indisponibili. Tommaso allora si ricorda di Nena, una "nonna" di campagna, conosciuta al paese, la perpetua di don Livio. I problemi adesso sono altri. Tommaso sbaglia un lavoro e si sente dire chiaramente che si è spento e che deve puntare a un rilancio. A casa diventa silenzioso. Stefania gli fa notare che è cambiato. Lui dice a lei la stessa cosa. Allora Stefania ricomincia a lavorare e poco dopo si accorge di essere incinta. Non se lo aspettava e abortisce. Una decisione presa con troppa fretta, che Nena non accetta. «Io dico quello

che penso e bambini non si possono buttar via». Se ne va. Stefania rimane sola con il piccolo Andrea e sua madre, a cui non può essere affidato nessun compito. Tommaso, invitato a un viaggio per la premiazione di un suo spot, parte solo, e nell'euforia della vittoria si lascia andare ad una scappatella con una bella donna. Al suo ritorno Stefania lo capisce e non glielo perdona. La crisi è ormai aperta. Il passo successivo sono gli avvocati e la separazione. La storia è finita. Don Livio conclude. «Questo è stato solo un esercizio di fantasia. Perché credere che l'amore possa dissolversi così?». E il suggerimento che gli resta da dare a quei ragazzi che hanno chiesto un matrimonio speciale è di far tacere le troppe voci degli altri che hanno dentro e che fanno troppo rumore. (LUISA ALBERINI).

LA CRITICA

Casomai di Alessandro D'Alatri, un film che parte dall'incontestabile equazione «il privato è politico» per parlarci, con grande intelligenza, di cose che ci riguardano da vicino. Senza declamazioni; anzi, con una sobrietà che comincia dal titolo, apparentemente neutro e invece giustissimo. Casomai, infatti, è la parola che si adatta meglio alla nostra cultura, la cultura della reversibilità delle scelte, del rifiuto dell'impegno, dove si agisce pensando che tanto, "casomai", c'è sempre la possibilità di tornare indietro. [...] sotto il tono della commedia di costume D'Alatri lascia intravedere un profondo pessimismo della ragione. Perché due persone innamorate si perdono? Perché l'amore – semplicemente – finisce? Oppure perché non sopporta l'accumulo delle aggressioni private e pubbliche: il culto dell'individualismo, l'abitudine a consumare in fretta anche le emozioni, l'iconografia pubblicitaria dei sessi (giusta la scelta di Milano, dove il lavoro è più invasivo che altrove ed esercita pressioni più forti sugli individui), la "trasgressione" come parola d'ordine, l'introiezione di parametri di felicità artificiali e irraggiungibili? La risposta di D'Alatri è chiara, esente da moralismi (e non è poco, quando a lanciare l'allarme è il prete che celebra il matrimonio dei protagonisti); invita a non arrendersi, ma senza scivolare in tentazioni buonistiche. All'onestà dell'analisi che sottende il racconto, *Casomai* fa corrispondere uno stile di rappresentazione adeguato, realistico, in cui molti potranno riconoscersi. Stefania Rocca trova la sua parte migliore; la "jena" Fabio Volo è una bella sorpresa. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 1 maggio 2002)

Alessandro D'Alatri realizza un film sentito su una coppia di trentenni d'oggi, e affida il suo racconto vivace ai registri della commedia generazionale, dove la pista metaforica travalica qualche volta l'evidenza del reale offrendosi come spunto privilegiato per interpretare l'esistenza privata dei giovani in un momento storico così controverso. *Casomai*, forse meno ruffiano di tanti film italiani di questi anni sui trentenni in crisi, è come la versione casereccia di un film di Scorsese, perché quella che vediamo è soltanto una delle molte facce che può assumere l'esistenza, anziché una irriducibile visione a senso unico. Come in *L'ultima tentazione di Cristo*, gli eventi narrati vengono riepilogati assecondando l'ipotesi di uno sguardo altro, che anticipi lo svolgimento dell'esistenza e ne ritragga le numerose insidie. Un film possibilista ben consapevole di muoversi sull'equilibrio precario dei sentimenti e sulla tavolozza delle aspettative sociali, quest'ultima vero obiettivo polemico del film. […] La figura del prete, che sceglie di unire Stefania e Tommaso, sicuramente macchiettistica, è tuttavia emblematica di una scrittura cinematografica che ragiona sul sociale, ovvero sulla mancanza di punti fermi interiori a favore di una diffusa corsa al conformismo dei rapporti. […] Gli interpreti regalano freschezza a questa coppia che si sposa in chiesa, apparentemente per fare un piacere ai genitori (non sono credenti), in realtà perché vogliono vivere assieme e la parrocchia sulla collina fuori Milano rappresenta un immagine scontata ma efficace del bisogno di ritrovare una dimensione di comunanza e comprensione. La regia di D'Alatri scivola con (troppa) velocità sul racconto possibilista degli eventi, rischiando qualche ingenuità e alcuni momenti grossolani a discapito della forma filmica (si pensi all'impiego musicale del montaggio alternato nelle sequenze che descrivono le impressioni della folla, contrappuntistiche dei momenti emotivi vissuti da Stefania e Tommaso). Ma il film ha una sua sincerità, e l'immagine proposta da Stefa-

nia, quella degli sposi-pattinatori in equilibrio precario sulla superficie sdrucciola della vita, tra aspettative personali e bisogno di affermazione sociale, mantiene una sua innegabile attualità. (ROBERTO LASAGNA, *duel* 97, giugno-luglio 2002, p. 19)

Non drammatizziamo, non è solo una questione di corna. Perché due bravi ragazzi, con un bel bambino, con due professioni alla moda, trovano modo di amarsi, sposarsi e forse dividersi? Secondo Alessandro D'Alatri, che espone la teoria nel suo quarto, intelligente film *Casomai*, la colpa è tutta degli altri. Un coro affettuosamente invadente di amici e parenti che condizionano, invidiano, consigliano, buttano i sentimenti fuori pista: e se un parroco di campagna prende nel celebrare il matrimonio le irriverenti precauzioni, il racconto si diverte a dribblare il tempo, ingannare lo spettatore, giocare col vero e il verosimile, fino a chiudere con l'inquadratura fissa del bouquet da sposa, che potrebbe caderci in platea. Autore mai banale, da *Senza pelle* ai *Giardini dell'Eden*, senza considerare gli spot con cui fraternizza, D'Alatri fa un'andata ritorno dal sacro al profano, raccontando con un frastagliato montaggio in 230 scene la storia milanese di un amore come tanti, da canzone della Vanoni. Dice che ha girato un film politico perché parla di un quotidiano "perduto" e si sobbarca il peso della "banalità" sociologica per essere un testimone, in bilico tra sondaggi ed emozioni, con la metafora carina del volersi bene che è come un pattinaggio artistico. Ritmo senza sosta, preziosismi (la cinepresa che entra nella foto), l'idea che i sentimenti si spengono ma restano sepolti e vigili e che anche l'infelicità a due produce un certo plus valore. I promessi sposi divorziandi sono Stefania Rocca e il deb Fabio Volo, ex Iena, entrambi bravi, simpatici, fragili, pile cariche di dubbi e reazioni in cui ci si identifica. E quando sorride la suocera svanita Jonasson, passa un angelo. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 27 aprile 2002)

Una parte del cinema italiano si sofferma sugli ultimi baci e sulle promesse nuziali, sulle prime comunioni e sulle multiple separazioni, sugli sgretolamenti amorosi e sul logorio della "vita" familiare accerchiata dalle tante interferenze chiamate mondo. Alessandro D'Alatri (*Senza pelle*) sa mettere la macchina da presa dentro le correnti insidiose della quotidianità, degli affetti, delle frustrazioni e delle chiacchiere domestiche che perdono lentamente peso specifico. Stefania è una truccatrice e Tommaso è un art director pubblicitario (due personaggi ben serviti dai protagonisti), si incontrano, si innamorano, si fidanzano, superano gli esami dei rispettivi amici, si sposano, hanno un figlio, si isolano, da novelli padre e madre, perdono colpi sul lavoro, nei rapporti amicali, non escono quasi più o si addormentano al cinema, fanno meno sesso, guardano molta televisione, si separano, si rattristano nel girotondo di letti per una notte. ll passaggio da un ruolo psicologico ad un altro impone rinunce, detta metamorfosi penose. Le percentuali delle statistiche sono sfavorevoli alle coppie in amore: pattinatori in equilibrio precario sulla superficie insidiosa di un setting sociale su cui si affaccia una porta lasciata sempre aperta. Non si sa mai. (ENRICO MAGRELLI, *Film Tv*, 7 maggio 2002)

Saremo una voce fuori dal coro: *Casomai* non è così bello, così delizioso come si dice in giro. È un film molto prevedibile, stereotipato, senza sorprese: se almeno fosse pieno di sottili notazioni, di dialoghi inattesi... Cosa che non è. Adulteri scoperti in modo forzato, scenette che sembrano molto dimostrative, dialoghi che sembrano presi da un libro stampato. La naturalezza di Fabio Volo, bravo a tenere il personaggio con toni morbidi e dimessi, non basta a salvare il film. Che ha, sì, una bella fotografia e alcune strane soluzioni di regia, quasi degli effetti speciali alla *Matrix*: ma tutto questo non basta, specialmente se si vuole raccontare – come D'Alatri – la coppia di oggi con i suoi turbamenti, i suoi conflitti, le sue difficoltà. La storia è quella di una coppia, Fabio Volo e Stefania Rocca: si incontrano, si innamorano, si amano, si sposano, si stufano, si tradiscono. Intorno gli amici, una specie di coro petulante e impiccione. E lo spettro del calo del desiderio, forse il vero grande fantasma di questi anni morbidi d'inizio millennio in Occidente. Bravi gli attori, ma hanno in mano dialoghi che è difficile rendere vivi. (GIOVANNI BOGANI, *Il Giorno*, 10 maggio 2002)

Incontro con il regista Alessandro D'Alatri



Padre Bruno: Dove ha girato le scene per il film? Che fatica e che scoperte ha fatto?

D'Alatri: *Casomai* è un film che ho girato interamente a Milano. È una città che conosco molto bene perché ci vengo periodicamente da circa vent'anni, almeno una volta a settimana. Nel film c'è una piccola chiesa, il fulcro della storia. Cercavo una chiesa di campagna, un posto un po' dimenticato, ed è stata la location più difficile da trovare: per circa quattro mesi abbiamo setacciato la Lombardia del Nord, e gran parte delle chiese avevano avuto dei restauri che non restituivano il senso dell'antico, e un giorno, tra Lecco e Bergamo, con lo scenografo, tornando a Milano, abbiamo visto per caso questo campanile sbucare dalla boscaglia e ci siamo fermati e ho trovato la chiesa che cercavo: è la chiesa di S. Gabriele di Torre de' Busi (nel film si chiama San Michele). La curiosità è venuta dopo, perché ho scoperto che parroco di quella chiesa era stato lo zio di Alessandro Manzoni, che trascorreva abitualmente le sue vacanze in quel paesino e in quella canonica. Visto che stavo facendo un film che parlava di sposi, ho sentito una responsabilità particolare.

Padre Bruno: Il manifesto le piace?

D'Alatri: L'ho fatto io. Lavoro da molti anni in pubblicità, e lo cosa più bella per me è fare la pubblicità ai miei film. Mi divertiva molto il fatto che i due personaggi fossero a nudo, non fisico, ma davanti agli spettatori. Casomai, il titolo, è una delle forme grammaticali che ricorre più spesso nelle nostre conversazioni, quasi come se volessimo sempre lasciarci una porta aperta, per paura di fare una scelta definitiva. E l'idea di scriverlo sopra uno scarabocchio, una confusione, con il casomai che governa e controlla questa confusione, mi divertiva. Ha funzionato molto bene, ha avuto un impatto forte sul pubblico.

Padre Bruno: Coppia avvisata, mezza salvata. Il montaggio, l'artificio di questo prete santo o pazzo, che va a piluccare tutte le cause dei guai dei matrimoni di oggi.

Intervento di Ezio Alberione: D'Alatri è stato additato pubblicamente da un attuale ministro della Repubblica italiana come "ladro di pensioni" per i finanziamenti ricevuti dal suo film *I giardini dell'Eden*, nella trasmissione Tv *Porta a porta*. Dopo quella trasmissione, lei ha deciso che non chiederà più soldi allo Stato. Mi sembra che sia una cosa che non si dice spesso e che va riconosciuta.

Intervento 1: Nelle parrocchie sono istituiti i corsi per fidanzati. Volevo darle un suggerimento: programmare questo film a quei corsi, perché farebbe molto bene. Comunque la ringrazio, perché dopo quarantacinque anni di matrimonio, posso dire che questo film ha centrato in pieno quello che è il matrimonio: due pattinatori; anzi, io avrei messo addirittura due acrobati su una fune.

D'Alatri: Grazie a lei. Il film, come ha visto, l'ho dedicato a mia moglie. Ancora non siamo arrivati a quarantacinque anni, ma spero di arrivarci.

Intervento 2: Ho visto il film per la seconda volta, e l'ho apprezzato ancora di più. È un film serio, poetico, ma anche spiritoso e divertente. La parabola di questo matrimonio è vera, frequente. Alla fine, però, della cerimonia, invece di confermare che la parabola era vera, lei fa un rovesciamento di fronte e suggerisce che la storia sia tutta una favola che il prete si è inventato per mettere in guardia i suoi primi sposi. E li isola, come per dare un augurio di felicità e di esito diverso al loro matrimonio. Lei crede più a tutto il film o crede più alla fine?

D'Alatri: Mi complimento perché è la prima volta che mi viene posta questa bella domanda. Sono d'accordo con tutto il film, nel senso che la verità poi non sta mai da una parte sola. Credo che sia vero che quelle cose succedano perché tutti quanti le vediamo quotidianamente. Ho scritto il film insieme ad Anna Pavignano, cosceneggiatrice che ha avuto una nomination all'Oscar per *Il postino*, quindi una persona molto sensibile, e ci siamo posti molto spesso il problema della scrittura al maschile e al femminile, e della correttezza dal punto di vista della rappresentazione. Trovo che tutte le difficoltà che sono mostrate nel film siano realistiche e vere perché le abbiamo scritte guardando quello che ci circondava. Nello stesso tempo, però, credo che fosse difficile dare una risposta all' "allora come si fa?", perché non esiste, ed è difficile, trovare un rimedio unico per tutti. I veleni sono diversi, le composizioni anche, credo che ciascuno debba costruire da sé il proprio antidoto. L'unica cosa che pensavamo fosse importante dire era quella di acquisire una propria consapevolezza. Saper riconoscere che i problemi ci sono, e che quando arrivano in realtà non sono sempre sinonimo di un disastro, ma che bisogna saperli affrontare. Credo che tra i frutti dell'amore, soprattutto per chi vive un rapporto matrimoniale e con i figli, ci siano tanti sacrifici e tanti frutti anche acerbi. Bisogna saperli riconoscere, saperci coabitare, e saperli condividere. Viviamo un'epoca che non è più quella della costrizione sociale del matrimonio: nessuno è più obbligato, se sa che non può farcela. Perché allora tante persone continuano a fare una scelta così importante? Perché questo avviene molto spesso con una logica consumistica, ossia con la filosofia del "casomai": lo faccio, poi casomai si vede… La cosa importante su cui si focalizza il film è una nuova consapevolezza, il saper riconoscere quando le intrusioni, le invasioni sono tali e non sono relazione, e quando invece il mondo circostante è relazione. Noi non vogliamo invitare le coppie a costruire delle barricate con le mitragliatrici e i sacchetti di sabbia; la cacciata degli amici è chiaramente simbolica. È una piccola parabola che indica il difendere la propria autonomia e intimità. Oggi due che si amano sono soggetti a una pressione straordinaria: è complesso erigere difese contro gli attacchi che arrivano alle coppie. In questo non vedo né l'essere di destra o di sinistra, né conservatorismo né essere rivoluzionari. L'amore, la vita, non ha colore politico e le difficoltà sono le stesse per tutti. Il film è un'indicazione a saper riconoscere quelli che possono essere i pericoli che ci circondano.

Intervento 3: Il film lo regalerei, a differenza di quello che si è detto nel primo intervento, non agli sposi, ma agli invitati alle nozze, in modo che si facciano un'idea di quello che è il matrimonio. Quello che manca, credo, al matrimonio di oggi, è il fatto che ci sia un coinvolgimento di tutto ciò che sta intorno al voler far sì che il matrimonio vada bene. Dipende da tutto l'insieme: il fatto che entrambi nel matrimonio vogliano anche progredire nella carriera, per raggiungere uno status; che i nonni siano messi da parte e utilizzati solo come baby sitter, eccetera. È tutto un insieme di cose per cui ci vorrebbe una rieducazione sociale, e film come questo possono aiutare. A me è piaciuto molto del film il fatto è che la coppia è di una sconvolgente normalità, ce l'ha messa tutta. Eppure erano predestinati ad andare male. È un fatto messo molto bene in risalto. Secondo lei la spiegazione finale del parroco è indispensabile? Forse il pubblico non ci sarebbe arrivato da solo, ma non sarebbe stato meglio?

D'Alatri: Credo che quella spiegazione fosse indispensabile così come in un processo è necessaria l'arringa finale dell'avvocato. Il pubblico l'ha sentita necessaria. Ho avuto

un caloroso abbraccio del pubblico, sia italiano che internazionale, e sento, vedendo il film con loro, che ce n'è bisogno. Anche a rischio di essere ridondanti.

Intervento 4: Provo a verificare se ho capito il film, citandone alcune scene: tre riguardano il pattinaggio, e si riagganciano al messaggio che lei lancia. Innanzitutto, quella in cui nel free climbing, lei dice a lui "la tua vita è nelle mie mani", sintesi del matrimonio. Poi quella dei due pattinatori professionisti, che danzano sul ghiaccio benissimo, nonostante la difficoltà di quello che fanno; poi ci sono i due protagonisti, che danzano con queste tute avveniristiche, in mezzo a tutti questi volti confusi e immagini indefinite, che li bombardano di messaggi. Loro sono staccati, vanno verso una meta vicini ma non per mano, a differenza dei due professionisti, che cadono e si rialzano insieme. Alla fine c'è l'invito ad uscire del prete dalla chiesa, e chi è uscito guarda dentro se stesso pensando alla persona che hanno perso o lasciato, alla ricerca di qualcosa. Forse che il messaggio è che alla fine che i due che stanno insieme, sono sempre soli? E che insieme e da soli devono trovare la forza per andare avanti?

D'Alatri: È così; per me la solitudine della coppia è esattamente questo: nel momento del bisogno non ti aiuta nessuno, sei solo e le responsabilità che ti sei preso da solo, devi portarle avanti da solo. Credo che non sia giusto, ma è la realtà, ed è importante rompere questa catena se non altro cominciando a parlarne. È successa una cosa molto bella: la Conferenza Episcopale Italiana, la Cei, ha prenotato più di venticinquemila videocassette di questo film proprio per i corsi prematrimoniali a cui si faceva riferimento prima. L'idea di un film che diventa strumento non mi era mai successa e devo dire mi fa molto piacere.

Padre Bruno: Può sembrare strano che questo sacerdote parli di statistiche e di rischi. Sembra che il matrimonio religioso non abbia un carattere così religioso nel film: è la sostanza di un incontro umano. Perché ha voluto semplificare il discorso in questo modo?

D'Alatri: Quello del prete è un personaggio che ho amato molto in fase di scrittura del film. Devo anche dire che all'inizio avevo pensato piuttosto a una specie di Grillo parlante, di coscienza critica che nessuno vuole ascoltare, come in *Pinocchio*. Più andavo avanti, più mi rendevo conto che da un punto di vista tecnico ed economico l'idea era complicata e non praticabile. In più avevo saputo che si stava preparando il film di Benigni, e ho cominciato a pensare con Anna a chi potesse essere, oggi, una coscienza inascoltata, e l'idea del prete diventava interessante. I sacerdoti secondo me oggi vivono questa situazione contraddittoria del falegname che fa dei tavoli che traballano, del medico che sbaglia le diagnosi, perché molto spesso i matrimoni vengono celebrati dai sacerdoti e falliscono, quindi il senso di frustrazione in loro credo sia grande. L'idea poi che oggi una grande quantità di matrimoni vengano celebrati in chiesa ma in versione ridotta (una piccola chiesa, un piccolo prete, in campagna) porta alla sensazione che si voglia ridurre l'impegno a una cosa più gestibile, più da scampagnata. Allora questi posti di campagna un po' emarginati stanno per un tipo di chiesa emarginata, sul quale piove dall'alto la possibilità di una coppia da "salvare". Mi piaceva anche l'idea che si potesse restituire dignità a chi parla alle coscienze, al di là dei pregiudizi, dei discorsi di fede, perché la cosa importante è saper ascoltare chi ti sa parlare all'anima.

Padre Bruno: Quando il prete dice "è un fatto privato, loro" e manda fuori gli invitati dalla chiesa, non sappiamo cosa abbiano fatto dentro. Questo vuol dire che il sacramento è stato posto là dove doveva essere, è stato despettacolarizzato, e il sacerdote ha compiuto il suo piccolo ruolo, al suo posto. Questo loro isolarsi, e questa voce di campane, diventa visibile all'invisibile. Quindi la domanda che le ho fatto era falsa, perché avevo già la risposta.

Intervento 5: Volevo solo aggiungere una mia idea. In questo rimanere soli, nel mandar fuori tutti gli invitati, non vedo solo una affermazione sulla coppia rimane sola, ma un invito: la coppia deve rimanere sola, perché deve creare il proprio equilibrio di pattinaggio e cercare di non lasciarsi frastornare

dalla sarabanda di amici e parenti. Tengo i corsi per fidanzati e dico sempre a chi vuole sposarsi che l'equilibrio va creato dentro la coppia e non permettere a nessuno di entrarvi.

D'Alatri: Sono d'accordo con lei. Oggi salvare la privacy del rapporto, del sentimento, è ancora più fondamentale. Anche perché quella stanza da letto altrimenti è aperta a troppi spifferi, che fanno raffreddare.

Intervento 6: Aderisco quasi completamente ai giudizi precedenti. Ho visto un film estremamente originale, con un ritmo straordinario, una novità di immagini eccezionale. Però ho una riserva, che traduco in domanda. Queste persone hanno una vita che è sotto gli occhi di tutti, ed è estremamente utile che il film la faccia vedere. Però non c'è mai niente che somigli al mistero o a cultura, niente. Questi due giovani vivono il loro dramma e il loro amore in un'atmosfera terrena, nel senso di una chiusura impermeabile non dico verso il mistero della trascendenza, ma verso un afflato culturale, qualche cosa che li faccia andare oltre. La vicenda estremamente bella e profonda di amarsi e avere figli, il dramma di lasciarsi. Non è vero che è sottesa nel prete una dimensione sacramentale: non c'è per nulla. Il prete potrebbe uscire da *La messa è finita* di Moretti. C'è del realismo, che fa bene. Ma nessun afflato di mistero. L'unica cosa misteriosa è la bellissima parabola dei pattinatori. Questa assenza, non di religiosità, ma di mistero e di cultura, è dovuta all'ambiente squallido in cui vivono e lavorano entrambi, rispecchiato dalle chiacchiere, dalla non verità dei rapporti tra i protagonisti, che lei ha scelto come metafora di come siamo sprofondati tutti; oppure questa assenza è solo determinata dal loro ambito? Sono solo loro, o siamo tutti?

D'Alatri: Ho provato a parlare di trascendenza nel mio film precedente e sono stato crocifisso. Non mi sono stati risparmiati colpi da nessuna parte. Credo che sia sempre più difficile parlare di trascendenza e che ci voglia molto coraggio. Ho cercato di essere trascendente in questo modo, perché secondo me c'è un aspetto trascendentale in questo film, dato dalla solitudine dell'essere – e nella solitudine c'è trascendenza – ma anche nel momento della nascita di un bambino. Trovo però che questo film rispecchi esattamente questo tipo di generazione, che è una generazione prodotta da venti anni di televisione assurda. Non dico che la pubblicità, la tv e la moda siano i peggiori mali della nostra realtà, perché credo si tratti di un male diffuso, non imputabile solo ad un settore e ad una categoria. Ho scelto quel mondo perché i due sono api operaie dello stesso veleno che li avvelena. Questo è interessante, a mio parere, perché tutti noi, per poter vivere, entriamo nella contraddizione di essere allo stesso tempo alimento della nostra condanna. Sembra un gioco di parole, ma è così. Non credo che ci sia un lavoro che non produce assenza di trascendenza nella realtà che stiamo vivendo oggi. E quindi credo che l'amore, il riconoscimento tra due esseri umani che decidono di stare insieme, di condividersi e di fare dei figli, sia forse l'aspetto più trascendente che possa esistere in questa nostra realtà.

Intervento 7: Però il fatto che non ci sia dimensione critica rispetto al mondo che lei descrive, né distacco, lo dimostra l'uso del linguaggio che lei adotta, quello dei primi e primissimi piani. Che è una prevaricazione dell'immagine sul racconto, propria della pubblicità, della televisione, della moda, e quindi è nell'immanenza di quel linguaggio che lei riflette quel mondo senza prenderne le distanze.

D'Alatri: Non voglio prendere le distanze da nulla, nel senso che il mondo appartiene alla vita che condivide, quindi non prendo distanza non dalla pubblicità, ma dalla vita. Poi lei può condividere o no; credo invece che la cosa più importante sia che questo film è un invito alla riflessione. Non sono in grado di essere l'autore del mio punto di vista e farmi anche il mio distacco critico. Questo sta al pubblico, che deve stabilire la visuale critica che più gli aggrada. È chiaro che un film non può costituire verità, perché la verità non è costruita solo da un punto di vista. Mi auguro che su questo argomento ci siano altri autori che continuino, come ce ne sono stati altri prima, a parlare, e forse la verità emergerà dall'insieme di queste opere.

Intervento 8: Mi associo alle lodi, con un piccolo appunto. Non trova però che nel mondo d'oggi, i matrimoni vadano in crisi anche per motivi più importanti e realistici?

D'Alatri: Con Anna Pavignano abbiamo studiato più di cento casi di separazione, attraverso uno studio legale, e siamo andati ad intervistare alcuni di questi. Nella stragrande maggioranza di chi si era separato, alla domanda «qual è il motivo vero della separazione», le persone non sapevano mai dire con esattezza una causa, ma ne mettevano insieme diversi, che non erano nati all'interno della coppia, ma venivano da fuori, composti dalla pressione degli elementi esterni. Non difficoltà interne. Non ho pensato a un pubblico cattolico quando ho fatto il film, ma a tutti quanti, al mondo, perché non voglio suddividere il mondo in chi crede e chi non crede. Sta alla forza del singolo, e agli appigli che uno si sa dare, la capacità di saper costruire quel famoso antidoto di cui parlavo prima. Ci sono tanti motivi per cui si fa un film, e questo me ne ha dati alcuni straordinari. Ho ricevuto più di mille tra e-mail e lettere dal pubblico. Due ve le voglio raccontare, perché mi hanno colpito, e vuol dire che ha ancora un senso fare film. Una ragazza di 29 anni, che aveva visto il film il sabato sera, e che aveva prenotato per il lunedì la sala operatoria per l'aborto, e mi ha scritto che il film l'aveva fatta riflettere e aveva tenuto il bambino. La seconda l'ha scritta un politico, che non conoscevo, sicuramente non cattolico, che mi ha detto che il film gli ha cambiato la vita. Separato da cinque anni, con una bambina di quattro, è tornato insieme a lei grazie al film. Trovo che, anche se fosse stato solo per quelle due persone, valga la pena di continuare a fare questo lavoro.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Stefano Guglielmi - Il film analizza la situazione di coppia con i suoi lati positivi e negativi, i suoi alti e bassi, le sue paure e incertezze ma anche il suo entusiasmo e la sua positività nel contribuire alla crescita ed evoluzione dell'individuo, in modo egregio. Il film rapisce lo spettatore, sempre attento, lo coinvolge non facendo mai calare l'attenzione, ma non nascondendo che la coppia rappresentata è figlia della società del nostro tempo, il malessere che vive è specchio del *modus vivendi* contemporaneo. L'infelicità crea il business, denunciare il coniuge asseverando il falso porta beneficio, divorziare dalla moglie fa risparmiare tasse, penso sia questa la vera denuncia del film, la nostra è una società dove si ha paura del confronto sociale, si ha paura di essere coerenti, si ha paura di vivere secondo i propri valori e si sono persi i principi che danno vero valore all'uomo. Magistrale il regista nel dire: "ogni persona non si rende conto di essere ape operaia del suo stesso malessere".

OTTIMO

Bruno Bruni - Ottimo film, che descrive l'incosciente consapevolezza con cui due giovani si accingono a contrarre matrimonio, affrontando nuove responsabilità, nonostante la fragilità sempre più diffusa di questa istituzione, per la totale impreparazione alla vita di coppia e per una superficiale visione sempre più diffusa delle problematiche di vita. I protagonisti vivono la loro storia d'amore con grande intensità e desiderano distinguersi da una rasseganta e spesso cinica normalità; affrontano con determinazione il ritmo lavorativo frenetico, il grigiore della metropoli, l'onere di rapporti interpersonali spesso di facciata. Il film costituisce un inno alla speranza, perché i sentimenti di questi giovani sopravvivono anche se messi a dura prova da interferenze e condizionamenti continui. Messaggio in chiave positiva, ma con chiari avvertimenti per i protagonisti e per la società, per discriminazioni da evitare nei confronti della donna, che nonostante un'apparente sicurezza, continua ad essere l'anello debole della catena.

Ilario Boscolo - È certamente un bel film: il soggetto è di quelli vitali per la società, il ritmo è incalzante, l'impagina-

zione è molto buona e nuova, gli attori sono stati molto bravi. È un film che ti arrichisce di sensibilità e conoscenza e strumenti interpretativi della realtà.

Ennio Sangalli - Ottimo film in cui sceneggiatura e interpretazione sono "vere" perché spontanee e naturali. Molto efficace il gioco di innestare in un racconto reale (il matrimonio) una possibile realtà futura, indistinguibile dal racconto reale: il verosimile diventa possibile realtà. Il montaggio è funzionale alla tesi del film: non sai mai a priori quando è realtà e quando è futuro possibile.

Ugo Pedaci - Un perfetto distillato di vita coniugale presentato con estrema cura e raffinatezza; pur nella sua drammaticità, anche con una ricca vena umoristica che ha strappato sincere risate al pubblico. Un film tutto da gustare che non lascia un attimo di tregua anche grazie al vivace montaggio e alla buona colonna sonora. L'ampio consenso ricevuto è certamente dovuto alla grande naturalezza con la quale i due protagonisti vivono questa storia di vita di tutti i giorni. Tutte le sfaccettature della vita coniugale di una normalissima vita di coppia che vuole a ogni costo riuscire a essere felice ma non ci riesce, malgrado "l'aiuto" di parenti, amici, colleghi. Il regista è riuscito a presentarci in modo efficace l'effetto devastante delle pressioni esterne su una coppia moderna che vive in una grande città e a farci capire, attraverso le parole del prete, quale debba essere la forza necessaria per neutralizzarle. Il racconto colpisce per la sua normalità. La figura del prete, volutamente macchiettistica e simpatica, è fondamentale nell'analisi delle varie situazioni e si rivela il vero punto di riferimento di tutta la storia. Molto azzeccata la similitudine della vita di coppia con quella dei pattinatori sul ghiaccio, che vediamo non solo danzare in perfetto accordo ma anche inseguirsi e infine cadere.

Cristina Zauli - Ho visto questo film pochi giorni prima del mio matrimonio e forse per questo l'ho particolarmente apprezzato per l'originalità del suo messaggio. In fondo è vero: nel mondo d'oggi gli sposi sono pattinatori acrobatici in balia di una società ostile che vive e si avvantaggia dell'infelicità altrui. Ma il regista, a mio parere, invita a riflettere sul matrimonio come fatto privato e individuale che deve uscire immune dalle interferenze altrui. Ho apprezzato anche la laicizzazione del matrimonio poiché troppo spesso alcune coppie scelgono la cerimonia religiosa, solo per aspetti puramente formali e di cornice. L'amore, come ogni sentimento esclusivo, entra sempre in conflitto con tutto: con l'amicizia, con la realtà professionale. Il film in questo senso non offre soluzioni se non quella di convivere pattinando sul ghiaccio.

Monica Pietropoli - Una sceneggiatura ben congegnata, dei personaggi ben delineati che occupano il loro giusto posto nell'insieme, un montaggio sicuramente d'effetto. Un film ben costruito dal messaggio prorompente.

Maria Antonietta Carassai - Ottimo lavoro, realizzato bene, vivace, vero, scorre piacevolmente. Una foto di vita dei nostri giorni con delle immagini molto eloquenti come quella degli sposi pattinatori sempre in pericolo di cadute! La predica fatta dal sacerdote, a parte l'aspetto macchiettistico (non sgradevole) è stata la cosa che mi è piaciuta di più, direi che andrebbe utilizzata veramente nella preparazione al matrimonio, renderebbe più vivace e nuovo il solito corso fatto di conferenze e testimonianze di coppie. In *Casomai* c'è qualcosa di più di una storia: si prova un insieme di sensazioni, sentimenti, qualità non comuni. È uno di quei film a cui si ripensa anche dopo qualche giorno dalla visione.

Piergiovanna Bruni - D'Alatri ci regala un film fresco e originalem leggero nonostante la gravità del tema: la vita di coppia in una società in cui tutto è programmato, scontato, calcolato. Siamo vittime di ciò che gli altri vogliono da noi. Gli anticonformisti sono oggi i conformisti del tempo passato. Tutto sembra capovolgersi. Volersi bene, non tradirsi, volere una famiglia sembra troppo edulcoratro ai nostri giorni. Una predica moderna di un prete realista ed autentico mette sull'avviso le ragazze d'oggi, più che i ragazzi, su ciò che può realmente succedere in una società come la nostra, dove la parità dei sessi, tanto ambita, è una parità appa-

rente. A meno che... anche il sesso maschile decida di cambiare. Ottima la fotografia, e la metafora dei pattinatori a rischio, che con qualche indovinata acrobazia riescono a trovare il ritmo giusto.

BUONO

Vittorio Zecca - Un tema complesso trattato con freschezza di stile e con buona conoscenza dei giovani d'oggi e dei meccanismi che regolamentano la vita di molti di loro. Ne risulta un film non solo piacevole, ma che in alcuni passaggi fa pensare su come per i giovani, e non solo per loro, è facile perdersi in un intreccio di opportunità e di difficoltà non sempre ben identificate e percepibili. Forse un poco didascalico e lungo, il film si avvale di una sceneggiatura non banale e di un'interpretazione ben calibrata dei protagonisti. Di sicuro effetto la metafora e gli stacchi dei due pattinatori e la trovata del prete certamente non tradizionale.

Raffaella Brusati - La trama, solo letta, potrebbe apparire addirittura banale, ma il film riesce a rendere gli avvenimenti raccontati e vissuti onesti, essenziali e palpitanti, grazie a una sceneggiatura ottimamente scritta e alla recitazione molto naturale. *Casomai* è silenzioso, veloce, fluido, sintetico. Mostra, non spiega, non è didascalico e pedante, ma attento e approfondito. Le due ore di film scorrono veloci, con effetti fotografici interessanti, una regia senza compiacimenti, uno stile elegante. Splendida la scelta della colonna sonora.

Luciana Pecchioni - Film molto piacevole a vedersi, ma anche molto serio nelle sue intenzioni. Infatti illustra la vita comune di due giovani sposi che devono affrontare tutte le difficoltà del giorno d'oggi. Il lavoro da conservare attentamente, il figlio da crescere, l'amore da non perdere sono le cose per cui devono lottare quotidianamente, non cedendo a compromessi che possono, casomai, portarli lontano dallo scopo che si erano prefissi il giorno del matrimonio. Gli attori sono tutti molto bravi e il regista ha dimostrato senza dubbio quello che voleva farci intendere.

Adelaide Cavallo - *Casomai,* ovvero la vita a due da consumarsi (o forse, da accettarsi?) in quel difficile equilibrio dei comportamenti. Il gioco della vita, riflesso in una intesa d'amore ma scompigliato dai condizionamenti, inciampa nel quotidiano dello scontato, delle delusioni, dell'ovvio. Ci rispecchiamo, se vogliamo, nell'opera di D'Alatri per le verità che trae dall'analisi dei sentimenti, delle paure, dei timori del fallimento da cui Stefania e Tommaso possono essere travolti. Ci suggerisce un filo di speranza il regista, ci suggerisce il bello di credere in noi stessi, l'importanza di confrontarsi con il futuro che ci appartiene. Simpatica, originale la figura del prete così volutamente tratteggiata in un profilo anticonformista; forse, se si può dire, così "vero" nell'esporre i tasselli di un mosaico di gioie e pensieri che il futuro si appresta a riservare ai protagonisti. Una sceneggiatura parimenti originale fa interessante e piacevole questo film che penetra in riflessione pur con i toni leggeri della commedia.

Elisa Massarani - Molto garbato ed educativo. Stupenda l'immagine dei pattinatori che trovo molto calzante. Il matrimonio è trattato con grande acume e le occasioni e le situazioni sono molto reali. La sorpresa finale rende estremamente ben riuscita la collocazione delle varie parti perché tutti i flash si ricompongono con grandi simmetrie.

Bruna Teli - Questo film mi è parso un'analisi obiettiva dei giovani e delle difficoltà che incontrano nella vita matrimoniale. Anche coloro che partono con le migliori intenzioni sembrano incapaci di condurre una vita di coppia. Il film, nonostante il tono scanzonato di certe parti o l'aspetto macchiettistico del sacerdote, chiamato a celebrare il rito, è pieno di acute riflessioni e domande. Viene spontaneo infatti chiedersi se la colpa delle separazioni e dei divorzo è tutta dei giovani o anche degli adulti che non hanno dato loro buoni esempi. Inoltre gli amici, i colleghi li aiutano ad affrontare i problemi o piuttosto svolgono un ruolo negativo?

A me sembra che il regista giustamente sottolinei come né la famiglia d'origine né gli amici e colleghi esercitino un influsso positivo. Semmai l'unica figura ammirevole è la tata, che, nella sua difficile vita, ha sempre avuto fede in Dio e negli uomini. Insomma la metafora dei due pattinatori è quanto mai azzeccata nel sottolineare le difficoltà e invitare a non arrendersi mai. E anche quello che fa il regista, con la sua conclusione ad effettom che trova impreparato lo spettatore. Al successo dell'opera contribuiscono anche i due interpreti, che rendono i personaggi con molta naturalezza e spontaneità, sia che si muovano nell'ambiente di lavoro che tra le pareti domestiche.

Gabriella Rampi - Il film mi è sembrato molto valido nei contenuti, con la riflessione (svelata a posteriori) sulle difficoltà della vita di coppia, non aiutata dalla mentalità comune possibilista e rifuggente dall'impegno. Bravi gli attori. Un po' frammentario il montaggio e con sbalzi di stile soprattutto nella parte centrale.

Carlo Chiesa - Il matrimonio visto da... D'Alatri. Non è nuova la descrizione di situazioni e coppie che "scoppiano"; il cinema ce ne ha proposte a iosa. Ma queste, chissà perché, mi sono sembrate meno enfatiche (addirittura semplificate). Sarà perché Fabio Volo ce le racconta con una naturalezza che sembra un caso vissuto, affiancato da una Stefania Rocca molto professionale; sarà perché il disinvolto montaggio ha reso più vivace un certo clima da "soap opera" affiorante specialmente nella seconda parte, il film si lascia vedere con gradevolezza. Divertente quell'inusuale prete che sarebbe felice di poter proiettare il film a beneficio di tutte le coppie (e specialmente ai parenti vari) che si accingono al matrimonio.

Teresa Deiana - Amara riflessione sul matrimonio che, anche se iniziato con le migliori premesse, finisce inevitabilmente tra lacrime e meschine rivendicazioni. Il regista mostra, in una parentesi lunga quanto il film, a quale sorte andranno incontro, con buona probabilità, i due sposi. Anche se il suggerimento del prete che amici e parenti potrebbero creare una barriera psicologicamente protettiva attorno alla coppia, mi lascia alquanto scettica. È comunque un film interessante, recitato nel modo giusto, che narra con tono dimesso, un quotidiano dolce-amaro nel quale non è difficile riconoscersi.

DISCRETO

Rita Gastaldi - Guardando il film, a una prima lettura piacevole (buono il ritmo, la recitazione, in particolare quella della protagonista, alcune inquadrature, alcuni accorgimenti, quale quello dei pattinatori, ecc.), ho provato dopo un po' un senso di disagio e momenti di noia, di cui ho cercato di individuare le ragioni. Penso che siano da rintracciare nella superficialità di fondo, nella mancanza di spessore "spirituale" dei protagonisti e dell'ambiente in cui vivono e in cui la storia è ambientata, nel sapore un po' didascalico del film (il sacerdote è veramente un po' il "grillo parlante" della favola e nella storia si è voluto mettere tutto, dall'aborto all'infedeltà, dall'incomunicabilità alla madre alcolista ai problemi con il fisco), dall'assenza tutto considerato di una storia vera (sembra piuttosto un elenco di tutti gli "incidenti" e difficoltà che si possono incontrare in una vita di coppia). E la percezione, pur non analizzata durante lo spettacolo, di questi aspetti del film strideva con la verità delle cose dette, dolorose quando evocavano il ricordo di esperienze, vissute da protagonisti o spettatori, della nostra vita... ma per noi era una cosa seria!

MEDIOCRE

Lucia Fossati - Un tema molto sfruttato (le difficoltà della vita di coppia nella società attuale) trattato in modo ambizioso, con una inclusione fra le due scene del matrimonio: il futuro possibile attualizzato in immagini. Un misto di morale cattolica e di ironia laica, un prete - caricatura e un matrimonio stile spot pubblicitario. Non mi è piaciuto.

Dervis - Il derviscio

8

Cast&Credits

regia, sceneggiatura e montaggio: Alberto Rondalli
origine: Italia/Turchia, 2001
fotografia: Claudio Collepiccolo
scenografia: Luigi Silvio Marchione
musica: Kemal Karaöz, Mehemet Fatih Citlak
interpreti: Antonio Buil Puejo (Nurettin), Ruhi Sari (Jusuf), Haldun Boysan (Dzemal), Cezmi Baskin (Hasan), Soner Agin (Sinanettin)
durata: 2h
distribuzione: Mikado

Il regista

Qualche anno fa, il giovane Alberto Rondalli (classe 1960, di Lecco) aveva stupito e folgorato gli spettatori più attenti con un piccolo mediometraggio in bianco e nero, *Quam mirabilis* (1994), austero e rigoroso, che con toni bressoniani metteva in scena la vicenda di un a giovane suora di clausura, tentata dal rapporto con una novizia a fuggire dal convento, ma poi convinta da un sacerdote a tornare indietro e a consacrare la sua vita alla scelta religiosa più ardua. Dopo una fiction televisiva prodotta da Raiuno (*Padre Pio da Petrelcina*, 1997), Rondalli torna ora dietro la macchina da presa con quello che forse è il suo vero esordio nel lungometraggio di finzione. Ed è un esordio stupefacente per coraggio, rigore e originalità. (Francesco Costa, *Letture*, numero 585, 2002)

Il film

In una cittadina bosniaca dell'impero ottomano dominato dai turchi, 1900 o giù di lì, il derviscio, che nell'immaginazione è un sufi, mistico islamico, che danza fino all'estasi, è capo di una comunità religiosa. Le cui sicurezze vengono sconvolte dalla notizia che il fratello minore viene arrestato senza colpa, "kafkianamente": inizia così un processo di conversione alla rovescia, rifiutando di far fuggire il parente per inseguire un ideale di giustizia che lo porterà al sacrificio. *Il derviscio*, tratto dal romanzo quasi autobiografico (i partigiani comunisti uccisero il fratello dello scrittore Mesa Selimovic) edito da Baldini & Castoldi, è un debutto di gran rigore formale e morale. Una scelta eccentrica, fuori da ogni mediocrità, che fa del regista Alberto Rondalli e del suo protagonista, lo spagnolo Antonio Buil Puejo, due eroi del cinema degli sguardi e del silenzio, bressoniano. Freddo, perfetto, poco emotivo. Quello che stupisce è quanto il regista lecchese, che viene dalla scuola di Olmi, si sia calato in un altro pianeta, firmando una storia universale che in fondo è quella del dubbio dell'essere o non essere, tra azione e pensiero, sfociando nel conflitto tra il Corano e i sentimenti, tra religione e società. Ma il senso del film, dominato dalla bellezza formale e stilistica, in un contesto di realismo pasoliniano, è proprio il dramma della fragilità dell'uomo che si vede crollare il mondo spirituale addosso col protagonista che vive nello stesso tempo nel reale e nella dimensione metafisica, fatta della pasta del cinema. (Maurizio Porro, *Il Corriere della Sera*, 9 marzo 2002)

La storia

In un villaggio alla periferia dell'impero ottomano, nei primi anni del Novecento, Ahmed Nurettin è il capo della Takeij, una confraternita di monaci, i dervisci, che vivono sotto la guida di uno sceicco. Nella sua cella, chino su un foglio di carta, un uomo racconta: «Ho fatto tante cose nella vita buone e utili per avere il rispetto della gente e adesso mi viene da un'azione cattiva che tutti giudicano nobile e quanto più cerco di giustificarmi, tanto meno si crede alla mia versione dei fatti. Il mio nome è Ahmed Nurretin, sono lo sceicco della Tackeij dell'ordine dei dervisci Mevlevi, il più numeroso e il più puro. Ho quarant'anni». Per Ahmed Nurretin tutto è cominciato a complicarsi circa due mesi prima. Suo fratello era imprigionato nella fortezza già da dieci giorni quando lui venne chiamato alla casa del vecchio Zanic, padre del suo migliore amico e suocero del Kadi, il magistrato che lo aveva fatto catturare, per una strana e inspiegabile richiesta. Ad attenderlo la giovane moglie del Kady: quello che vuole è di convincere suo fratello, Ozan, a rinunciare all'eredità avuta dalla madre. Gli spiega che da tempo è cambiato, e che sta sperperando un patrimonio frequentando gente e luoghi che non è conveniente nominare e che il padre, ammalatosi per il dolore, non vuole più sentire parlare si lui e intende diseredarlo pubblicamente. Aggiunge anche che se la famiglia ha deciso di rivolgersi a lui è perché ha l'autorevolezza per farlo e che di quel gesto saprà tener conto. Nurretin non accoglie facilmente quella richiesta. Fa osservare che non sarebbe facile trovare un giudice disposto a contrastare il diritto di Ozan, ma poi cede a quelle pressioni. Incontra Ozan e la prima risposta che ottiene è un no. Ozan non vede nessuno motivo giusto per rinunciare a quello che gli spetta, ma poi ha un ripensamento. Chiede all'amico se, in nome di quella sua rinuncia, il marito della sorella, il Kady, sarebbe disposto a liberare suo fratello, Aron, messo in prigione senza che Ahmed ne conosca il motivo. Per il fratello Aron, che il derviscio definisce troppo giovane e troppo ingenuo per aver fatto del male, Ahmed Nurretin intende fare tutto quello che può e ristabilire la giustizia. Incomincia così per lui il lungo tentativo di conoscere la verità. Chiede spiegazioni al musaidin, a chi ha avuto il compito di arrestarlo, e gli espone il desiderio che si esamini la faccenda e non gli si attribuiscano colpe non commesse. Ma viene allontanato senza alcun chiarimento. Quindi si rivolge a un vecchio saggio che gli dice che disgraziatamente il fratello ha visto per errore un verbale che doveva rimanere segreto e forse ne ha parlato o lo ha mostrato a qualcuno. Sia come sia, il Kady è venuto a conoscenza della cosa e Aron è stato messo dentro. A questo punto Nurretin fa l'ultimo passo: va dal Kady, ma si sente solo ricordare come il Corano insegni l'inopportunità di chiedere clemenza. Poco dopo, in strada, riceverà un avvertimento: stia più attento a quello che fa. E il suo troppo voler sapere e soprattutto il suo ripetere che il fratello non può aver commesso niente di male è sempre più vano. Aron viene ucciso e Ahmed rinchiuso in prigione. Per lui un secondo avvertimento. Ne uscirà, ma profondamente cambiato. Tornando alla Tackeij, solo e profondamente deluso da quelle persone a cui aveva accordato la sua fiducia, prepara la sua vendetta secondo un piano che non risparmia nessuno. Affida a un giovane della comunità, che aveva protetto e che invece ritiene solo un traditore, un messaggio che innesterà una vera rivolta. Lo scopo è far uccidere proprio quel Kady che è il responsabile della morte del fratello. La rivolta ottiene il risultato voluto e Nurretin si insedia al posto del vecchio Kady. Ma quella scelta lo espone alle più terribili conseguenze. Da quel momento e in veste di giudice distrettuale è costretto a far valere quella giustizia che si fa largo con le leggi del potere. La vendetta, arma in cui aveva confidato, diventa per lui una condanna definitiva. Non riuscirà a difendersi dai familiari degli uomini che ha fatto uccidere e si vedrà obbligato a sacrificare anche il suo unico amico, nel tentativo di salvarsi. (Luisa Alberini)

La critica

Ci volevano il coraggio e la "vocazione" di Alberto Rondalli, giovane regista lecchese autore di un austero film conven-

tuale come *Quam Mirabilis* e di quello che forse è il migliore dei film televisivi su Padre Pio da Pietrelcina per portare sullo schermo il romanzone di Mesâ Selimovic *Il derviscio e la morte*, pubblicato in Italia da Baldini&Castoldi, che è considerato un classico della letteratura bosniaca, letto nelle scuole come da noi *I promessi sposi*. E ci voleva del coraggio a girare un film, ambientato in una cittadina di provincia dell'Impero ottomano intorno al 1900, interamente in turco (le *locations* sono in Cappadocia) e senza conoscere la lingua. Ma Rondalli conosce la lingua del cinema, della luce e del buio, del tempo e dello spazio [...] Ambientato in interni freschi e oscuri in cui si discute fra grandi tappeti e bicchierini di tè, o in esterni aridi e assolati in cui lo sceicco si perde nelle sue nuove incertezze, *Il derviscio* partecipa della cultura della lentezza, del parlare, e non dell'agire, propria del mondo che racconta (anche la rotazione mistica, mostrata solo per un attimo, è un tipico movimento senza spostamento e senza azione). E anche musiche, danze, colori o altri elementi "folcloristici" sono praticamente assenti, o meglio accennati e subito abbandonati come a voler segnalare un loro esplicito rifiuto. Per apprezzare il film bisogna perciò seguirne il movimento interiore e di pensiero, ma non è detto che questo non possa essere appassionante. (ALBERTO FARASSINO, *Kwcinema*)

In *Il Derviscio* il regista analizza psicologie mosse dal desiderio del sacro ma divorate da esigenze contraddittorie, terribilmente umane; la messinscena, inoltre, riflette una drammaturgia attraversata da sfumature luministiche che assecondano un preciso disegno di senso. Nurettin, precipitato nell'abisso nullificante della vendetta, dovrà attraversare il confronto più irretito con il potere, per "sporcarsi" e "corrompersi" con l'impegno concreto e spesso contraddittorio dell'uomo nella storia. Il film predilige una drammaturgia della luce intenta a rappresentare il conflitto tra il sole estivo, evocante il senso della conoscenza di ispirazione divina, e la notte scura, le tenebre che si oppongono al disegno di conoscenza e salvazione spirituale. La ricostruzione storica predilige un'impostazione figurativa e un'attenzione gestuale in accordo con i tormenti del protagonista. Gli echi universali della tragedia ribadiscono la personale attenzione del regista per individui esaltati ma anche spaventati dalle loro scelte, dalle promesse di una religione di cui il film avanza al contempo una critica al dogmatismo intransigente e una sorta di elegia rappresa nella fedele ricostruzione fotografica. Film dell'ambiguità che contagia lo sguardo fenomenologico sul sacro, *Il Derviscio* si segnala in definitiva per il rigore, tutt'altro che trascurabile di questi tempi, della sua ambizione espressiva. (ROBERTO LASAGNA, *duel* 94, febbraio 2002, p. 18)

Nel brullo panorama del cinema italiano *Il derviscio* rappresenta un'anomalia che il rigore della rappresentazione e l'ammaliante racconto, ancorché spettacolarmente rinunciatario, trasformano in un'utile riflessione su quello che potrebbe essere il cinema colto. Nella complessa materia, sociale e religiosa, che muove la vicenda, ambientata alla fine del XIX secolo in una cittadina dell'impero ottomano, la distanza culturale dal mondo occidentale sembra ridursi nello svolgimento narrativo. Il film racconta i tormenti di Ahmed Nurettin, "il derviscio" e sceicco dell'oridine dei Mavlevi, nel periodo della dominazione turca, circa un secolo fa. La sua esistenza vive parallelamente al suo inattaccabile misticismo, fatto di verità assolute, che egli non esita a dispensare al suo prossimo, e legate indissolubilmente agli insegnamenti del *Corano*. Pur essendo un capo, la sua funzione assume una dimensione metafisica, lontano dalle dispute terrene, fino al giorno in cui le vicende della vita lo mettono di fronte a una nuova realtà, più umana, nella quale la sua visione ascetica è del tutto impotente: suo fratello viene imprigionato pur essendo innocente. Nurettin interviene con la convinzione che il suo ruolo gli consenta di potere liberare il fratello, ma i meccanismi complessi che regolano l'autorità di un governo egemone, la doppiezza di alcuni personaggi rendono vana la sua azione e il fratello viene giustiziato. Qui inizia la trasformazione del derviscio, che, rovesciando le sue certezze, concentra le sue cognizioni morali e religiose, trasformandole in azione distruttiva. Usando gli stessi mezzi dei suoi nemici, diventa delatore e fomentatore di rivolta, fi-

no a esserne travolto. L'attento Alberto Rondalli dirige la complessa materia con consapevole rigore. La luce del giorno e della notte sono presenti in alternanza non casuale, rappresentando l'una la conoscenza illuminata di Dio, l'altra l'opposizione catartica alla conoscenza. La fotografia di Claudio Collepiccolo è in tal senso esemplare. L'attore spagnolo Antonio Buil Puejo, nella sua allucinante fissità, conferisce alla figura del derviscio il giusto carattere ieratico. Tratto da un romanzo di Mesa Selimovic, *Il derviscio* ricorda il cinema di Bresson, per l'essenzialità delle sue componenti. Un'occasione per chi voglia fuggire dai film bombaroli o stupidi dai quali siamo accerchiati. (ADRIANO DE CARLO, *Il Giornale*, 6 marzo 2002)

Imprigionato tra le maglie di un'angoscia esistenziale che ha le sue radici nella stessa ambivalenza dell'animo umano, condannato al dubbio, quale unica cartesiana certezza in grado di orientare il proprio sguardo, e rassegnato a vivere in uno stato di equilibrio tra la morale degli uomini e i precetti della legge divina, Nurettin è un personaggio tragicamente moderno, come lo era l'Antigone sofoclea: una figura toccante, che nella sua lacerazione interiore incarna a pieno il dolore di una umanità che non ha né luogo né tempo. Curato nei minimi dettagli, ma privo di ogni calligrafismo, il film di Alberto Rondalli è un'opera problematica, quasi un pamphlet filosofico di kierkegaardiana memoria, in cui si assiste alla lenta ma inesorabile presa di coscienza di un uomo che, posto più volte dinnanzi al bivio della scelta (dimenticare o ricordare, restare o fuggire, credere o non credere), vede crollare intorno a sé le fragili architetture dell'etica e della religione. Rondalli restituisce con pienezza figurativa e sintattica il senso di disperazione del suo personaggio. Nurettin, nella sua ricerca verso la verità compie un faticoso viaggio spirituale che procede per tappe, quasi come in una rappresentazione teatrale medievale, un viaggio senza ritorno alla fine del quale giunge alla consapevolezza della sua inalienabile malattia mortale. Per conoscere se stesso e rivelarsi in tutte le sue contraddizioni, il derviscio ha bisogno del dialogo e del confronto con l'altro. In questo contesto, il Magistrato, Hasa, il padre, Jusuf, e soprattutto Isaac (che egli incontra sempre nell'oscurità, come se fosse una proiezione del suo ego) non sono altri che interlocutori necessari, specchi frapposti tra lui e il mondo. Colto nelle sue espressioni più vivide, simile a un Cristo nato per soffrire sulla croce della propria impotenza, Nurettin ha sempre il volto inquadrato a metà, tra luce e ombra, e il corpo perennemente circoscritto da elementi che sottolineano la presenza immanente di una gabboa al contempo reale e immaginaria. Mura, cancelli, sbarre, finestre alte e strette, porte che si chiudono al suo passaggio. Sono poche le immagini riprese all'esterno, ma quelle esistenti non sono meno drammatiche, perché è proprio attraverso questi squarci tra la vastità terribile del deserto che Rondalli esprime, con tutta la sua forza, l'emblematicità di un luogo infinito, dalle infinite possibilità nullificanti, oltre il quale c'è solo silenzio e morte. (SIMONA PELLINO, *Film*, 26/56/2002)

INCONTRO CON IL REGISTA ALBERTO RONDALLI

Padre Bruno: Lei è noto come regista del film televisivo *Padre Pio*. È soddisfatto della sfida intrapresa con quel film?

Roncalli: Sì, è stata una sfida alta ma molto stimolante. È stato un incontro con un personaggio che a mio parere ha poco a che vedere con quello che generalmente si conosce. Il film mi è stato richiesto dalla Rai nel '97 e che accettai perché scoprii una figura che andava al di là dell'immagine di santo miracolatore che invece domina. Ho scoperto il grande mistico, le sue lettere, soprattutto le prime, ai padri spirituali, davvero notevoli. E il suo temperamento energico e dolce: le persone che lo hanno conosciuto hanno ricordi anche contrastanti. Se si vuole capire qualcosa in più su Padre Pio, io consiglio di leggere le sue lettere. Perché poi, da quelle in avanti, è tutto molto difficile da ricostruire.

Padre Bruno: Quanto le è servita questa indagine su

un'anima mistica per tradurre in immagine questo romanzo (*Il derviscio e la morte*) che Alberto Farassino dice essere importante tanto da essere letto a scuola come *I promessi sposi* da noi? Che difficoltà ha incontrato nel far rivivere allo spettatore delle emozioni evocate dalle parole del libro? Ha avuto coraggio perché non è stato pedantemente fedele alle parole? A cosa attribuisce la valutazione di "coraggioso" che le ha conferito la critica?

Rondalli: Ci sono vari aspetti. Il primo, più macroscopico, è che comunque un'operazione di questo tipo dal punto di vista produttivo in Italia è una specie di follia. Un regista italiano, al primo film che esce in sala, che affronta un film scritto da un bosniaco, in turco, in Turchia, con attori turchi e un protagonista spagnolo, è stato ritenuto ed è effettivamente una specie di sfida, per cui ci vuole anche una certa dose di incoscienza. Un altro aspetto è che il romanzo è estremamente complesso e ponderoso, mette in gioco dei temi molto profondi sia dal punto di vista spirituale che intellettuale, e quindi è un rischio elevato, perché tanto più l'obiettivo che ci si dà è alto, tanto più il rischio è quello di sbagliare e cadere. Poi c'è anche il rischio della distanza culturale: io sono italiano, con una formazione cristiano cattolica, e ho affrontato una parte particolare della cultura islamica, quella del sufismo dei dervisci merlevi. Ho tradotto molto in immagini, ma ho anche utilizzato tanto le parole: così come in una pièce teatrale. Il romanzo ha una struttura molto vicina a quella di una drammaturgia teatrale. Ci sono delle cose nel film, per tornare al problema della distanza culturale, che per un pubblico turco o islamico sono molto chiare, mentre per il pubblico occidentale non sono scontate. L'unica cosa che infatti mi sento di fare prima della proiezione è dare delle informazioni oggettive.

Padre Bruno: Lei ha lavorato con le parole, ma anche molto con la luce.

Rondalli: Sì, l'uso della luce è molto forte, spinto, portato



alle estreme conseguenze, perché la luce nel sufismo (come in tanti altri linguaggi mistici) rappresenta lo scontro tra il bene e il male, la conoscenza e la non conoscenza. Il protagonista è un personaggio che vive un po' in bilico tra questi due poli.

Padre Bruno: Ha trovato delle analogie tra il rapporto tra Padre Pio e Dio e il musulmano e Allah?

Rondalli: Quando mi sono avvicinato al sufismo per impadronirmi delle informazioni necessarie per fare il film, mi sono reso conto che il misticismo, il linguaggio del mistico, i suoi stati d'animo, sono molto simili in tutte e due le esperienze. Il fondatore del sufismo ha scritto cose molto simili a quelle di San Giovanni della Croce e ai mistici occidentali.

Padre Bruno: Il manifesto è un po' un biglietto da visita del film?

Rondalli: Nel manifesto ritorna chiaramente quell'opposizione che ricordavo prima tra luce e tenebra. Il volto diviso a metà rappresenta lo stato d'animo del protagonista e il senso del film, l'eterno essere in bilico tra quello che possiamo conoscere e quello che non conosciamo. L'altra cosa è la scritta, nella parte inferiore, che rappresenta un punto di incontro tra la calligrafia orientale e la grafia occidentale, segno dell'incontro tra le due culture.

Padre Bruno: Quanti mesi è stato in Cappadocia? Ha avuto difficoltà a creare negli attori questa durezza, questi silenzi?

Rondalli: Sono rimasto complessivamente tre o quattro mesi, con gli attori però ho provato a Istanbul per un mese, dove abbiamo provato praticamente tutto il film. Il lavoro con loro è stato abbastanza semplice, data la loro formazione stanislavskiana abbastanza pura, quindi è stato facile trovare un minimo comune denominatore su cui lavorare. Quello che ho dovuto fare è stato semmai raffreddare un po' alcuni loro eccessi espressivi. L'intesa è stata buona. Con l'attore spagnolo abbiamo lavorato per un periodo più lungo, insieme a dei veri dervisci, per acquisire diversi tipi di gestualità: quella orientale, quella derviscia, molto codificata, e infine quella dello sceicco, il capo della comunità derviscia, che è ulteriormente codificata. Ogni gesto, ogni espressione, è frutto di una codificazione e ha dei significati che vanno al di là di quelli strettamente psicologici.

Intervento 1: Volevo farle i miei complimenti perché da un autore così giovane non mi sarei mai aspettato un film così bello da vedere. Una fotografia stupenda, un commento musicale molto particolare, di ritmi incalzanti. Penso però che, come me, molti non abbiano capito molte cose, intanto per i nomi assolutamente inusuali. O forse era nei suoi intenti rappresentare una giustizia così kafkiana, un arresto e una liberazione iniziali non comprensibili, una morte che non si sa a chi ricondurre. Era un'ambiguità, un mistero voluto sulle vie contorte del potere, o siamo noi spettatori a non essere stati all'altezza di seguire il filo delle vicende. Ho notato in particolare l'unica figura di donna, glaciale, che contribuisce a dare un clima angosciante alla storia.

Rondalli: Mi sono reso conto in questi mesi della difficoltà che il film può ingenerare. La distanza culturale tra il film e il pubblico occidentale è innegabile, e rende ancora più difficile la comprensione del ruolo del protagonista. In realtà nella drammaturgia – bisognerebbe avere voglia di leggerla o di rivedere il film – tutti gli elementi sono al loro posto. Per un pubblico orientale, quando si parla di kadì si sa che si tratta di un giudice, e la comprensione non fa fatica, è data per acquisita. Nel film c'è senz'altro un rapporto col potere, insondabile e inscalfibile, e il conflitto tra il giudice e il giudicato a proposito dell'interpretazione del Corano. Mi è anche venuto da pensare che, dato che si tratta di un film teatrale, bisognerebbe conoscere le dinamiche del film un po' meglio, proprio come si fa a teatro con un testo o con un libretto, per essere capito. È la sua caratteristica e anche il suo limite.

Intervento 2: È un po' difficile entrare nel contenuto del film se si pensa al fatto che è girato da un regista occidentale. Mi chiedo qual è il suo punto di vista rispetto a una realtà che si basa su una concezione dei rapporti interpersonali completamente avulsa da quella "sociale". I fatti di giustizia, di governo, fiscali, sono al di fuori di qualsiasi obiettività e organizzazione dello stato. Nella prima parte il film presenta questa "realtà al di fuori della realtà", come dico da occidentale, come un fatto di purezza, e quindi quando il protagonista non si scansa perché passano i cavalli, è significativo. Mai oppone un contrasto alla realtà così come viene, perché non esiste istituzione che possa rappresentare il diritto della persona. E la prima parte è forse quella più legata alla spiritualità sufi. Nella seconda parte c'è il capovolgimento della situazione: il protagonista, per ovviare ad un torto subito, si trova nella posizione

di dover costringere gli altri a subire dei torti per causa sua. Di fronte a questa situazione non riesce più a non fuggire, e tenta di farlo, quindi non ha più la purezza dell'inizio. L'unica salvezza, poi, sembra essere la morte. Tutta la filosofia del film, stando a un'affermazione del protagonista, "le cose che accadono sarebbe meglio che non fossero mai accadute": c'è come una resa rassegnata al destino, sostenuta solo dalle affermazioni delle sure. Per noi occidentali questo tipo di filosofia è l'interfaccia della filosofia dei fondamentalisti: nel senso che qui si rinuncia a qualsiasi possibilità di dominare la realtà. Per i fondamentalisti esiste invece la volontà di imporre una regola assoluta sulla realtà. Allora di fronte a questa problematica mi chiedo quale sia il suo punto di vista. Indirettamente, le chiedo anche, dato che leggo che lei è un allievo della scuola di Olmi (nel suo ultimo Il mestiere delle armi il referente pittorico era molto importante) quale sia la sua concezione e il suo approccio al film storico.

Rondalli: Dal punto di vista pittorico o dell'immagine, a differenza del film di Olmi non ho utilizzato un referente, perché come sappiamo la cultura islamica proibisce la pittura. Per questo ho utilizzato dei concetti sufi per costruire una tramatura visiva. Oltre al conflitto luce/tenebra, un altro conflitto è legato alla concezione dello spazio, cui fanno riferimento i tanti campi esterni e lunghi. Poi ci sono dei riferimenti pittorici agli orientalisti e un uso della luce che in realtà è più occidentale e caravaggesco. Per quanto riguarda l'approccio al film storico, posso dire che c'è stata una grande accuratezza nella ricerca dei costumi e delle scenografie, al punto che gli amici e produttori turchi se ne sono meravigliati. Una ricostruzione di un'epoca, quella tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, che è stata possibile anche grazie a una grande quantità di materiale fotografico che esiste e documenta quell'epoca. Il mio rapporto di regista occidentale con la cultura di riferimento del film, sento una linea di continuità molto forte tra me stesso e i contenuti del film e le situazioni che si trova a vivere il protagonista. Anzi, è proprio in queste vicinanze che ho sentito possibile per me, regista cristiano occidentale, del ventesimo secolo, poter raccontare questa storia. D'altra parte, l'autore del romanzo, Mesa Selimovic, ha utilizzato questa storia come metafora, perché in realtà lui voleva raccontare la sua storia, capitata a lui personalmente: quella di quando i partigiani titini hanno fucilato suo fratello per una sciocchezza, cioè, anche lui partigiano, aveva rubato un letto da un ammasso per accogliere la moglie che tornava da un campo di concentramento. Non potendo raccontare questo fatto nella sua effettiva connotazione storica, perché essendo lui di Sarajevo viveva sotto dittatura, l'autore ha utilizzato la metafora dell'impero ottomano. Un altro regime assoluto, nel quale l'individuo veniva schiacciato dal dogma e dalla legge (religioso nella finzione, politico nella verità dei fatti). E questo modo di intendere la legge prima dell'uomo non appartiene solo alla cultura islamica: pensiamo alla *Lettera di S. Paolo* ai Romani. In particolare nel film c'è un confronto tra il giudice e il protagonista a colpi di *Corano*: per il primo la legge viene sempre prima dell'uomo, al di là del fatto che sia colpevole o innocente, mentre l'altro tenta di utilizzare la legge a fini misericordiosi nei confronti dell'uomo. L'altra polarità nella quale si può leggere una delle tramature del film è quella tra Nurettin e Hazan. All'inizio del film c'è un conflitto teorico tra i due: Hazan dice "salva un uomo che conosci per nome e cognome perché non muoia per quei principi di cui vai parlando", a cui lui risponde "voglio salvare mio fratello ma voglio salvare qualcosa di più grande, la legge". Ho definito Hazan "il santo" del film: nel senso che rispetto allo scacco totale in cui si trova Nurettin (che alla fine cade e verrà condannato, è quello che perde), ci dà due vie d'uscita. Anteporre l'amore e l'uomo alla legge. Alla fine del film Hazan dice proprio che l'amore è l'unica certezza dietro cui rifugiarsi in tutta questa confusione. Nurettin, credendo di poter basare la sua vita su delle regole e dei principi precisi, ha la sicurezza di camminare in mezzo alla strada nonostante i cavalieri. La vita però lo travolge, ai cavalieri non importa nulla che lui abbia il "buon diritto" dalla sua parte; loro hanno la prepotenza e la forza e lo travolgono. È un film, insomma, in cui

l'integralismo lo si può vedere in colui il quale interpreta dogmaticamente la legge scritta. Dove non viene giustamente valutata l'importanza dell'uomo che soffre. Hazan è un po' la via d'uscita a questo.

Intervento 3: Il film è estremamente bello, fortemente drammatico: queste personalità vengono presentate un po' come pale d'altare, emblematiche, un po' come succede nei *Fratelli Karamazov*, dove compaiono delle personalità fortemente rappresentative di un modo di vivere e di concepire Dio e la realtà. I primi piani sono straordinari, talvolta fanno pensare a *Ivan il terribile* di Ejsenstein. Questi lugubri, drammatici visi sforbiciati dalla luce e dall'ombre. Alcune immagini, come quella del derviscio che ruota su stesso, sono bellissime. È un loro modo di pregare, cercando di capire quello che non si riesce a capire. Lei ha ripetutamente accennato alla cultura sufi. Questa, come la mistica cabalistica, e come la nostra, ha delle aperture, delle estasi, in cui l'uomo comprende Dio e se stesso: si pensa all'estatico che si illumina, e si illumina da dentro, talvolta anche con fenomeni di fotismo. Un fenomeno per cui l'uomo non capisce Dio ma in qualche modo gli parla, comunica, ne viene illuminato. Qui invece c'è un terribile pessimismo: non è solo la giustizia che vive di prepotenza ed è incomprensibile, ma c'è quasi una metafora di Dio e della realtà che è cattiva, da cui non si riesce ad uscire, anche perché rende malvagio anche il giusto. Non ha pensato a qualche apertura, sia pure mistica, di illuminazione interiore, qualcosa che attraverso la ritualità dei gesti vada però al di là?

Rondalli: Apro una parentesi: ascoltandovi sono estremamente felice, perché trovarmi di fronte ad un pubblico che entra così profondamente nel film mi rende molto contento perché mi fa tirare un sospiro di sollievo. Lei ha detto delle cose molto profonde e sensate. È vero, c'è un profondo pessimismo nel film, e non c'è illuminazione. Secondo la terminologia mistica, Nurettin è più un asceta che un mistico, ossia qualcuno che cerca, senza ancora essere arrivato all'illuminazione. Effettivamente la danza è una tecnica estatica, che molte religioni hanno, per poter raggiungere questa illuminazione e comunicazione diretta con Dio. In modo più stretta possiamo dire che nel sufismo, che ha un'origine neoplatonica e gnostica, il problema dell'asceta è quello di togliere settantasettemila veli che ogni uomo ha davanti agli occhi per finalmente vedere e percepire l'essenza della realtà. Ad esempio Rumi ha scritto un libro che si intitola *L'essenza del reale*: lo scopo del derviscio, per diventare sufi, è capire qual è l'essenza del reale. Nurettin è su questa strada ma non arriva all'illuminazione, anzi la vita lo colpisce e quelle poche cose che credeva di avere chiare gli diventano incomprensibili. Lo scacco del fratello assassinato per un'ingiustizia, la sua incapacità di intervenire, lo fanno crollare. E si trasforma nel peggiore degli uomini. L'illuminazione è molto umana, ma secondo me la strada, la via d'uscita, è quella che ci viene da Hazan. E cioè una via molto umana. Il film finisce con le parole "la morte non ha senso, come la vita", che in realtà è un'ammissione di incapacità di comprendere. Nurettin è stato sconfitto e non ha compreso nulla della vita. L'unica cosa che sa fare è che può fare è prepararsi dignitosamente a morire. Il film, come il romanzo, ha un sottofondo pessimista. Posso dire che nelle intenzioni dell'autore c'era quella di scrivere un nuovo romanzo, basato sulla storia di Hazan dopo la fuga, ma non ne ha avuto il tempo.

Padre Bruno: Per Nurettin io non parlerei di mistico. È uno che tende a, ma non è mistico.

Rondalli: Infatti, il mistico è quello che viene posseduto da Dio, e non si tratta certo di Nurettin.

Intervento 4: A proposito della gestualità così ben resa e delle tecniche che lei ha in maniera piuttosto ammirevole molte volte esplicitato: se la questione dei baci è risolta in maniera perfetta, perché in una parte, quanto meno, dell'Islam, a seconda dell'importanza gerarchica della persona, si passa dai due ai sette baci; ma durante la danza

derviscia, si dovrebbe tenere la mano destra verso il suolo, a ricevere una comunicazione con la terra, la sinistra alta verso il cielo, raggiungendo una polarità che permette appunto alla forza terrena di congiungersi, anche attraverso il cappello. Invece ho notato che il sacerdote teneva la mano al fianco. Come è arrivata a questa rappresentazione della danza sufi?

Rondalli: In realtà quella sema è costruita sulla gestualità dello sceicco, il conduttore della sema, che si muove esattamente in quel modo. Cioè con una mano aperta e l'altra tenendo il lembo del vestito. Il film da questo punti di vista è stato seguito da un incaricato del selebi, quindi era impossibile sgarrare.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Miranda Manfredi - In una luce caravaggesca, lo sguardo intenso del protagonista si impone nella sceneggiatura di questo bellissimo film che riesce a tradurre il linguaggio letterario in interiorità espressiva. Il dialogo tra Nurettin e Hazan, interpreti rispettivamente di una spiritualità dogmatica e di una laicità pragmatica, è la parte più interessante. L'evolversi dell'intrico delle situazioni segue l'evolversi dell'uomo nel suo storicismo in cui le pulsioni umane reali entrano in conflitto con l'aspirazione spirituale. La danza mistica dei dervisci, diventata ormai rappresentazione teatrale in Occidente, torna alla sua essenza di annullamento del sé nella suggestiva danza rotante nella cella. Molte frasi, purtroppo, sfuggono alla memoria ma l'ultima che chiude il film è indimenticabile nel suo nichilismo: «Spero di morire senza un urlo. La morte non ha senso come anche la vita. L'uomo è sempre in perdita». Il regista Rondalli non conclude con ottimismo ma si è calato talmente bene nella drammaticità di un mondo non suo che da parte mia merita un "da premio" a lettere maiuscole! Colonna sonora un po' troppo lacerante ma, penso, consona allo spirito del derviscio…

OTTIMO

Vincenzo Novi - Il livello della comunicazione del film di Rondalli passa attraverso l'ascolto delle pause. Le parole vengono dal silenzio ed esprimono la densità dello stato di coscienza di chi le pronuncia. Il ritmo si carica del messaggio ed è sostenuto dal volto del protagonista e dall'uso delle luci. Il film esplora la zona che collega la coscienza al mistero. Lo giudicherei una provocazione culturale in un mondo in cui le parole, private di questo supporto, acquistano spesso la consistenza dell'aria. La scuola di Olmi coltiva questo filone che si presenta ricco di frutti e di sorprese.

Antonio Zecca - Un film intrigante e dal molto fascino, sottolineato da un sapiente utilizzo dei tempi e delle luci. Colpisce la capacità di un regista occidentale e molto giovane di leggere una cultura cosi complessa e così diversa dalla nostra. La prima parte del film, tutta articolata sulla contrapposizione fra religiosità e realtà quotidiana è la più difficile da compenetrare ma anche la più interessante.

Luciana Biondi - Film iconograficamente pregevole: ottima la fotografia, la ricerca delle atmosfere, il piacere del dettaglio. Buona la recitazione. Il neo sta nella difficoltà di seguire la vicenda cogliendone tutte le sfumature. Il dramma è proprio, penso, di tutte le confessioni: attuare il proprio credo (tutto è volontà di Allah in questo caso) anche e soprattutto quando il sopruso e l'ingiustizia umana trasicnano ad una risposta altrettanto violenta e forse ingiusta. La cosa è talmente ardua da rasentare l'impossibilità. Il prorio credo, quindi, è più facile da perseguire quanfo non si è toccati personalmente? E questo è un dilemma universale, su cui riflettere soprattutto oggi.

Rosa Luigia Malaspina - «L'uomo perde sempre», dice Nurettin alla fine del film. E in effetti ha ragione, salvo quando riesce a non reagire istintivamente al male, a non lasciarsi prendere dai giochi di poterem dal sentimento di vendetta, diventando, da perseguitato, persecutore. È facile che il male

che ci capita nella vita ci indurisca il cuore e ci porti a reazioni automatiche e negative. L'uomo vince solo quando riesce a non entrare in questo circolo vizioso, anche se in certe occasioni è difficile mantenere la serenità, il distacco e la capacità di perdonare. Il film ci mostra le zone di luce e di oscurità del derviscio, mettendo in parallelo i giochi di luce e di oscurità del paesaggio, negli interni, con una bellissima fotografia. È un'indagine fatta all'interno delle coscienze, che mette in evidenza la fragilità dell'uomo, in questo caso più incline alla caduta che alla ripresa, quindi fondamentalmente pessimista.

Arturo Cucchi - Gli allievi di Ermanno Olmi, sempre, nei loro lavori, osservano il passato o il presente con una capacità di sguardo penetrativo, frutto, immancabilmente, di tanto maestro e della loro scuola "Ipotesi cinema". E con queste "serie" premesse, questi allievi non sono mai alla ricerca di film facili o storie di scoop che rendono subito grossi profitti o masse osannanti, ma, a mio parere, guardano e riescono lo stesso a dirci qualcosa di originale, di sudato, di personale, di bello. Due anni fa Piergiorgio Gay e Roberto Sanpietro, pure allievi di questa scuola, hanno catturato il mio cuore con il film profondo *Tre storie*. Ora tocca ad Alberto Rondalli. Il film, che ha una stupenda scenografia e suggestive musiche originali dervisce, pur risentendo di una lentezza di ripresa, riesce a indagare e descriverci alcuni aspetti e radici comuni tra il nostro mondo occidentale e quello musulmano per quanto riguarda la crisi religiosa. Bravo è Rondalli a comunicarci, attraverso l'espressività degli sguardi e dei silenzi dell'attore spagnolo Antonio Buil Puejo, questo travaglio di coscienza utilizzando con assoluta padronanza il linguaggio della luce e del buio. *Dervis - Il derviscio* è un film che ha bisogno di "decantare" per divenire amico. E, mano a mano che dentro di te "matura", si scoprono nuovi pregi. Il che non è poco.

BUONO

Marcello Napolitano - Film importante ma che mi lascia freddo. Difficoltà a seguire i personaggi? vicenda complicata e al di fuori della nostra mentalità? ho la sensazione che il romanzo, probabilmente molto esteso, soffra a essere compresso in un sia pur lungo film. Qual è lo scopo del colloquio iniziale con la donna per diseredare il fratello (o cognato)? perché il protagonista viene incarcerato? Perché viene poi liberato? Quali sono i rapporti, anche sessuali, nell'ambito di una scuola religiosa turca di fine Ottocento? Non basta dire "kafkiano" per spiegare tutto: Kafka mediante l'arte di costruire un'atmosfera oppressiva ha reso logico e plausibile le vicende cosiddette kafkiane, ma non a tutti è dato di farlo solo esponendo situazioni apparentemente irrazionali. Particolarmente pesante la prima parte, con la sottolineatura della matrice religiosa e della cultura dell'ambiente; la seconda parte invece diviene più digeribile, ma assume un po' i toni del romanzo di avventure. Questo film mi appare come un dottissimo discorso, non un discorso convincente.

Donatella Napolitano - Bravo il regista e sceneggiatore per lo studio accurato di una realtà così diversa dalla nostra; è però un film che si rivolge a un pubblico particolarmente acculturato; dispiace dire che un pubblico "normale" che deve scegliere di andarlo a vedere probabilmente non lo fa. Non dico che per catturare l'attenzione dello spettatore si debba abbassare la qualità, ma penso che la bravura e la maturità del regista sia quella di far passare il suo pensiero e di suscitare riflessione a un pubblico abbastanza vasto. Spesso i giovani registi ci propongono film che io chiamo "tesi di laurea": curati formalmente, ben fatti ma senza anima, inamidati. Aspetto un nuovo lavoro di questo bravo regista che mostri di aver superato la ricerca esasperata di una forma stilistica per far trasparire un po' delle sue emozioni.

Ugo Pedaci - Il film è difficile, inevitabilmente lento e quindi pesante, ma riesce veramente a farsi apprezzare per il rigore formale e morale che lo caratterizzano. I personaggi sono tutti ben delineati, la recitazione buona, la fotografia eccezionalmente bella, ricca di contrasto, in grado di accen-

tuare la drammaticità del tema: il travaglio interiore di questo mistico islamico sul quale l'arresto e la morte di un fratello innocente innesca un processo di vendetta e di annientamento di se stesso. Il tutto in un'ambientazione molto curata anche nei particolari più insignificanti e una colonna sonora a volte stridente ma sempre pertinente. Il regista è riuscito a rendere in modo notevole il senso – e il peso enorme – di quella "giustizia" assoluta, senza possibilità di appello, tipica dell'epoca e del regime proprio dei sultanati. Dalla presentazione si rileva che regia, fotografia e scenografia sono opera di italiani, il che appare quasi incredibile ove si consideri la profondità con la quale si sono calati in un argomento che è tanto distante dalla nostra educazione. Nella prima metà del film ho avuto qualche problema nell'identificare i personaggi secondari. Il tema dominante, quello dell'ingiusto arresto del fratello, si intreccia con il colloquio relativo all'amico che deve essere diseredato; ne deriva qualche difficoltà di comprensione che si chiarirà solo più avanti.

Luisa Alberini - Dietro, o forse parallela, alla storia che ha come protagonista il derviscio se ne avverte un'altra, e ancora più incombente. È quella scritta nelle strade arroventate, nel deserto da attraversare senza guida verso un dove che è più speranza che luogo, nelle pietre delle case, persino nel silenzio ovattato dei tappeti. La luce del sole che abbaglia e il buio che impregna si alternano con uguale misura. Giorno e notte, pieno e vuoto, verità e menzogna: momenti di quella storia che si può leggere anche senza parole.

Lia Calzia - C'è un'immagine che, per me, riassume tutto il significato del film: quella fortezza-carcere nella steppa desolata, simbolo di un drammatico isolamento, incomunicabilità, smarrimento. La vicenda si snoda in un percorso tortuoso, in un continuo interrogativo tra giustizia e ingiustizia, realtà e tradimento, perdono e vendetta. Purtroppo il film è difficile, appesantito da discorsi metaforici e versi del *Corano*, richiede allo spettatore uno sforzo di attenzione che la lunghezza del film rende particolarmente faticoso. Comunque, da un pubblico abituato ad un certo impegno, penso che il film possa essere considerato buono.

Pierangela Chiesa - Ad un inizio un po' macchinoso, in cui si fatica a porre nella loro giusta collocazione i diversi personaggi, fa seguito una seconda parte altamente suggestiva. Affascinante il gioco di luci e ombre che si susseguono e si alternano per sottolineare i drammatici conflitti spirituali del protagonista. La scuola di Olmi - ben presente anche nel rigore formale del film – è stata assimilata con intelligenza dal giovane regista, che riesce, con un dialogo scarno e senza alcuna concessione al folklore, a trasportarci in un mondo intellettualmente e geograficamente a noi lontano, dandogli un valore universale.

Carla Casalini - A questo film darei il massimo dei voti per la bellezza e l'intensità delle immagini, la cura della ricostruzione ambientale, la suggestione dell'atmosfera; il minimo per l'improba fatica, quasi vana, di districarsi tra i personaggi e la vicenda, non del tutto giustificabile tramite le differenze culturali, come sostiene il giovane regista. Il voto dato è un compromesso compatibile con gli strumenti di giudizio che abbiamo a disposizione: forse un po' generoso, ma Alberto Rondalli è certamente una promessa e merita un investimento di fiducia.

Franco Castelli - «Adesso ci sei solo tu, Allah, in me». Questa frase detta dal derviscio dopo aver saputo dell'uccisione del fratello riassume il senso del film, anche se ci fa vedere che non è proprio così perché nel cuore del derviscio nasce la sete di vendetta, l'odio. Il film si svolge in splendidi scenari di natura e architetture nei quali si muovono attori dalla recitazione singolarmente espressiva.

DISCRETO

Carla Testorelli - In un suggestivo ambiente orientale (interni carichi di tappeti ed esterni assolati), un derviscio tor-

mentato dai dubbi e dalle paure (suo fratello è stato misteriosamente arrestato) va a trovare il figlio del Kadè, diseredato, ma ricco di dialettica (ottimo il suo elogio del disordine). Dopo l'avvio promettente il film perde di intensità narrativa. È pur vero che il regista mira a farci immergere nella "circolarità" della filosofia orientale, senza tener conto della storia. Però una maggiore definizione dei personaggi e un maggior risalto al contraddittorio rapporto fra il derviscio e l'ambivalente ragazzo da lui accolto ed ospitato, avrebbe catturato l'attenzione dello spettatore a vantaggio della comprensione generale dell'opera.

Giulio Manfredi - Pur apprezzando l'impegno non indifferente che un film del genere ha dovuto richiedere, non posso giudicarlo che pesante nelle lunghe riflessioni e poco incisivo cinematograficamente. I giochi di luce troppo insistiti rendono la scena teatrale. I personaggi, a volte poco identificabili, si muovono in un'altalena di bene e di male che rispecchia l'uomo in modo ovvio. La trama è oscura nella contrapposizione tra una giustizia intransigente e i sentimenti. Insomma un film che denuncia la fatica di filosofare sulle difficili soluzioni che la vita propone.

Franca Sicuri - Mi sembra sintetizzata in questo film la storia della ex-Jugoslavia e non solo: ambizioni, vendette, tradimenti... Quanta fatica e quante generazioni ci vorranno prima di seppellire gli odi che a poco a poco hanno impregnato le coscienze e ripristinare condizioni che predispongano alla pace?

Maria Ruffini - Molto affascinante, ma anche molto pesante per la lentezza e il ripetersi di principi proclamati e poi contraddetti. E solo una crisi morale e teologica che ci ha voluto far conoscere il regista, oppure un mondo insicuro delle proprie certezze?

Anna Lucia Pavolini Demontis - È vero che per comprendere alcuni film (come per alcuni libri) talora occorre essere preparati. È altrettanto vero, a mio avviso, che è compito del regista saper introdurre, sia pure per gradi, alla piena partecipazione dello spettatore a quanto viene espresso. Non ho letto il libro da cui è tratto il film, che ho trovato molto fumoso, pieno di massime e di frasi che non sono servite ad aumentare l'interesse. E il buio delle scene! I vari personaggi non sono facilmente distinguibili l'uno dall'altro. Interessante l'argomento, non godibile il film.

MEDIOCRE

Lucia Fossati - L'aspetto più debole, a mio parere, di quest'opera è la sceneggiatura: un adattamento da un'opera letteraria deve risultare comprensibile anche a chi non ha letto il libro: qui invece lo spettatore si trova disorientato da dialoghi insistiti e poco chiari che rendono la visione difficoltosa e monotona, neppure aiutata dalla fotografia ripetitiva di inquadrature interni – esterni quasi sempre uguali.

INSUFFICIENTE

Vittoriangela Bisogni - Monologhi e dialoghi asciutti e concettosi, quasi sentenze, che sarebbe opportuno avere il tempo di meditare e a cui perciò non rende giustizia l'essere dette rapidamente da uno schermo cinematografico. Infatti questo lavoro si presterebbe meglio a essere letto, o quanto meno visto in un raccolto ambiente teatrale. La trasposizione in film ne fa un lavoro pesante e monotono e la visione dei personaggi non serve nemmeno a chiarire l'intricata ma forse ininfluente vicenda. Si evince comunque il dramma delle coscienze oppresse da una giustizia troppo astratta e troppo rigida per potersi adattare all'animo umano; giustizia del resto solo apparente, visto che si esercita al di fuori di un ordinamento democratico. Del film ho apprezzato le belle immagini di interni, tra tappeti e gelosie.

El Alamein - La linea del fuoco

9

Cast&Credits

regia e sceneggiatura: Enzo Monteleone
origine: Italia, 2002
fotografia: Daniele Nannuzzi
montaggio: Cecilia Zanuso
musica: Pivio & Aldo De Scalzi
scenografia: Ettore Guerrieri
interpreti: Paolo Briguglia (Serra), Pierfrancesco Favino (serg. Rizzo), Emilio Solfrizzi (ten. Fiore), Luciano Scarpa (Spagna), Thomas Trabacchi (De Vita), Piero Maggiò (Tarozzi), Silvio Orlando (generale), Giuseppe Cederna (medico), Roberto Citran (colonello)
durata: 1h 57'
distribuzione: Medusa

Il regista

Durante gli anni dell'università dirige il Centro Universitario Cinematografico e il cineclub CinemaUno di Padova. Scrive monografie su Blake Edwards, Ken Russell e Werner Herzog per il Circuito Cinema del Comune di Venezia. Nel 1980 partecipa alla realizzazione di *Vagabondi* di Carlo Mazzacurati, che viene premiato alla rassegna Film-Maker di Milano. Nel 1982 si trasferisce a Roma e per anni fa la gavetta: lavora per la tv, scrive i dialoghi italiani di *Nightmare*, fa l'aiuto regista. La sua prima sceneggiatura, *Hotel Colonial*, viene realizzata nel 1986 con una coproduzione Italia-Usa con Robert Duvall, John Savage, Massimo Troisi per la regia di Cinzia Th. Torrini. Scrive poi quattro film con Salvatores: *Kamikazen*, *Marrakech Express*, *Mediterraneo*, (Premio Oscar 1992 per il miglior film straniero) e *Puerto Escondido*. Nel 1993 scrive la sceneggiatura del film *Dispara!* Di Carlos Saura, con Antonio Banderas e Francesca Neri, che viene presentato a Venezia. I registi più interessanti della sua generazione hanno chiesto la sua collaborazione: Mazzacurati per *Il prete bello*, Piccioni per *Chiedi la luna*, D'Alatri per *Americano Rosso*, Sciarra per *Alla rivoluzione sulla due cavalli*, che ha vinto il festival di Locarno 2001. Nel 1994 passa alla regia con *La vera vita di Antonio H.*, biografia tragicomica dell'attore Alessandro Haber che vince il Nastro d'argento come miglior attore protagonista. Dopo il documentario per Tele+ su Ettore Scola, per la serie "Interviste d'autore" (1996) e i cortometraggi *Beer & cigarettes* e *Wine & Cigarettes* (1997) nel 1999 dirige *Ormai è fatta!* per cui Stefano Accorsi vince la Grolla d'oro e Arnaldo Catinari il 1° Premio al Festival Internazionale di Madrid. (Da Cinematografo.it). *El Alamein - La linea del fuoco* ha vinto il David di Donatello 2003 per il miglior fonico di presa diretta (Andrea Moser), quello per il montaggio (Cecilia Zanuso) e alla fotografia (Daniele Nannuzzi).

Il film

Il soldato Serra, volontario universitario, arriva al fronte della campagna d'Africa e scopre che la realtà è diversa da quanto gli ha raccontato la propaganda: la guerra non la

stiamo vincendo e al fronte non arrivano rifornimenti. I soldati italiani, stanchi e affamati, se ne stanno rintanati come topi nelle trincee e "fanno la spesa" sui cadaveri di quelli inglesi saltati sopra alle mine nella terra di nessuno che separa i due fronti. Vivono contandosi reciprocamente i miracoli (le volte in cui, per circostanze incredibili, sono riusciti a non morire), non vanno né avanti né indietro, ma sono atterrati, acquattati, rannicchiati, "fermi, immobili come sassi" di quel deserto che li circonda e al quale, in qualche ancestrale modo, forse vorrebbero ridursi. La voce f.c. del protagonista che, attraverso le lettere spedite ai genitori, accompagna il film lo fa virare immediatamente verso una dimensione intimistica […]. I personaggi di Monteleone sono ragazzi (come recita il titolo del documentario del 2001 con cui il regista ha preparato e anticipato quest'opera: *I ragazzi di El Alamein*) prima ancora che eroi, la Storia cede il passo alle loro storie e questa è la guerra dei soldati e non dei generali. In questo senso allora, appare coerente anche la scelta del casting che confina in affilati camei, la consolidata efficacia di volti affermati da un certo cinema italiano (Orlando, Cederna, Citran), per lasciare campo libero alla freschezza cinematografica di Briguglia, Solfrizzi e dello strepitoso Favino. C'è un altro protagonista che li sovrasta tutti. Luogo-non luogo [...] il deserto si impone come protagonista assoluto. Fotografato meravigliosamente, semplicemente facendolo stare in campo il più possibile [...], circonda i personaggi in un orizzonte chiuso che non concede vie di fuga neanche allo sguardo. Azzera le esistenze e schiaccia in una dimensione rasoterra, dove non c'è più posto neanche per la paura («La paura non esiste più perché la vita non esiste più… Tutto è luce, tutto è abbaglio»). […] Dopo un passato come sceneggiatore di alcuni dei migliori film dell'ultimo cinema italiano, Monteleone ha esordito alla regia nel 1994 con *La vera vita di Antonio H.* Il suo cinema pare attraversato da un amore per i personaggi o le situazioni marginali (mutatis mutandis, i personaggi di *Mediterraneo*, sceneggiatura che Salvatores portò all'Oscar nel 1992, si trovano al confine ameno ma comunque estremo di una guerra, alla periferia di un conflitto bellico, dimenticati così come quelli di *El Alamein* sono allo sbando e senza notizie o indicazioni sul da farsi nella zona più a Sud del fronte africano) e da un'istanza di evasione che li costringe a muoversi (*Ormai è fatta!* e *Puerto Escondido*, per esempio). (FEDERICO CALAMANTE, *Itinerari mediali,* gennaio/febbraio 2003, p.25)

LA STORIA

Egitto, ottobre 1942. Il fante Serra, V.U. volontario universitario, terzo anno facoltà di lettere e filosofia a Palermo, si presenta al tenente Fiore. «All'università ci hanno detto che c'era bisogno di soldati al fronte. Io ho firmato». «Che cosa si dice in Italia?». «Che arriveremo ad Alessandria presto e che cacceremo gli inglesi dall'Egitto». Serra viene assegnato alla squadra del sergente Rizzo. Il caporale che ha l'incarico di accompagnare Serra in trincea, e a cui il ragazzo rivolge le prime domande, gli spiega subito che occorre sapere riconoscere il suono delle bombe in arrivo dagli 88 per portare a casa la pelle. Ma è un avvertimento inutile. Pochi minuti ancora, e una bomba lo riduce in sabbia. A spiegare il pericolo che si corre, e a fare il lungo elenco dei rischi di cui è disseminato quel luogo è poco più tardi il sergente, che lo raggiunge dopo aver sentito cadere le bombe. «Ti sei giocato il primo miracolo», gli dice subito, e poi, recuperata finalmente la postazione, spiega dove si trovano. «A destra è la depressione del Qatar, di fronte oltre il filo spinato la zona minata, dall'altra parte il confine con gli inglesi, il punto caldo, quello da cui arrivano gli aerei». E poi Rizzo passa alle altre difficoltà: la dissenteria, la sete, la fame, gli scorpioni. Serra ascolta in silenzio, la sua sola domanda: «La posta?». «A volte sì, a volte no». Serra scrive a casa. «Cara madre, signor padre, finalmente sono arrivato in prima linea, la mia compagnia è accampata nel posto più a sud del fronte, io sono il più giovane. E tutto vuoto, immenso. Dobbiamo stare attenti perché si muore all'improvviso, senza sapere perché». Gli inglesi sono ormai vicinissimi e si fanno vivi con tutti i mezzi, cecchini compresi. In più vantano un equipaggiamento che dimostra quale sia il tipo di assistenza

su cui possono contare. Serra una notte chiede ad un soldato quando arriveranno ad Alessandria e si accorge che non c'è alcuna speranza di potersi muovere da lì. Sono ormai fermi da quattro mesi e completamente dimenticati. Non arrivano né rifornimenti né uomini. A sorpresa, quella che ormai a tutti sembra una presa in giro: un camion che trasporta insieme a una scatola di lucido da scarpe, il cavallo di Mussolini, spedito in anticipo per la parata finale, e qualche tanica d'acqua praticamente imbevibile. Nessuno sembra più farsi illusioni. Gli ordini riguardano solo la necessità di tenere la posizione o di intervenire dove si è aperto un buco perché una divisione è stata annientata. Rizzo commenta: «Ci mandano al massacro». Ma continuano a combattere, e dopo ogni bomba, a tentare di salvare qualche ferito, e a scavare la fossa di molti morti. Fino alla battaglia definitiva, in una magnifica notte di luna piena, consapevoli di poter contare solo sulle proprie forze, contro i carri armati degli inglesi e gli aerei che lasciano cadere bombe come grandine. All'alba, Serra, camminando tra i morti e i feriti, ripensa a quello che ha scritto a casa: «gli inglesi hanno sfondato la prima linea linea, ma sono stati fermati dall'artiglieria, si sono imbattuti nel campo minato e hanno dovuto tornare indietro. A scuola ti insegnano "fortunati quelli che muoiono da eroi". Oggi ne ho visti molti di questi eroi. Ma i morti non sono nè fortunati nè sfortunati. Sono morti e basta: e la morte è orrenda». Nei giorni che seguono, per i superstiti c'è la certezza di essere ormai soli nel deserto, ad aspettare qualcosa che non verrà più. Fiore, Rizzo e Serra con i pochi uomini rimasti e con l'ordine di raggiungere la linea del fronte loro indicata, incontrano in pieno deserto un generale che sta seppellendo l'attendente che ha avuto vicino per quindici anni e gli offrono aiuto. Ne ricevono un rifiuto. Subito dopo l'uomo si toglierà la vita con la sua stessa pistola. Ma il ripiegamento indicato è solo una ritirata sotto le bombe degli inglesi. Agli ordini seguono i contrordini. Si va avanti sperando che succeda qualcosa e basta. Gli inglesi invitano alla resa. Per Fiore, Rizzo e Serra resta solo la marcia nel deserto, ma il tenente è allo stremo delle forze e il sergente non lo lascia morire solo. Serra riesce ad avviare una moto abbandonata e promette di tornare. A ricordarci quella battaglia, la scritta finale: "La battaglia di El Alamein ebbe luogo dal 23 ottobre al 4 novembre 1946. I morti italiani e tedeschi che combatterono insieme furono 9.000, i feriti 15.000, i prigionieri 35.000. In memoria di quei morti è stato edificato l'ossario di El Alamein, con i nomi ritrovati e le molte lapidi dove c'è solo una parola: ignoto. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Sulla via di *El Alamein - La linea del fuoco*, che ha al centro un presidio della divisione Pavia ai limiti della depressione di Qattara - per Monteleone c'è stata la lettura di Caccia Dominioni e Bechi Luserna, di Enrico Serra e Rigoni Stern. Fra loro, nessun guerrafondaio, anzi, ma se il film finisce con la visita dell'unico sopravvissuto (si chiama Serra, non a caso) al mausoleo di Quota 42, è in omaggio a Caccia Dominioni, che più di chiunque lo volle. [...] Questa solitudine da deserto dei libici, se non dei tartari, trova in Monteleone il suo Buzzati, abile anche a mostrare la battaglia, che in Buzzati manca. (MAURIZIO CABONA, *Il Giornale*, 8 novembre 2002)

Monteleone ci trasporta all'interno della tragedia con la semplicità di Rossellini, mostrando una situazione dove la posta in gioco è la sopravvivenza: «Le pattuglie sono utili se tornano indietro» raccomanda il pragmatico Solfrizzi. Arpeggiando sui notturni e sui rombi guerreschi, ingegnose soluzioni all'italiana sono attuate dalla produzione per illuderci di star vedendo più di ciò che il budget ha concesso di mettere nell'inquadratura. La stupenda fotografia, sapientemente decolorata, è di Daniele Nannuzzi. [...]. Sulla battaglia che costituì una svolta nella Seconda guerra, tanto che Churchill disse: «Prima non avevamo mai vinto, dopo non abbiamo più perso», *El Alamein-La linea del fuoco* non è il primo film. Ci fu nel '57 un *El Alamein-Deserto di gloria* (due sottotitoli, due climi, due epoche) di Guido Malatesta,

tanto dimenticato quanto questo di Monteleone resterà. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 9 novembre 2002)

Assai più realisticamente della storia immaginata da Salvatores, Enzo Monteleone si è proposto di raccontare quel pezzo di Storia: la menzogna di cui furono vittime tanti uomini mandati a "vincere o morire" quando, in realtà, solo la seconda opzione era disponibile. […] Gli episodi surreali (il cavallo da parata di Mussolini, il cammello, la fuga al mare) sono le cose migliori di *El Alamein-La linea del fuoco*, assieme a un'efficace scelta dei personaggi che non ricorre agli stereotipi del war-film americano, dove tutti sono ipercaratterizzati – molto alti, molto bassi, molto grossi – onde essere riconoscibili malgrado l'uniformità della divisa. Per il resto il film adotta uno schema narrativo molto classico, filtrato dal racconto di Serra secondo il modello, un tantino abusato, della "presa di coscienza". L'antiretorica applicata alla tragedia storica è una scelta totalmente condivisibile; né alcuno si aspettava da Monteleone un kolossal epico [...]; però è anche vero che la battaglia dell'ottobre 1942, una delle svolte della seconda guerra mondiale, è messa in scena con mezzi produttivi sottodimensionati. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 23 novembre 2002)

Credo che *El Alamein* di Enzo Monteleone vada valutato prima di tutto come film di guerra, un genere che, neorealismo a parte, il nostro cinema ha praticato poco, e quasi sempre nascondendo un vago imbarazzo dietro la commedia (infatti è dalla commedia che abbiamo avuto i film di guerra più umani, a partire da *La grande guerra*). Forse perché, da quando esiste il cinema, nelle grandi guerre siamo sempre stati dalla parte sbagliata, che significa, come minimo, dalla parte degli sconfitti. Non credo perciò che si debba sottoporre *El Alamein* al dibattito su quello che il film non dice (che si tratta di un'invasione colonialista, ingiusta anche alla luce dell'oggi e nonostante l'attuale modaiolo revisionismo storico) non perché Monteleone non se ne preoccupi, ma (credo) semplicemente perché lui sta facendo un altro film: un film minimalista e di trincea su ufficiali subalterni e soldati semplici, gente che beve acqua avariata e si lava con la sabbia, che salta per aria sulle mine degli inglesi e si ritira a piedi attraverso un deserto senza fine, verso linee difensive inesistenti, che, finiti i tre miracoli che ha a disposizione, muore, male, stringendo la mano di un compagno e fingendo di illudersi che sta tornando a casa. Erano fascisti? Chissà. Prima di tutto erano gente semplice, dai dialetti diversi, la carne da macello di tutte le guerre, come i nazisti di *La croce di ferro* di Peckinpah. Se voglio proprio andare a scovare le idee dell'autore sul fascismo, dobbiamo rintracciarle nei particolari, nei generali che invitano alla battaglia e fuggono in auto, in un camion pieno di lucido da scarpe per le parate invece che di viveri, nel vallo di Mussolini per l'entrata trionfante ad Alessandria. Ma in questa guerra ormai perduta di poveri e disgraziati, l'ideologia conta ben poco e lascia il passo al genere, che Enzo Monteleone evidentemente conosce e ama. Infatti, se nella prima parte del film, che è ben girata ma troppo parlata, si lascia prendere la mano dal bisogno di raccontare i personaggi (forse per giustificare l'umanità) e da un andamento solenne un po' da Tv movie, negli ultimi 40 minuti fa un cinema essenziale, teso, accorato: la battaglia notturna, la ritirata, gli incontri, gli incidenti, i gesti di amicizia e di umanità, si susseguono senza bisogno di spiegazioni, con un ritmo fluido e naturale e un istintivo gusto narrativo. (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 12 novembre 2002)

Nel genere di guerra, ha le carte in regola della modernità: battaglie e paesaggi secondo un eroismo minimalista che informa, diverte, emoziona. Tuttavia, il cinema storico, in costume, diventa un'esperienza sulla vita quando sentiamo una "differenza" del tempo e dello spazio nelle facce e nei gesti degli interpreti, nello sguardo e nelle microemozioni, quando la mimesi si stacca dal presente per inventare un passato possibile. E questa differenza che ci colloca in un'altra vita. Non riesce questa magia a Monteleone, che invece ha il merito di aver tentato di stimolare negli spettatori la rilettura di un passo della nostra storia, la disfatta dei soldati italiani a El Alamein di fronte agli inglesi agguerriti di Montgomery. La semplicità di questi uomini, abbandonati

dal re e dalla patria, senza viveri né armi, non raggiunge la verità, perché è una semplicità a volte ricercata, in una sceneggiatura che indulge sul particolare e suggerisce poco del generale, lasciandoci un senso di incompletezza. Ma "risuona" di verità e merita la visita. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 15 novembre 2002)

INCONTRO CON IL REGISTA ENZO MONTELEONE



Padre Bruno: Avendo visto qualche anno fa *Mediterraneo*, di cui lei ha curato la sceneggiatura, possiamo dedurre che lei ami molto la figura del soldato italiano come persona. Uno che indossa una divisa ma che conserva una sua personalità. El Alamein è un nome che la storia ci ha trasmesso grondante di sangue e di tristezza. Questo è perché abbiamo perso la guerra? *Il giorno più lungo*, un film americano in cui ci sono scene tremende, come quella in cui i paracadutisti sbagliano percorso e muoiono per un tiro al piccione macabro, ha però un sapore epico, perché poi quei soldati hanno vinto la guerra. Quanto c'è nel suo film la preoccupazione di mostrare la tragedia del soldato in qualunque circostanza? O vuole anche arrivare a condannare la guerra? Il suo obiettivo era l'uomo o la guerra in quanto tale?

Monteleone: Credo che chi ha un potere mediatico di sceneggiatore, romanziere, giornalista o regista, deve porsi delle domande. Se uno fa un film di guerra, a meno che non sia un pazzo scatenato masochista e nazista, dovrebbe fare un film contro la guerra, immagino, perché credo che a nessuno piaccia fare la guerra. C'era un tempo in cui si facevano i film di propaganda, John Wayne ha fatto un film famoso, *Berretti verdi*, a favore dell'intervento in Vietnam. Ma negli ultimi due o tre anni, da spettatore, ho visto molti film di guerra americani, come *Pearl Harbor*, *Windtalkers* e *We Were Soldiers*, che invece sono proprio un inno alla guerra, al valore americano, e in cui c'è proprio una "pornografia della guerra": la guerra è vista come genere per far vedere brandelli di cervello, buchi, gente che salta per aria, con un concetto di eroismo tipicamente americano che è quello di "rambismo". Cioè l'eroe è chi ammazza più gente possibile e alla fine sventola la bandiera americana, perché il mondo viene sempre salvato da questa. Da spettatore mi annoio e mi offendo a vedere questi film e li trovo pornografici, perché sono film a favore della guerra, con un messaggio aggressivo e di aggressione. Basta leggere dei libri sulla guerra, e ce ne sono tanti e bellissimi, come quello di Mario Rigoni Stern sulla campagna di Russia, o di Nuto Revelli, o diari di chi ha fatto la campagna di Russia come Paolo Caccia Dominioni, che ha costruito il sacrario di El Alamein, e tantissimi altri. Per preparare questo film ho realizzato un documentario che si intitola *I ragazzi di El Alamein*, andando in giro per l'Italia a rintracciare e intervistare chi all'epoca aveva vent'anni ed era partito per la guerra pieno di gioia, propaganda, felicità, giovinezza, speranza. Nessuno di loro mi ha raccontato "ho ucciso", avevano un grande pudore; se l'hanno fatto, non me l'hanno raccontato. L'unica persona che a un certo punto ha dovuto sparare, l'ha fatto con un senso di colpa e di vergogna che evidentemente ancora lo ossessiona dopo sessant'anni. Perché la guerra è questo: la cosa più terribile

che possa succedere, ammazzarsi tra uomini non è una cosa di cui andar fieri, come sostiene il famoso eroismo che ci insegnano i film americani. Ho voluto fare un film sugli uomini. Per me gli eroi non sono quelli che ammazzano, ma quelli che rimangono vivi, che aiutano i propri compagni a portare a casa la pelle. Le condizioni in cui questi ragazzi venivano mandati a combattere, sia in Russia che in Albania che in Nord Africa erano veramente terrificanti. L'Italia all'epoca non era una grande potenza industriale, ma un paese agricolo, sottosviluppato, semianalfabeta, quindi l'esercito, i quadri ufficiali e l'organizzazione militare che avevamo era quello. Era piuttosto un regime di parate, di facciata e di parole d'ordine. Facendo questo film ho voluto stare dalla parte dei ragazzi. Dei ragazzi normali, semplici, che a un certo punto hanno avuto la sfortuna di avere vent'anni negli anni Quaranta, e l'unica cosa che potevano fare era fare il loro dovere, stare lì e cercare di portare a casa la pelle.

Padre Bruno: Per tornare a *Il giorno più lungo*, che a posteriori pensiamo sia stata una cosa giusta, perché se non ci fossero stati tutti quei morti saremmo ancora qui con la croce uncinata e il fascio littorio; per salvare la vita, la libertà, vale la pena offrire la propria, ma coscientemente, non cantando Giovinezza. Quando la guerra si scatena, accadano cose terribili. Dicono che durante la guerra in Kuwait i soldati iracheni venivano sepolti vivi con la sabbia che i bulldozer gli rovesciavano addosso. La guerra è una brutta bestia, che, se si aizza, morde tutti. Qualche volta nella storia ha prodotto del bene, ma il più delle volte è stata esibizione di potere e di prepotenza per avere di più. Il manifesto del suo film è anche la copertina del libro al film legato: può commentarlo per noi?

Monteleone: Essendo un film ambientato nel deserto, il film ha una dimensione orizzontale. L'idea era quella di raccontare un soldato qualsiasi: infatti non ci sono le facce dei protagonisti, è un soldato di spalle, potrebbe essere chiunque. E allo stesso tempo è solo, perso nel deserto, in questa natura meravigliosa e terribile. È la solitudine del soldato italiano alle prese con la guerra.

Padre Bruno: Se non avesse il fucile a tracolla, e anche per la posizione delle mani, così rassegnate, sembrerebbe un viandante, stanco.

Monteleone: Il tema del film è anche questo. I nostri sono soldati che subiscono la storia, delle decisioni prese in alto e che portano il peso di questa sorte sulle loro spalle. L'idea è anche quella di una lunga strada verso casa che forse non raggiungeranno mai.

Padre Bruno: Come si è documentato su questi fatti? Su quest'abbandono che ricorda anche la ritirata di Russia? Questo camminare sulla sabbia ricorda l'immagine di quei piedi fasciati che sulla neve si congelavano.

Monteleone: Ho raccontato questo episodio ma ho voluto raccontare tutta la guerra. Mi ricordo che da ragazzino a scuola mi avevano fatto leggere *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern, e ne rimasi molto colpito perché oltre ad essere un libro sulla guerra, era un libro sui ragazzi in guerra, sulla loro difficoltà, fatica, abbandono. E forse questo è il mio "sergente sulla sabbia", ho voluto che il sergente Rizzo fosse un veneto, uno delle montagne, anche un po' per rendere omaggio a Rigoni Stern, una specie di "centomila gavette di sabbia". Cambiano le condizioni geografiche e climatiche, ma la situazione è la stessa. Quando ho realizzato il documentario, parlando con i reduci che raccontavano quello che avevano subito, e anche il senso di abbandono e di dimenticanza dopo tanti anni, mi sentivo di voler ricordarli. Mi ha fatto anche molta impressione la prima volta che ho visto il sacrario, che sono le immagini alla fine del film. Quelle pareti piene di "ignoto", neanche il conforto di un nome su una lapide. Così ho cercato di rendere omaggio a questa generazione perduta.

Intervento 1: Questo film mi ha preso veramente in con-

tropiede, perché pensavo che fosse un film sulla guerra, contro la guerra, e di questi tempi si sente parlare molto spesso contro la guerra a prescindere, non pensando al fatto che la nostra libertà di oggi si deve al fatto che c'è stata una guerra. È un film contro la guerra che mostra l'assurdità delle guerre fatte per principio. Il combattere nel deserto significa combattere per un posto dove nessuno di noi spenderebbe un centesimo per comperarne un ettaro. Queste battaglie combattute – come diceva De Andrè "tutti morimmo a stento" – con tante morte individuali, mostrate in modo così asciutto, il sacrario, così impressionante, combattendo per fare la "guardia al bidone", e non solo gli italiani, mostra l'assurdità della guerra. Una grande qualità del regista è quella di aver puntato molto sulla recitazione, sui tipi, mostrando come un esercito è fatto di tante persone, una dopo e insieme all'altra. Se c'è un film che può convincerci a cercare di lottare dentro di noi contro la guerra, è questo, più ancora di *Uomini contro* di Rosi.

Padre Bruno: Mi veniva in mente *Il mestiere delle armi* di Olmi; com'è cambiato tutto, quando pur dovendo difendere dei motivi, non si fa più con dignità. In questa guerra mancava il vero motivo: c'era il cavallo di Mussolini, c'era il duce che dava ordini, ma non viene fuori la motivazione, e questo mi pare che sia avvilente, perché se c'è una motivo di verità, val la pena morire. Uccidere, meno, ma morire, sì. In questo film, se c'è una tragedia grande è quella di vederli sospinti dai gagliardetti e dalle fanfare e abbandonati allo sbaraglio perché l'esercito italiano non era fatto per fare la guerra. L'assurdo. Il mestiere delle armi ha questo di bello: i nemici si fronteggiavano vis à vis e c'era l'insidia di quel cannone, che durante il film viene preparato come per un appuntamento con la morte.

Intervento 2: Perché ha scelto il volontario come voce narrante? E quanti sono stati i volontari che hanno fatto allora quella scelta?

Monteleone: Il numero preciso non lo so. C'erano i "V.U.", i vigili urbani, come venivano presi in giro dagli altri, i volontari universitari, che, un po' perché erano ragazzi, studenti, nati balilla, erano portati a credere e a fare con entusiasmo quella scelta, anche con la voglia di andare a vedere l'Africa. Inoltre la scelta di un universitario mi permetteva di dare voce a un personaggio un po' più colto della media degli altri, che erano tutti del popolo, con la quinta elementare. Mi interessava il contrasto tra un ragazzo borghese, anche perbene, e i suoi sogni "di gloria", e la dura realtà di chi era lì da due anni e aveva visto come funzionava la guerra. Poi mi piaceva anche l'idea che arrivasse e se ne andasse in motocicletta, però con l'animo totalmente cambiato e con la coscienza di quello che aveva vissuto.

Intervento 3: Trovo che la scelta del giovane volontario sia stata eccellente proprio perché ci dà una presa di coscienza. Questo film mi è molto piaciuto e mi ha molto toccato prima di tutto perché ho vissuto direttamente la tragedia della guerra: mio padre è una delle centomila gavette di ghiaccio rimaste in Russia. E io sono stato allevato in una famiglia profondamente fascista, sono nato nel 1931, e nella retorica della guerra: l'impero, la conquista. Anche i fatti di El Alamein e della campagna d'Africa noi li abbiamo vissuti a scuola come un'epopea. È stato dopo, quando la guerra è finita, i soldati sono tornati e sono andato a lavorare, che mi sono reso conto della tragedia della guerra e ho preso coscienza di quanto fosse stupida la retorica della guerra giusta. Il pregio del film è farci capire proprio questo: l'immagine del sacrario mi ha fatto lo stesso effetto che visitare i cimiteri di guerra in Normandia. La grande epopea vista al cinema, anche nel *Giorno più lungo*, si è risolta nella morte di migliaia e migliaia di ragazzi. In quel momento c'era un giustificazione per quella guerra, ma che non esisteva per chi l'ha scatenata, ossia chi commette il più grave dei delitti che si possano commettere contro l'umanità. La scena del bombardamento e delle persone intrappolate nelle buche come degli animali dà la sensazione terribile dell'impotenza dell'uomo che si trova in mezzo ad una guerra scatenata e che non può far altro che mettersi le mani sulla testa e aspettare di morire.

Intervento 4: La figura del volontario, che all'inizio si trova insieme all'altro, che poi viene colpito, è avvolto in una nuvola di sabbia, mi ha fatto pensare ai protagonisti di *La Certosa di Parma* e di *Guerra e pace*. Giovani che arrivano alla guerra pensando di partecipare a un grande evento e di portare il loro entusiasmo, e invece poi capiscono che la guerra non si sa da che parte arrivi. Il pregio del film, come già detto negli interventi precedenti, è la capacità di farci vedere le emozioni, le difficoltà e l'insensatezza della guerra, ma dal di dentro, e senza esagerare gli effetti speciali.

Intervento 5: Ci ha proposto, puntando la macchina da presa su uno sparuto gruppo di uomini, nel piccolo l'immensità di una cosa enorme, a differenza di quello visto in altri film di guerra come ad esempio, *Salvate il soldato Ryan*, che inizia con una marea di uomini al massacro. Mi hanno colpito molto due cose, che non reputo assolutamente casuali: la prima è l'episodio del generale che sotterra il suo attendente, piange su di lui, manda via tutti e si suicida. È perché quest'uomo che era al comando, ai margini della battaglia, si rende conto che quello che davvero contava per lui era quell'amico che l'aveva seguito, e che non aveva più senso né la guerra né la vita? Personalmente penso che non ci sia una guerra che valga la vita di un uomo. Il secondo caso, per contrasto, è quello del colonnello, che, rifugiato con gli altri ufficiali in quella specie di bunker di fortuna, al riparo fa piantonare l'ingresso perché non entri nessuno. E che non si rende conto che questi fanno chilometri ogni giorno a piedi senza acqua né viveri nel deserto. Ha voluto mettere in risalto con queste due gemme la stupidità e l'inutilità di quello che è la guerra comunque e dovunque sia?

Monteleone: Devo fare una premessa: tutto quello che ho raccontato è vero, diciamo al novanta per cento. L'ho trovato nei diari, l'ho letto nei libri, me l'hanno raccontato dei reduci. In particolare, l'episodio del generale suicida si deve a Paolo Caccia Dominioni, costruttore del sacrario di El Alamein e testimone dei fatti. In uno dei suoi tre libri su El Alamein, scritto a due mani con un altro comandante, Rizzo, racconta che durante una fuga, grazie all'agilità sua e dei suoi mezzi, è riuscito a salvare se stesso e i suoi uomini, e aveva incontrato una macchina colpita, ancora fumante, ferma, con a bordo un generale, solo, che si stava fumando una sigaretta. Si fermò, il generale rifiutò il loro aiuto, e li fece andare. Quel gesto mi ha fatto sembrare evidente il fatto che anche chi aveva delle responsabilità a quel punto della storia aveva capito, sentendosi tradito e abbandonato, che non c'era più niente da fare. Non si sentiva ulteriormente di tradire i propri uomini, e l'unica cosa che si sentiva di fare era di togliersi la vita o di lasciarsi morire. Ci sono stati gesti di grandissima vigliaccheria ma anche di grande nobiltà. Le fonti tedesche riportano che i soldati italiani si arrendevano a frotte ed erano dei grandi fifoni, altre fonti, quelle di Rommel, dicono che i bersaglieri italiani, i paracadutisti della Folgore e i carristi dell'Ariete fossero i migliori combattenti che lui avesse mai conosciuto, solo che erano mandati a combattere in condizioni terribili. Per contro, l'episodio del colonnello fa vedere l'altra faccia, quella della retorica. Gli italiani, anche oggi, non sono sempre "brava gente", ma anche un popolo di vigliacchi, traditori, impostori, palazzinari e chi più ne ha più ne metta. Anche per questo ho chiesto a due amici ma soprattutto a due bravi attori, Silvio Orlando e Roberto Citran, di fare questi due ruoli, perché avevo bisogno di attori "di rappresentanza", cioè che fossero forti anche in una scena breve.

Intervento 6: Ricollegandomi al precedente intervento, vorrei sottolineare un terzo episodio, quello in cui i soldati vorrebbero uccidere il cavallo per mangiarlo, ma non ne hanno il coraggio. Volevo anche dire che durante la campagna di Russia ci sono stati anche episodi di coraggio da parte dei comandanti, volti a salvare gli uomini. Nell'ultimo anniversario di El Alamein, qualcuno ha detto che è mancato non il coraggio, ma la struttura, e un personaggio famoso ha detto "hanno combattuto dalla parte sbagliata". Per me non è questione di parte sbagliata: li hanno chiamati, indipendentemente dal regime che c'era, sono andati a

combattere, e la maggioranza ha fatto il proprio dovere in nome della patria.

Monteleone: Su questo fatto che lei ha ricordato vorrei aggiungere una cosa. Gabriele De Rosa, giovane ufficiale della Trento che andò volontario a El Alamein e fu anche direttore del Centro Don Sturzo, ha scritto un diario di quei giorni, pubblicato di recente, in cui dice che le guerre di Mussolini – soprattutto Russia e Nord Africa – sono state per noi italiani la vera svolta nella coscienza nazionale. Perché è stato solo quando gli entusiasti, i volontari, quelli che ci credevano, si sono resi conto della guerra così com'era, al di là della propaganda, quando le famiglie hanno visto che i figli non tornavano, o quando quelli che tornavano raccontavano ciò che avevano visto, allora le cose sono cominciate a cambiare. Molti di questi che hanno fatto la guerra in Russia, anche della Folgore, hanno poi partecipato alla guerra di liberazione coi partigiani. El Alamein è stata una svolta anche per la Seconda guerra mondiale, in quanto prima sconfitta dell'esercito tedesco.

Intervento 7: Mi sembra che nel film nessuno dei protagonisti abbia paura. Siccome lei ha detto che tutti i film americani sono tutti di propaganda a favore della guerra, invece a me sembra che ci siano molti film americani nei quali al centro c'è la figura di un uomo che ha paura della guerra, come *Il nudo e il morto*, *Apocalypse Now*, *Il cacciatore*. Qui invece un personaggio del genere non c'è. Nella loro dimensione antieroica, questi soldati sono dei piccoli eroi. Non c'è il rischio che ci sia una retorica anche dell'antieroismo?

Monteleone: Non sono contro i film americani, e negli ultimi anni ce ne sono stati anche di belli, come *La sottile linea rossa* e *Full Metal Jacket*. Di solito nei film americani si fa vedere il soldato che ha paura, e poi alla fine succede che ammazza a mani nude un uomo, e col rito del sangue diventa finalmente un uomo perché ha ucciso un nemico. Credo che in questo film la paura della guerra sia dietro l'angolo. Nelle vite da topi del deserto che questi uomini fanno. In base ai diari e ai racconti in me è emersa la sensazione che, soprattutto quelli che erano da due anni in Africa, quindi che non erano morti, non avevano avuto la ferita che permetteva di essere rimpatriati, né erano stati fatti prigionieri degli inglesi, avessero maturato una forma di "buddismo istintivo" per cui il problema era sopravvivere, e non ho paura o no. Trovare l'acqua, sperare che oggi non mi tocchi morire, che arrivi il camion dei viveri, che la dissenteria non sia troppo forte. Essere aggrappati alla vita giorno per giorno, minuto per minuto. Grazie al cameratismo, poi, la cosa più importante erano i propri compagni di buca. Nei libri di storia si parla dei generali, ma non si dice mai cosa succedeva nelle prime linee, ed era quello ciò che mi interessava. Per questo anche nella scelta degli attori ho scelto delle facce le più vere possibili.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Maristella Monti - Un'opera che sembra scritta su pietra a chiare lettere, spoglie, essenziali, incisive, perché chi sa non smarrisca la memoria, e chi non sa possa conoscere e non sia avaro di attenzione nel documentarsi e nel riflettere su di un capitolo di storia italiana dove la guerra, purtroppo ancora una volta, è fautrice di annullamento e di distruzione. Tra i soldati della divisione Pavia in presidio nel deserto serpeggia forte l'impotenza, un senso di inutilità del proprio sacrificio che si è andato sedimentando nel tempo e che acuisce in ognuno di loro le sofferenze e i disagi di una difficile quotidianità: questa frustrazione è resa dal regista in assoluta trasparenza, ma al tempo stesso con grande ammirevole dignità, senza che abbia mai a perdersi la sobrietà del linguaggio. Una colonna musicale di pregio non accompagna, ma interpreta, ha un suo ruolo descrittivo, si fa voce del deserto, di altissimi cieli, del mare, della natura nel suo mostrarsi. La guerra, anche in virtù di un'ottima fotografia, ha le sue crudezze con gli improvvisi attacchi e l'offensiva nemica concertata, ma

come altare contrapposto alla guerra, nelle pause del non fare, nelle attese, trapela un'umanità partecipe e sentita attraverso il colloquiare dei soldati, ci si chiede se uno ce la farà a riportare a casa la pelle, con sommessa dolcezza si parla del susino nel prato dietro casa al paese, e ci sono i tre miracoli («e se non li chiami miracoli, come li chiameresti tu?»), il proiettile passato da un lato all'altro dell'elmetto e scivolato sui capelli con fuggevole fruscio. Un discorrere come, se invece che nel deserto in guerra, si trattasse di una rimpatriata di compagni: questo costituisce un elemento di intelligente scorrere narrativo, una volontà di rappresentare l'uomo per quello che è, nella dimensione che più intimamente gli appartiene. Splendida l'interpretazione di tutti gli attori.

Marilina Castelli - Il film mi è piaciuto molto perché mi ha fatto sentire dentro questa dolorosissima vicenda che è la guerra, il "batticuore" è costante. Ho vissuto la paura dei soldati, la loro fatica, la loro sofferenza, la loro sete. Ma anche la loro solidarietà. In quell'inferno tutti erano uguali confessandosi i propri sentimenti e i loro scampati pericoli. Bellissimo il discorso del colonnello con il soldato volontario appena arrivato dopo quella lunga interminabile assordante corsa in motoretta troppo volutamente lunga… Splendida la recitazione di tutti e la musica indimenticabile. In modo speciale vorrei sottolineare la scena della vista del mare. Il regista riprende lentamente in carrellata gli sguardi dei quattro soldati: sono di un'intensità ed espressività uniche. Altrettanto liberante la scena della pioggia.

Rosaluigia Malaspina - È un film che mi ha incantata, forse per la fotografia stupenda, le storie di uomini veri, il deserto che è protagonista assoluto e dà l'idea dell'isolamento della divisione italiana e dell'inutilità della guerra. All'inizio vediamo la disillusione del soldato Serra in modo progressivo, dall'espressione del suo viso e dall'interpretazione. Storia di uomini che riescono a pensare all'altro anche se, o forse proprio perché, sono in situazione di emergenza, che sanno rivivere e giocare in una giornata al mare, anche se poi la realtà dei campi minati li riporta alla loro quotidianità. Mi è piaciuta la semplicità che permea il racconto, che è una storia di uomini, non di eroi, come diventano loro malgrado. È terribile pensare che per la sete di potere di pochi uomini, tanti possano finire in quel modo, prima acquattati come topi, mancanti di tutto, poi ammazzati – per niente! La cosa triste è che la storia continua a ripetersi e che il sacrificio di tanti non sia stato sufficiente come lezione di vita.

Mario Piatti - Monteleone ci mostra, attraverso il personaggio del giovane volontario universitario, la presa di coscienza di un'intera generazione. Il passaggio traumatico dalla idealizzazione retorica della guerra alla realtà di un esercito, mal equipaggiato e peggio diretto, è descritto senza nessun indulgenza; ci troviamo a condividere il dramma della sopravvivenza vissuto giorno per giorno, sentiamo sulla nostra pelle il bruciore della inevitabile disfatta. In questo film non vi sono eroi, ma solo uomini comuni, abbandonati alla loro sorte, che vivono da uomini comuni, i rari momenti di pausa: la sosta per un tuffo imprevisto nel mare pulito, la sorpresa di trovare in antichi graffiti la traccia di civiltà remote, la pioggia che lenisce per un attimo la stanchezza e le ferite. Sono momenti che, nella loro semplicità, rendono ancora più evidente la tragedia di una guerra stupida e inutile, che cancellano la altrettanto stupida retorica degli ineluttabili destini di Roma imperiale, dei milioni di baionette, dei proclami di vittoria. I sogni di gloria si spengono nel sacrario che raccoglie i resti di centinaia di caduti, con troppe lapidi prive persino di un nome, uno dei tanti cimiteri di guerra che costellano la terra a testimonianza della inguaribile cecità degli uomini. Ottimi gli interpreti, perfetta la fotografia del deserto calcinato.

Sergio Avanzini - Il film esprime l'insensatezza, l'irrazionalità, l'immoralità della guerra. Di stupenda attualità.

OTTIMO

Lidia Ranzini - Molto valido, forse perché è un racconto assolutamente privo di retorica. Altri film parlavano degli italia-

ni in guerra, ma mentre in *Mediterraneo* il conflitto era una farsa, qui è veramente un dramma che coinvolge tutti. Ho trovato bravissimi i giovani interpreti, soprattutto Pierfrancesco Favino, in un ruolo di una simpatia e di un'umanità incredibili. C'è però una domanda: interpreta il sergente Rizzo, tipico cognome meridionale, e parla un dialetto veneto; come mai questo misto? Trovo stonata la presenza di Silvio Orlando in un ruolo marginale che sembra inserito con fatica nel contesto, tanto per poterlo annoverare nel cast. Fortunatamente il bravo Monteleone non ci ha mai torturato con nuove riesumazioni di Rommel e Montgomery, ma ci ha parlato del quotidiano di ragazzi comuni. Così la guerra è ancora più repulsiva, e il valore di questo uomini, abbandonati e disprezzati, risalta ulteriormente.

Rita Gastaldi - Il film mi è piaciuto molto (io che non sopporto la violenza e i film di guerra), per la qualità del prodotto (recitazione, regia, fotografia, colonna sonora), per il contenuto (un film sugli uomini piuttosto che sulla guerra) e la validità "universale" dello stesso, al di là del caso specifico narrato (l'assurdità della guerra, la solitudine degli uomini mandati a combatterla, la terra di nessuno in cui si vengono a trovare e i rapporti umani che tra essi si creano, la casualità della vita e della morte – mai come in questo contesto suonano veri i versi "tutti dipendono dal destino e dal caso e l'uomo non sa quando il suo destino verrà –, l'estraneità, la superficialità e l'impossibilità di capire di chi comanda da lontano, sono aspetti che, anche se esasperati nell'esperienza italiana, caratterizzano tutte le guerre del mondo, anche quelle più tecnologiche, quasi asettiche che ci propongono ora i mezzi della comunicazione di massa). Ho ammirato la capacità di narrare evitando da un lato i trionfalismi della guerra "stile Rambo", dall'altro la tentazione di eccedere nell'antiretorica, e ho vissuto emozioni e commozione, frutto anche dei ricordi che il film mi ha fatto riscoprire. Presto infatti, evocati dalle immagini, sono riemersi alla memoria i ricordi di guerra di mio padre (che dalla guerra combattuta sui MAS era tornato senza capelli e aveva voluto ricordare, nel terzo nome di mio fratello, l'amico che aveva visto morire accanto a sé). Forse la mia avversione profonda, quasi fisica, alla guerra ha radici proprio in quei racconti, di uomini che morivano per dignità di soldato e solidarietà umana, nonostante la mancanza di tutto, l'assurdità degli ordini, l'abbandono, spesso, degli alti comandi, e vorrei che film come questo potessero sostituirsi, almeno in parte, alla viva voce dei ricordi di esperienze personali per far capire ai nostri giovani che cosa è la guerra e tutto il suo orrore.

Piermario Suardi - Ho apprezzato la capacità del regista di descrivere il sentimento di impotenza che domina i soldati italiani al fronte, abbandonati a se stessi, senza armi adeguate, né viveri e acqua sufficienti. Straordinaria e umana è in particolare la figura del sergente Rizzo, semplice contadino, che svolge il suo dovere fino in fondo, fino alla probabile morte: il personaggio mostra l'eroismo vero, sofferto, così lontano dagli stereotipati e invincibili "rambo" del cinema americano. Mi ha altresì colpito il Colonnello che afferma tronfio e convinto: "i soldati italiani se la sanno sempre cavare", simbolo dell'ottuso e superficiale modo di ragionare tipico del periodo fascista. Insomma finalmente un film "verità" sulla guerra, senza smaccati eroismi o roboanti effetti speciali, che mostra con semplicità la disperazione e la rassegnazione, ma anche il valore vero, dei giovani soldati italiani mandati in guerra allo sbaraglio.

Piergiovanna Bruni - Sono rimasta molto colpita dalla rappresentazione cinematografica di questa triste pagina della nostra storia. È proprio un film contro la guerra, come a mio parere lo era pure *Salvate il soldato Ryan*, contrariamente all'opinione espressa in sala dal regista. In *El Alamein* c'è la differenza che i dialoghi sono profondi e amare le riflessioni dei soldati, piuttosto insolito per un film di guerra, mentre nei film americani si apprezzano di più i mirabili effetti speciali. A poco a poco ci si immedesima nei protagonisti, nel graduale passaggio da entusiasmo al disincanto fino alla rassegnazione che lascia il posto alla morte. Come osserva il soldato Serra tutto si può sopportare tranne che l'umiliazione di una fine senza fine, molto ben rappresenta-

ta dall'inutile ritirata. Amareggia il pensiero dell'inutilità della morte, il caro prezzo pagato da quella generazione attribuibile a responsabilità per insulse propagande militariste e desideri di potere e conquista rimasti inappagati per mancanza forse di strategie, non certo di disperata buona volontà da parte dei soldati al fronte. Magistrale l'interpretazione del sergente, il suo fatalismo, la sua umanità e la dignità che lo accaompagnano fino alla fine.

Silvano Bandera - Un film che fa onore al cinema italiano. Il merito è soprattutto del regista che in sintesi sviluppa la sua tesi su tutte le guerre, nelle quali non ci sono eroi, ma soltanto morti e quelli che riescono a portare a casa la pelle.

Eraldo Ponti - Il film ci porta dentro la battaglia, dentro l'ambiente fisico, sopratutto nei pensieri anche segreti e nelle sensazioni di quei protagonisti. E questo senza cadere in retorica bellicistica né antibellicistica: vi è descritta la cruda realtà d'una avventura disperata, non voluta dalla grande maggioranza dei protagonisti, ma sopportata e affrontata con dignità dagli stessi. La fotografia è bellissima, buona la recitazione. Ho atteso questo film con trepidazione, perché dopo vent'anni da questi eventi ho trascorso quindici mesi di naia nel Rgt. "Pavia", in cui molti sottufficiali anziani (i famosi marescialli) e alcuni ufficiali avevano partecipato a quegli eventi e al successivo internamento dei sopravissuti nei campi di prigonia in Egitto. Posso affermare che i ricordi, le considerazioni e i giudizi da me raccolti nei numerosi colloqui avuti con quei sopravissuti sono pienamente corrispondenti a quanto trasmessomi dall'opera cinematografica.

Maria Luisa Frosio Mandelli - Un ottimo film che non sventola bandiere e non cerca a tutti costi le azioni eroiche cui ci hanno abituato tanti film americani e non. La storia descrive la cruda realtà della vita in guerra – vita di soldati non di generali – tra sofferenze fisiche e psicologiche di ogni genere che il ritmo lento della prima parte e la luce abbacinante del deserto portano al limite estremo dell'umana sopportazione. Accanto a tanta sofferenza nella vita di trincea, durante la battaglia – rappresentata senza grandi effetti speciali, ma efficacemente – e nella ritirata il regista riesce a dare spazio anche ai sentimenti e ai valori: il senso del dovere da compiere, la fratellanza e la solidarietà che uniscono nel momento del pericolo e *last but not least* la struggente nostalgia per gli affetti lontani, per la propria casa... per i prati verdi. Un film da mostrare ai giovani che certamente pochissimo sanno di questo episodio della nostra storia nazionale. Un film che soprattutto oggi nella temperie di guerra incombente in cui viviamo deve far riflettere.

Luisa Alberini - Ancora vicina eppure così lontana, la battaglia di El Alamein è terribilmente attuale nella sua terribile conclusione: qualunque siano infatti i mezzi messi a sua disposizione, il soldato è mandato a combattere solo con se stesso. Un film di esemplare linearità, un racconto dove tutto si svolge in piena luce, un dramma che ci avvicina ad un grande valore dell'uomo: la generosità che gli appartiene quando deve misurarsi con il momento ultimo della sofferenza. E che ci passa una grande lezione, di cui però la storia non si è ancora fatta carico.

Franca Sicuri - Un'umanità semplice, mesta, che cerca di sopravvivere in condizioni disperate, che ha rinunciato alla rabbia e nasconde con dignità le proprie sofferenze. E questa umanità italiana che Monteleone ci propone con grande intensità, sullo sfondo di un deserto ossessivo in cui tutto si annulla.

Gino Bergmann - Commovente ricostruzione e ricordo-denuncia dell'assurdità della guerra di Mussolini. La recitazione è ottima e rafforza la severa testimonianza di un brandello di storia e di tragedia che l'Italia ha vissuto nel 1942. Il regista e sceneggiatore merita un premio per l'idea e la volontà di realizzare il ricordo di El Alamein, che si era affievolito nei passati decenni, nonché per come lo ha sapientemente realizzato.

G. Alberta Zanuso - Ciò che più colpisce di questo tragico soggetto è l'assenza di enfasi, sottolineature o tantomeno retorica nel raccontare una storia che pure ne avrebbe in parte giustificato se non addirittura suggerito l'uso. (Gli inglesi concedettero l'onore delle armi alla divisione Folgore nella stessa battaglia). Asciutto e senza cedimenti, il film scorre inesorabilmente verso un tragico epilogo, punteggiato dal fragore delle esplosioni e illuminato da alcune sequenze di ammirevole e accattivante maestria: il bagno nel mare, il cavallo del duce, il cammello provvidenziale. Molto felice la scelta degli attori.

BUONO

Gabriella Rampi - Bella la fotografia, quasi monocroma. Bravi gli attori. Bellissima ma angosciante la vastità del deserto: è messa in risalto la l'umanità delle persone, quella terribile, inevitabile accettazione dei disagi, delle fatiche, del pericolo: anche di fronte alla morte c'è la rassegnazione e una grande dignità. L'episodio liberatorio del bagno in mare ci dice quanto di vita e di speranza ci fosse in quei giovani. Forse un po' più di stringatezza nelle scene di battaglia e di bombardamenti avrebbe lasciato più spazio al pathos che nasce dalla solitudine del battaglione nella vastità della natura.

Caterina Parmigiani - Non è un film di guerra, ma un bel film sui soldati al fronte, o meglio il diario della vita di trincea di un gruppo di uomini coraggiosi e solidali, consapevoli di essere pedine di un gioco destinato alla sconfitta perché diretto da "capi" sprovveduti e velleitari. Belle le figure dei tre protagonisti – assai validi gli interpreti – e particolarmente efficace quella del V.U., che ricorda il giovane Ungaretti volontario al fronte nella I guerra mondiale, il quale, appena vede la morte da vicino, cambia idea sulla guerra. Tuttavia il film risulta penalizzato da qualche sbavatura: prolissa la spedizione nel deserto alla ricerca della pattuglia dei bersaglieri, giustapposto il finale con il Sacrario di El Alamein.

Vittorio Zecca - La guerra analizzata e condannata attraverso la partecipazione, la sofferenza, gli occhi del singolo uomo-soldato. Un film che nella prima parte ti fa sentire nel cuore e sulla pelle quanto la guerra, soprattutto quella sbagliata, sia un delitto verso gli uomini e verso Dio. Un film che, se terminasse dopo la battaglia notturna con la visione surreale ed emblematica del soldato che si allontana verso il deserto, sarebbe forse da premio. Ma nella parte finale, la lunga ritirata serve a Monteleone per inserire una serie di camei usuali e stereotipati, il colonnello coglione, i soldati tedeschi che insultano gli italiani, l'eroico dottore che taglia la solita gamba, il sergente nobile che si sacrifica, che nulla aggiungono alla tesi del regista e all'impianto del film, anzi ne riducono la forza e la qualità stilistica. Da sottolineare la bella prova di un gruppo di interpreti, non molto conosciuti, ma veramente bravi.

Carlo Chiesa - Stabilito che i film di guerra non possono essere, specie di questi tempi, che *contro* la guerra mi sembra che in quest'opera si voglia, più che altro, criticare il comportamento dilettantesco dei Comandi Militari. Nei film americani, ad esempio, al di là delle ragioni (che risultano sempre positivamente sottintese) l'eroe yankee bene o male se ne esce fuori con gloria e onore. Nel nostro caso, invece abbiamo assistito solo a una tristissima amarissima ritirata (ma ci sarà ben stata, prima, un'avanzata, o no?). Non credo si tratti solo di cupo masochismo ma anche del desiderio di risvegliare solidarietà e compassione verso quei poveri ragazzi che, irretiti da una delirante propaganda, si immolarono con coraggio e senso del dovere (riconosciuto anche dal nemico). Le figure dei protagonisti, ben scolpite e convincenti, mi sembrano perfette, e pertinenti gli interventi musicali. Il regista ce l'ha messa tutta per evitare ogni stupida retorica. E mi sembra che ci sia riuscito.

MEDIOCRE

Stefano Guglielmi - Se non si conosce la Storia della campa-

gna nordafricana della WW II, questo film non permette di rendersi conto di cosa realmente sia accaduto; la ricostruzione dei siti è molto povera, non sfuggono relitti di automezzi che al tempo dei fatti non esistevano ancora, molti luoghi comuni sulla condizione dell'esercito italiano, scarsi equipaggiamenti, abbandono da parte dei comandi, mi sembra non rendano onore a chi ha vissuto quelle situazioni da protagonista e ha fatto di quelle deficienze momento di orgoglio per dimostrare comunque la forza di chi suo malgrado coinvolto in una guerra, senz'altro non desiderata, ha saputo tenere alto l'onore della sua bandiera. Allora deve trattarsi di un film sulla guerra in generale, l'ultimo di una lista che probabilmente non finirà, da questo punto di vista mediocre; perché allora fare un film su di un avvenimento nell'anno del suo anniversario, per esigenze di cassetta e di pubblicità? perché non parlare allora della divisione Folgore Italiana, ugualmente presente sullo stesso fronte, che ricevette dallo stesso W. Churchill, rappresentante supremo del fronte nemico, encomio solenne per il valore dimostrato in quell'occasione? *El Alamein* è cinematograficamente mediocre e significativamente insipido.

Essere e avere

10

titolo originale:
Etre et avoir

Cast&Credits

regia, montaggio: Nicolas Philibert
origine: Francia, 2002
fotografia: Katell Djian, Laurent Didier, Christian Guy
suono: Julien Cloquet
interpreti: il maestro Lopez e i bambini della scuola elementare di Saint-Etiennesur Usson (Puy-de-Dôme, Auvergne)
produzione: Maia Films, Arte France, Les Films d'Ici, Centre National de Documentation Pédagogique
durata: 1h 56'
distribuzione: Bim

Il regista

Nicolas Philibert è nato a Nancy nel 1951. Dopo aver studiato filosofia all'Università di Grenoble, nel 1973 comincia un'intensa attività di assistente alla regia e di scenografo per René Allio, Alain Tanner, Claude Goretta e altri. Nel 1978 realizza con Gérard Mortillat un lungo documentario, *La voix de son maitre*, e un filmato televisivo di tre ore, *Patrons/Télévision*, dove riprende in modo assolutamente naturale i discorsi di alcuni dirigenti di grandi gruppi industriali. Censurata all'epoca, alla fine la serie sarà trasmessa da La Sept Arte con il titolo *Patrons 78/91*. Dal 1985 al 1988 Nicolas Philibert realizza numerosi documentari: *La face nord du camembert*, *Christophe*, *Y'a pas de malaise*, *Trilogie pour un homme seul*, *Vas-y Lapébie!*, *Le come back de Baquet*. Contemporaneamente produce *L'heure exquise* di René Allio e pubblica due libri: *Ces patrons éclairés qui craignent la lumiere* (con la collaborazione di Gérard Mordillat, Ed.Albatros, 1980) e *Hélène Vernet, 39 Rue Chaptal, Levallois-Perret* (con la collaborazione di Suzel Dalliard, Ed.Ramsay, 1983). Bisogna aspettare gli anni Novanta perché il lavoro di Philibert venga notato e apprezzato dalla critica. Nel 1989 gira *La ville Louvre*, un viaggio appassionante dietro le quinte del grande museo parigino. Il paese dei sordi (*Le pays des sourdes*, 1992) impone il regista come uno dei più originali del nuovo cinema francese. In questo splendido documentario Philibert cerca di ricostruire sullo schermo l'insieme di sensazioni e di segni in grado di restituire ai sordomuti una dimensione diversa da quella degli udenti, ma altrettanto efficace. Con grande delicatezza e precisione, riesce a rendere il mondo dei sordomuti così reale che anche lo spettatore si sente in qualche modo portatore di handicap. Tra il 1991 e il 1994 gira *Un animal*, *des animaux* e altri cortometraggi destinati alla galleria di zoologia del Museo di Storia Naturale di Parigi. *La moindre des choses* (1996) è ambientato nella clinica psichiatrica di La Borde, un complesso ospedaliero all'avanguardia nell'accoglienza dei malati e nella cura delle patologie mentali; il film segue le prove per l'allestimento di una pièce di Gombrowicz. Il teatro, la sua magia e i suoi segreti sono al centro anche del film successivo di Philibert, *Qui sait?* (1998), che racconta

le difficoltà di un gruppo di quindici persone a mettere insieme uno spettacolo dedicato alla città di Strasburgo. Voltando deliberatamente le spalle allo stile dei reportage televisivi che guardano e giudicano al posto degli spettatori, i documentari di Philibert sono innanzitutto dei luoghi di libertà dove la finzione è sempre la benvenuta. Segno che il suo lavoro appartiene senz'altro all'arte cinematografica. Un'arte sensibile fatta di dolcezza maliziosa, curiosità ed estremo pudore: a immagine e somiglianza di un uomo che sa rendersi disponibile a parlare e ad ascoltare, a dare e a ricevere. Appassionante "Diario di un maestro elementare" *Etre et avoir* (2002) conquista critica e pubblico, e diventa un caso, in Francia. Raramente l'infanzia, il mondo delle scuole materne ed elementari sono stati esplorati con una tale precisione e delicatezza. (dal pressbook del film).

Il film

Il maestro George Lopez, JoJo, Olivier, Julien, Nathalie, Alizé e gli altri bambini della scuola elementare di *Essere e avere* sembrano figure di un mito epocale – il mondo rurale, la classe unica – in via di sparizione se non espunto dall'immaginario contemporaneo (eppure, solo in Francia, sono circa 7500 le scuole di questo tipo). Sono persone, non personaggi. La loro universalità, la loro capacità di parlare a tutti e a ciascuno (in Francia il film è stato visto al cinema quasi da due milioni di spettatori: un risultato *impossibile* per un documentario), dipende dal fatto che sono anche dei tipi, modelli di quella mitografia personale che ciascuno ha elaborato dentro di sé rispetto ai primi anni di vita cosciente: un grande racconto in cui si sommano il primo giorno di scuola, il bel voto o la brutta figura, i giochi preferiti, le liti coi compagni, il sentirsi piccoli rispetto ai grandi o lo scoprirsi grandi rispetto ai piccoli, [...]. Nel 1978, L'opera d'esordio di Philibert [nato nel 1951], codiretta con Gérard Mordillat, si intitolava *La voix de son maître*. La traduzione corretta è "la voce del padrone" (in effetti si trattava di un'inchiesta sui capitani d'industria francesi), ma quella letterale è ugualmente indicativa perché evidenzia due parole chiave del cinema di Philibert: la *voce* (da intendere in senso ampio come ascolto, parola, comunicazione) e il *maestro* (che porta con sé l'idea di responsabilità, cura, trasmissione del sapere, valore dell'educazione). Queste istanze sono al centro di tanti suoi film imperniati su processi di formazione, vicende di crescita, attività intraprese, e comunque sempre più attenti ai percorsi che non alle mete, agli sforzi e all'impegno delle persone più che ai loro risultati. Era così per *Le pays des sourds* lo straordinario film del 1992 dedicato al mondo e al linguaggio dei sordi che vivono in assoluta pienezza la loro vita. O per *La moindre des choses* (1996) in cui gli ospiti di una clinica psichiatrica, seguiti dai loro assistenti, si impegnano a preparare lo spettacolo di Ferragosto. O, ancora, per *Qui sait?* (1999) in cui gli allievi della Scuola del Teatro Nazionale di Strasburgo lavorano alla costruzione di una performance dedicata alla loro città. *Essere e avere* racconta un anno di scuola di una classe unica in uno sperduto villaggio dell'Auvergne. Il maestro, che ad alcuni potrà sembrare un po' antiquato nei suoi metodi didattici, incarna i due poli di un autentico progetto educativo: oltre a "tirare fuori" (dal latino *e-duco*) e valorizzare le peculiarità di ciascuno, cercando di stabilire con i singoli una relazione e un'attenzione speciale, si preoccupa di porsi come guida, pastore, guardiano di una piccola comunità che vive non pochi disagi e travagli. È un vero insegnante: uno che "segna dentro" al cuore e alla mente i valori di fondo (*être*) e gli strumenti irrinunciabili (*avoir*) per rapportarsi al mondo, ossia il rispetto di sé e degli altri, accanto al leggere e al far di conto… Quel che conta, per se stesso e per i suoi bambini, è lo sviluppo di un'*intelligenza emotiva*. E, infatti, sembra proprio che loro – il maturo istitutore come i piccoli che si stanno affacciando alla vita - abbiano già visto, abbiano già sentito tutto: la delusione e la speranza, le segrete sofferenze e le paure profonde, l'incidenza condizionante dell'ambiente e la funzione liberante dell'impegno, la solitudine e la solidarietà, la distrazione e la responsabilità, la fatica e la soddisfazione del lavoro, la possibilità di far del male e quella di far del

bene… È la stessa esperienza che può fare lo spettatore che ha Philibert come maestro. (EZIO ALBERIONE, *duel* 102, febbraio/marzo 2003, p. 25)

LA STORIA

C'è un solo maestro a S. Etienne, paese di collina dell'Auvergne, Massiccio Centrale francese, per insegnare ai pochi bambini che il pullmino ogni giorno raccoglie e porta a scuola. Per loro basta un'aula: i più piccoli intorno a un tavolo, i più grandi seduti all'altro. Tutt'intorno è la campagna e il lavoro con gli animali. Solo un'antenna parabolica su un tetto ci ricorda che la storia si svolge oggi. Il resto è la vita scandita dal passare delle stagioni, il rumore del vento che muove gli alberi, la luce dei campi con le spighe mature. Per i piccoli cominciare a studiare vuol dire scrivere la prima parola sul foglio sotto gli occhi del maestro e degli altri a cui toccherà ripetere la stessa cosa. Poi spetta ai più grandi, a pochi metri, seduti al tavolo accanto, fare il dettato. Tra i piccoli c'è chi chiede più attenzione. E Jojo, sempre un po' distratto, un po' più lento. Il maestro gli si avvicina e gli chiede spiegazioni: un disegno da riempire di colore diventa il pretesto per affrontare un discorso più complesso. Perché si va a scuola? Che cosa vuol dire imparare? Poi c'è la ricreazione in giardino e gli immancabili strilli. In classe si litiga anche per una sola gomma. Olivier e Julien, tra i grandi, si sono azzuffati e la cosa ha degenerato. Il maestro vuole sapere il motivo della lite, ma soprattutto vuole spiegare l'insensatezza di quelle botte, cosa più grave davanti ai più piccoli. Facile dargli ragione e mettere fine alle incomprensioni. Una mattina uno di loro esprime un desiderio: quando saremo grandi potremo anche noi comandare ai nostri bambini? Per il maestro è l'occasione per chiedere loro aspirazioni e sogni. Ma a scuola emergono anche i problemi delle famiglie. Nathalie, bambina autistica, preoccupa la sua mamma, che va dal maestro e gli parla del silenzio in cui è chiusa e della difficoltà di insegnarle la matematica. Il maestro ascolta con pazienza. Qualche mattina dopo, alle prese con il solito dettato, si lascia andare ad una considerazione: «sono trentacinque anni che faccio fare dettati, quanti saranno stati?» E poi dirà: «Farò dettati ancora per un anno e mezzo e poi smetterò». Tra un anno e mezzo, dopo trentacinque anni di attività, il maestro andrà in pensione e i più grandi vogliono sapere che cosa sarà di lui. Qualcuno gli va in aiuto con un suggerimento. Qualcun altro ascolta e tace. Per il momento quelli che passeranno alle medie devono sapere come cambierà per loro la scuola. Si va a vedere la nuova sede, tutti insieme, naturalmente. C'è anche il pranzo in mensa. E poi viene il giorno in cui il maestro sa che un bambino ha il padre gravemente ammalato, appena rientrato dall'ospedale. Lo prende da parte, lo osserva piangere e prova a dirgli che la malattia fa parte della vita. Dopo l'estate si ricomincia. Tra i nuovi scolari il più piccolo di tutti vuole la sua mamma. Il maestro cerca di consolarlo, ma non è facile. Poi si passa agli altri, quelli che alla fine dell'anno lasceranno la scuola per entrare alle medie e che devono essere preparati per tempo al cambiamento. Nathalie va aiutata a superare quel muro di silenzio entro il quale si è chiusa. Il maestro le dice che avvertirà i nuovi insegnanti delle sue difficoltà. La conforta con parole che le danno coraggio: «a te piace studiare, tutto andrà bene. E poi al sabato potrai sempre venire da me e parlarne». Ma Nathalie piange. E arriva anche l'ultimo giorno. Buone vacanze a tutti, a ognuno con un bacio. Per un momento anche il maestro si commuove. Il portone si chiude e nell'aria resta solo il cinguettio degli uccellini. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Essere e avere, lo avrete capito, è un documentario, sì. Ma come in tutti i grandi documentari, ogni prestazione è talmente espressiva e autentica che ci si chiede se possa trattarsi *solo* di un documentario: c'è un tentativo di due bambini di fare una fotocopia così acrobatoico e catastrofico che avrebbe fatto invidia a Buster Keaton o a Stan Laurel. Il fatto è che

Philibert, che conosce il suo mestiere come i contadini dell'Alvernia la terra, ha girato più di 60 ore di materiale. Per ogni minuto che vedete nel film, ha scartato più di una mezz'ora di riprese. C'è altro modo per rendere invisibile la macchina da presa che trasformarla in un altro compagno di classe? Il vero problema, ha confessato l'autore, era registrare e catturare immagini e suoni di tutti e 12 bambini contemporaneamente senza che qualche microfono o luce finisse nelle immagini. La vita, per la pellicola, è un po' come l'acqua o la sabbia tra le dita. Che fatica trattenerla. Ma quando qualcuno ci riesce, come Philibert, anche la parola sceneggiatura diventa patetica. Quella di *Essere e avere* è altrettanto fine e struggente del suo sogno di cinema: il film è lo specchio dell'innocenza prima che il mondo, la società e la televisione la trasformino in commercial o è la superba lezione rousseauviana di come non si possa educare o insegnare senza entrare in un rapporto di profonda empatia emotiva con gli studenti? È una raccolta di polifonia infantile in forma di coro perfetto e silenzioso o è un racconto in prima persona di un adulto che su 55 anni, ne ha passati 35 ad insegnare e 20 in quella stessa scuola? Privo di una sola sbavatura di sentimentalismo, repellente alla retorica come il catrame alla pioggia, *Essere e avere* concentra tutta la sua drammaturgia in una sola inquadratura, quel primo piano finale in cui il maestro, dopo aver rivelato ai suoi stessi alunni che quello è l'ultimo giorno della sua vita da maestro e che sta andando in pensione, finalmente libera sul proprio volto il calore di una lacrima. E un istante, ed è incredibile. (MARIO SESTI, *Kataweb*)

Non perdetevi assolutamente *Essere e avere*, nuovo, straordinario film documento di Nicolas Philibert, bestseller francese, in cui il regista del *Paese dei sordi* penetra nella classe unica – dall'asilo alla V – di una scuola elementare di un paesino di montagna in Auvergne di 232 anime. Tallona con discrezione ed intuito la vita quotidiana di 13 bimbi, la fatica di crescere, apprendere, avere una vita in comune. Il film non è solo una "recherche" dell'infanzia perduta, anche un modo nobile e diverso per raccontare, fuori dalla volgarità dei media, la socializzazione dell'infanzia e la storia di un maestro (vero) che va in pensione alla fine del film ma segue i suoi alunni anche visitando la loro vita di famiglia. Commovente ma non retorico, il film è un miracolo di precisione da ogni punto di vista, coniugando con rigore la parola educazione senza scartare nulla delle avventure del quotidiano, dato che la troupe è rimasta a scuola 10 settimane e girato 60 ore: e fuori trascorrono le stagioni con uno sguardo incantato che ricorda Olmi. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 8 febbraio 2003)

Ci sono due motivi per amare, difendere e consigliare *Essere e avere*. Il primo è squisitamente artistico: parliamo di un'opera importante e bellissima. Il secondo riguarda la distribuzione italiana: il film esce infatti in sessanta copie (sono tante, coi tempi che corrono) tutte in lingua originale con i sottotitoli. Qualche santo in paradiso ha dunque deciso di preservare l'integrità del lavoro di Nicolas Philibert. Se doppiato, *Essere e avere* avrebbe perso moltissimo, perché le "voci" sono fondamentali e ben più necessarie del significato esatto delle "parole". Il fatto che non tutto possa essere comprensibile – nonostante i sottotitoli – fa parte della poetica di Philibert, che lavora a stretto contatto con bambini anche piccoli che hanno un loro specifico linguaggio, non solo verbale, che noi adulti e spettatori dobbiamo "imparare" scena dopo scena. Dicevamo dell'opera: importante perché per la prima volta un documentario europeo (l'anno scorso c'era stato il precedente americano di *Bowling a Columbine*) ha un successo di pubblico inatteso e travolgente. Significa che esiste una sensibilità cinefila non del tutto anestetizzata dai blockbuster; significa che se intelligente e non arroccata su modelli cerebrali e incomprensibili, anche la "ricerca" può essere di massa. In questo senso Philibert ha esaudito un desiderio di tanti: un documentario d'autore che incassa venti milioni di euro, una cifra (quasi) alla *Amélie*. L'opera è poi bellissima perché racconta con sapienza e leggerezza un'esperienza – quella del regista e per estensione nostra – alla scoperta di un mondo che nella sua autenticità ha qualcosa di fiabesco. Una classe mista in una scuola di

campagna. Le fantasie e i dubbi dei bambini più piccoli e quelli dei più grandicelli, al primo passaggio portante della vita (dalle elementari alle medie). Il rapporto con gli adulti, con il maestro, con la didattica e il gioco, con la stessa macchina da presa che non si nasconde mai eppure riesce a catturare emozioni e stati d'animo con "riservo" e pudore. *Essere e avere*, in definitiva, realizza un'utopia: quella di un cinema come atto morale attraverso il quale "crescere". Divertendosi un mondo. (MAURO GERVASINI, *Film Tv*, 12 febbraio 2003)

Capire, mediare, far crescere, aiutare, qualche volta sgridare, trasmettere il senso dell'autorità senza mai cadere nel sadismo: il maestro è un demiurgo alle prese con il più difficile ed esaltante dei mestieri. Un compito che sfiora il mistero: ritorna in mente il magico prologo dello *Specchio*, il film di Andrej Tarkovskij, con un bambino dislessico che, dopo incredibili sforzi e con la dolce e ferma assistenza di un adulto, riesce infine a ritrovare il dono della parola. Immerso nel sacro, *Essere e avere* è un regalo che ci dobbiamo concedere, per spezzare il peso di giorni oppressi dalla fretta e dalla noncuranza. L'essere, a saperlo a scoltare, sa parlare con incredibile, impensata chiarezza. (LUIGI PAINI, *Il Sole 24 Ore*, 23 febbraio 2002)

Essere e avere, oltre a riecchieggiare il titolo del famoso saggio di Eric Fromm del 1976, sono i verbi che con la loro funzione ausiliare rendono possibile l'articolazione del discorso su diversi piani temporali e la distinzione tra azioni attive e passive. Proprio l'idea di riprendere l'apprendimento, e in particolare l'apprendimento linguistico, sta alla base del film, secondo le dichiarazioni dello stesso Philibert, sommandosi e coniugandosi al desiderio di realizzare un documentario sulla vita rurale. In realtà riesaminando la filmografia di Philibert ermerge come una costante l'attrazione per il racconto di un microcosmo sociale ben delimitato e peculiarmente caratterizzato: di volta in volta il Museo del Louvre animato dai lavori notturni (*La Ville Louvre*, 1990), il mondo dei non udenti (*Le pays des sordes*, 1992), uno zoo coi suoi residenti animali (*Un animal, des animaux*, 1994), un asilo per malati mentali (*Le moindre des choses*, 1996), una scuola di teatro con i suoi allievi (*Qui sait?*, 1998). Altrettanto evidente appare da questo sommario excursus attraverso la sua filmografia l'attenzione al problema del linguaggio e dell'espressione. si pensi solo a *Nel paese dei sordi*, distribuito anche in Italia, dove il linguaggio gestuale non viene doppiato ma sottotitolato, rispettando la sua natura di linguaggio eminentemente visuale. [...] Le riprese di *Essere e avere*, iniziate dopo una sistematica attività di sopralluoghi che ha portato all'individuazione della scuola e della classe "giusta" dopo centinaia di contatti e di visite in diverse regioni, sono durate dieci settimane, in un arco di tempo compreso tra dicembre 2000 e giugno 2001, per un totale di circa 60 ore di filmato: utilizzando questo materiale Philibert compone i suoi tasselli, privilegiando, rispetto ad un possibile sviluppo delle storie individuali, l'enucleazione di microstorie autoconcluse [...], talvolta divertenti e talvolta commoventi, imprimendo al film un andamento lento e tranquillo, in accorod da una parte con lo stile di insegnamento del maestro, dall'altra con lo scorrere delle stagioni nella campagna, puntualizzato da numerosi inserti paesaggistici – dalla tempesta di neve iniziale attraverso la primavera fino all'inizio dell'estate – che imprimono al film una sfumatura bucolica ed elegiaca. [...] Oltre ai problemi logistici per le riprese in uno spazio ristretto e per la registrazione del suono in una condizione di costante imprevedibilità, la troupe (oltre a Philibert, il direttore della fotografia, un aiuto operatore e un ingegnere del suono) ha dovuto porsi il problema di "neutralizzarsi", per limitare quanto possibile l'influenza delle roprese sui comportamenti e gli atteggiamenti dell'insegnante e degli allievi, di evitare cioè "l'effetto Heisenberg", il principio di indeterminazione in base al quale (nella fisica atomica) la presenza di un osservatore modifica e in un certo modo falsifica le condizioni dell'osservazione. Pure, lo sguardo di Philibert mantiene una misura etica e cinematografica che ha del miracoloso, un delicato equilibrio tra distanziazione e nello stesso tempo immersione ed intimità con le situazioni rappresentate. Encomiabile è pure la scelta della

Bim di distribuire il film in lingua originale con sottotitoli: un doveroso rispetto nei confronti della verità e dell'immediatezza di un film difficilmente doppiabile. (MAURO CARON, *Segnocinema* 120, marzo/aprile 2003, p. 37)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Francesca Meciani - Sono veramente grata al Centro San Fedele per avermi proposto questo film. Ogni anno sento la fatica di uscire la sera e vorrei quasi rinunciare all'abbonamento, ma un film così mi ripaga di tutto. Certamente è un film diverso. È una fetta di vita vissuta dalla classe e "composta" dal regista. È anche la storia della vita di un maestro che dal suo serissimo impegno e amore verso gli allievi trae pienezza di vita e gratificazione in una località di lavoro che molti avrebbero giudicata faticosa e difficile. È un film, non un documentario, c'è una regia sicura talmente perfetta che sembra non esserci. C'è l'amore per la meravigliosa natura, la fotografia non compiaciuta, ma funzionale alla storia. C'è l'attenzione, l'amore a ogni bambino e anche a ogni adulto, nei suoi caratteri individuali. Tutti sono belli, anche i bruttini. C'è l'autorità forte e paziente del maestro che insegna e corregge. Non ci si annoia mai. Cosa vogliamo di più?

Bruna Teli - Un film bellissimo in cui la realtà parla al cuore più dell'invenzione e ci fa capire come il compito di un insegnante sia estremamente gravoso, ma infinitamente gratificante, se svolto con amore e rispetto. L'imparare per i piccoli allievi della classe unica non è solo apprendere secondo le proprie capacità alcune nozioni, ma è anche crescere umanamente, socializzare, misurarsi con gli altri cercando di rispettarli, senza prevaricare. Il rispetto che il maestro ha per ciascuno deve essere d'esempio a indurli a rispettarsi a vicenda, anche se non sempre è facile e ciascuno, anche nell'infanzia, ha i suoi piccoli e grandi problemi, nascosti o evidenti. Tra gli scolari, il più simpatico è il piccolo Jojo, ma ciascuno merita molto affetto. E attorno a questo piccolo mondo che cresce c'è il paesaggio dell'Auvergne, ritratto nel variare delle stagioni con una fotografia splendida.

Norina Bachschmid - Questo meraviglioso film mi risuona dentro giorno dopo giorno e ogni volta mi dice qualcosa in più sulla bellezza, la paternità, e sull'amore. Semplice e delicato, ma con una straordinaria forza di comunicazione, che tocca nel profondo e sorprende. Mi accompagna spesso il ricordo dello sguardo di quei bimbi e di quel maestro, e imparo cos'è la disponibilità, l'accoglienza, la pazienza, l'ascolto, la passione, la meraviglia e la reverenza per ogni vita che si apre al suo cammino.

Lucia Fossati - Il film è riuscito ad emozionarmi moltissimo, forse perché, per le mie origini contadine, mi sono identificata nei piccoli alunni e nelle loro difficoltà di rapporti, per la mancanza di strumenti linguistici adeguati e per la timidezza e il timore nell'affrontare nuovi ambienti e situazioni della vita. Il regista ci ha dato un film verità, che rende benissimo e in modo coinvolgente i casi di vera sofferenza che un bambino deve affrontare nella sua formazione scolastica: quei volti di bimbi che osservano senza sorridere, quei bimbi che non parlano o lo fanno a fatica, quelli che piangono per il distacco da casa, quelli ormai cresciuti che devono affrontare la vita e non riescono ad esprimere la loro sofferenza se non piangendo, restano impressi nella memoria assieme alla figura del maestro, ammirevole per come si è immedesimato nella sua funzione di educatore. Con un montaggio sapiente e un'ottima sceneggiatura, senza veri attori (ma quali attori professionsiti avrebbero "recitato" meglio del maestro Lopez o di Jojo?) il regista ha saputo trasformare un documentario in un vero film di formazione in cui quello che si racconta è la vita.

OTTIMO

Angela Bellingardi - Film documentario, ma comunque film

dove la vita reale, la quotidianità diventa arte. Il regista coglie abilmente tutti gli aspetti della vita di questi bambini con le problematiche e i loro perché, ma soprattutto si sofferma su questa figura di maestro che, con profonda sensibilità, semplicità ed empatia, sa entrare rispettosamente nell'animo di questi piccoli individui e li ama, li educa. E un messaggio positivo: a me sembra quasi fuori dal mondo attuale, però dovrebbe essere così: la natura di ampio respiro, i silenzi, gli spazi che dovrebbero essere anche quelli dell'anima, il tempo dedicato e il rispetto profondo di sé e dell'altro. Potremo mai, da questo mondo convulso, imparare anche noi la lezione?

Maristella Monti - Dice il maestro Lopez parlando con uno dei suoi allievi «pensiamo che di mali non ce ne accadranno, ma poi succede che arrivino, sono nella nostra vita, allora tocca a noi, bisogna affrontarli». Il maestro Lopez è buono, ha il dono grande della fermezza e della bontà nel senso più nobile che a questo termine si possa attribuire. Del bel film *Essere e avere*, è lui, il maestro, il personaggio cardine, la macchina da presa gli sta addosso, lo scruta, lo identifica scoprendone via via l'umanità, l'equilibrio, un'intelligente consapevolezza di sé che rende vigile e sicuro il suo rapporto quotidiano con un gruppo di bambini di classe unica in una scuola elementare dell'Auvergne. È quasi con una sorta di pudore che il maestro sta accanto ai suoi piccoli allievi, avvertiamo che per lui sarebbe impossibile dare qualcosa per scontato, i suoi interventi sono filtrati dall'osservazione costante, è necessario capire prima di insegnare, e capire non è facile, ci sono talora silenzi da attraversare per arrivare a conoscere i bisogni di un'anima, anche quella di un bambino. La memoria è andata a un altro film di notevole impegno umano, *Il figlio* dei fratelli Dardenne, contesto e situazioni sono assolutamente diversi, eppure queste due opere hanno una significativa comunanza di fondo: il concetto di una paternità vissuta come tale non per sangue, ma per scelta, per volontà di educare, senza preclusioni né limiti di amore. E di amore sembrano parlare anche le riprese che inquadrano l'Auvergne nel suo mutare da una stagione all'altra, la natura è favola di se stessa e suscita incanto, sottolinea il correre del tempo, mentre all'interno delle case persone sono intente a provvedere a se stesse e ai loro familiari, c'è la vita degli esseri umani, il lavoro, l'adoprarsi, il fare, come il maestro Lopez che per anni ha dato se stesso nel convincimento che dare sia importante, dare perché il seme non vada perduto, perché altri dopo continuino a dare.

Milo Danioni - All'inizio mi pareva un film di scarso valore, non significativo. Poi, con lo svilupparsi della vicenda, ho capito che si trattava di un grande film. Straordinaria la figura del maestro che si immedesima nei problemi (apparentemente semplici ma profondissimi) dei bambini che stanno per affrontare la scuola e la vita. Il suo compenso? L'affetto dei bimbi e dei ragazzini. In alcuni tratti del film sognante l'atmosfera, accattivante l'ambiente (paesini agricoli semplici ma belli). All'avanguardia i metodi di insegnamento. Insomma, un film veramente bello, valido e che lascia in noi un'atmosfera quasi di sogno.

Zita Carminati - Capolavoro di psicologia: il maestro è molto bravo nel comunicare i valori umani a dei bambini che iniziano a vivere uno accanto all'altro e uno per l'altro. E fuori dalla scuola ci sono le famiglie, i lavori dei campi, il trattore, la stalla, cioè una realtà che può essere rude e difficile. Il maestro concilia tutti e tutto.

Amalia Giordano - La figura del maestro è sublime e il film ci riporta alla realtà dell'infanzia serena, sofferta, ingenua, dipendente, gioiosa.

Michele Zaurino - Se per documentario si intende solo un film di contenuto informativo senza trama narrativa, *Essere e avere* è cinema a tutti gli effetti. anzi è una storia che racchiude dentro di sé altre storie. I personaggi sono il maestro che tutti avremmo voluto avere e un gruppo di bambini di varia età, che frequentano una piccola scuola elementare in una comunità rurale nel centro della Francia. Temi fondamentali come l'educazione, l'insegnamento, la comunicazione, i rapporti genitori-figli e maestro-allievi vengono trattati

in modo da catturare l'attenzione dello spettatore. Questo film si può definire una vera boccata d'ossigeno in una realtà sempre più alienata dalla televisione e dai media. Una riscoperta e una puntualizzazione dei veri valori della vita.

Paola Almagioni - Da un punto di vista strettamente tecnico, considerando la mancanza di "veri" attori e di una trama in senso tradizionale, si potrebbe forse parlare di documentario. Ma non sarebbe giusto. Non è l'intreccio a catturarci, ma la poesia degli sguardi, dei gesti, delle parole di questi ragazzini, che imparano a leggere e a scrivere e ad affrontare la vita come una meravigliosa scoperta. E il maestro, che sa essere affettuoso e severo al tempo stesso, diventa una così valida figura di riferimento che molti di loro arrivano a identificarsi con lui. Da grandi, anche loro vogliono "fare il maestro".

G. Alberta Zanuso - Proporrei di farlo vedere a tutti i maestri.

Umberto Poletti - Un fondo pedagogico che richiama gli adulti sul mondo dei bambini, spesso dimenticati o educati con schemi non consoni alla loro età: ma quello che più mi ha colpito è la figura del maestro che educa con grande pacatezza. Il regista ha messo in evidenza soprattutto il registro vocale misurato, quasi sottovoce, in voluta opposizione a certo modo di educare isterico e urlato. Da sfondo, una natura altrettanto "idillica", quasi d'altri tempi. Un'utopia? Sia per la chiave didattica che per quella ambientale?

Adelaide Cavallo - Il mondo dell'infanzia, quel mondo che sfugge ai più, osservabile se non nel limite dei propri figli, spinge la creatività di Philibert (cacciatore di immagini di vita) ad uno sguardo curioso e attento da quell'osservatorio privilegiato che è una scuola da cui la figura del maestro domina, appunto perché "maestro" e cioè perché, del piccolo esercito che gli è affidato, è insegnante e guida. Classe unica: l'alchimia è difficile da combinare sia per la variegata età dei componenti, per gli approcci diversificati che la situazione richiede, per l'intesa personalizzata da rendere efficace per far capire (forse) a ciascuno che non si resta bimbi, per seminare i primi semi destinati a indirizzare, elevare a carattere il proprio essere. Guardiamo il mondo di quei bimbi forse scoprendo cose nuove anche per noi: la macchina da presa riprende momenti di tale vitalità infantile che lascia divertiti e stupefatti, e la gioia del "maestro" diventa la nostra, ci monta addosso, ci commuove, ci fa sentire bene; così pure la sua malinconia per l'addio tanto prossimo. "Essere e avere": il cuore per pensare al bene, i mezzi per realizzarlo. Il giusto e l'errato, il buono e il meno buono, le cose buone da ascoltare e quelle per le quali bisogna chiudere le orecchie. L'essere e l'avere che coniugano la vita. Stagliata con un'umanità profonda, la natura del maestro coglie l'essenza del film: sui talenti ricevuti, sull'uso che ne facciamo.

Bona Schmid - È un film che penetra nel profondo della mente e del cuore per la forza evocatrice del suo messaggio-verità. Essere e avere: due verbi, con funzione anche di ausiliarim che racchiudono il senso del nostro esistere. E Georges, insegnando ai bambini a coniugarli, li prepara alla vita che li attende nei campi o nella moderna scuola media della cittadina a valle. La bravura del regista consiste nel far raccontare ai bambini, davanti alla cinepresa, le loro emozioni, passioni e piccole finzioni. È la spontaneità colta *in fieri* del regista che rende affascinante questo racconto basato sulle banalità della vita di tutti i giorni. Vigile e attento alle diverse esigenze dei suoi allievi, Monsieur Georges è sempre presente con la sua maieutica mai pedantesca. E le stagioni si susseguono in una fantasmagoria di paesaggi stupendi, che danno il senso del trascorrere dei mesi e del fluire degli anni. Monsieur va in pensione e con lui certamente finirà un'epoca felice, ma il suo ricordo rimane un monito per il futuro. La commozione finale è temperata da episodi godibilissimi come la scoperta da parte di Jojo, e di una sua amichetta, della magia di una fotocopiatrice. È un film dell'utopia che può trasformarsi in speranza.

BUONO

Luisa Alberini - Un viaggio nell'infanzia fuori dall'attualità

del tempo, dove la natura è casa comune e le stagioni segnano il cambiare delle attività dell'uomo. Auvergne, oggi. Sui tetti si intravede un'antenna parabolica. Un bambino guida un trattore con una maestria che fa riflettere. Dunque bambini d'oggi e un maestro che riconosce la condizione che è loro indispensabile e che fa da guida con il rispetto che i piccoli allievi chiedono per vedere, capire e ricordare, che poi vuol dire imparare. Non il maestro in un mondo ideale, ma l'uomo che ha scelto spontaneamente la scuola e che ha avuto in cambio quello che voleva dal suo lavoro. E forse molto di più.

Ennio Sangalli - È stato molto bravo il regista a trasformare un documentario in un quasi-film di due ore, godibile e coinvolgente. Talvolta scivola nell'album fotografico di un'Arcadia fuori dal tempo, ma non appena i bambini ritornano alla vita che pulsa con le gioie, le angosce, i problemi e le soluzioni della quotidianità. Non è un film sulla scuola: è un film sul mondo dei bambini dove la scuola è il luogo dell'aggregazione sociale all'inizio della vita e dove il maestro è l'elemento razionale di mediazione tra i diversi soggetti e tra i bambini e il mondo esterno. L'unico dubbio risiede nel non sapere quanto grande sia stata l'influenza della camera di ripresa sulla genuinità dei bambini più grandi. Ma il regista è molto bravo nel non far capire che i bambini sanno di essere ripresi.

Andrea Vanini - Il coraggio di concepire un film in cui la tecnica cinematografica è utilizzata per documentare sapientemente un mondo in cui sorgono i germogli della nostra civiltà.

DISCRETO

Matilde Avenati Bassi - È un trattato sull'amore, ma io mi chiedo come vivrà la sua vita intima quest'uomo? Non può essere "solo" così, santo senza pulsioni, senza scatti, senza sbagli, solo rivolto verso i graziosissimi bambini. Si può vivere "solo" così senza problemi?

MEDIOCRE

Lidia Ranzini - Un documentario non dovrebbe competere con gli altri lavori - di finzione - che sono in concorso per l'attribuzione del Premio San Fedele. La lettura dei sottotitoli, tenuti per tempi minimi, blocca la visione delle immagini, se non si vuole perdere il filo dei discorsi. Bella la fotografia. Simpaticissimi alcuni bambini con la loro spontaneità e le divertenti avventure di coabitazione, anche se, a voltem veniva il dubbio che "recitassero". La scena iniziale mi ha riportato con la mente alla mia prima elementare, quando la maestra ci diceva. «Voi che sapete già scrivere il vostro nome, vi annoiate. Ma dovete arrendervi al fatto che l'apprendimento è un processo lento, come l'andatura di una tartaruga»

Il figlio

11

titolo originale:
Le fils

Cast&Credits

regia e sceneggiatura: Jean-Pierre e Luc Dardenne
origine: Francia, Belgio, 2002
fotografia: Alain Marcoen
montaggio: Marie-Hélène Dozo
scenografia: Igor Gabriel
interpreti: Olivier Gourmet (Olivier),
Morgan Marinne (Francis), Isabella Soupart (Magali),
Nassim Hassaïni
durata: 1h 43'
distribuzione: Lucky Red

I registi

Jean-Pierre Dardenne è nato ad Angis, in Belgio, il 21 aprile 1951. Luc è nato ad Awirs, sempre in Belgio, il 10 marzo 1954. Tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta girano insieme una serie di cortometraggi. Nel 1987 realizzano il loro primo film, *Falsch*, seguito da *Je pense à vous* (1992), *La promesse* (1996) e *Rosetta* (1999). Quest'ultimo gli vale la Palma d'oro e il premio speciale della Giuria Ecumenica al Festival di Cannes. Nel 2002 sono nuovamente a Cannes dove vincono un secondo premio speciale della Giuria Ecumenica con *Il figlio*, il cui protagonista, Olivier Gourmet, vince il premio per la miglior interpretazione maschile. Sono fondatori delle case di produzione Derives e Les Films du Fleuve.

Il film

I fratelli Jean-Pierre e Luc Dardenne, che hanno già vinto a Cannes con *Rosetta*, appartengono alla categoria di creatori di film che possiedono qualcosa che somiglia all'infallibilità dell'istinto animale. Il film che hanno presentato a Cannes, *Il figlio* [premio all'interprete maschile] lo conferma con orgogliosa caparbietà. Tra rumori disturbanti di seghe elettriche e percussioni di assi e metalli, ne è protagonista Olivier Gourmet [...], una faccia da proletario operoso e miope che in *La promessa*, il film che ha messo in luce i due registi belgi, era un padre padrone, sfruttatore privo di scrupoli di extracomunitari e che nel *Figlio*, invece, è un maestro falegname, esperto di legnami e carpenteria, che sin dalle prime immagini, è incalzato da una macchina a mano che lo segue nervosamente, a scatti, nei suoi continui soprassalti di allarme e motricità senza sosta. Cosa lo angoscia? Lo scopriamo solo dopo una mezz'ora: nel centro di apprendimento di ebanistica e falegnameria che accoglie giovani disadattati per la riabilitazione e il reinserimento, si trova ora il ragazzo che è uscito dal carcere giovanile dopo aver ucciso un bambino mentre tentava il furto di una macchina. Quel bambino era il figlio di Olivier. È una tragedia sufficiente ad aver dissolto il suo matrimonio (la moglie gli comunica che sta aspettan-

do un figlio dal suo nuovo compagno) e ad aver piegato il suo carattere [...]. Olivier e il ragazzo hanno occhi come ferite di coltello, una volpe e una lince. Il ragazzo è pieno di torpore (prende sonniferi per dormire), come perenne convalescente di qualcosa, duttile come un legno morbido pur di ricevere qualcosa che gli faccia sperare di poter ambire ad un posto nel mondo. Olivier alterna risentimento represso a desiderio disperato di capire, il sogno mai sopito dell'inutile risarcimento della vendetta alla ricerca faticosissima e altrettanto vana dell'accettazione e della pietà. Quel ragazzo è allo stesso tempo l'unico residuo possibile che lo leghi ad una perdita che non ha mai accettato e la sua causa. L'inquadratura che i Dardenne stringono addosso ad Olivier, non è mai abbastanza larga perché il mondo circostante ci distragga dall'inferno muto che gli ribolle dentro. Un tormento così insanabile da non riuscire mai a trovare la strada per incrinare lo sgomento della sua impassibilità. I due registi sono grandissimi in quei rari momenti in cui registrano il suo sconcerto e imbarazzo, di fronte alle richieste di paternità del teenager ex assassino. Timidissime, amare, senza speranza, rovinose, per il protagonista come per lo spettatore. (MARIO SESTI. *Kw.cinema*)

LA STORIA

La prima risposta di Olivier a Catherine, la segretaria del centro di formazione dove insegna il mestiere di falegname, che gli mostra la richiesta scritta di inserire il ragazzo ad uno dei corsi della scuola è "no": quel ragazzo non lo vuole, non ha posto. E quella domanda forse non avrebbe voluto sentirsela fare. Catherine non insiste. Replica soltanto: «Vado a vedere se c'è un posto in saldatura». Olivier vive solo. Quando torna a casa, i gesti sono quelli di sempre: ascoltare i messaggi incisi sul nastro della segreteria telefonica, preparare qualcosa per la cena, vuotare la cassetta dove ripone il thermos del caffè. Non si accorge che ad aspettarlo è la ex moglie, venuta per comunicargli una notizia importante: si risposa, e aspetta un figlio. Lui sembra interessato soltanto a una cosa: se lei lavora sempre al distributore di benzina. Ma qualche minuto più tardi, e prima che si allontani definitivamente, la rincorre, preoccupato di conoscere perché sia andata lì proprio quel giorno. In realtà la ragione è semplicissima: solo quel giorno lei aveva avuto la conferma dal ginecologo. La notizia inattesa porta Olivier a rivedere il "no" detto al nuovo ragazzo. Ritorna da Catherine, e le dice che prenderà quel ragazzo. Due degli altri che ha già sono ormai in grado di fare da soli. E su quel ragazzo, da quel momento, Olivier concentra tutta la sua attenzione. Vuole osservarlo bene, sapere chi è, sentirsi dire quello che soltanto lui può dirgli. Ma vuole che anche la sua ex moglie sappia della decisione che ha preso. Torna da lei, prima le dice di essere contento per il bambino che aspetta, le chiede se ne conosce già il sesso e poi le comunica che Francis è uscito e si è presentato al Centro di formazione per imparare falegnameria. Lo ha saputo leggendo il foglio di ammissione. Lei gli chiede se lo ha visto. E allora Olivier non ha il coraggio di dirle la verità, però aggiunge: «Mi sono chiesto se prenderlo». E lei: «Ma sei pazzo, ha ucciso nostro figlio!». E in un estremo tentativo di allontanarlo da quel luogo gli dice «Perché non lasci il centro e torni a lavorare con tuo fratello?». Olivier se ne va con un'ultima riflessione: «Ho fatto male a venire». A Olivier non basta vedere Francis in falegnameria, vuole sapere anche come vive, che cosa fa quando esce dal centro, e si spinge persino a osservare la stanza dove abita. Nell'accompagnarlo a casa, una sera alla fine della settimana, dopo che il ragazzo gli ha confidato di essere solo (non può raggiungere la madre perché il suo compagno non glielo permette, nè tornare dal padre perché non sa più dove abiti) gli chiede se vuole andare con lui a prendere del legname. «Così ti insegno a riconoscere i vari tipi di legno, e sarai a livello degli altri». Francis accetta e in quelle poche ore insieme l'uno sfida l'altro in un confronto che abbatte definitivamente le ultime ombre. Sono seduti al bancone di un bar in un momento di pausa, quando Francis rivolge a Olivier la domanda che l'uomo non si aspetta: «Lei sarebbe d'accordo a farmi da tutore?». La prima risposta di Olivier è «E il tuo assistente sociale? E a lui che devi

chiederlo». Ma il ragazzo: «Non è mica la stessa cosa. Lui è uno di Frebon, io vorrei qualcuno di fuori». Frebon è il luogo dove Francis è stato rinchiuso a undici anni e per cinque in seguito alla morte di un bambino di cui è stato giudicato responsabile. Allora Olivier riflette per qualche lungo minuto e poi gli chiede perché vuole che sia proprio lui il suo tutore. E Francis: «Perché lei mi insegna un mestiere». Olivier non risponde ancora. Vuole che Francis confessi completamente la sua colpa. Francis esita a parlare di quello che è successo quel giorno, vorrebbe imitarsi ad accennare a un furto, ma Olivier lo mette alle strette: «Se vuoi che sia il tuo tutore ho il diritto di sapere, no?» E allora Francis racconta di aver rubato una radio in una macchina, ma di non essersi accorto della presenza di un bambino, che poi ha cercato di impedirglielo, e per liberarsi di lui lo ha stretto alla gola. Olivier adesso sa. Riprendono in macchina la strada verso il deposito di legname. Davanti alla grande catasta di assi, Olivier porta avanti il suo lavoro e Francis gli dà una mano. «Quel bambino che hai ucciso era mio figlio». Qualche secondo di silenzio e Francis si mette a correre, cerca di scappare. Olivier lo insegue e dopo un corpo a corpo lo immobilizza, gli stringe le mani al collo. Qualche secondo ancora e sono tutti e due di nuovo in piedi. Olivier ritorna al suo lavoro, Francis adagio adagio gli si avvicina. Insieme legano le assi sul carrello, pronto per il ritorno. Neanche più una parola. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

È rarissimo incontrare un film che riunisca, come *Il figlio*, temi di una densità che sfiora la metafisica con un senso così preciso, così fisico, della concretezza delle cose e dei corpi. Il soggetto, degno di Dostoevskij (il delitto, il castigo, il perdono), è incentrato sul rapporto tra il padre di un bambino morto e il ragazzo che lo ha ucciso. [...] Per affrontare un conflitto morale, etico, psicologico così estremo, Jean-Pierre e Luc Dardenne adottano uno stile visivo senza concessioni, rigoroso fino al rigorismo. In primo luogo, la storia rinuncia a qualsiasi prospettiva temporale risolvendosi in un assoluto presente; meglio, nel singolo istante. Il dramma è messo in scena senza il minimo accenno di retorica, attraverso i corpi – corpi, prima ancora che personaggi – gli oggetti, i gesti quotidiani. La macchina da presa sta addosso a Olivier inquadrandolo in primo piano e in dettaglio, di lato e di schiena, frammentandone l'anatomia e giungendo fino a fargli ostruire la visione. Una sorta di semi-soggettiva ininterrotta che porta lo sguardo dello spettatore a coincidere con quello dei registi e, a tratti, con ciò che vede Olivier. (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 11 ottobre 2002)

Come potrebbe il cinema dar conto del dolore che grava su Olivier e su Magali? Raccontandone il passato e la storia, i Dardenne rischierebbero di ridurne l'orrore, e forse anche di banalizzarlo. Dunque, ce li suggeriscono solo, e insieme ci inducono a immaginarcene la radicalità, e quasi a farli nostri. Nostra, certo, facciamo anche la domanda, e anzi il grido disperato di Magali a Olivier: «Perché lo fai? Nessun altro lo farebbe». E però ancor più profondamente nostra è la risposta: «Non so perché lo faccio». C'è, in queste parole, molto più che una negazione. Olivier non sa perché lo fa, ma sa che lo deve fare, comunque. È un dovere, questo, che non è avvertito dalla moglie, e che anzi l'atterrisce. Come si può anche solo accettare di incontrare l'assassino di un figlio? Come lo si può assistere, consigliare, educare? Come si può fare con lui tutto quello che un suo atto ha reso impossibile con il figlio? Man mano che la storia di Olivier e Francis procede, ci convinciamo che i Dardenne ci stiano raccontando una verità profonda della paternità: qualcosa che sfugge a una prospettiva femminile, forse, e che invece è (o può essere) ben radicata in una prospettiva maschile. La disperazione di Magali, il suo rifiuto inorridito di qualunque prossimità con l'assassino, si possono descrivere con la metafora dell'essere: il figlio non è più, e l'essere della madre ne è mutilato, materialmente mutilato. Non così è il dolore di Olivier, non così è il suo lutto. La metafora che meglio li descrive è quella del fare, non dell'essere. Per tenere a bada la disperazione, Olivier da anni insegna a ragazzi che po-

trebbero essere suoi figli. Il suo insegnamento consiste in un fare, appunto, e anzi in un trasmettere la sua propria abilità nel fare. Non a caso la macchina da presa si ferma sulle procedure di questo fare. Così, pur nel disorientamento e nel vuoto di senso, mostra la sapienza del progettare, del misurare, del tagliare, il piacere di costruire – un piacere anch'esso profondamente materiale, peraltro. Se la paternità è questo piacere e questa sapienza trasmessa, o se almeno lo è anche, allora la storia di Olivier e di Francis ne è la scoperta. E lo è da entrambi i loro punti di vista. Così come al primo manca un figlio, allo stesso modo al secondo manca il padre. Da qui viene la necessità, il "dovere" del loro incontro, per quanto nessuno dei due ne conosca il perché. Non c'è nell'adolescente un'apertura morale (non ha vero rimorso). Non c'è nell'uomo una propensione astratta al perdono. Nell'uno e nell'altro c'è invece la voce interiore d'una mancanza, la spinta implicita d'una necessità. Ciò che fa de *Il figlio* un film tragico, tenero e commosso è la scelta poetica dei Dardenne, la loro decisione di non dire tutto questo, di non trasformare quella mancanza e quella necessità in dialogo, ma di costruirle sotto i nostri occhi, con la stessa sapienza e lo stesso piacere con cui un artigiano progetta e compone la sua opera materiale. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 ore*, 13 ottobre 2002)

Il nuovo film dei fratelli belgi Jean-Pierre e Luc Dardenne, *Il figlio*, vale il precedente *Rosetta*, vincitore della Palma d'oro a Cannes nel 1999. Sulle prime può sconcertare la tenacia con cui la macchina da presa sta alle spalle del bravissimo Olivier Gourmet, istruttore in una scuola di falegnameria: noi seguiamo lui che segue il ragazzo Francis, interpretato da Morgan Marinne. Ovviamente non va svelata la natura del legame segreto fra il maestro e l'apprendista per non guastare quella che è solo la prima sorpresa del film. Perché a questo punto scada la molla di un racconto che, pur elaborato in uno stile reticente e minimalista, si attiene al classico interrogativo: come andrà a finire? Apprendiamo che il giovane, dopo cinque anni al riformatorio, vuole imparare un mestiere da qualcuno del quale istintivamente si fida, per cui è come se il ragazzo cercasse un padre e il protagonista un figlio. Salvo che... Questa forte parabola sull'odio e sul perdono messi in alternativa, avvince in una rappresentazione impeccabile come un egregio lavoro di falegnameria. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 5 ottobre 2002)

In un istituto per il recupero dei ragazzini usciti dal riformatorio, l'educatore Olivier (Olivier Gourmet) accoglie con inquietudine un nuovo allievo. E Francis (Morgan Marinne), sedicenne pallido e assorto assegnato alla falegnameria. Olivier lo spia, stringe con lui un rapporto di vicinanza, poi parla alla ex moglie (Isabella Soupart) di questo complesso relazione, e tutto diventa drammaticamente chiaro. Francis è dentro per aver ucciso, durante un furto, il bambino di Olivier. Spiace svelare al lettore che ancora non ha visto il film questo colpo di scena. Ma è una rivelazione che nulla toglie alla tensione incredibile e sapiente del racconto, e nello stesso tempo ci consente di ragionare sul cuore morale dello vicenda. Perché Olivier, forse, quel ragazzino lo vorrebbe ammazzare. E umano, e non esiste (per ora) il rischio di nessun pre-cog che condanni un sentimento di vendetta così autentico e devastante. La bellezza di *Il figlio* (doveva chiamarsi *Il padre*: l'indecisione di Jean-Pierre e Luc Dardenne sul titolo ci sembra assai significativa), sta nel non ostentare mai le intenzioni del protagonista. Nel (ri)costruire le conseguenze di una tragedia e le aspettative di una vendetta tra i silenzi, le attese, le pause, la sofferenza implosa. Con una regia che interpreta ma nello stesso tempo resta pudica (macchina da preso a mano ma meno radicale che in *Rosetta*), i Dardenne mettono dunque in scena un racconto morale dove si confrontano, a livello minimale, argomenti di spessore assoluto. Il Male (può avere la faccia di un ragazzino di sedici anni?). La redenzione, la colpa, l'impossibilità di elaborare un lutto (anche qui, un figlio e la sua "stanza") e persino uno sorta di trascendenza schraderiana (e quindi, bressoniana), nonostante lo sguardo sullo storia di Olivier e Francis, nel suo rigore, sia laicissimo. Ma torniamo al "padre": la cosa eccezionale del film è il suo

punto di partenza, che per stessa ammissione dei Dardenne non è un soggetto narrativamente compiuto e neppure un personaggio. È l'attore stesso che lo interpreta: Olivier Gourmet (già splendido in *Sulle mie labbra*, nel ruolo del gangster proprietario della discoteca). La sua mole, la sua nuca, il suo volto, i suoi occhi persi dietro gli occhiali. Il cinema si riappropria dei corpi, "del" corpo, e attraverso un procedimento di sottrazione scava nei comportamenti fino a denudare l'anima. *Il figlio* è un'opera che strazia e riconcilia finalmente con la Settima arte. (MAURO GERVASINI, *Film Tv*, 8 ottobre 2002)

Lo "stile Dardenne" è di quelli che si riconoscono a prima vista. Titoli di testa duri e puri in religioso silenzio, come biglietto da visita. E poi: corpo a corpo con l'attore, camera a mano, colori decolorati, pedinamento compassionevole ("patire con", dimenticatevi buonismi e moralismi). Lo "stile Dardenne" è di quelli che ti fanno esclamare: «La realtà!». Si riconosce subiro per questo. Per l'illusione tecnica di verità e l'assenza di abbellimenti, accondiscendenze, *captatio benevolentiae* (proprio mentre tanto "cinema d'autore" sembra solo un formidabile esercizio di *captatio* infinita, senza esclusione di colpi). E uno stile nel senso fuori moda del termine. Nel senso di idea che corrisponde a un'etica e si riconosce in una metafisica del cinema. Jean-Pierre e Luc Dardenne continuano a crederci. Il loro cinema non è di quelli che aspetti con l'acquolina in bocca, pregustando il menu a sorpresa. Lo conosci, lo apprezzi, lo incaselli nel reparto "rigore monacale" con tutti gli onori del caso (una cura dimagrante contro la bulimia postmoderna) e passi ad altro. Fino a quando a Cannes arriva *Il figlio* e ti sconvolge per come sa essere potente con niente, per come smentisce le attese (che suspense!) confermandole in pieno, e soprattutto per come continua ad asciugare, a sottrarre, a sprofondare al centro della "questione". Jean-Pierre e Luc Dardenne ci credono davvero. E il bello è che ogni volta, pur rimanendo fedeli allo stile, inventano "qualcosa" che rende quel film necessario (diciamoci la verità: per quanto cinema si può usare oggi questa parola? Poco. Pochissimo, se parliamo di Europa). (FABRIZIO TASSI, *Cineforum* 420, dicembre 2002, p. 24)

Luc e Jean-Pierre Dardenne sono il cinema ma europeo alla massima espressione serietà e rigore e fondamento. La finzione, con loro, non è mai stata così vera, il cinema, con loro, non è mai stato, da dieci anni a questa parte, così profondamente legato all'etica dello sguardo e al rigore del dramma. *Il figlio*, l'ultima prova dei registi belgi dopo *La promessa* e *Rosetta*, ruota intorno a un doppio pedinamento. Un falegname, Olivier, che lavora con minori "a rischio" appena usciti dal riformatorio e che si prova a reintegrare nel mondo del lavoro (e, attraverso questo, nel mondo della vita fuori dal carcere) incomincia a pedinare ossessivamente, dentro e fuori la falegnameria, uno dei ragazzi che gli sono affidati, Francis. Il secondo "pedinatore" è la macchina da presa, lo sguardo dei Dardenne, e attraverso questo il nostro. La macchina segue "a pochi centimetri" Olivier, il falegname: lo scruta, lo inquadra di lato, di spalle, dietro la nuca, lo minaccia, lo controlla. Ma che rapporto c'è tra il falegname e il ragazzo? Quale il motivo di tanta curiosità? Quali le risposte che il falegname cerca? Montato come un thriller, Il figlio è la storia di questo rapporto e dei tanti che questo immediatamente suscita, fino a quando, poco a poco, si disvela il reale motivo di tanto pedinare, di tanto cercare e cercarsi: Francis, anni prima, ha ucciso il figlio di Olivier mentre cercava di rubare un'autoradio. Non c'è odio in Olivier, né voglia di vendetta, né particolari, borghesi tormenti. E non c'è neanche l'intento di rieducare il "deviato". C'è solo un padre – un proletario di un hinterland spaesante che oggi in Europa, solo i Dardenne sanno ancora rappresentare senza infingimenti – con la sua concretissima voglia di elaborare il proprio lutto, parlando con l'assassino, conoscendolo. Tutto qua. L'occhio dei Dardenne è lucido, scarno, realista sino all'estremo: di un realismo che è la pura e semplice realtà, e mai poetica del realismo. E l'elaborazione del lutto, o la conoscenza di ciò che è stato banalità del male, non passa mai attraverso una predisposizione pedagogica. La natura del loro rapporto è tutta in quell' "insegnami un mestiere" che

Francis chiede a Olivier: un rapporto attraversato dal legno e dalla sua lavorazione, dalle sue venature e dai rumori del suo taglio. Nella materialità e nel tempo del lavoro come chiavi di una "distanza" che si prova ricomporre è il rigore del film dei Dardenne: la trasmissione di un mestiere è trasmissione di valori minimi, umani. È il luogo di un incontro (o re-incontro) anche per la più lacerata delle distanze: quella tra un baby-assassino e il padre della vittima. Non ci sono, nel cinema e nella letteratura europea, opere che abbiano con una pari moralità trattato questo dramma. Viene in mente il bellissimo libro dell'inglese Blake Morrison, *Come* se, saggio-reportage che provava a darsi delle risposte a partire da un altro caso di banalità e infantilità del male: quello dei due baby-killer di Liverpool che avevano ucciso un bambino di pochi anni più piccolo. Ma ne *Il figlio* il figlio è assente e l'attenzione è spostata, più che sull'altro ragazzino, sul padre: su i suoi gesti, i suoi occhiali, il suo corpo, il suo lavoro, i suoi silenzi. Non abbiamo timore a dire che quella del film dei Dardenne è un'etica proletaria, un'etica che viene dal senso delle cose e dal farsi di una relazione, al di là della colpa, al di là delle risposte da dare al male, al di là di questo stesso male. Il cinema europeo ha un bisogno urgente di questi film, di immagini di un mondo, anche dolente, ma libero da false rappresentazioni di cause-effetto. Ne sono altri esempi Garrone con *L'imbalsamatore*, Cedrik Kahn con *Roberto Succo* e ora i Dardenne. Sono film che hanno in comune la forza degli "effetti" e la libertà dalle "cause". (DARIO ZONTA, *L'Unità*, 4 ottobre 2002)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Teresa Tonna - La tematica del film è importante perché individua un caso-limite, verosimile all'interno della nostra società. Il problema del disagio minorile è di un'attualità che, nel film, assume connotati molto drammatici. I registi riescono a raccontare, con il linguaggio cinematografico (uso dei suoni, dei silenzi, delle parole, del dialogo, del paesaggio, degli interni), una vicenda che, nel protagonista adulto, è tutta interiore. Assistiamo a un percorso di sofferenza che si risolve in una sorta di adozione proprio dell'assassino del figlio. È la forma di paternità più alta possibile, che riscatta il male sociale (un minore abbandonato dai genitori naturali, che diventa omicida di un bambino, in modo preterintenzionale) attraverso un processo di grande umanità, enucleato nella scena in cui il padre potrebbe uccidere l'assassino del figlio nello stesso modo in cui il ragazzo ha ucciso il bambino. Il padre non lo fa e ciò permette il riscatto del ragazzo, ma nello stesso tempo libera l'uomo, ferito nei suoi sentimenti più profondi, dal suo legittimo rancore. Il ruolo paterno è, nel film, esaltato, proprio nel momento in cui viene abbandonata l'istintività e la paternità si fa esclusivamente spirituale e perciò universale, perché con il perdono, frutto di un'affermazione di forza anche fisica, l'adulto riscatta il male generato da altri adulti e operato da un giovanissimo. Con l'assumersi il compito di insegnargli un mestiere, riconduce il ragazzo all'interno della società e ne permette l'adattamento; per far ciò è però costretto a superare il limite della propria individuale sofferenza di padre. Mi sono chiesta se il fatto che l'adulto lavori il legno, sia cioè un moderno falegname, non possa alludere a San Giuseppe, nella sua funzione di padre putativo, esempio cristiano di una paternità puramente spirituale. Il film tratteggia con sapienza e profondità psicologica il punto di arrivo più alto possibile di quella che comunemente viene chiamata civiltà: l'abbandono della vendetta, il rispetto del diritto (il ragazzo ha già espiato per la giustizia) fino ad arrivare alla possibilità di un recupero integrale della persona: l'offeso si pone nella posizione di padre dell'offensore, perché è l'adulto che ha la potenzialità di dare al ragazzo gli strumenti per vivere. La scelta di questo padre è quella di ritrovare il figlio perduto, perché padri e madri si resta anche se muore il figlio. Lo straordinario sta nell'adottare proprio colui che ha ucciso il figlio. La parallela vicenda della madre, che genera un altro figlio da un altro uomo, rappresenta la normalità; la donna ritorna a essere madre nel corpo e non riesce a ca-

pire il comportamento del marito, ma la sua nuova maternità non può liberala dalla sofferenza della perdita del suo primo figlio. In altri termini i registi ci dicono: la civiltà è la capacità di perdonare e di riscattare l'offesa, facendosi personalmente carico del reinserimento sociale di chi ha commesso il crimine, soprattutto se è un minore. A mio parere si tratteggia una civiltà cristiana, che ha una grande fiducia nell'uomo e nella sua capacità di trasformare il male in bene, sia a livello personale (capacità di perdonare del padre), sia a livello sociale (recupero del ragazzo).

Marcello Napolitano - Nei Dardenne il lavoro è un valore assoluto (vedi, in *La Promesse*, il ragazzo che scappa dal padre e va a lavorare come meccanico, vedi *Rosetta* che è esclusa dal mondo perché esclusa dal lavoro); nel *Figlio* il lavoro è la redenzione, il Vangelo che un umile sacerdote laico predica ai diseredati. Recitazione eccezionale (esempio su tutti: lo sguardo di Olivier quando prende il wurstel al bar; sguardo che non riesce a fissarsi, che non segue il cameriere, sguardo che vaga a destra e sinistra come di un animale inseguito in un mondo ostile). Bravo anche Francis, un adolescente già rigettato dalla vita, sguardo assente e spesso quasi dormiente. Francis ammira Olivier per la sua abilità: è un tratto psicologico interessante, la chiave che apre la comunicazione tra adulto e ragazzo. Più difficile da capire invece il senso del dovere di Francis e il fermo desiderio di imparare: uno sbandato, teppistello e anche assassino, risponde con enorme maturità all'opera di redenzione; la mia comprensione è che si arriva, se ci si arriva, a questa accettazione di valori solo dopo molti anni di maturazione; complimenti ai riformatori belgi se riescono in quest'opera così difficile. La prima parte è stata considerata noiosa; invece a mio avviso dipinge un quadro esistenziale intenso; Olivier ha perso ogni speranza, non vede nessuna luce in fondo alla sua strada; si sente dimezzato dalla perdita del figlio, abbandonato dalla moglie (con cui il rapporto doveva essere molto positivo, a giudicare come ci sia ancora reciproca confidenza e comunione nel dolore); vive solo, squallidamente, non un amico (le telefonate a casa sono tutte di lavoro), mangia scatolette (nonostante sia un Gourmet), cerca di nascondersi i problemi esistenziali con l'ordine e la cura dei piccoli malanni. Troverà la luce dopo la discesa all'inferno dell'incontro con Francis, una dura prova che il destino gli ha riservato. Film duro, senza retorica, che affronta i problemi sociali con impegno. La macchina a spalla, la mancanza di commento musicale, pur sempre edulcorante, la scelta degli attori (brutta ma umanissima e credibilissima la moglie di Olivier), il concentrarsi sulla psicologia dei personaggi attraverso i loro atti e non con lunghi discorsi, rendono questo film certamente degno del premio San Fedele.

Giulia Vaggi - Un film originale per la profonda umanità dei sentimenti e dei valori che esprime senza retorica, direi quasi con pudore. Il linguaggio cinematografico con i tanti suoi primi piani così significativi poco concede al linguaggio parlato. le stesse reticenze, i silenzi, le domande inespresse sono eloquenti di per sé. Il film evita di rappresentare il dramma dell'uccisione del figlio bambino, con estrema coerenza con lo stile che privilegia l'analisi dei sentimenti: lo smarrimento della madre, la depressione del padre, la fragilità morale del giovane. Lo spettatore diventa partecipe di un confronto drammatico tra i dubbi, le intuizioni, le conoscenze, le incertezze dell'uno e la paura di essere scoperto, punito, disprezzato dall'altro. Il comprensibile desiderio di vendetta, una collera giustificata, è superata da un misterioso sentimento di tolleranza che sfocia in un perdono non dichiarato ma evidente nell'ottima interpretazione del protagonista. Tra i pregi segnali il rapporto sia amichevole che ammirato del protagonista con il mondo degli alberi che forniscono la materia prima al suo lavoro. Attraverso gli insegnamenti rivolti al giovane apprendista il deposito di legname diventa un bosco di alberi con un nome preciso e con particolari e originali venature: un messaggio ecologico anche per noi.

OTTIMO

Chiara Testorelli - È un film che affronta i grandi conflitti della natura umana – il tema della vendetta e del perdono,

dell'amore che va oltre ogni logica, del coraggio indispensabile per arrivare alla conoscenza – attraverso la storia di personaggi apparentemente modesti che vivono in uno squallido paese di provincia. Nelle prime sequenze una cinepresa nervosa insegue il protagonista per mettere a fuoco le ansie che lo ossessionano. Olivier, che ha alle spalle un passato drammatico, segnato dall'uccisione dell'unico figlio, insegna il mestiere del falegname, con l'arte del vero "maestro", ad un gruppo di adolescenti disadattati. L'arrivo nella Scuola del ragazzo responsabile della morte del figlio, costringe Olivier a confrontarsi con se stesso e con il proprio passato. Da questo momento sullo schermo esistono solo due figure, quella del protagonista che sa e quella del deuteragonista che ignora. La cinepresa li insegue con insistenza, inquadra i loro profili contrapposti durante il viaggio domenicale, riprende le loro figure appaiate mentre mangiano la stessa torta di mele al bancone di un bar, li segue nella segheria dove, in uno straordinario crescendo di confronti e di tensioni, la storia troverà il suo epilogo. Olivier diventerà il vero padre del ragazzo, un padre capace di coniugare in maniera mirabile l'arte del "saper fare" con quella del "saper essere".

Lucia Fossati - Dialoghi scarni, essenziali; nessuna musica, nessun suono che non sia coerente con l'azione; le immagini bastano da sole per comunicare, perché questi registi sanno far parlare la macchina da presa, lo si era già visto in *Rosetta* e *La promesse*. Chi non sopporta le vuote chiacchiere televisive, le soap opera e tanta falsa "Tv verità" trova qui un cinema puro che indaga sulla vita senza però essere disfattista, un cinema che trasmette speranza e un forte desiderio di solidarietà.

R. Redaelli - Parafrasando il titolo di un celebre libro, si potrebbe dire "Se questo è cinema". Il figlio è innanzitutto cinema: rigoroso rispetto all'assunto, teso fino allo spasimo, perfettamente coerente dall'inizio alla fine, senza una smagliatura. Potrebbe far testo. Forse perché impeccabile, ne sono uscita a pezzi, emotivamente coinvolta al massimo. Il racconto mi ha lasciato una grande tristezza che comunque racchiude una speranza certa: due individualità devono insieme ricostruirsi eticamente partendo da poli diametralmente opposti. Ma il finale sembra indicare chiaramente che nessuno dei due vuole rinunciare a cominciare. Non interroghiamoci sul futuro, ma il cammino è iniziato.

Pierfranco Steffenini - Lo stile è volutamente ruvido, nel solco dei film precedenti. sembra che gli autori facciano di tutto per scoraggiare e allontanare lo spettatore, anche perché l'avvio è alquanto enigmatico, con personaggi di cui sulle prime non si comprendono i rapporti reciproci e che vengono ossessivamente (e in modo disturbante) inseguiti dalla macchina da presa. Ma via via i nodi si sciolgono e la definizione psicologica dei personaggi risulta alla fine nitida ed evidente. Al di là della sobrietà del racconto e del ritegno dei personaggi, emergono valori umani che, proprio per il pudore con cui vengono rivelati, commuovono e convincono più che in altri film in cui essi vengono ostentati, a volte fino al lacrimoso. Un ottimo film, che nobilita la cinematografia europea.

Rosa Luigia Malaspina - Film molto intenso, fisico, sentito, sulle diverse sfaccettature dell'animo umano, sulla rabbia, sul bisogno fisico di sfogarla, sull'impossibilità che si trasforma in capacità di arrivare al perdono. Solo i fratelli Dardenne sono capaci di trasferire in modo così diretto questi sentimenti così forti al nostro corpo, hanno una presa diretta sulle nostre emozioni. ÈS un film crudo, ma nello stesso tempo pieno di poesia. Un momento molto forte e vibrante è quando il padre e il ragazzo, dopo la rivelazione che il figlio ucciso era "il" figlio, prima si fronteggianom poi riprendono a lavorare in silenzio.

Vincenzo Novi - La densità del silenzio di cui è intrisa la storia ricorda l'opera di alcuni autori orientali, da Tarkovskij agli iraniani. Artisti che hanno sempre raccontato storie convincenti in un modo che si è fissato nella memoria. Qui lo schermo è occupato quasi in permanenza dai primissimi piani dei volti, della direzione degli sguardi, dai movimenti

delle mani. Atti che assumono significato e senso quando collimano tra di loro, ma anche quando non collimano. L'arco della tensione emotiva si tende e alla fine scocca la freddia di una sola parola. Bruciante e decisiva, centro del film e perno della vicenda. Il bersaglio raggiunto chiarifica e riappacifica. L'ultima scena si interrompe su un gesto quotidiano: le azioni tornano ad allinearsi sulla fatica di tutti i dì.

Miranda e Giulio Manfredi - Si guarda questo film con una tensione inaspettata. L'avvio lento e sommesso si dipana in un dialogo essenziale portato all'insegnamento di un mestiere che comporta precisione più che psicologia. Il recupero di un ragazzo disadattato avviene attraverso un "fare" che diventa futuro in uno scambio intenso di percezioni emotive dovute al disvelarsi di una verità crudele. Un'attività quasi frenetica che nasconde la sordità di un dolore non rimosso, L'uccisore, ragazzo di banlieu, dalle radici sconnesse, comprende che l'opportunità di recupero che gli si offre è l'unica via che può percorrere per ritrovare se stesso. Un figlio si perde ma se ne può trovare un altro che ha bisogno di tutto e di tutti.

Maria Ruffini - *Il figlio*, faticosissimo da seguire, è un capolavoro per il modo scontroso e insieme profondissimo di esprimere i sentimenti più intimi, combattuti, contrastanti (e infine volti allo sbocco più nobile) dei due protagonisti.

BUONO

Vittorio Zecca - Un film molto particolare, caratterizzato da un inizio lento, noioso e quasi incomprensibile e da un finale di eccezionale intensità e ricchezza di contenuti e di emozioni. Un film difficile che non concede nulla ma che in alcuni momenti scava nell'animo dello spettatore attraverso la non volutamente risolta contrapposizione tra pentimento e perdono. Se l'interpretazione dei due protagonisti risulta di elevato livello, soprattutto in Gourmet, l'utilizzo della macchina da presa, così incombente su Olivier e sugli oggetti che lo circondano, accentua il disagio della prima parte ed esalta i pregi e le emozioni della seconda.

Dario Coli - Messaggio morale di alto significato: non a caso il protagonista nell'istituto di rieducazione è proprio il falegname come San Giuseppe. Il padre non solo non pensa alla vendetta (come *Un borghese piccolo piccolo*) e non ha acredine come la madre, ma, quasi a voler ritrovare il figlio perso, con un fortissimo slancio d'amore che si esterna nel perdono, cerca e trova un contatto e un'intesa con l'uccisore del figlio. Ha capito che questo ragazzo è solo, rabbioso, sofferente e ha un forte bisogno di affetto e di una guida (chiede proprio a lui di fargli da tutore), come lui stesso ha dal canto suo bisogno di dare il grande affetto che ha e di riavere un figlio. Questo concetto è molto ben sintetizzato nel manifesto con la mano protesa verso il ragazzo che sembra sfuggire. Molto poco piacevole è però la tecnica di ripresa che, oltre a causare un vero disturbo fisico, non è quella adatta a questo tipo di film. Capisco l'intenzione dei registi di volerci far entrare nel personaggio e farci guardare con i suoi occhi, ma la tecnica usata mal si adatta a questo scopo, anche se di per sé è molto valida, ma per altro tipo di film (*Bloody Sunday* per citarne uno ad esempio). Poteva essere un ottimo film ma così resta buono e valido solo per il messaggio morale dell'amoroso perdono.

Lidia Ranzini - Speriamo che questo film faccia riflettere su che cosa vuol dire togliere la vita. Il perdono rientra nella sfera della coscienza individuale e non è spinto dalla religione. Il padre non è Abramo e la sua tentazione di uccidere e di vendicarsi è forte. Alla base del film trovo la violenza e la solitudine della società di oggi. Gli omicidi pare facciano parte del quotidiano, mentre sarebbe ora che la gente cambiasse in meglio i propri rapporti con gli altri.

Carla Casalini - Si fa fatica a prescindere dalla esasperante lentezza, dai silenzi, dalla ripetitività dei tempi reali per apprezzare la tensione emotiva e morale di questo film e lasciarsene coinvolgere. Alla fine, però, ne sono stata coinvolta.

Luciana Biondi - Noioso nel suo svolgersi e per la lentezza di alcune scene e l'insistenza su certi particolari, ma interessante e toccante nel suo assunto. L'ostinazione a voler capire il perché di un delitto tanto atroce quanto inutile porta alla desolante "scoperta" di un ragazzo cresciuto, abbandonato a se stesso, nell'angoscia della sopravvivenza a ogni costo e privo di alcun senso morale, ma con una potenzialità positiva una volta inserito nell'ambiente giusto e quindi al suo recupero attraverso l'insegnamento di un mestiere, ma soprattutto di un nuovo modo di essere. Il falegname, insegnante nato e padre nell'animo, ne farà un uomo vero come avrebbe fatto con il proprio figlio. Ottima la recitazione dei protagonisti, un po' insistite le scene in falegnameria.

Piergiovanna Bruni - Che ne sarebbe di un ragazzo solo al mondo senza la dignità personale che solo un lavoro può assicurare? Il valore di un individuo è legato alle esigenze etiche che ne derivano: questa è la sintesi del film. Per Olivier, il padre ferito dalla perdita del figlio, questo è della massima importanza e lo rende propenso al perdono verso chi è stato privato di questa dignità. Trovo piuttosto irreale questo perdono, tenuto conto che si tratta di un assassinio e non di un incidente. La presa di coscienza graduale del disagio intimistico tuttavia è credibile nella lenta analisi minimalista. Il giovane Francis è marchiato dal tragico avvenimento scaturito senza dubbio dalla disperazione, dallo smarrimento, cui segue un'insensibilità spaventosa al rimorso: tipico di chi, non solo non è stato amato, ma anche rifiutato. Tra i due nasce un rapporto che porterà alla catarsi. Il ragazzo acquista fiducia e sembra scacciare tutte le forze negative e malate che si erano impadronite del suo ego. Olivier è capace della comprensione universale, l'Agape, sintesi dell'amore sulla terra. Lentamente porterà il ragazzo al rimorso. Liberatorio? Si spera. Perché la scena finale in cui il ragazzino per paura scatena nuovamente l'aggressività è poco chiara e direi che il suo atteggiamento dimostra scarsa propensione alla rinascita morale. Caso patologico?

Alessandra Cantù - È un film da lodare per il soggetto, la regia, la recitazione, l'intento. Ciononostante non raggiunge l'ottimo per la lentezza scelta dai registi, forse per mantenere vivo il nostro interesse. La parte migliore è legata al lavoro, il bellissimo lavoro manuale del falegname, con la sua preparazione: gli strumenti, la tuta, l'oliatore, il movimento delle assi su e giù per le scale, la chiodatura della cassetta, la scelta del legno. Il lavoro sostiene la vita del protagonista, un maestro nato, e il lavoro lo accomuna al ragazzo assassino che gli viene affidato, malgrado la iniziale repulsione per l'assassino di suo figlio. Come sempre il cinema belga ci offre un'opera di qualità.
P.s. Anche Tettamanzi ha detto: «Non togliete il lavoro all'uomo perché gli togliete la sua dignità».

DISCRETO

Franca Sicuri - Una storia ridotta a pochi elementi essenziali, una sceneggiatura ancor più ridotta: tuttavia si coglie la ricerca psicologica, il tentativo di scoprire le ragioni di certi sentimenti, di certe reazioni davanti a un dolore fortissimo quale la perdita di un figlio.

MEDIOCRE

Antonio Vismara - Ho trovato il film piuttosto lento e noioso anche se i valori morali dovrebbero riscattarlo. Le inquadrature monotone e ripetitive, il paesaggio anch'esso poco vario, gli interni inquadrati per piccoli spazi hanno reso poco piacevole, forse volutamente, la storia peraltro abbastanza insolita e originale.

Dina Baldan - Il fatto sarebbe buono, ma quella cinepresa ballerina fa girare la testa e non si capisce molto fin quasi alla fine. Poi quei primi piani sempre sulla nuca, su un pezzo di gamba, su mezzo braccio: che peso!

The Hours

12

Cast&Credits

regia: Stephen Daldry
origine: Usa 2002
sceneggiatura: David Hare (dal romanzo di Michael Cunningham)
fotografia: Seamus McGarvey
montaggio: Peter Boyle
scenografia: Maria Djurkovic
musiche: Philip Glass
interpreti: Nicole Kidman (Virginia Woolf), Meryl Streep (Clarissa Vaughan), Julianne Moore (Laura Brown), Ed Harris (Richard), John C. Reilly (Dan Brown), Stephen Dillane (Leonard Woolf), Miranda Richardson (Vanessa Bell), Toni Collette (Kitty), Claire Danes (Julia Vaughan), Jeff Daniels (Louis Waters)
durata: 2h
distribuzione: Buena Vista

Il regista

Stephen Daldry è nato a Dorset, in Inghilterra, nel 1960. Con una formazione di regista teatrale, fin dal suo esordio cinematografico, con il cortometraggio *Eight* (1998), ha manifestato una predilezione per l'osservazione di caratterio 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 premi e gratificazioni, dalla nomination all'Oscar come miglior film straniero nel 2001 al César, al David di Donatello, ai premi della British Academy e del London Film critics Circle, oltre ai riconoscimenti di alcuni festival internazionali come Stoccolma, San Paolo, Valladolid, Toronto. *The Hours*, il suo secondo film, ha ricevuto nove nomination all'Oscar 2002, strappandone uno per la migliore attrice protagonista a Nicole Kidman, oltre a una miriade di altri premi, tra cui l'Orso d'argento a Berlino e un Golden Globe.

Il film

Virginia, Laura e Clarissa. Tre donne. Tre frammenti, concentrati in un giorno, di vite parallele. Tre attimi come cerchi concentrici in un fiume nel quale naufragare verso la morte. Virginia è la Woolf che lotta contro i suoi demoni e scrive *Mrs. Dalloway*, a pochi minuti di treno da Londra negli anni Venti, e ha la forza trafitta, lo smarrimento lacerato di Nicole Kidman. Laura Brown è una moglie e una madre, molto infelice, non realizzata, che finge di voler essere all'altezza delle aspettative del marito (è il giorno del suo compleanno) e del figlio che come tutti i bambini guardano e giudicano. Laura (una straordinaria Julianne Moore) è un'altra casalinga "lontano dal paradiso", nella Los Angeles alla fine della Seconda guerra mondiale, e legge *Mrs. Dalloway* indecisa tra la fuga e il suicidio. Clarissa Vaughan, soprannominata Mrs. Dalloway si affanna, spaventa dal possibile fallimento del rito sociale, nei preparativi per festeggiare un premio per Richard (Ed Harris), un poeta, malato termi-

nale di Aids. Clarissa (una Meryl Streep che sa recitare con ogni muscolo e nervo del suo corpo) chiude nella New York di fine Novecento questa storia nella quale tre figure femminili hanno la certezza luttuosa di aver rovinato la vita a qualcuno, oltre che a se stessa. Il regista Stephen Daldry (*Billy Elliot*) mette in scena, grazie all'ottima sceneggiatura di David Hare e all'eccellente prova delle attrici, il bel romanzo di Michael Cunningham (*Le ore*) e dà una forma cinematografica (un'operazione rischiosissima che muove da una struttura romanzesca sofisticata e poteva trasformarsi in un fastidioso esemplare della categoria "libri illustrati") agli innesti, alle rifrazioni, dati echi, alle ripetizioni, alle assonanze, di raddoppiamenti. Visivi, emotivi, verbali. Un romanzo infestato dalla letteratura e un film "posseduto" dalla scrittura, dall'ipnosi dei ritorni e delle memorie, da passati e futuri svaniti e sciupati. Identità scollate, soggetti incompleti, improvvisi stalli dell'essere, raccontati dagli sguardi, dai sorrisi scoloriti e spenti delle tre protagoniste e dal coro femminile di contorno. Le intersezioni e le identificazioni multiple sono "scritte" da una quarta donna, una donna di carta, un personaggio letterario. (ENRICO MAGRELLI, *Film Tv*, 11 marzo 2003).

LA STORIA

Sussex 1941. La scrittrice Virginia Woolf lascia un biglietto al marito Leonard, in cui dice di non poter più combattere contro la pazzia, lo ringrazia per la felicità che le ha dato e va ad affogarsi in un fiume.
Richmond, 1923. Virginia inizia un nuovo romanzo: *La signora Dalloway*.
Losa Angeles 1951. Laura Brown vive con il marito Dan, un eroe di guerra, un bambino di nome Richard e un altro in arrivo. Ha cominciato a leggere *La signora Dalloway*.
New York 2001. Clarissa Vaughan, editor benestante, una lesbica che convive da tredici anni con Sally, viene chiamata Signora Dalloway dall'amico poeta Richard Brown (il figlio di Laura), gay e malato di Aids.
Virginia accoglie la sorella che arriva dalla città con i suoi tre figli (e che bacia sulla bocca), prova a scappare a Londra in treno, non sopporta più Richmond, vuole ricominciare a vivere. Prima decide che la sua eroina deve morire, poi che la morte toccherà ad un altro personaggio.
Laura incontra un'amica che deve sottoporsi a un delicato intervento chirurgico (e la bacia sulla bocca, sotto gli occhi del figlio), decide di uccidersi in una camera d'albergo, ma poi ci ripensa.
Clarissa organizza una festa per Richard, che ha vinto un premio letterario. Nell'occasione incontra Louis, ex-amante del poeta che la canzona per l'illeggibile romanzo-fiume di Richard in cui la protagonista è proprio lei. mentre va a prendere Louis per portarlo alla festa, Richard si butta dalla finestra, dopo averla ringraziata per la felicità che gli ha dato.
Alla fine Clarissa incontra la madre del poeta, molto invecchiata, quella Laura che dopo aver rinunciato al suicidio se n'è andata di casa. Laura è angosciata per essere sopravvissuta alla famiglia, ma non ha rimorsi: «Non avevo scelta». Alla fine Clarissa è in camera e bacia la sua Sally. (Da *Cineforum* 424, aprile 2003, p. 32).

LA CRITICA

A Berlino (triplo Orso alle attrici) qualcuno liquidava *The Hours* come un "Frauenfilm", un film per signore. Battuta sciocca: malgrado certe inspiegabili cadute [...], Daldry spinge l'obiettivo nelle zone più insondabili della mente umana, e non solo femminile. Coadiuvato da un cast che tocca il sublime in due momenti: il duetto Julianne Moore/Toni Collette, l'amica che deve entrare in clinica (nemmeno una nomination, vergogna). E la scena in cui Meryl Streep separa la chiara dal tuorlo dominando una violenta tempesta interiore. Uno dei punti più alti mai raggiunti da questa attrice prodigiosa. (FABIO FERZETTI, *Il Messaggero*, 7 marzo 2003)

Non era facile tradurre sullo schermo un libro intimista che parafrasa il monologo interiore a più voci della Woolf, il cui

testo è citato a tratti letteralmente. Eppure l'inglese Stephen Daldry, il regista di *Billy Elliot*, ha vinto la scommessa proprio giocando sullo stesso piano di raffinato manierismo di Cunnigham sulla base di un'essenziale sceneggiatura del drammaturgo David Hare. Il significato del film, ovvero la scelta della vita contro la morte nonostante il carattere effimero della felicità, emerge con chiarezza anche per chi non conosce il modello letterario, e un montaggio di gran classe provvede a rendere fluidi come sulla pagina i passaggi da una storia all'altra. (ALESSANDRA LEVANTESI, *La Stampa*, 10 febbraio 2003)

The Hours suggerisce il filo arcano che unisce i destini di donne così diverse tra loro ricorrendo alle simmetrie: un'unica giornata per ciascuna, dal trillo della sveglia all'ora di coricarsi; tre momenti-chiave nelle rispettive crisi [...]. L'esito lascia abbastanza perplessi: come se il film di Stephen Daldry (che pure, a Berlino, ha commosso molti) fosse troppo studiato a tavolino, troppo perfetto per non diventare cerebrale e un po' freddo. Nella più benevola delle ipotesi, si potrebbe pensare che il regista lo abbia realizzato così per far corrispondere lo stile all'interiorità delle protagoniste le quali – tutte – reprimono la propria sessualità e le proprie emozioni; ma l'idea, probabilmente, è troppo sofistica. Fatto sta che Daldry, al contrario di quel che faceva in *Billy Elliot*, non ricorre a effetti di linguaggio miranti a stimolare le reazioni dello spettatore; preferisce adottare una regia sobria, al servizio delle tre superstar di cui dispone. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 8 marzo 2003)

La macchina mediale ha lanciato la sfida: *The Hours* è entrato nella chiacchiera dell'immaginario collettivo come il film dove tre tra le massime interpreti del cinema contemporaneo danno una straordinaria prova recitativa e si contendono la palma della "più brava". Il campo della competizione è un film di programmatica e "squisita sensibilità femminile", l'occasione per sfoderare un lavoro a punto croce sul romanzo omonimo di Michael Cunningham, vincitore del premio Pulitzer nel 1999. obbedendo a quello stereotipo che relega il femminile nella sfera del "sensibile" e dei sentimenti, *The Hours* è il banco di prova perfetto per dispiegare i saggi di recitazione di Meryl Streep, Nicole Kidman e Julianne Moore. Dopo essere nato da un'inquadratura sulle acque agitate del fiume (l'acqua, elemento femminile per eccellenza) il prologo presenta le protagoniste in veste di dormienti, la testa appoggiata sul cuscino, i tratti del viso rilassati, ma già tesi verso la performance, già scalpitanti ai nastri di partenza. In questa operazione tutti e tre i corpi indagati dalla macchina da presa si lasciano assimilare completamente dal progetto dell'operazione, soggiacciono al discorso narrativo. ovvio che la vincitrice (il punteggio è calcolato sul "ritorno d'immagine") sia la Kidman, colei che ha accettato fino in fondo il baratto: la bellezza in cambio dell'arte. Come nelle fiabe, la fanciulla più bella ha sacrificato ciò che ha di più prezioso e in cambio riceverà la dovuta ricompensa (l'Oscar), uscendo vittoriosa sulle sorellastre. Il profilo distorto, i capelli ingrigiti, i tratti induriti – in poche parole la strategia del camuffamento – è il pegno pagato per incarnare il pensiero della poesia. Se alla Streep è imposto il consueto repertorio di crolli nervosi e iperattivismo ansioso, Julianne – che in *Far from Heaven* era una rielaborazione d'autore, lavoro cubista sull'iconografia della casalinga anni '50 – in *The Hours* è corpo imbalsamato, che immola la sua (incantevole) frontalità a una messinscena diligente e decorativa (ci sono due tipi di inquadrature in *The Hours*: quelle con vaso di fiori e quelle senza). Nel libro il malessere delle protagoniste non aveva movente, né giustificazione: venendo a mancare le parole per dire l'inadeguatezza, il regista di *Billy Elliot* annulla il fuori campo e riconduce l'enigma nel campo del dicibile: così Virginia si uccide perché è una depressa costretta a stare lontano da Londra, Laura abbandona la famiglia perché lesbica e Clarissa soffre perché intuisce la morte dell'unico vero amore della sua vita. Eccolo, il famigerato film d'atmosfera: piccoli gesti, particolari, attimi di sospensione, un montaggio che sceglie i suoi raccordi nel repertorio frusto del sentimentalismo (i fiori, i movimenti delle mani, qualche gesto, le lacrime, le uova). Incapace di bruciare nello stile le scorie del riferimento letterario, il film

– complici le musiche di Philip Glass – dichiara in maniera inequivocabile lo scopo sotteso, la meta ambita. Il lirismo dei sentimenti, ovvero: il romanzo per signorine. (SILVIA COLOMBO, *duel* 103 aprile 2003)

La scrittrice Virgina Woolf si uccide in un torrente, nel 1941. Dieci anni dopo la madre di una famiglia americana perfetta, leggendo il suo romanzo La signora Dalloway, si sente attratta dal suicidio. A New York oggi una donna matura assiste l'ex amante morente di Aids. Le storie sono intrecciate in parallelo, alla ricerca di una corrente ripetitiva (ritornante) affidata alla musica ripetitiva di Philip Glass (purtroppo un po' debordante). Destinato a dividere le platee se, toccando la questione nichilista e "patologica" del diritto al suicidio davanti a uno scacco esistenziale, sarà giudicato o artificioso o emozionante, è la trasposizione hollywoodiana del romanzo premio Pulitzer di Michael Cunningham, che intuisce come il femminile, cioè il non-attivo, il non-guerriero, il non-distruttivo (il creativo), sia potentemente legato al ritorno nel nulla, all'abbandono di sé, appunto a un filosofico e poetico de-sistere, ovvero all'autodistruzione. Il film raggiunge il libro? In parte sì. Raggiunge la corrente del femminile. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 9 marzo 2003)

Pubblicato nel 1998, *The Hours* di Michael Cunningham ottenne diversi riconoscimenti (tra cui il Premio Pulitzer), affermandosi per l'originalità dell'intreccio e per la capacità di armonizzare racconti di vita che pur originando da una artificiosa letterarietà a tratti austera, sapevano tradursi, grazie alla brillantezza della scrittura, in vibranti e concrete emozioni di personaggi con cui era presto facile immedesimarsi. Stephen Daldry (*Billy Elliot*), adattando il libro per il grande schermo, ha conservato la cornice grave e "classica" in cui far muovere le sue tre donne, ma la macchina da presa gli permette di passare da una storia all'altra con una leggerezza e un'adesione alle differenti epoche che rappresentano il principale tratto di diversità rispetto al testo di partenza. Così facendo, Daldry tenta di avvicinare lo spettatore di oggi al sapore di un racconto "pulito", intriso delle inquietudini esistenziali della scrittrice Virginia Woolf ma attraversato nondimeno dalla filosofia artistica del famoso "circolo di Bloomsbory". Chi ha letto e apprezzato i romanzi o i saggi letterari di Virginia Woolf avrà potuto avvertire il desiderio di ribellione che traspare dalle parole della scrittricem la cui prosa esprime l'ansia provata da chi non intenda lasciare ingabbiata la propria voce eversiva nella forma della scrittura e non accetti la definitività del testo letterario. Per Virginia Woolf il compito del poeta è di recuperare le parole, quelle usurate abitualmente con lo scambio quotidiano, per tentare di imprimere loro un significato dimenticato nella pratica corrente. Nel film, come nel libro di Cunningham, la vita umana e creativa della scrittrice culmina con l'estremo sacrificio del poeta, con il suicidio simbolico e reale che testimoni la necessità di dare un senso più pieno e profondo all'esistenza. Il personaggio di Virginia Woolf interpretato da Nicole Kidman riflette a più riprese sulla necessità che i personaggi dei suoi racconti affrontino la morte, perché qualcun altro possa trarne insegnamento e dipingere di colori nuovi la propria esistenza. Senza inutili astrazioni, ma con molta precisione, la scrittrice mette al corrente il marito circa gli interrogativi che i suoi personaggi immaginari si pongono tutti i giorni, e nel fare e disfare gli intrecci delle sue storie la Woolf parla di un mondo di donne umiliate e sole, talmente vero da non sembrare unicamente il frutto di una fantasia letteraria. *The Hours* vorrebbe dunque inneggiare una fuga verso i territori dell'immaginazione e del cambiamento, calando le sue invettive in un contesto culturale che oltre all'irrequietezza delle Woolf comprende anche la filosofia di G. E. Moore e Bertrand Russell nonché gli studi economici di John Maynard Keynes. Tuttavia, sia detto chiaramente, di quel mondo il film, molto apprezzato negli Stati Uniti, si presenta come una vetrina che tenta di sorreggere il suo paravento sulla preoccupazione di seguire con smalto brillante gli incroci esistenziali delle tre protagoniste. Il risultato è un quadretto composto è vagamente accademico, asservito senza tentennamenti agli esercizi di stile recitativo sfoderati da Nicole Kidman, Meryl Streep e Ju-

lianne Moore. Come già nel precedente *Billy Elliot*, il regista Stephen Daldry, onesto cesellatore di immagini e sequenze dall'elevato quoziente retorico, stempera la forza della visione e appiattisce ogni stiìmolo narrativo sui toni rigorosamente medi di un cinema costruito a tavolino per funzionare come regolatore di picchi emotivi. In questo senso ci sembra vada letta l'invadenza di una colonna sonora (il peraltro ottimo Philip Glass) sempre pronta a sottolineare le impennate drammatiche e i momenti di angoscia, così come la persistenza di uno stile registico da sceneggiato televisivo che alterna con eccessivo calcolo l'avvicendarsi delle vite delle tre donne protagoniste, non lasciando allo spettatore le pause affinché egli possa riflettere adeguatamente sul senso di ciascun singolo sotto-racconto. Affermare che il cast è ricco appare a dir poco pleonastico. Le tre protagoniste, assieme per la prima volta, bastano da sole per suscitare gli osanna dei critici [...] E allora cosa non funziona in questa storia di donne che, fuoriuscite dalla fantasia letteraria di Virginia Woolf, vanno incontro in più momenti della loro esistenza a lunghe ore di fallimenti emotivi e silenzi tormentati? In primo luogo, il film non convince fino in fondo come interoretazione del travaglio di senso che coinvolse la Woolf, e si rivela piuttosto un lavoro dalle intenzioni indefinite, cui nuoce la vanità di voler seguire l'esistenza di tre donne disperse in epoche diverse mescolando emozioni private e turbamenti autobiografici senza proporre un'idea convincente di forma. Il film, infatti, fallisce nel tentativo di individuare uno sguardo capace di restituire allo schermo la singolarità dello spirito della Woolf. Depressione, infelicità, malattia, follia: i vari momenti della tristezza che accomuna Virginia Woolf alle sue alter ego letterarie sono scanditi da un montaggio che li raccorda in maniera raffazzonata, in altri termini senza che a un evento sussegua un altro che approfondisca con toni profondi l'intreccio. Ma il difetto di forma, è, nondimeno, un problema di sottigliezza. Le protagoniste non fanno altro che essere depresse e passare da una crisi di pianto a un'altra (quella di Meryl Streep è un momento atteso che puntualmente si propone, a coronamento di una carriera di lacrime cinematografiche), senza mai aprirsi veramente alle ragioni del loro tormento. In questo universo di donne, sembra tuttavia che il senso del racconto vada individuato nella ricerca di una umana pietas nei confronti del disagio che attanaglia l'individuo, incauto animale sociale, dell'ultimo secolo. L'insanità mentale, i desideri repressi, il senso di soffocamento della vita quotidiana sono momenti di stallo chiaramente leggibili sui volti delle tre interpreti, che si fanno portatrici di un malessere specchio di un vuoto di comunicazione e di un'inaccettabile carenza di amore. Julianne Moore, che dopo *Lontano dal paradiso* interpreta un'altra figura di donna sposata e insoddisfatta, con tanto di focolare domestico nuovamente simile a quelli dei film di Douglas Sirk, rapprende sul suo sorriso disturbante la preghiera di tutte le donne incapaci di liberarsi dall'oppressione di una vita di coppia avvertita come insosenibile. Ma, da una parte, *The Hours* non ha la forza di prendere slancio sull'eloquenza silenziosa di queste immagini esemplati (e i momenti con Juliane Moore sono tra i più riusciti del film); dall'altra, il regista perde di vista la misura, le sfumature, così che ogni crisi viene ingigantita, mentre ogni protagonista rischia di diventare una caricatura (come succede alla Virginia Woolf di Nicole Kidman). Il dialogo aperto, tra la scrittrice Woolf e il suo mondo poetico, vede disperdere la frenesia gioiosa della creazione – del suo incessante stato di mutazione – in virtù di una predilezione per le nevrosi e gli stati di programmatico malessere di un personaggio che finisce per sembrare sovrumano, come vuole una mitologia della rappresentazione degli artisti folli e geniali (ROBERTO LASAGNA, *Segnocinema* 121, maggio/giugno 2003, pp. 57-8)

La frase simbolo è: «La signora Dalloway disse che i fiori li avrebbe comprati lei». Comincia così *Mrs. Dalloway*, il romanzo di Virginia Woolf, e comincia così una mattina splendida (simile a quella di tanti anni fa in cui abbiamo perso la felicità, perché non l'avevamo riconosciuta), in un giorno in cui c'è una festa da organizzare moltiplicata per tre, nel super lodato e super premiato *The Hours* di Michael Cunningham. Il punto di partenza è Virginia Woolf. E il moderno – per stile, sensibilità, complessità – che lei incar-

na e che noi postmoderni possiamo solo riciclare o chiosare. La scrittrice inglese è nata nel 1882 ed è morta, suicida, nel 1941, compresa fra le nevrosi (nefandezze e raffinatezze) della società vittoriana e la catatrofe della Seconda guerra mondiale. Nel suo pedigree ci sono lo snobismo di Bloomsbury, il "femminismo", il rifiuto della forma-romanzo tradizionale, i tentati suicidi, le tentazioni lesbiche, la follia in forma di voci e di visioni, la scrittura figurativa, lo sperimentalismo letterario, la sensibilità a fior di pelle, la riflessione sul tempo... [...] Cosa dà più fastidio in questo film? Forse le rime baciate del montaggio, gli enjambement narrativi, le facili allitterazioni visive. Stucchevoli. Come stucchevole è quel naso finto piantato, come un trofeo, in mezzo al viso troppo perfetto di Nicole Kidman (la cui bellezza ideale, così poco personale e carnale, è difficile da gestire. In molti casi è cannibalesca, nel senso che si mangia temi e personaggi. Solo Kubrick, fino ad oggi, è riuscito ad usarla in quanto tale, facendone l'argomento del discorso, la sostanza di *Eyes Wide Shut*). Stucchevole come la maschera d'età che isola il volto di Julianne Moore, quando è diventata la vecchia madre scampata al suicidio e alla famiglia perfetta, lasciando aperta solo la finestra del suo sguardo languido e malinconico (lo stesso tematizzato da Todd Haynes in *Lontano dal paradiso*). A proposito, qui le attrici *sono* il film, prima di David Hare, di Cunningham e Virginia Woolf, molto prima della giudiziosa regia di Stephen Daldry (che, guarda caso, anche nel giudizioso e modesto *Billy Elliot* si era affidato alla performance del protagonista). E le attrici, qui, sono così brave da ritrovarsi pericolosamente in bilico tra natura e tecnica, tra l'incarnazione di una fantasia e l'esasperazione dell'arte. Nicole Kidman è impressionante per la dedizione, più ancora che per l'interpretazione. Senza arrivare alle colorite iperboli del "New York Times" («è tale il "decostruttivismo psicologico" di Nicole Kidman in questo film, che uno psichiatra, al posto suo, si sarebbe dato al Prozac»), le va riconosciuto un perfezionismo quasi commovente nella sua ossessione mimetica. [...] Tutt'altra cosa per Meryl Streep, che ha potuto fare magnificamente se stessa, con tutti i mezzitoni e le sfumature che conosciamo a memoria. Mentre Julianne Moore, ancora una volta, è stata chiamata a un lavoro di sottrazione, di implosione, che un doppiaggio piagnucoloso ha ridotto a cantilena un po' antipatica. E lei, soprattutto, la donna che voleva "Una stanza tutta per sé" (titolo di una celebre riflessione sulla condizione femminile di Virginia Woolf), nata in quel mondo, il nuovo mondo, «salvato dalla guerra» in cui «non c'è molto spazio per l'inattività». E lei anche quando assomiglia a una editor lesbica che ha ancora una possibilità, o a una scrittrice inglese che ha vissuto fino in fondo, combattendo contro l'oscurità, sapendo che «tanto fervore sarebbe continuato senza di lei» (FABRIZIO TASSI, *Cineforum* 424, aprile 2003, pp. 33-4)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Marco Bianchi - Superlativo sotto ogni aspetto, equilibrato, coinvolgente. Si apprezza la verità delle espressioni, così nitide nel definire situazioni *borderline*. Ogni attore interpreta il proprio personaggio in modo incredibilmente puntuale ma senza forzature.

Piergiovanna Bruni - La recitazione delle tre protagoniste superstar è veramente apprezzabile. L'architettura del film è perfetta nel parallelismo in cui le tre donne vivono. Sono tre vite drammatiche in un'esistenza senza tempo che scaturiscono da una stessa mente androgina, depressa e negativa, quasi un modo illusorio di vita. La Woolf apparteneva al gruppo londinese Bloomsbury, che dominò la vita intellettuale di quel periodo per oltre trent'anni. Erano tutti intellettuali sfrenati, enfatici. Non seppero cogliere il senso della vita nonostante e proprio a causa della loro interiorità morbosa. È ricorrente tra loro l'autolesionismo e il suicidio. Sebbene fossero colti e razionali, ebbero come prerogativa quella di lasciarsi trasportare dalle emozioni e dal tempo, senza mettere freno al loro anticonformismo, senza premu-

nirsi contro gli inevitabili sensi di colpa che arrovellano e distruggono. Questo film è l'anatomia psicologica della Woolf, genio incompreso e dominato dalla pulsione di morte. Il suicidio è il crudele destino di chi si sofferma troppo sui misteri esistenziali senza trovare la serenità delle piccole cose. L'appartenenza al gruppo ha certo contribuito a infervorare maggiormente la sua mente nel "senso comune". E questo si evince dai personaggi del film, incatenati dallo stesso modo di percepire l'esistenza, senza quella dose necessaria di equilibrata serenità; al contrario lacerandosi nel "male di vivere". Un bellissimo film sulle negatività che dobbiamo rifuggire, tutte sensazioni tratte dai frammenti di vita della infelice scrittrice.

OTTIMO

Gioconda Colnago - Il film, nella fase iniziale, si propone con un'animazione frastagliata di date, luoghi, volti, gesti non proprio agevoli per la comprensione degli eventi susseguenti. Poi, con elegante stile artistico, Daldry porta a capo il complesso, emozionante racconto di Cunningham concernente i drammi di tre donne, le cui esistenze sono in parallelo tormentate e sconvolte da alternanze interiori contraddittorie. L'intreccio della realtà è molto intricato. Virginia Woolf scrive *Mrs. Dalloway*. Laura Brown legge *Mrs. Dalloway*, Clarissa Vaughan è soprannominata "Mrs. Dalloway". "Non si può trovare la pace sottraendosi alla vita", ma come stare al mondo disturbati dagli imperscrutabili segreti della facoltà della mente umana, dalle zone d'ombra, dai motivi rimbeccanti dell'anima? Come salvare il mondo del bambino che, se viene ferita nell'infanzia l'armonia del suo sviluppo in rapporto alla conoscenza, rimane colpito per sempre? Come riflettere sul mistero del suicidio che viene dalla minore forza di vivere, alternata a quella maggiore di togliersi la vita. È fuori dubbio che gli aspetti di vita raccontati nel film accorino fortemente. A mio parere, la morale del "ruvido tessuto esistenziale" si può caratterizzare nella scena, la più bella di *The Hours*, nella quale un'ineguagliabile Meryl Streep separa il tuorlo - elemento sostanziale della natura (se fecondato diventa vita) - dall'albume. Ogni essere (pover'uomo) racchiude nel proprio guscio l'impeto di spinte e controspinte: il dramma è dentro, intrinseco. Riuscire a discernere con la mente l'opportunità del bene, tentare di separarlo con la delicatezza dell'animo dal contrario che opprime è l'unica azione proponibile, preziosa forza potenziatrice del coraggio di vivere. La risposta è solo nel misterioso silenzio del proprio sé, che non possiamo cercare di coprire "dando… sempre feste".

R. Romanò - Terribili e complicate storie che fanno riflettere sulla complessità dell'animo umano e portano ad affermare: "L'uomo è un baratro e un abisso". Una mamma che dichiara ripetutamente al proprio bimbo di volergli bene e poi lo abbandona; un'altra con figlia ormai grande e un passato sentimentale tempestoso, che diventa lesbica; Virginia piena di turbe psichiche che si suicida. Vissuti di donne di epoche e luoghi diversi che il regista ha saputo incastonare tra loro in modo quasi perfetto, usando un linguaggio chiaro e avvincente, non privo di messaggi positivi. Superba la recitazione delle tre protagoniste.

Adelaide Cavallo – Le ore, si sa, segnano il tempo, segnano il definito nell'infinito che, come tale, non ha misura, non ha pause, ci fissa infinitamente piccoli, e forse, perfino infinitamente inutili. Sono talmente impalpabili le ore, inesorabili e inarrestabili che per combatterle abbiamo solo armi spuntate: il nostro nulla visto nell'immensità del tempo. Tali si presentano, le ore, nel film di Daldry che titola il suo lavoro con queste sentinelle del tempo; ed ecco allora che divengono punti di domanda per le tre protagoniste: Virginia, Clarissa, Laura. Il film, cerebrale anzichenó, passa in rassegna e ne descrive gli stati d'animo, i contenuti impalpabili, come le ore, di un senso di pochezza di esistenze non sostenute da fede. Ognuno può chiedersi che ne è delle ore della propria vita. Lo smarrimento, il dubbio, la noia, la paura della vita e della morte, l'indifferenza all'una e all'al-

tra. La consapevolezza del nulla: perché si sa, si vive e si muore, ma soprattutto si muore: e a questo traguardo ci conducono le ore. Ma anticipare questa certezza non è nei disegni di Dio. Su questa conclusione penso debba, nella sostanza, portarci il film. Non certo un film di evasione, anzi, un film difficile, estremo, quasi. E comunque valido, in fatto di scelte del cast, per le straordinarie interpretazioni delle tre attrici che hanno dato vita a personaggi altrettanto difficili nella loro fragile interiorità.

Iris Valenti - Il film, come ben di rado accade, ha reso ancora più valido un libro difficile e per l'intreccio assai complesso e per un argomento di cui oggi si parla con disinvoltura, ma che fino a pochi anni fa era ignorato e soprattutto taciuto. Merito soprattutto delle interpreti, tutte mostri di bravura nel vivere la loro "diversità" in rapporto al loro tempo e alle differenti condizioni sociali. Un film non solo coraggioso, ma profondamente umano e indulgente.

Giovanni Pontello - È un'antologia di diversi sentimenti umani, con le loro vibrazioni e i loro effetti concreti sulla vita di tre donne e di altri personaggi di contorno. La trama gioca in un'atmosfera cupa, sia per ambiente che per personalità dei soggetti, che per le vicende che accadono. Ne risulta una tensione di morbida drammaticità, molto inglesem che cattura lo spettatore dall'inizio alla fine, anche se talvolta lo avvilisce per una flemmatica tristezza che avvolge tutto il film. Recitazione stupenda da parte delle tre protagoniste, guidate magistralmente da una regia che consente loro di manifestare una capacità espressiva di alto livello e supportate da una fotografia validissima e attenta allo spirito del film. In conclusione, è un'attenta analisi di sentimenti umani positivi e negativi, il cui limite ho sentito nel modo quasi ossessivo in cui è sviluppata.

Lucia Fossati - A volte basta un'inquadratura per far grande un film, per la sua capacità di sintesi. La macchina da presa di ritrae e si fissa sull'irenico quadretto familiare della cena di compleanno; ma lo spettatore avverte in modo lancinante che quello che per l'uomo è la realizzazione di un sogno (la donna amata, il figlio, la casa, la festa) per lei è un sepolcro. Molte altre sequenze del film si chiudono su un'inquadratura fissa (quei volti!) che fa sentire allo spettatore, più che con mille parole, quanto il "male oscuro", che nessuno può guarirem impedisca alle protagoniste l'attesa serena delle ore, dei giorni, della vita. Film inquietante, realizzato in modo ineccepibile, con un cast di protagonisti e comprimari talmente in parte da dare sapore di verità alla fiction: uno psicodramma sconvolgente.

BUONO

Carlo Chiesa - Sono convinto che non si possa assistere a questo film senza avere in precedenza letto e capito (o assimilato) la cerebrale letteratura di Virginia Woolf. Detto questo, ne consegue che l'indubbio valore del film non è accessibile a tutti. Tradurre in immagini l'introspezione psicologica della grande autrice è stato, certamente, un impegno meritevole e coraggioso; ma le varie eccellenti componenti (fotografia, sceneggiatura, musica) vengono danneggiate da un rozzo montaggio (quelle date, affrettatamente ricordate nell'ante-film, e immediatamente dimenticate, disorientano lo spettatore ignaro e non preparato). Accontentiamoci, allora, di ammirare la mostruosa capacità interpretativa delle attrici e degli attori.

Vincenzo Novi - Uno spettacolo che lascia un'ombra di disagio e di tedio. Parole che trasmettono angoscia interrotte da lampi di tragedia. I personaggi si muovono senza finalità di fondo. Non dispongono di obbiettivi che diano un significato all'esistenza. Pezzi di vita sostenuti da interpretazioni magistrali, ma un movimento d'insieme che si avvolge su se stesso. La parola "fine" coincide con un senso di salutare sollievo. Preziosamente realizzato induce a riflettere sulla fragilità della natura umana.

Margherita Tornaghi Tagliabue - La storia di tre donne, di

tre persone infelici per motivi diversi. Ognuna di loro cerca di sistemare la propria vita nel migliore dei modi (o meglio quello che loro pensano sia meglio), purtroppo però nessuna delle tre ne esce bene, anche se per motivi completamente diversi una dall'altra. Un film che fa riflettere molto e come ci si trova coinvolti, pur non volendo, a creare la nostra infelicità.

Andrea Vanini - La stupenda recitazione renderebbe il film ottimo, ma il tema decadente che domina tutto l'intreccio non mi entusiasma affatto, in quanto penso sia forzato e involuto.

Carla Casalini - Una palestra per tre grandi attrici, coinvolte in una gara così appassionante da predominare sull'interesse stesso del film. Il confronto è vinto da Nicole Kidman anche grazie allo strepitoso "travestimento". Seconda Meryl Streep, sempre un po' simile a se stessa. Terza Julianne Moore, che paga forse lo scotto di essere alle prese col personaggio di cui meno si riesce a cogliere il senso e a provare pietà. Un film essenzialmente "letterario" che cattura comunque anche per lo straordinario montaggio.

Giulia Pisani Futacchi - *The Hours* è un film tecnicamente riuscito che sa creare cupe atmosfere di sconfitte esistenziali e che tuttavia trasmette solo incomplete emozioni. Ci si chiede il motivo di questo esito parziale: raccontare in parallelo azioni svolte nell'arco di una giornata da tre figure femminili troppo diverse tra di loro e collegarle mediante un nesso esteriore, il libro della Woolf. Clarissa è un personaggio positivo, si dedica all'amico malato terminale di Aids che la chiama "signora Dalloway", è generosa, ha un buon rapporto con la figlia e con l'amica. Il suo pare un malessere che proviene soprattutto dall'attività dispersiva di organizzare continui incontri mondani. Quella di Virginia Woolf è un'esistenza del tutto anomala per la sua epoca. Fa parte di un gruppo di giovani intellettuali che vivono tra privilegi economici e sociali (il titolo di un suo libro, *Una stanza tutta per sé*, è indicativo dell'ambiente in cui nasce la sua creatività). Il drammatico rapporto con il fratello provoca in lei un trauma indelebile. Laura ha un'identità completamente negativa. non ama il figlio che abbandona e neppure sa vincere il proprio egocentrismo. E la madre del giovane che si ammalerà di Aids, quello stesso che nell'infanzia viene privato della sua presenza. Legge *Mrs. Dalloway* in maniera superficiale. L'interpretazione delle tre attrici costituisce il valore essenziale del film. Si ha l'impressione che il regista attinga dall'omonimo romanzo di Cunningham soltanto come un testo da utilizzre ma sia incapace di immettere intense emozioni personali nelle sequenze. Parrebbe un impegno deciso senza diretta partecipazione ai comportamenti delle protagoniste, realizzato "dall'esterno" senza penetrare nelle circostanze; una scelta avvenuta più per esigenze di lavoro che per impulso emotivo. Un buon film, nato peraltro in massima parte dalla mente del regista invece che da sue rispondenze interiori con le vicende narrate.

DISCRETO

Miranda Manfredi - In questo film la figura più patetica la fanno gli uomini, di fronte all'insondabile animo femminile. Virginia Woolf, vittima delle sue contraddizioni sentimentali, viene interpretata da una Nicole Kidman senza sorriso che sottolinea egregiamente la tragica depressione della scrittrice. È il regista che, volendo fare un film letterario e cerebrale, non riesce a scavare nel profondo dell'anima di donne che non riescono a esprimere il loro disagio esistenziale se non con incomprensibili nevrosi. La Woolf nei suoi libri non esce mai da se stessa e cerca di spiegarci il suo male di vivere originato da negatività familiari non superate e dalla difficoltà di un buon rapporto con se stessa. Il film accenna a un suo desiderio di fuga ma non parla della sua partecipazione al club di Bloomsbury che era stato terapeutico nel farla uscire dagli schemi mentali tradizionali che non le erano congeniali. Il regista ne fa una donna triste che crea un transfert con la scrittura facendo delle vittime letterarie che fanno del loro meglio per renderci partecipi della loro confusione mentale, lasciandoci però, a mio parere, senza emozioni.

Cristina Casati - La prova delle tre attrici è grande, soprattutto quella di Julianne Moore che ha dato al suo personaggio (il primo, non l'incartapecorita maschera finale) la difficile recitazione di una tragedia "sotto tono". Ai nostri occhi di spettatori contemporanei tuttavia questi drammi dell'infelicità immotivata, delle identità lacerate, delle tentazioni suicide, risultano un po' travisate dalla moderna conoscenza dei meccanismi anche cellulari e "meccanici" della malattia mentale nella forma specifica delle personalità depresse. Dal regista di *Billy Elliot* ci aspettavamo (oltre che un pizzico di retorica) un piglio più incisivo e strutturato, forse più distaccato e interpretativo rispetto al romanzo di Cunningham.

MEDIOCRE

Teresa Dalla Valle - Attrici incredibilmente brave, belle immagini, ottimo montaggio (particolarmente difficoltoso), soggetto piuttosto "pesante" ma molto interessante con problematiche a tratti ancora attuali: questo film ha tutto per risultare un capolavoro e invece la mancanza di emozioni, l'incapacità di suscitare partecipazione e fremiti ne fa un'operazione freddamente letteraria.

Angela Bellingardi - Il film, nonostante il cast d'eccezione e le ottimi interpretazioni, è noioso, lento e troppo curato. Tratta il reiterato tema dell'insoddisfazione e delle libertà sessuali e delle conseguenti nevrosi da non soddisfacimento e difficoltà di vivere. Il regista Daldry, dal romanzo di Cunnigham, rielabora e proietta nel futuro le tesi del mondo letterario-umano di Virginia Woolf che è molto simile a quello di Henry James: ambedue ossessionati, per motivi diversi, da una vita sessualmente insoddisfatta e quindi punitivi e castranti nei confronti dei loro personaggi (spesso eroine infelici con destini tristissimi).

Pierfranco Steffenini - Ho letto i concordi entusiastici giudizi della critica sulla prestazione delle tre protagoniste. Ovviamente non si può che condividere gli elogi e, se si vuole, spingersi ad attribuire la palma della migliore tra le brave a Meryl Streep. Ma si sa che non basta un'interpretazione superba, come qualsiasi altro pregio formale, pur presente nel film, a farne un'opera riuscita, se manca il supporto di contenuti adeguati. Ora, a me l'intreccio è parso inutilmente complicato, l'approccio intellettualistico abbastanza ermetico, a tutto danno della capacità di coinvolgere e interessare. Il giudizio complessivo è perciò severo.

Giulio Manfredi - È noto che le donne siano psicologicamente complesse, ma presentarle in un film con una complicatissima stratificazione mentale diluita nel tempo e nello spazio, mi è sembrato eccessivo per una comune comprensione maschile. Mi sembra che il libro della Woolf sia il colpevole di questa subdola istigazione alla depressione che sconvolge la vita delle altre due donne. Tutti, uomini compresi, sembrano vittime di se stessi in un confuso andirivieni di epoche diverse in cui il filo conduttore è sempre la povera Virginia, personaggio fragile e incompreso nonostante il marito, degno di un monumento alla memoria.

Iris - Un amore vero

titolo originale:
Iris

Cast&Credits

regia: Richard Eyre
origine: Gran Bretagna/Usa, 2001
sceneggiatura: R. Eyre, John Bayley, Charles Wood
fotografia: Roger Pratt
montaggio: Martin Walsh
scenografia: Gemma Jackson
musica: James Horner
interpreti: Kate Winslet (Iris giovane),
Judi Dench (Iris anziana), Jim Broadbent (John Bayley),
Eleanor Bron (direttrice), Angela Morant (hostess),
Penelope Wilton (Janet)
durata: 1h 30'
distribuzione: Media Film

Il regista

Richard Eyre è nato il 28 marzo 1943 nel Devon, Inghilterra. È stato direttore artistico del Royal National Theatre dal 1988 al 1997, anni nel corso dei quali ha diretto produzioni come *Bulli e pupe*, *L'Opera da tre soldi*, *Re Lear*, *Riccardo III*, *Amleto* e *Macbeth*. Per la sua attività teatrale ha vinto numerosi riconoscimenti, fra i quali un Olivier Award alla carriera. Nel cinema ha esordito alla regia di lungometraggi cinematografici nel 1983 con *L'ambizione di James Penfield* seguito, l'anno successivo, da *Il giorno dello oche*. Per la televisione ha firmato i telefilm *Tumbledown*, *The Insurance man* e *King Lear*. Nel 1994 ha diretto la *Traviata* alla Royal Opera House. Nel 1993 ha esordito nell'editoria con il libro *Utopia and other places*. (da *Cinematografo.it*)
Per Iris - Un amore vero Jim Broadbent ha vinto un Golden Globe e un Premio Oscar nel 2002 come migliore attore non protagonista.

Il film

Si intitola *Iris* dal nome di Iris Murdoch (1919-1999) e più che di una biografia della scrittrice irlandese si tratta di *a memoir*, come suggerisce il sottotitolo del libro dedicatole dal marito, il letterato John Bayley, a cui il film si ispira. Nel 1990 la Murdoch accusa i primi segnali dell'Alzheimer e nell'assisterla amorosamente mentre sprofonda poco a poco nelle tenebre, il coniuge trova conforto nell'esercizio stoico e liberatorio del ricordo. A un certo punto, John scrive: «A volte ho un desiderio così forte di rammentare a Iris qualcosa che abbiamo fatto o visto che mi trovo a descrivergliela speranzosamente in ogni dettaglio». Motivato da questa profonda esigenza affettiva, *Iris* è imbastito su un flusso di flash, momenti, stati d'animo: immagini tra presente e passato che non vanno a rievocare le tappe chiave della vita e della carriera di una autrice di fama internazionale, bensì a comporre il quadro intimista di un intenso rapporto senti-

mentale nell'arco di quasi mezzo secolo. La cornice è quella di Oxford, nella cui università lei e lui studiarono e poi insegnarono. Nei primi Anni '50 Iris non è bella, ha l'aspetto di un piccolo toro, ma è ardente e imprevedibile come la giovinezza: sessualmente inquieta, bisessuale, si attacca al timido Bayley che la adora da subito, gli dà in lettura i suoi manoscritti, insieme fanno gite in bicicletta, si bagnano nudi nel fiume al ristoro di calde giornate estive, stringono un patto di complicità e d'amore per la vita. La Iris degli Anni '90 è invece decadente nel corpo e nella mente e nel suo volto si leggono paura, smarrimento, una sorta di tranquilla ottusità. La vediamo trascorrere dai sintomi iniziali alla perdita totale di se stessa, con John che dice: "Iris è come un libro chiuso, ma tutto è ancora là". Girato con estrema finezza da sir Richard Eyre, *Iris* è illuminato da una straordinaria interpretazione. Bisogna vedere con quale adamantina fierezza e senza patetismi, Judi Dench [...] interpreta il dramma di una donna che si smarrisce in un limbo dove le parole che per lei erano tutto hanno perso ogni senso. Iris giovane è impersonata con bel piglio da Kate Winslet, [...] Jim Broadbent [Oscar per il miglio attore non protagonista] nel ruolo del marito riesce a non essere da meno di Dame Judi. Il che è tutto dire». (ALESSANDRA LEVANTESI, *La Stampa*, 25 marzo 2002)

LA STORIA

Quando Iris Murdoch, ormai anziana, viene invitata dal college dove si è laureata con onore, non c'è bisogno che si aggiunga molto alla sua notorietà. Basta dire che è autrice di ventisei romanzi e che è una nota filosofa. Tutti sanno perfettamente di chi si sta parlando e a nessuno sfugge il privilegio di poterla ascoltare. Iris si alza e incomincia: «Non è l'istruzione che ci rende felici e neanche la libertà. Ma l'istruzione può essere il mezzo con cui capiamo se siamo felici. Apre i nostri occhi, le nostre orecchie, ci convince che c'è una sola libertà che può essere importante, quella della mente». Accanto a lei il marito, John Bayley, si commuove e applaude. La loro è una storia che comincia molti anni prima a Oxford. Frequentavano gli stessi ambienti, lei molto più giovane, lui tutore e guida agli allievi americani e francesi. Ma l'età non era la sola differenza tra loro. Iris si faceva immediatamente notare per l'esuberanza, la vivacità, una certa energia non solo fisica. John era decisamente impacciato, quasi chiuso in una corazza di timidezza. Si intesero subito parlando dei propri interessi. John: «Scrivo romanzi», Iris «Anch'io». Da allora sono passati circa quarant'anni. Vivono a Londra, uniti da un affetto che ha superato ogni prova: Iris scrive sempre, lui le è accanto, senza mai perderla di vista. Un giorno davanti ad un foglio di carta lei avverte qualche difficoltà. Non molto tempo dopo, invitata negli studi della televisione per un'intervista sull'importanza dell'istruzione, lei ha un blocco di memoriaimprovviso. Si fa ripetere la domanda e non trova risposta. Corre a casa e il marito non capisce quel ritorno anticipato. Lei si limita a dirgli che non sapeva perché si trovasse là. Il primo medico interpellato consiglia subito un controllo più approfondito e diventa inevitabile un esame in clinica. Nessuno dice con chiarezza di che cosa si tratta, ma quelle parole usate dai medici fanno pensare ad un male che vincerà, il morbo di Alzheimer. Che avanza a passi veloci. Quasi senza accorgersene, Iris perde il contatto con quello che le succede intorno. Arriva il postino con la copia appena stampata del suo ultimo libro e lei ha la mente già inesorabilmente lontana. John va al ricordo degli anni e degli episodi che segnarono il loro amore. Ripensa ai dubbi, del resto sempre manifestati, quando si accorse delle troppe amicizie di Iris, e non solo maschili, a cui si concedeva con un eccesso di familiarità. Rivede il primo vero incontro, riflette su quell'ormai lontano tempo di continue rivelazioni. Adesso quel mondo è chiuso. Iris si è rifugiata in un silenzio impenetrabile, le parole che ripete sono prive di senso. John non può che osservarla. Per aiutarla a reagire la porta a nuotare: «una volta ti piaceva tanto, ti fa bene». Lei lo segue, ma adesso nell'acqua ha paura. John non si arrende: la conduce a trovare Janet, una cara amica, che abita in riva al mare e le chiede di farsi firmare l'ultimo romanzo. Iris non sa più che cosa voglia di-

re scrivere e con un gesto di totale rifiuto, ma anche di incapacità a riconoscersi in quello che le si chiede, si libera del libro e di quelle pagine bianche che il marito le aveva dato perché provasse a ricominciare. A casa, dove tutto è ormai in assoluto abbandono, John ha uno scatto di ribellione. Quella donna vicino alla quale ha vissuto tutta la vita, forse non l'ha mai posseduta davvero. Un tempo era anche riuscito a dirglielo, ma Iris aveva sempre saputo riconquistarlo. Sono così giunti gli ultimi mesi della malattia. John non è più in grado di controllare i movimenti di Iris. Un giorno si accorge troppo tardi che la porta di casa è aperta e che la moglie se ne andata. Esce di corsa e in auto la cerca per tutti i dintorni, ma è costretto a chiamare la polizia. La vedrà ricomparire dopo diverse ore, ricondotta da un amico comune. E ormai il segnale che occorre provvedere ad un ricovero definitivo. A John non resta che accompagnarla in una casa di cura dove morirà poco dopo. È il 1999. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Dice il regista Richard Eyre, bella tempra di teatrante, che *Iris*, la vita della scrittrice inglese Iris Murdoch, non è né una biografia né una fiction, ma si inserisce nello spazio poetico che c'è tra le due. Commovente perché rimbalza da una cosa vera e tangibile come una malattia, il film si ispira a *Elegia per Iris* (Rizzoli), toccante libro di memorie del prof. John Bayley, che fu per 43 anni marito della dublinese Murdoch e la assistette con amore durante gli anni del morbo di Alzheimer, fino alla morte l'8 febbraio 1999. Se è vero che il cinema ha riscoperto la cognizione del dolore e le rimozioni del lutto, *Iris* parla di morte in modo non retorico, commovente ma non ricattatorio, alternando spazio e tempo per mostrare anche la giovane Mrs Murdoch, studentessa in bicicletta nella Oxford anni '50 [...]. Se la scenografia è quanto di più inglese-loseyano si possa immaginare, se la costruzione a incastri temporali tra gioventù e vecchiaia è molto classica, se la vera personalità intellettuale della Murdoch rimane un poco nell'ombra, il regista prende al cuore quando racconta come si dissipa il patrimonio della mente di fronte alla malattia, il rapporto tra pensiero, espressione e linguaggio e quando racconta la quotidianità dell'affetto coniugale. Certo, ci volevano grandi attori ed Eyre li ha trovati [...]: Kate Winslet è piena di entusiasmo, Jim Broadbent ha meravigliose sfumature e gli occhi di Judy Dench che guardano nell'infinito ormai senza più senso, sono uno dei regali più belli del cinema di oggi. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 23 marzo 2002)

Il "finale di partita" della grande scrittrice inglese Iris Murdoch, uccisa dal morbo di Alzheimer. La potenza della parola e la vocazione della letteratura allo svelamento della vita, esaltate nei discorsi della Murdoch, deflagrano nella perdita di ogni capacità di comunicazione, lasciandoci davanti a un senso di vuoto. La sceneggiatura incrocia in parallelo il flashback della nascita dell'amore tra Iris e il marito [...] e le tappe della malattia. Si vorrebbe sapere molto di più della scrittrice, e degli anni che non ci vengono raccontati. Ma emozionante, toccante, in una stesura forse un po' convenzionale, è la reciprocità dell'amore nella vecchiaia, sullo sfondo della vita trascorsa insieme, opera di interpreti di prima qualità. [...]. E anche questa, come *A Beautiful Mind*, una vicenda di disgregazione mentale amplificata dalla caratura di un personaggio di genio. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 21 marzo 2002)

La radiografia della testa di Iris Murdoch, romanziera filosofa dublinese morta nel 1999, è perentoria. L'Alzheimer, inesorabile, trasforma il cervello in una landa nera e vuota. Cancella anche i mondi segreti e nascosti nei quali la protagonista ha continuato a rifugiarsi per quaranta anni e dai quali è tornata dal marito, il critico letterario John Bayley. È lui, nel suo libro *Elegia per Iris* (Rizzoli), a raccontare la cronaca di un amore intellettuale e di un matrimonio poco convenzionale e non esclusivo, etichettato come "bohèmien". Richard Eyre, solidissimo regista teatrale che per il cinema ha diretto *L'ambizione di James Penfield*, rielabora gli scritti di Bayley, aggiunge e inventa. Cerca la formula di un film che non sia né un tradizionale biopic né una fic-

tion. E questo non giova. Si concentra con innegabile fervore sul montaggio del tempo spostandosi tra il passato e il presente con incastri, slittamenti, déjà vu. Segue, commosso, i suoi quattro attori (si lasciano ammirare, ma con i quali non ci si identifica) per due ruoli: Dench e Winslet per Iris e Broadbent e Bonneville per John. Un film limaccioso come le acque in cui Iris nuota felice. (ENRICO MAGRELLI, *Film Tv*, 5 marzo 2002)

Richard Eyre mostra a sua volta di conoscere bene la Murdoch. Questo regista viene dal teatro, e aveva dimostrato di saperci fare anche al cinema con *The Ploughman's Lunch* (*L'ambizione di James Penfield*, 1983), *Loose Connections* (*Compagni di viaggio*, 1984), *Laughter House* (*E venne il giorno delle oche*, 1984), storie risentite sotto l'eleganza della scrittura, tanto che fecero pensare alle atmosfere del *free cinema*. La sceneggiatura di *Iris* è scritta con Charles Wood, già collaboratore di Eyre per *Tumbledown*, un lavoro teatrale della Bbc sulla guerra delle Falklands del 1982 (argomento che venne poi ripreso da Eyre e McEwan in *L'ambizione di James Penfield*). Eyre e Wood si sono rifatti ovviamente alla vita vera della scrittrice, ma senza sentirsene eccessivamente condizionati, tant'è vero che se alcune battute pronunciate nel film sono davvero le sue, alte sono frutto di immaginazione. L'idea vincente mi sembra quella di aver raccontato, della vita della Murdoch, solo gli inzi della relazione con Bayley (che coincidono con gli inizi della sua carriera di scrittrice) e gli ultimi due anni di vita; e per fare ciò il regista ha contrapposto continuamente la freschezza della giovane coppia e il decadimento della coppia anziana, ma ancora innamorata come nel passato. Splendida, ancorché difficile da realizzare (di solito si ricorre al trucco, si invecchia artificiosamente l'attore, con esiti scarsamente soddisfacenti) la soluzione di aver affidato il ruolo della coppia giovane a due attori giovani, quella della coppia anziana a due attori anziani. Da qui la struttura ad incastri, il continuo alternarsi di presente e passato. Fin dall'inizio vediamo, infatti, una coppia che nuota sott'acqua e a tutta prima non si capisce bene chi sono i due, se sono giovani o vecchi: poi si realizza che si tratta degli uni e degli altri alternati, con i corpi nudi (per lo meno quello di lei) nel primo caso, con quelli non precisamente belli, segnati dall'età, nel secondo caso. Questo del nuoto - di cui Iris era fanatica - è già un riferimento preciso: una delle ultime annotazioni del diario di Iris dice: «Nuotavamo nel Tamigi, nel nostro solito posto segreto, per la prima volta quest'anno. anatre, oche, cigni, un grande campo, nessuno, nessuna traccia di strada sull'altro lato, mucche che vagano...». Il film del resto è tutto così, con riferimenti precisi, particolarmente illuminanti per chi conosce il personaggio ritratto, utili ad una definizione per chi non lo conosce. Il film, afferma il regista, «non è una biografia né una fiction, ma occupa uno spazio poetico fra le due cose». A parte quel poetico di troppo (meglio avrebbe funzionato il termine "intermedio"), domina dunque fin dall'inizio il senso del tempo che passa, ma visto senza patemi, anzi esaltato dalla continuità dei sentimenti. Il passato è dolce da ricordarem anche nel tempo del maggior dolore, quando un'unione tra due esseri è riuscita; e già in *L'ambizione di James Penfield*, scriveva Masoni, Eyre sosteneva "la necessità di un recupero e di una memoria". Certo, a guastare le cose ci si mette il tradimento feroce della malattia, l'Alzheimer. [...] La madre del regista ha sofferto del morbo di Alzheimer. «L'aspetto più angoscioso dell'Alzheimer è che priva il malato della sua essenza e della sua personalità», scrisse Eyre nell'autobiografia «anche se sotto certi aspetti le persone rimangono le stesse, si assiste al graduale dissolvimento di ciò che erano». Il disfacimento del cervello, la distruzione del rapporto tra pensiero e linguaggio, sono tragedie per tutti, e tanto più lo sono quando riguardano persone che sul linguaggio hanno costruito una vita intera. Il film mette in rilievo questa importanza del linguaggo, perché pur evitando di addentrarsi nella produzione letteraria della Murdoch, ne illustra la personalità anche attraverso gesti e piccoli eventi. Il personaggio batte sul concetto del linguaggio e dell'istruzione come veicolo per ottenere «la sola libertà importante, quella della mente». [...] Ma sopra tutto è illustrata nel film la capacità di amare. La capacità di esprimersi non è sufficiente a provare e trasmettere il sentimento d'amore, che è la cosa più im-

portante. [...] Fondamentale, insomma, nel film, l'importanza della comunicazione interpersonale come manifestazione del volersi bene. ne viene un insegnamento a sopportarsi a vicenda tra compagni di vita. (ERMANNO COMUZIO, *Cineforum* 414, maggio 2002, pp. 39-40)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Maria Luisa Frosio Mandelli - Film bellissimo, toccante e di grande spessore: un amore senza fine e senza limiti che accompagna questa coppia "fortunata" attraverso tutta la vita. Ottima la sceneggiatura che alterna la nascita dell'amore tra Iris e John agli anni della malattia in un crescendo di angoscia che lascia senza parole. Ottime anche la fotografia e la regia che riescono a mettere in evidenza momento per momento il decadimento psichico e fisico di Iris e la conseguente disperata e impari lotta del suo compagno contro la malattia. Il film mette bene in evidenza, grazie anche a un casting perfetto, come la malattia di Alzheimer colpisca non solo il malato, svuotando giorno per giorno, inesorabilmente la sua mente, ma anche tutte le persone che gli sono vicine e che, spesso, non hanno gli strumenti per affrontare questa terribile prova che consegna a un limbo di incomunicabilità il malato e alla frustrazione più totale chi gli sta intorno. C'è certamente un richiamo alla società che deve fare di più per questi malati, sempre più numerosi, dato che l'attesa di vita è in continuo aumento. Film struggente e vero, nel quale ho ritrovato passo dopo passo tutte le tappe della malattia di mia madre: nella fissità degli occhi di Iris ho rivisto gli occhi bellissimi di mia madre che non potevano più dirmi nulla.

OTTIMO

Anna Bonatti - Pellicola stupenda anche per l'eccezionale bravura dei due protagonisti. È il trionfo, l'apologia dell'amore coniugale che – come scriveva François Mauriac – quando passa vincitore fra mille vicissitudini sembra il più bello dei miracoli. Commovente la figura di lui che dall'inizio del loro rapporto (e come succede spesso nei rapporti a due) è sempre quello che bacia, mentre lei tende sempre la guancia. Viene spontaneo pensare, nella scena finale, quando il marito è seduto al capezzale di lei che ha appena finito di vivere, che veramente ciò che noi poniamo in una bara è il vestito terreno, ciò che noi amiamo rimane in eterno.

Grazia Agostoni - Questa volta davvero il titolo rispecchia il contenuto più vero e più profondo del film: un amore vero. La scena della volpe (l'istinto, il selvaggio, il sesso, l'egoismo...) che viene allontanata dal gattino (l'affetto, la dolcezza, la presenza calda domestica quotidiana, l'amore vero, dolce paziente continuo...) evidenzia ancor meglio – con tocco delicato e anche imprevisto – la vittoria dell'amore/affetto vero. Il film è molto ben fatto (anche la colonna sonora) e ben interpretato. Certamente è di quelli – rari – che fanno ammutolire lo spettatore, non solo per la bellezza, ma anche per la realtà angosciante della vicenda (non inventata, purtroppo per noi...), così delicatamente ma inesorabilmente rappresentata.

Enrichetta Bagatti Valsecchi - Ho conosciuto abbastanza bene Iris Murdoch: in un certo senso siamo state legate da una notevole amicizia, soprattutto in epoca giovanile, sufficiente tuttavia a suscitare in noi l'entusiasmo del ritrovarsi dopo alcuni anni di lontananza in occasione di un casuale incontro in una casa di amici nella bella campagna inglese presso Bath dove tutti erano stupefatti della mia confidenza nei riguardi della grande romanziera, ormai quasi mitica per la società inglese. Sono andata anche a trovarla nella sua casa di Oxford in periodi nei quali la sua fama era già pervenuta a livelli molto alti. Non ho potuto invece che seguire da lontano e dai resoconti di amici comuni l'ultima fase del suo triste e penoso declino. Quanto al film, posso dire che esso esprime abbastanza bene alcuni aspetti della natura e della vita di Iris, sia nel far rivivere alcuni aspetti della sua

giovinezza, vissuta in maniera alquanto burrascosa, animata da grande libertà comportamentale, sia nella descrizione della sua casa, perfettamente rappresentata in quello stato di totale e incorreggibile disordine tipico di molte abitazioni inglesi, particolarmente di quelle della classe intellettuale. Un amico comune mi ha espresso qualche perplessità sull'operazione libro – film nei riguardi di un corretto ritratto – ricordo di una persona certamente straordinaria, tuttavia incline alla riservatezza. Peraltro debbo dire che, di per se stesso, il film è veramente ottimo, suscitatore di grande commozione, anche se correttamente contenuta quest'ultima in limiti adeguati, e soprattutto interpretato in maniera magistrale dai due protagonisti anziani: generoso anche se totalmente maldestro lui, meravigliosa nell'interpretazione del progressivo obnubilamento mentale lei, proprio perché l'immedesimazione del ruolo non può non essere che tristemente immaginario.

P. G. Ottolino - Ritengo di aver visto questo film da spettatrice privilegiata. Ho avuto modo, infatti, di incontrare Iris Murdoch e il marito e di parlare brevemente con loro in occasione di una conferenza all'Università Statale tenuta dalla scrittrice. Ero stata profondamente colpita dallo spessore del legame tra i due, dall'attenzione del marito verso la scrittrice che apparivano così evidenti e forti anche in un incontro di breve durata. Durante la conferenza poi il marito pendeva letteralmente rapito dalle labbra della scrittrice, quasi la sentisse per la prima volta. Ero molto interessata al film perché cercavo un riscontro alla mia impressione così viva nel ricordo. La scelta intelligente del regista è stata di non sviluppare una biografia, ma di cogliere quello che nel legame tra Iris e il marito trascendesse quella storia così particolare e unica: l'accettazione dell'altro e l'attenzione verso l'altro, nel bene e nel male, resi con un realismo commoventi.

Rita Gastaldi - Il film mi è parso molto bello, di grande coinvolgimento emotivo per i personaggi, il contesto (la coppia di scrittori/intellettuali inglesi, la città universitaria, le esperienze in anni "eroici", per la vivacità intellettuale e i modelli di comportamento delle nuove generazioni, sono quasi da manuale) e la storia, che, al di là del rapporto d'amore e di coppia, nella misura in cui riguarda la patologia della mente umana è insieme terribile e paurosa, commovente e affascinante, un abisso imperscrutabile che spaventa e attira. Mi è piaciuto il modo di raccontare la malattia, per singole immagini contrapposte a "prima", evidenziandone il progredire inesorabile e le sue conseguenze, nel disgregarsi di tutto il mondo intorno ai protagonisti (le immagini della casa, e il modo di vivere, visti attraverso gli occhi dell'assistente sociale, del medico, del poliziotto e dell'amico che riporta a casa la donna fuggita e smarritasi, stringono il cuore) e nella perdita di contatto con la realtà anche da parte del marito, per il quale unica giustificazione di vita diventano la cura della malata, regredita agli stadi di pre-autosufficienza dell'infanzia, e l'aggrapparsi all'illusione, fino all'ultimo (accettazione del ricovero), di poter in qualche modo comunicare con l'amata. Bellissime alcune immagini (una per tutte, i fogli fermati dai sassi della battigia in riva al mare – le parole sono pietre – e poi portati via dal vento) e la recitazione (soprattutto della coppia anziana); qualche eccesso poco credibile (la fuga dalla macchina e l'apparente lampo di consapevolezza); suggerimenti di riflessioni sulla legge del contrappasso (nella coppia, crolla per prima la mente più vivace, più brillante, di maggior successo e con atteggiamenti a volte bruschi e provocatori nei confronti del partner adorante); qualche citazione di troppo (era necessario tutto quello spazio all'episodio della volpe – la strega, la mente maligna e malvagia nel teatro giapponese – messa in fuga da un gatto?).

Ugo Pedaci - Ottimo film, ma quanta tristezza! Invecchiare è indubbiamente una brutta faccenda, che può divenire ancora peggiore quando la malattia viene a complicare il tutto. Quella malattia, poi, che riesce ad annientare un cervello che era stato splendido, ricco di sapere e di cultura. Lo spettatore lascia la sala con il cuore gonfio di tristezza e commozione e con la convinzione che anche un amore vero come quello del professore per la moglie riesca a fare ben poco per

alleviare le sofferenze di entrambi. Un'ottima recitazione contribuisce alla buona riuscita del film che, grazie a un attento montaggio riesce a farci percepire tutte le sfaccettature significative della vita di Iris e John. Vita sentimentalmente non semplice ma che proprio per questo riesce a far ritrovare ai due quella complementarietà che sarà la base del loro amore. Film certamente complicato, che il regista ha affrontato con estrema raffinatezza ed indubbia capacità. Il tema era difficile: rappresentare con senso artistico il disfacimento di una vita intellettuale importante. Anzi, direi di due vite, perché alla fine i segni del disastro mentale si comunciano a vedere anche nel buon professore. Valori umani ad alto livello.

Anna Lucia Pavolini Demontis - È un film diretto dal regista con molta delicatezza, senza retorica. Il rapporto di coppia di due innamorati e nel contempo proiettati nella vita intellettuale. Anche il periodo buio è tratteggiato in modo magistrale, evidenziato dal flashback (gioia e intensità culturale alternate alla crudezza della realtà nera senza scampo). L'interpretazione di Kate Winslet e Judi Dench, ma anche di Jim Broadbent è efficace ed emozionante.

Teresa Deiana - Il mistero di un'intelligenza che gradualmente si spegne, il suo decadimento in nebbie sempre più profonde... il regista sceglie un argomento particolarmente ostico e vi si inoltra con rispetto e misura. Allo spettatore arriva un complessivo senso di desolazione, appena temperato dai flashback sull'intensa giovinezza della protagonista. Film che, in una società che esalta il mito dell'eterna giovinezza, fa molto riflettere sulla fragilità della vita e sul deterioramento mentale e fisico, corollario irreversibile della vecchiaia.

Lucia Bodio Scalfi - Un bel film, che inneggia alla mente umana, alla sua profondità e bellezza, come elemento che caratterizza e contraddistingue l'essere umano dagli altri esseri viventi. Eppure, ci dice il film, c'è qualcosa di ancora più alto e più bello della mente: l'amore. E se la malattia ha potere persino distruttivo sulla mente umana, l'amore invece riesce a continuare a vivere: l'amore come attaccamento ed attenzione all'altro, pur nella sua interiore imperscrutabilità.

Caterina Parmigiani - Come lo schiaffo del padre morente è per Zeno Cosini della *Coscienza di Zeno* la conferma dell'odio del suo vecchio genitore per lui, così il "ti amo" di Iris – pronunciato forse per la prima volta da quella donna non più giovane e malata, ma che era stata una ragazza tanto istintiva ed esuberante nelle azioni quanto parca e attenta nelle parole – è per John la conferma della reciprocità del loro amore. Un film coinvolgente, malinconico e poetico che emoziona lo spettatore per le sfumature dei sentimenti che la maestria del regista e la bravura degli interpreti sanno cogliere.

Umberto Poletti - Un film morale, soprattutto là dove sembra indulgere a certi comportamenti e aforismi disinibiti. Non so se sia stata l'intenzione del regista, sintetizzata nel significativo manifesto, ma mi pare che il dualismo di un corpo giovane donato all'erotismo e di un volto e un corpo distrutti dall'Alzheimer, vada al di là del puro racconto. L'amore ha i suoi tempi e le sue espressioni: le spesso confuse passioni giovanili e i pacati e talvolta dolenti affetti della vecchiaia. Questo è ben detto dal regista, grazie alla magistrale recitazione di Judi Dench. Le due attrici hanno evidenziato con efficacia il contrasto fra giovinezza impetuosa e declino fisico-psichico, che induce a pensare alla precarietà della vita, non per gusto di moralismo, ma per la misteriosa struttura della macchina umana, distrutta più atrocemente da una malattia che dalla morte.

BUONO

Angela Bellingardi - Dal personale all'universale. Il film, perfettamente e deliziosamente inglese, presenta i grandi temi della vita: il fuoco e la libertà intellettuali della giovinezza e il baratro della malattia, del degrado e della morte attraverso l'esperienza di un grande amore, "un amore vero", e di una profonda dedizione. È un quadro quindi universale del-

la condizione umana e della legge inesorabile della vita terrena. Bel film, un po' troppi i flashback. Bravissimi gli attori e poetiche le immagini.

Raffaella Brusati - Spiaggia d'inverno, fogli di carta trasportati disordinatamente dal vento: è questa una delle immagini più laceranti del film in cui i fogli sembra rappresentino quasi i pensieri di Iris, i giorni della sua vita. Accanto a lei, l'uomo che la ama da più di 40 anni. Scorrevole nella narrazione, ricco di toni ironici, il film si addentra nei meandri di uno spirito creativo complesso. Iris Murdoch, una figura speciale nella letteratura del XX secolo, che viene rievocata dal regista in modo un po' superficiale, in verità. Passato e presente si fondono in un bel gioco simmetrico che il regista qui sviluppa attraverso luoghi e azioni ricorrenti. Una pellicola intensa, di grande eleganza, peccato che il regista si concentri appunto solo sugli effetti senza arrivare alle cause profonde che hanno reso questa scrittrice così importante per la storia letteraria. Girato con estrema finezza, *Iris* è illuminato da una straordinaria interpretazione. Da Oscar l'adamantina fierezza, senza patetismi, di Judi Dench drammatica che si smarrisce in un limbo dove le parole che per lei erano tutto hanno perso ogni senso.

Luisa Alberini - Sono le immagini a raccontare questa storia meglio delle parole. Come se solo quello che è rappresentabile di una storia d'amore che poi diventa storia di una malattia possa essere detto senza violarne il mistero. Il continuo confronto tra un prima e un dopo, tra un allora e un adesso, tra la lucidità di una vita in cui tutto è scelto con piena consapevolezza e il caos di un'altra vissuta senza più alcun controllo fa da trama al passare del tempo e assume una dimensione drammatica attraverso quello che si rende più evidente: la bellezza della natura e il disordine di una casa in pieno abbandono.

Sergio Avanzini - Il film nel suo complesso mi è molto piaciuto: ottima la interpretazione di Iris, da giovane e da vecchia, e di John; notevole la regia. Il film mette in evidenza lo stupendo amore tra due persone eccezionali per cultura e sensibilità lungo tutta la loro vita coniugale, e soprattutto negli ultimi anni tormentati dall'Alzheimer di Iris. Mi ha colpito però in tutta questa meravigliosa ma anche dolorosa vicenda la poca presenza (o talora addirittura l'assenza) degli "altri", delle persone oltre i due sposi, e di Dio. Poco presenti gli "altri"; poco presenti i familiari e gli amici; assente un aiuto in casa, anche solo per le faccende domestiche; non ascoltato il medico di famiglia nei suoi consigli di un eventuale ricovero, temporaneo, in ospedale (consiglio alla fine seguito, poco prima della morte di Iris). A proposito di medici, mi ha poi un poco meravigliato il drastico giudizio dello psichiatra che per primo ha formulato la diagnosi di Alzheimer, senza dare nel contempo alcuna speranza di possibili cure o almeno di possibili, anche se temporanei, miglioramenti. Infine mi ha colpito la poca presenza di Dio, o comunque di qualche motivazione religiosa, che forse avrebbero potuto aiutare a superare meglio i momenti più angosciosi. Comunque, un film bellissimo.

Carlo Cantone - La più bella sequenza del film riassume i pregi e i difetti di quest'opera cinematografica poetica e coinvolgente. Le due anziane amiche, coi visi distrutti dalla malattia, che ballano nel capanno in riva al mare, sono un brano di poesia di grande potenza emotiva, accompagnata da una sublime arte recitativa. Il brano musicale che le accompagna, se pure bellissimo, è pero rivelatore di una furba attenzione alle facili scorciatoie del sentimentalismo. In almeno tre o quattro generazioni di spettatori il celebre motivo e la voce indimenticabile di Trenet fa vibrare corde nostalgico-sentimentali che troppo facilmente strappano consensi e disarmano lo spirito critico. In ogni caso, un film pregevole e coinvolgente, sostenuto da interpreti eccezionali.

Alberta Zanuso - Molto coinvolgente l'immediata fascinazione da cui è preso Bailey sin dal primo incontro con Iris. La grande personalità della scrittrice, istintiva e dirompente, pervade tutto il film. Si è pronti a perdonarla sempre, la sua spontaneità è così totale e pura che si è disposti a scusarle le

sue poche trasgressioni. Merito anche della grande interpretazione della Dench, che esprime con struggente intensità l'attonito smarrimento in cui la malattia la fa cadere. Ammirevole esempio di amore coniugale.

Annamaria de' Cenzo - Il film, essenziale e giocato su continui flashback che rimandano alla gioventù dei protagonisti, ha per oggetto un amore difficile da capire, nel suo duplice aspetto di libertà totale da parte della donna e di dedizione completa da parte del suo compagno: una dedizione più comprensibile certo negli anni della vecchiaia e della malattia piuttosto che in quelli della gioventù e dei tradimenti. Il regista, fedele allo spirito del libro di memorie cui il film è ispirato, vuol far cogliere allo spettatore la positività di questo difficile rapporto attraverso le immagini, gradevolissime, piene di fascino e di luminosità, frutto di un notevole gusto pittorico nell'uso della fotografia.

DISCRETO

Alessandra Cantù - Sarà anche un buon film, ma supera la capacità di sopportazione di una persona media. Un grande amore, una coppia ben riuscita, due personalità eccezionali, ma un regista di mano pesante, che non sa mettere insieme questi valori positivi e ci seppellisce sotto l'incombente malattia mentale che annullerà la donna. Altra nota negativa è la presenza dell'attrice Kate Winslet (Iris giovane) molto stimata dalla produzione anglosassone, ma capace di un'unica espressione, l'eterna malinconia in una bambola di gomma. Bravissimi gli altri attori.

Ilario Boscolo - È un film che, nonostante il titolo, ha un soggetto multiplo. L'amore come soggetto non è convincente: non ha la devozione, completezza ed esclusività propria di quel grande e totalizzante sentimento. L'amore di uno solo dei due partner si mostra un po' crudeltà mentale. La devastazione di due vite portata dall'arrivo dell'Alzheimer è invece densamente rappresentato. Le immagini di Iris che non riesce a dire la parola densa di significati, di Iris che guarda inebetita la televione, di una Iris che si svuota fino a diventare una larva, in contrappunto alle immagini della Iris dolce e vibrante amante, della Iris intelligente e vitalissima, della Iris colta e profonda delle conferenze con una platea affascinata si piantano come chiodi nel cervello. Tuttavia, l'insistenza continua nel contrappunto sulla naturalità delle esperienze amorose di Iris esterne alla coppia e sulla noncuranza del farle scoprire all'innamorato toglie rigore e unità tematica. Queste scene, legate all'amore abbagliante di un David sempliciotto e candido (da giovane), sembrano voler trattare il problema della contraddizione umana davanti alle difficoltà: il sentimento del fuggirle (trovandone una ragione) e il sentimento dell'affrontarle. È un film intricato, insistente e ben recitato. Molte scene sono insistite (esempio il lungo vagare senza capire della vecchia e malata Iris dentro la città) e qualcuna anche superflua (l'accompagnamento di Iris a casa da parte di una vecchia conoscenza di letto).

MEDIOCRE

Cristina Bruni - Un film pregno di inutile manierismo, posticcio e poco autentico. Se voleva essere l'autobiografia della scrittrice protagonista, non ho trovato la sua vicenda personale come descritta nella pellicola tanto originale da divenire meritevole di essere rappresentata pubblicamente. Se invece il film voleva descrivere una patologia di degenerazione cerebrale purtroppo assai comune ai giorni nostri, anche in questa seconda ipotesi trovo che l'abbia fatto in modo poco credibile e realistico soprattutto perché, per quanto mi consta, questo tipo di malattia non consente momenti di "reversibilità" come rappresentati nel film. Scene come quella della caduta dall'autovettura risultano così drammaticamente e pateticamente ridicole. I dialoghi e i monologhi della protagonista nelle sue conferenze se ben ascoltati non dicono proprio nulla di pregnante e filosoficamente avvincente. Nel complesso la pellicola ha profondamente deluso le mie aspettative, eccetto che per la recitazione.

Laissez-passer

14

Cast&Credits

regia: Bertrand Tavernier
origine: Francia/Germania/Spagna, 2002
sceneggiatura: B. Tavernier, Jean Cosmos, Jean Devaivre
fotografia: Alain Choquart
montaggio: Sophie Brunet
scenografia: Emile Ghigo
musica: Antoine Duhamel
interpreti: Jacques Gamblin (Jean Devaivre), Denis Podalydès (Jean Aurenche), Charlotte Kady (Suzanne Raymond), Marie Desgranges (Simone Devaivre), Ged Marlon Jean-Paul Le Chanois), Philippe Morier-Genoud (Maurice Tourneur), Laurent Schilling (Spaak), Maria Pitarresi (Regina Sorignal), Christian Berkel (Dottor Greven)
durata: 2h 50'
distribuzione: 01 Distribution

Il regista

Figlio del poeta René, Bertrand Tavernier è nato a Lione il 25 aprile 1941. Appassionato di cinema fin da piccolo, abbandona gli studi di legge per diventare critico cinematografico. Scrive per le riviste *Positif* e *Cahiers du Cinéma* e inoltre firma diversi libri, ed è coautore insieme a Coursodon del volume *Quarante ans du cinéma américain*. Dopo aver partecipato a diverse sceneggiature e aver lavorato come assistente alla regia di Melville, e realizzato alcuni sketches, esordisce nel 1973 con *L'orologiaio di Saint Paul,* Orso d'argento al Festival di Berlino 1974, che ha come protagonista l'attore Philip Noiret, che diventerà uno dei collaboratori preferiti del regista. Dopo aver girato *Che la festa cominci* (due César: miglior regia e miglior sceneggiatura) e *Il giudice e l'assassino* nel 1975 (César per la miglior sceneggiatura) si prende un periodo di pausa per poi tornare a dirigere nel 1980 *La morte in diretta*, candidato all'orso d'oro al Festival di Berlino. Nel 1984 ha un grande successo di critica presentando a Cannes *Una domenica in campagna* (miglior regia a Cannes e due César: miglior regia e miglior sceneggiatura). Con *Round midnight – A mezzanotte circa* (Nastro d'argento come regista del miglior film straniero) ottiene un grande successo internazionale. Nel 1995 suscita molte polemiche la sua vittoria dell'Orso d'oro al Festival del Cinema di Berlino con *L'esca*. Nel 1996 dirige *Capitan Conan* (César come miglior regista) seguito della sua saga sulla Prima Guerra Mondiale *La vita e nient'altro* (1989). Nel 1997 realizza un documentario su un complesso di case popolari alla periferia di Parigi: *De l'autre coté du périph*. Fra gli altri suoi documentari si annovera un ritratto dello scrittore Philippe Soupault, un viaggio nelle tradizioni musicali del sud degli Usa (*Mississippi Blues*) e uno sguardo alla sua città natale *Lyon, regard intérieur*. Del 1998 è Ricomincia da oggi, sorta di docu fiction sul sistema dell'istruzione in Francia.
Laissez-passer ha vinto l'Orso d'argento a Berlino per il miglior attore (Jacques Gamblin) e migliore colonna sonora (Antoine Duhamel)

Il film

I francesi occupati dai tedeschi sono stati ritratti da *La tra-*

versata di Parigi di Claude Autant-Lara (1956), da *Il passaggio del Reno* di André Cayatte (1960) e da *Cognome e nome: Lacombe Lucien* di Louis Malle (1974). *Lasciapassare* di Bertrand Tavenier ne offre ora un altro quadro memorabile riferito al mondo del cinema, [...]; premiato dal Festival di Berlino per la recitazione di Jacques Gamblin e per la colonna sonora di brani d'epoca, questo film di quasi tre ore ricorda *La traversata di Parigi*, sceneggiato da Jean Aurenche e Pierre Bost, anche perché, in *Laissez-passer*, Aurenche (Denys Podalidés), Bost (Christophe Odent) e Autant-Lara (Daniel Delabesse) sono personaggi della storia vera del regista Jean Devaivre (Gamblin), tuttora vivente. Devaivre non frequentava Aurenche, il deuteragonista, ma entrambi lavoravano per la Continental, fondata nell'autunno 1940 da Alfred Greven (Christian Berkel). Nell'occhio del ciclone, l'inventiva era più libera che altrove: la censura di Vichy risparmiava i film prodotti da Greven, non solo tedesco ma amico di Goering (erano stati aviatori col Barone rosso). Tavernier ricostruisce il clima della Continental non sul senno di poi, ma sui ricordi di Devaivre (*Action!*, Nicholas Philippe ed.), Aurenche (*La suite à l'écran*, Actes Sud), Jean-Paul Le Chanois (*Le temps des cerises*, Actes Sud) e Jean Cosmos, con lui sceneggiatore di *Laissez-passer*, oltre che paroliere del suggestivo motivo conduttore. Diciannovenne, Cosmos sopravvisse alle bombe inglesi che il 3 marzo 1942 sterminarono milleseicento persone a Boulogne. Quest'apocalisse apre il film, cogliendo un aspetto rimosso del periodo: la Francia era sull'incudine tedesca, ma anche sotto il martello angloamericano, così non ci furono solo i fucilati e i deportati, ma anche i sepolti dalle macerie (sessantacinquemila alla fine della guerra). La prospettiva di *Laissez-passer* spiega i comportamenti dei suoi personaggi, cui Tavernier dedica del resto il film, definendoli eroi nel senso caro al pacifista Romain Rolland: «Eroe è chi fa quello che si può fare, mentre gli altri non fanno nemmeno quello». La retorica gollista voleva i francesi tutti resistenti; la retorica antigollista ora li vuole tutti collaborazionisti. Tavernier invece reintroduce le sfumature: Devaivre resiste distribuendo volantini e sabotando i treni nei momenti lasciati liberi dalle riprese; Aurenche resiste scrivendo sceneggiature ribellistiche, come quella di *Evasione* per Autant-Lara (1943), dove l'implicitamente vichyssoise di Marguerite Moreno ingiunge «Pazienza e rassegnazione!» solo perché l'implicitamente resistente Roger Pigaut le replichi: «Impazienza e rivolta!». (MAURIZIO CABONA, *Il Giornale*, 30 settembre 2002)

LA STORIA

Marzo 1943: nella Francia occupata dai tedeschi due uomini di cinema continuano a impegnarsi faticosamente nel loro lavoro. Uno è Jean Devaivre, l'altro Jean Auranche, aiuto regista il primo e sceneggiatore il secondo, divisi da vite che non hanno niente in comune e da una visione del proprio lavoro che ne accentua la distanza. Sullo sfondo sta la Continental, la casa di produzione diretta da Alfred Greven, tedesco e amico di Goering, che si insediò negli studi di Billancourt nel 1940. Jean Devaivre è sposato a Simone, hanno un bambino di pochi mesi. Quando si sente offrire dalla Continental un lavoro e ne parla alla moglie, sa anche di non poter rifiutare. Per Jean Auranche è invece più facile poter dire di no ai tedeschi, che pure ne apprezzano le capacità. Auranche vive con le valige in mano e un prezioso quadro di Soutine, spostandosi da una stanza d'albergo (dove riceve l'attrice Susanne Raymond) alla stanza di un bordello dove si fa ospitare da Olga, fino alla casa della sua amica sarta di scena, una bella donna che non aveva esitato a corteggiare. Jean Devaivre ha capito che proprio grazie al suo lavoro e al lascia passare che gli è riconosciuto per arrivare agli studi cinematografici può entrare ed uscire da Parigi senza controllo e rimanere in contatto con i compagni della Resistenza, non solo per diffondere i volantini, ma anche per partecipare ad azioni di sabotaggio. Ed è proprio a causa di due volantini che il fratello della moglie viene arrestato e deportato. I tentativi di Jean per toglierlo dai guai lo inducono a cercare negli uffici della direzione documenti riservati e a fotografarli: li dovrà consegnare a chi

è sempre informato dei suoi movimenti e che lo tiene in contatto con chi lotta per difendere la Resistenza. Anche Jean Auranche, che conduce la sua guerra contro i tedeschi per proprio conto, deve ammettere che intorno alle donne a cui ha chiesto ospitalità sono troppi quelli che hanno funzione di supporto e di spia al regime d'occupazione. Dopo aver rifiutato ancora una offerta da Greven, si arrende per aiutare un amico in difficoltà, convinto di poter portare avanti le proprie idee anche in quel modo. Ma i bombardamenti che si ripetono su Parigi costringono la moglie di Devaivre a raggiungere con il bambino la casa di campagna di una zia. Jean va a trovarli in bicicletta, percorrendo una lunga distanza, ed è anche tentato di lasciar perdere con il suo lavoro. A incoraggiarlo a non desistere è la moglie, e lui riparte in bicicletta verso Parigi, presentandosi raffreddatissimo agli studi cinematografici. Il regista gli impone di curarsi, e gli manda a casa il medico della produzione, che gli prescrive tre giorni di caldo e di riposo. Ma il programma di riabilitazione non verrà rispettato. A casa, una telefonata di Richard Pottier, altro regista alla Continental, lo costringe ad alzarsi e ad andare negli studi per ritirare e leggere subito una sceneggiatura. E un ordine a cui non può sottrarsi. E in quegli uffici Devaivre si appropria per caso di un dossier di documenti militari che dovrà poi recapitare, attraverso un movimentatissimo viaggio prima in treno e poi in aereo, a ufficiali inglesi. Il ritorno a Parigi è altrettanto avventuroso. Appena arrivato a casa, l'uomo è raggiunto da un controllo della Continental, che ha scoperto la sottrazione del dossier e che sospetta anche di lui. E a quel punto, anche se di nuovo al lavoro, e dopo aver saputo che Spaak, l'autore della sceneggiatura che gli era stata affidata, è stato arrestato, anche se gli è però imposto di continuare a scrivere, capisce che la situazione si è fatta troppo pericolosa. «Lavorare per i tedeschi anche se non per i tedeschi», come ha sempre detto a chi gli rimproverava quel ruolo, gli è ormai insostenibile. Così coglie un pretesto, e prima che gli venga affidato un nuovo film, se ne va passando apertamente al partito della Resistenza. (LUISA ALBERINI).

LA CRITICA

Il cinema può riscrivere la Storia? Sembrerà un paradosso, ma a questa domanda ha dato una risposta affermativa uno dei maggiori storici del nostro tempo, il francese François Furet. Qualcosa del genere succede con Laissez-passer di Bertrand Tavernier, una risposta all'accusa dello storico Robert O. Paxton, che nel libro *Vichy 1940-1944, il regime del disonore* (Il Saggiatore) lanciò una requisitoria contro la Francia che non seppe resistere all'invasore tedesco, né con le armi, né con l'intransigenza morale. Bertrand Tavernier risponde con la storia dei piccoli casi, quella tessuta da tante minime vicende quotidiane. Tavernier, insomma, spende una buona parola a favore di quelli che non espatriarono e li riabilita, sostenendo che si può resistere in molti modi. Come fece il regista Jean Devaivre, che passò preziose informazioni agli inglesi anche con una battuta infilata nei dialoghi di un film. Come fecero Jean Aurenche e Pierre Bost, la coppia di sceneggiatori che patì con la Nouvelle Vague più di quanto patì sotto i tedeschi. Lasciando allo storico il compito di accertare un fondamento di verità, non si può non riconoscere che *Laissez-passer* sia un atto d'amore nei confronti del cinema. E a un atto d'amore si può concedere il beneficio del mito. (ENZO NATTA, *Famiglia cristiana*, 20 ottobre 2002)

Nella Parigi sotto l'Occupazione cosa avrebbe dovuto fare un uomo di cinema che fosse un patriota? Andarsene in America, come (fra gli altri) Jean Renoir, René Clair e Jean Gabin? Oppure, scegliendo di restare, darsi alla clandestinità? O invece, infiltrandosi nel sistema a rischio di diventarne complici (accadde a Fernandel, Arletty, Maurice Chevalier, Danielle Darrieux e Robert Le Vigan), inventare giorno per giorno i modi per resistere? E questa la spinosa problematica del film di Bertrand Tavernier […]. L'autore di *Laissez-passer* è stato accusato da alcuni di mostrarsi troppo assolutorio nei riguardi dell'ambiente, mettendo in primo piano i meriti di due personaggi a lui cari (Aurenche ha sceneggiato per Tavernier, Devaivre ultranovantenne è ancora vivo) e sorvolando sulle

connivenze di altri. In realtà il senso del film, che riproduce l'epoca in modo sempre credibile, è scoprire come la vita di ogni giorno in tempi tanto duri, fra bombe, terrore, compromessi, viltà ed eroismi, abbia continuato a mantenere una sua bizzarra normalità. […]. Però il film, troppo lungo nei suoi 170 minuti, si compiace di riferimenti che risultano chiari solo a chi è già addentro a queste vicende e non riesce a saldare le storie parallele che racconta. E pare che l'incontentabile Devaivre, non pago di uscirne con tutti gli onori, si sia dichiarato insoddisfatto. (ALESSANDRA LEVANTESI, *La Stampa*, 29 settembre 2002)

Cercando il piccolo bersaglio invisibile dell'universale con un grande, appassionante particolare, l'autore ha ricostruito la vicenda vera dell'aiuto regista Jean Devaivre, che accetta la collaborazione con i tedeschi per salvare la famiglia e coprire la sua attività clandestina, e dello sceneggiatore Jean Aurenche, un poetico, esaltato dongiovanni che non vuole saperne di collaborare con i nemici. Tavernier chiama a rapporto la sua cinefilia, profonda, informata, appassionante, per trasformare l'episodio in uno spaccato d'epoca sulla lotta e la salvezza, cercando di dare un senso al destino che ciascuno decide quando tutto sembra perduto, ma non lo è. Può disorientare la chiave di commedia, che nasce da una scelta stilistica: raccontare la storia rivisitando il cinema del tempo, ripreso nella vivace riscrittura di Becker, Autant-Lara, Clouzot. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 27 settembre 2002)

Preceduto dalle tiepide recensioni dei giornali francesi, addirittura accusato di revisionismo da qualche idiota, *Laissez-Passer* è il tipico film al quale si perdonano anche i difetti. In quasi tre ore di racconto, infatti, il regista Bertrand Tavernier cerca di condensare biografie, aneddoti, volti, sofferenze e compromessi degli uomini e delle donne che vissero a Parigi i difficili anni dell'occupazione nazista. Al centro dell'attenzione la Continental, casa di produzione cinematografica gestita da Alfred Greven su incarico di Goebbels. Lo sceneggiatore Jean Aurenche (che Truffaut e i giovani turchi, qualche anno dopo, inseriranno tra le "canaglie" del vecchio cinema da abbattere) fa di tutto per non essere fagocitato dal sistema paratedesco, mentre l'aiuto regista Jean-Devaivre si fa assumere ma poi lavora segretamente per la Resistenza. Due personalità, due modi diversi di sopravvivere a una situazione a dir poco allucinante: chi si dissociava apertamente, come l'attore Harry Baur, finiva torturato dalla Gestapo, nel migliore dei casi in galera. *Laissez-Passer* non vuole essere un declamato pamphlet storico ma. un affresco corale che trova nel cinema (come linguaggio) la sua forza. Tavernier mescola dramma e commedia e ci rende partecipi dell'avventura di chi lottava (e lotta) per il bene supremo. La vita, e nient'altro. (MAURO GERVASINI, *Film Tv*, 1 ottobre 2002)

I film su come si fa un film o comunque ambientati in uno studio o su un set sono quasi sempre emozionanti su un duplice versante: quello del plot e quello (riflesso) del far cinema […]. Ebbene, con *Laissez-passer* Tavernier, come sempre, non ci ha deluso: coniuga realtà e spunti di fantasia, ricostruisce l'epoca con la massima naturalezza, fonde il dover far cinema con i disastri e i disagi della vita. Faccio un'osservazione marginale: durante il film si palpita per la sorte – a rischio per scelta dei personaggi o per caso da eventi bellici – di alcuni protagonisti che appartengono alla storia del cinema. Riusciranno a salvarsi, a non cadere vittime della violenza o del fato? La risposta la conosciamo: ebbene sì. Ma val la pena, comunque, di elencare che cosa ci saremmo persi, e, al tempo stesso, fornire una piccola guida allo spettatore sprovveduto in merito (sia perchè quei nomi gli dicono poco, sia per la giovane età). *Jean Devaivre*. Di lui in Italia conosciamo solo l'ottimo giallo *La signora delle undici* (1947), il divertente *Un capriccio di Caroline Chérie* (1953) e la coproduzione franco-italiana *Allarme a Sud* (1954), ma è stato attivo fino al 1957 (anche come produttore) e per lui, nato nel 1912, la vita continua, con bello spirito. *Jean Aurenche*. Forse il più famoso sceneggiatore e dialoghista francesem spesso in coppia con Pierre Bost, nato nel 1904 e morto nel 1992, attivo fino al 1987, firma nel dopoguerra una cinquantina di titoli, tra cui - per restare in tema - alcuni di Autant-Lara

(*Arriva fra' Cristoforo*, *Quella certa età*, *La ragazza del peccato*, *La giumenta verde*, *Non uccidere*) e soprattutto di Tavernier (*L'orologiaio di Saint-Paul*, *Che la festa cominci...*, *Il giudice e l'assassino*, *Colpo di spugna*). Ovviamente tipico rappresentante del "cinema di papà", incorre nelle ire della Nouvelle Vague. *Jean-Paul Le Chanois*. Di lui in Italia conosciamo (ma solo nei cineclub) lo splendido *L'école buissonière* (1951), *... e mi lasciò senza indirizzo...* (1951), *Vacanze d'amore* (1954), *Gli evasi* (1955), una buona edizione de *I miserabili* (1957), un episodio de *La francese e l'amore* (1960) e una bella commedia con Jean Gabin e su sceneggiatura di Claude Sautet, *Intrigo a Parigi* (1964). Nato nel 1909, è morto nel 1985. *Maurice Tourneur*. regista affermato negli anni '30, nato nel 1876 e morto nel 1961, nonché padre di Jacques, regista altrettanto cult, risulta attivo nel primo dopoguerra solo con due modeste pellicole. Il film che stava girando in quel 1942 era *La mano del diavolo*, con Pierre Fresnay, una gran prova di cinema fantastico, giunto anche in Italia. Non è tutto qui. La caccia ai nomi e alle identità vere prosegue con i registi Richard Pottier, Claude Autant-Lara, Louis Daquin, André Cayatte, con lo sceneggiatore Pierre Bost, con l'attore Michel Simon (anche se, inimitabile, è visto solo di spalle). E naturalmente con lo staff della Continental, la casa di produzione allestita a Parigi nel 1940 dai tedeschi e diretta dal dottor Greven, amico di Goering. un progetto – la cui star numero uno era Danielle Darrieux e che mise subito sotto contratto Marcel Carné, Christian-Jacque, Louis Jouvet – di organizzazione del consenso o di invito all'evasione, che spesso nutrì serpi in seno o produsse film tutti da decifrare (quali *Il corvo*, di Clouzot) e film vagamente frondisti (per esempio quelli che si rifugiavano nell'innocuo passato per poter insinuare riferimenti al presente e alle sue istituzioni). Ma tutto questo sarebbe archeologia cinematografica, museo Grevin, pseudo antologia di repertorio se non intervenisse – con la bella articolazione della sceneggiatura, la mano ferma della regia, l'ambientazione perfettamente d'epoca, oltre che la bravura degli attori, in primis Jacques Gamblin, Orso d'oro al Festival di Berlino 2001 – la volontà di Tavernier di far rivivere e di ricostruire la storia di un anno fatale del cinema francese. In patria qualcuno l'ha accusato di "nostralgia" (se non di revisionismo) ma ciò che egli è riuscito a perseguire è una sorta di inno alla resistenza, da quella armata a quella quotidiana, che accomuna il cinema alla vita, con le sue luci e le sue ombre. […] Epica e romantica, boulevardière e accorata, politica e cinefila, l'ultima opera di Tavernier […] resta nella memoria, occupando un ruolo di rispetto nella mirabile filmografia del regista. Viene voglia di concludere che, parafrasando il titolo, egli, anche questa volta, non lascia passare alcunché e insieme rende fluido ciò che del nostro passato ancora ci appartiene. (LORENZO PELLIZZARI, *Cineforum* 419, novembre 2002, pp. 42-3)

La prendo un po' alla larga. Le vicende della Terza repubblica dal 1871 al 1940 sono comprese tra due controrivoluzioni. Cominciano dopo che la borghesia francese ha represso il proletariato insorto alla Comune e si concludono dopo che è stata messa in atto un'ulteriore repressione, questa volta mettendo fine all'esperienza del Front Populaire, ultima spiaggia per salvare il Paese prima della catastrofe della guerra e della Repubblica di Vichy. Come s'inserisce tutto ciò nel film di Tavernier? Presto detto. Non si possono comprendere quegli anni senza far riferimento a questi passaggi storici. Il cinema (come la società civile) è in profonda crisi […] Queste difficoltà si riverberano anche a livello estetico. Dopo la forza espressiva e il nitore dello sguardo del cinema del Front Populaire (Renoir eccetera) è nato e si è affermato quello che la Nouvelle Vague ha bollato come il "cinema di papà": Giustamente distrutto da Truffaut e soci, quel cinema pesante e ingessato, viene oggi misteriosamente recuperato da Tavernier. Che mette in piedi una sorta di fluviale e nostalgico sceneggiato televisivo per cercare «la linea di demarcazione tra collaborazione, sopravvivenza e resistenza». Dimenticandosi che uno come Autant-Lara la definiva epoca d'oro del cinema, sorvolando sugli attori e i registi arrestati o costretti all'esilio. Quello di Tavernier è un romanzo popolare con 105 personaggi parlanti, uno sforzo di scrittura ammirevole […] Quello che

manca è l'ambiguità che ha segnato le scelte e le vite di Aurenche e Devaivre, il loro fingere di non vedere. (MASSIMO ROTA, *duel* 100, ottobre/novembre 2002, p.32)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

OTTIMO

Vincenzo Novi - È un film di grande impatto emotivo, specie per chi ha vissuto quegli anni. Condotto con stile sicuro, racconta le vicende di alcune persone di spettacolo coinvolte nella spirale della guerra. Il film la lascia sullo sfondo e punta l'attenzione su una galleria di personaggi e di situazioni capaci di evocare il clima dell'Europa di quegli anni. L'anziano regista riesce a trasmettere la vivezza degli avvenimenti che hanno inciso nella sua vita e in quella della sua generazione, prima che il tempo ne sbiadisca il colore.

Rosa Luigia Malaspina - Film molto coinvolgente e poetico. Bella la fotografia del viaggio in bicicletta del protagonista nella campagna francese. Ci si sente di pedalare con lui, faticosamente, nella bellezza del paesaggio. Nei momenti di crisi la vita viene percepita e vissuta più intensamente rispetto alla normalità, con un coinvolgimento emotivo maggiore, a volte esasperato e con sentimenti più forti. Ho trovato il film molto bello e sentito.

Marcello Napolitano - Un film piacevole che narra tempi difficili senza indulgere a troppo eroismo né a piagnistei, anzi con un certo equilibrio tra le atrocità del periodo (bombardamenti, deportazioni, evasioni, attentati) e l'ironia (la visita in Inghilterra del regista-patriota); un occhio ai tedeschi cattivi, ma anche a quelli meno cattivi e agli inglesi flemmatici, pigri e carburati a the; carriere professionali che si costruiscono mentre all'esterno il mondo è in fiamme e gli echi lambiscono gli studi. Un film possibile oggi, a sessant'anni dagli avvenimenti, quando i ricordi si stemperano: un bel racconto, ma i superstiti (e io mi considero un superstite di quei tempi anche se non di quegli avvenimenti specifici) non credo che si riconoscano nella ricostruzione. Molto buoni alcuni aspetti tecnici: i lunghi piani sequenza, la fotografia del paesaggio. Un appunto è forse da fare alla lunghezza; il film narra un po' troppe diverse vicende: se l'intenzione del regista era di mostrare le diverse soluzioni di resistenza dovute ai differenti caratteri del regista e dello sceneggiatore, l'impressione che ne ricavo è piuttosto di due film sovrapposti; manca il confronto drammatico tra le due posizioni né viene approfondito il dramma interno di ognuno dei due protagonisti; il film rimane un racconto non diventa un dramma.

Paola Almagioni - «C'è chi fabbrica pane e chi fabbrica storie». Ai miei occhi Tavernier si erge alto tra questi ultimi. ed è un così abile narratore che io non mi sono affatto accorta delle tre ore trascorse, catturata dalla sua storia. Una storia ora triste, ora allegra, ora drammatica, romantica, lirica; proprio come può essere la vita, anche durante la guerra. e la spinosa problematica del film (che cosa avrebbe dovuto fare un uomo di cinema che fosse un patriota?) di cui parla il critico della *Stampa*, io non l'ho sentita. Non mi sembra che Tavernier si proponga di affrontare un problema. Semplicemente, racconta come alcuni registi francesi hanno vissuto il difficile periodo dell'occupazione, e il problema appare tra le pieghe del racconto, senza per questo renderlo pesante. Bellissimo è vedere come, anche con pochissimi mezzi a disposizione, oltre alle limitazioni di tempo, il cinema sapesse comunque regalare le sue magiche illusioni. Il film di Tavernier mi ha trasmesso tutto il suo amore per il cinema. Mi sono sentita coinvolta, in modo simile a quello con cui mi aveva coninvolto a suo tempo *Train de vie*. Forse perchè per me il cinema deve sempre avere un po' di magia.

BUONO

Ennio Maria Sangalli - Buon affresco di una Francia che da

rassegnata ("The show must go on") sta cominciando a reagire. Raccontato con molta leggerezza di tocco e ben interpretato.

Luciana Biondi - È un affresco di un periodo oscuro e difficile della recente storia francese. Curato nei particolari, con buone inquadrature, belle ricostruzioni di ambienti e situazioni, recitato con naturalezza, pecca nella lentezza dei tempi; forse sfuggono un po' allo spettatore i riferimenti all'ambiente del cinema di allora a parte i nomi famosi citati. Splendidi i paesaggi. Un po' più di ritmo e qualche taglio ne avrebbero fatto un ottimo film... ma Tavernier è così!

Vittorio Zecca - Un affascinante affresco di un periodo che ha condizionato la vita di molti di noi realizzato impastando ironia e supponenza, caratteri insiti nell'identità francese. Ne risulta un film certamente troppo lungo e sfrangiato, ma piacevole, con punti di forza nell'ambientazione, nella recitazione e in una colonna sonora che entra nel cuore. Rimane, però, il problema che un affresco anche se ben costruito non può mai dare la profondità delle situazioni e delle emozioni conseguenti. Pertanto, alla fine, il nodo centrale del film, su collaborare o non collaborare, risulta non risolto e non percepito dallo spettatore.

Cristina Bruni - Un film sensibile e intelligente in cui viene raccontata la normalità della vita cinematografica nell'eccezionalità negativa della guerra e dell'occupazione nazista. Si colloca sulla scia di *A torto o ragione*: l'arte può collocarsi *super partes* o deve esserci necessariamente la figura dell'intellettuale integrato? Splendide le sequenze del giro in bicicletta ed esilaranti quelle dell'incontro con i militari inglesi. Peccato l'eccessiva lunghezza della pellicola.

Lucia Fossati - Bisogna amare molto il cinema per imbarcarsi in una operazione che concede così poco al gusto facile popolare ma che è nello stesso tempo un lavoro di ricerca storica e culturale. Tavernier riesce a ricostruire un momento importante della storia di Francia, la resistenza, mettendosi dalla parte dei cineasti di quegli anni. La splendida fotografia, la musica d'epoca, lo stato di grazia degli attori e la stessa frantumazione del montaggio fanno rivivere allo spettatore le ansie di quei momenti. Per noi italiani, purtroppo, è difficile cogliere i tanti precisi riferimenti agli operatori del mondo del cinema francese e apprezzare le citazioni dei film di autori di allora. perciò le tre ore di durata di quest'opera sembrano eterne.

Antonella Spinelli - Film forse troppo lungo, perchè romanzato e sentito dal regista come realmente suo, perchè tratta del mondo del cinema a lui caro. La vita a Parigi sotto l'occupazione nazista è stata difficile per le ostilità esplicite, le umiliazioni, i ricatti che i parigini hanno dovuto subire, ma quasi con leggerezza e comicità i protagonisti reali affrontano le difficoltà, credo simili a quelle occorse in altri ambienti di lavoro, con coraggio, spirito d'iniziativa, adattabilità. Dimostrano che la vita continua, ma che si può scelgiere da quale parte stare senza buttare al vento le proprie convinzioni. Anche se le due vicende corrono parallele, senza riuscire ad essere incrociate nella storia narrata, la tenacia dei due portagonisti emerge tra scenari di guerra, fame, privazioni, malinconia e talento artistico.

Gianna Brigada - Film per addetti ai lavori: chi non ha conosciuto la filmografia francese del tempo di guerra, soprattutto quella dei registi più famosi, ha sicuramente fatto molta confusione nel seguire la vicenda di questi personaggi vissuti durante l'occupazione tedesca. Tavernier ha preteso di narrarci, in oltre 2 ore e 50' di spettacolo, il dramma di uomini (registi, sceneggiatori) che amavano talmente il cinema da scenedere a compromessi col nemico che forniva loro i mezzi, in verità molto scarsi, per continuare. Film troppo lungo, ma in alcune parti decisamente piacevole (vedi il viaggio in bibicletta di Jean con quel paesaggio dolce e tenero e quella colonna sonora commovente). Gli attori sono tutti bravissimi, dai principali alle comparse, l'atmosfera è quella del tempo di guerra. Nel complesso mi è piaciuto, forse perché ho rivissuto la mia adolescenza, sotto i bombar-

damenti e con uno sfilatino che mio padre divideva in sei parti.

Carla Casalini - L'inizio, con le memorabili sequenze del bombardamento di Parigi, è fulminante. Ma alla fine si arriva, dopo tre ore, stracotti a fuoco lento, attraverso un labirinto di vicende e personaggi non facilmente districabili; con sconcertanti salti di tono – dal tragico al comico al parodistico – che sono certamente il sale della vita, ma cui ci si aspetterebbe che l'occhio di un maestro come Bertrand Tavernier sapesse conferire una coesistenza meno confusa. Il film offre un interessante affresco di un ambiente e di un'epoca ed è per lunghi tratti di godibilissima visione, ma la rinuncia a una maggiore sinteticità gli nega di essere un capolavoro.

Renata Pompas - Un buon film sulla storia del cinema e sui diversi modi di esercitare opposizione a una dittatura. Nel complesso però mi ha lasciata un po' fredda.

Gian Piero Calza - Le quasi tre ore del film di Tavernier sono in parte giustificate dalle due storie che vi si raccontano: quella dell'apprendista regista Jean Devaivre e quella dello sceneggiatore Jean Aurenche. Storie parallele, che non si intrecciano mai, nonostante entrambi lavorino per la medesima casa produttrice, e che avrebbero potuto dar luogo anche a due film distinti. Qui sono integrate forse per motivi di sceneggiatura: troppo cupa la prima storia, troppo frivola la seconda, se svolte separatamente. e poi ciò che le unisce è il medesimo sfondo dell'occupazione tedesca in Francia, già presente in altri film francesi ma qui per la prima volta, credo, descritto come momento storico vissuto dallo stesso cinema francese, cioè dai cineasti che sono trovati a dover lavorare per i tedeschi. Torna il tema del collaborazionismo e/o della resistenza, della libertà e/o del tradimento degli intellettuali – già affrontato in A torto o a ragione – e qui risolto in modo non ideologico (direi: finalmente!). Nel senso che in almeno tre momenti essenziali del film si rivendica l'autonomia del lavoro letterario e artistico – scrivere storie per allietare la gente è cosa che si giustifica in sé – non importa sotto quale bandiera, purché il lavoro sia buono e onesto. Ciò non impedisce di compiere anche atti di sabotaggio contro gli oppressori, ma non è quello che rende più nobile il lavoro creativo.

Mario Foresta - Il racconto delle traversie di due brillanti personaggi del cinema francese, costretti negli anni dell'occupazione tedesca a lavorare in una casa di produzione nazista, offre lo spunto al regista Tavernier per sottolineare con forza il diritto alla sopravvivenza di chi non avendo potuto, per qualche motivo, espatriare resta tuttavia fedele al proprio paese. Privo di qualsiasi ambiguità o giustificazionismo, il film, pur se appesantito da qualche lungaggine, riesce a coinvolgere e a ricordare i meriti di un cinema certamente datato ma ancora piacevole.

DISCRETO

Alberta Zanuso - Dopo un avvio avvincente in cui si sente la mano sicura di un buon regista, la storia si sfilaccia, cambia ritmo. Da una situazione drammatica come era quella della Francia si passa a momenti lirici, quali il viaggio in bicicletta (che è il pezzo migliore), a episodi decisamente comici che disorientano lo spettatore. Inoltre, la scelta veramente sbagliata dei due protagonisti, somaticamente simili, fa sì che si passi gran parte del film cercando di capire quale è l'uno e quale l'altro. Se, come penso, il regista si era prefisso un obiettivo, mi pare che ci sia riuscito solo a tratti.

Pierfranco Steffenini - *Laissez-passer* è uno di quei film che vanno giudicati in primo luogo per la loro capacità di riprodurre in modo credibile l'atmosfera di un'epoca. Sotto questo aspetto il film è riuscito, grazie all'accurata scenografia, alla meticolosa ricostruzione degli interni, alla sapiente scelta e resa fotografica dei paesaggi. Tuttavia, forse a causa dell'eccessivo numero dei personaggi e alla non esplicitata loro collocazione nella vicenda cinematografica e nella realtà storica (quest'ultima forse più familiare a un pubblico fran-

cese), il film risulta alquanto macchinoso. L'insolita lunghezza non aiuta certo lo spettatore sotto questo profilo. L'ampia parentesi dedicata al viaggio del protagonista in Inghilterra e ai suoi tragicomici contatti con gli inglesi (non so quanto rispondenti ai fatti reali) appare comunque cinematograficamente estranea al contesto. Ottima invece l'interpretazione. In sostanza, il film si raccomanda più per i pregi formali che per i contenuti.

Caterina Parmigiani - Ampi e suggestivi paesaggi campestri colti nella malinconia delle prime ore mattutine sotto un plumbeo cielo autunnale fanno da sfondo al rischioso e forse più faticoso viaggio in bicicletta del protagonista del film, interpretato con magistrale bravura da J. Gamblin. Tuttavia il film risulta diseguale: a scene e situazioni di efficace comunicazione e forte impatto emotivo se ne alternano altre lente e prolisse, che paiono solamente un compiaciuto indugio del regista nel ricreare l'atmosfera di un'epoca.

MEDIOCRE

Rosanna Radaelli - Poteva essere un capolavoro perché l'originalità della concezione è molto bella: far vivere oggi sullo schermo un momento storicamente così importante visto dall'interno dell'ambiente cinema e nella quotidianità squallida di un periodo difficile. Un grande difetto: i 170 minuti di proiezione non vanno d'accordo con l'impronta di commedia che il regista ha voluto dare al racconto. Mi sono chiesta: che cosa è mancato a Tavernier per questo suo film buono nel progetto e un po' troppo fiacco nella realizzazione, a parte qualche zampata come le bellissime riprese del viaggio in bicicletta con la dolcissima musica di Bizet? Sì perché qui di Tavernier ho trovato poco; anzi, al di là del nome ho trovato addirittura poco cinema. Manca infatti, mi pare, quel quid che trasforma un lungometraggio in film. E nel caso di un "grande" questo è abbastanza triste.

Miranda e Giulio Manfredi - La prolissità non giova a questo film che cerca di analizzare la resistenza francese al nazismo alla luce dei compromessi e delle complicità per riuscire a portare avanti un discorso di sopravvivenza e di ostacolo alla censura dittatoriale. Non manca una caustica ironia nel tratteggiare i difetti di una borghesia poco illuminata e un contatto grottesco tra mentalità francese e inglese. Confronto che fa parte degli antagonismi del bagaglio culturale europeo. La sceneggiatura genera confusione anche nell'identificazione degli attori protagonisti, data la somiglianza fisica e la poco chiara determinazione dei ruoli. La filosofia del film è un po' qualunquista. *Laissez-passer* vuole anche dire chiudersi nel proprio microcosmo e cercare di dimenticare la fatica e il dolore della vita. Ma il lungo, faticoso viaggio in bicicletta vuole anche dire la tenacia di cambiare il proprio destino con la volontà di rivolta. Il film sembra ambiguo nella proposta di riflessione e manca di consistenza.

La leggenda di Al, John e Jack

Cast&Credits

regia: Aldo Giovanni e Giacomo, Massimo Venier
origine: Italia, 2002
*sceneggiatura:*Aldo Giovanni e Giacomo, M. Venier, Walter Fontana, Paolo Cananzi
fotografia: Arnaldo Catinari
montaggio: Claudio Cormio
scenografia: Eleonora Ponzoni
costumi: Claudia Tenaglia
musica: Andrea Guerra
interpreti: Aldo (Al), Giovanni (John), Giacomo (Jack), Antonio Catania (Fred), Aldo Maccione (boss), Ivano Marescotti (capitano)
durata: 1h 45'
distribuzione: Medusa

I registi

Cataldo (Aldo) Baglio nasce a Palermo il 29 settembre 1958. Prima di intraprendere la carriera di attore, lavorava alla Sip. Giovanni Storti, nato a Milano il 20 febbraio 1957, viene dal mimo e ha insegnato acrobatica alla scuola civica Paolo Grassi di Milano. Aldo e Giovanni hanno mosso insieme i primi passi nel mondo dello spettacolo. Tra il 1978 e il 1980 si diplomano presso la scuola di mimodramma del Teatro Arsenale di Milano. In quegli anni producono spettacoli comici e di mimo musicale in città. Dal settembre 1982 sono in scena al Derby Cabaret di Milano, tuttora fucina di nuovi talenti cabarettistici. L'attività teatrale si intensifica (soprattutto comica, allo Zelig) e i due cominciano anche ad apparire in tv. Nel 1987 partecipano al film *Kamikazen – Ultima notte a Milano* di Gabriele Salvatores, e al film televisivo *I promessi sposi*. Il trio Aldo, Giovanni e Giacomo nasce nel 1991, grazie all'incontro col cabarettista Giacomo "Sugar" Poretti. Nato aVilla Cortese il 26 aprile 1956, vive a Legnano, ha conseguito svariati diplomi e praticato altrettanti mestieri, tra cui, per dieci anni, il caposala in ospedale. Nel 1992 si unisce al trio anche Marina Massironi (nata a Legnano il 16 maggio 1963, che già aveva fondato con Giacomo il duo Hansel e Strudel), con la quale continuano la loro attività teatrale. Nel 1995 sono tra i protagonisti del programma televisivo *Il circo di Paolo Rossi* e realizzano lo spettacolo *I corti.* Nel frattempo le apparizioni televisive si infittiscono (*Su la testa, Cielito lindo*), ma la grande notorietà arriva con *Mai dire gol*, tra il 1994 e il 1997. Il loro primo film, *Tre uomini e una gamba*, è del 1997. Così come i successivi, *Così è la vita* (1998) e *Chiedimi se sono felice* (2000) la regia è firmata dal trio e da Massimo Venier, e ottengono uno straordinario successo di pubblico. Nel 1999 hanno partecipato al film *Tutti gli uomini del deficiente* di Paolo Costella. *La leggenda di Al, John e Jack* è la loro prima trasferta fuori dall'Italia, ed è prodotto come gli altri dalla società A.gi.di (siglia che sta per "abbiamo già dato").

Il film

Stavolta i "4 registi 4" (il trio Aldo, Giovanni e Giacomo con

l'aggiunta di Massimo Venier) hanno scelto la chiave della parodia cinica e incattivita del *city gangster movi*e, curando di ritagliarsi dal vero gli ambienti adatti per evocare con proprietà gli anni 50, datando vestiti e automobili e affidandosi a una nostalgica colonna sonora alla Woody Allen. Fin dalle prime immagini arriva un forte segnale d'epoca, *La donna che visse due volte* (1958) di Hitchcock proiettato in un drive in: Aldo, Giovanni e Giacomo in veste di balordi criminali tentano di registrare un nastro per compromettere il boss Aldo Maccione, dal quale sono condannati a morte, ma riescono solo a cacciarsi nei guai. Si ride a crepapelle quando i killer ammazzano per sbaglio un barbiere anziché una spia, quando Al che ha perduto la memoria fa concorrenza a *L'esorcista*, quando il fratello omosessuale dello stesso Al (è sempre Aldo che lo interpreta) esterna la sua passione per John e lo invita a ballare mentre il giorno tramonta sui grattacieli. Fino all'elaboratissimo marchingegno messo in opera per far cadere il padrino nelle grinfie della polizia. Vantando una fattura accurata, la farsa si affida a situazioni e battute di sperimentata efficacia, marcia a ritmo sostenuto e nei ruoli secondari non ricorre a generici mobilitando invece gustosi caratteristi come Maccione, Antonio Catania e Ivano Marescotti. Tuttavia la carta vincente è rappresentata come sempre dal trio dei protagonisti, ancora una volta impeccabili nella gestione dei loro talenti complementari. Di coppie comiche è piena la storia del cinema, ma il trio costituisce una formazione più insolita. Si pensi ai fratelli Marx, che però erano meno interdipendenti, e/o ai Ritz specialisti in numeri musicali. Aldo, Giovanni e Giacomo utilizzano un sapiente repertorio professionale di gesti, occhiate, botte e risposte, controscene, il tutto amalgamato in maniera estremamente nitida, incisiva, spiritosa. Mai fuori tempo, mai sbracati, mai volgari. In una parola, bravissimi. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 11 dicembre 2002)

LA STORIA

Non era certo il desiderio di vedere un film la ragione che ha portato Al, John e Jack al drive in di Connie Island, quel pomeriggio del 1959. Il motivo era molto più serio e nessuno di loro poteva prevedere che le cose sarebbero andate diversamente. Adesso si tratta di spiegare tutto a chi quei fatti li ha misteriosamente dimenticati. Ritornare indietro di quattro giorni e tentare di far capire ad Al che cosa appunto è accaduto dal momento che lui, colpito da una rara sindrome da scarica elettrica, non è più in grado di ricordare. Sindrome che è ormai diventata caso televisivo. Al, John e Jack sono tre gangster affiliati alla famiglia di Sam Genovese, e sono soprattutto amici da sempre. Il loro lavoro è quello di prendere ordini dal boss ed eseguirli, purtroppo non sempre in modo professionale. Come dire che non sempre tutto va come dovrebbe andare. E da considerarsi inaccettabile l'errore di aver ucciso al posto di "culo di gomma" un incolpevole barbiere, ma davvero insopportabile l'uccisione della vecchia zia del boss, dopo aver avuto dal lui l'enorme privilegio di andarla a prenderla alla stazione e di scortarla. Nessun dubbio sul fatto che si era trattato di un banale contrattempo, ma è anche vero che è impossibile farlo accettare a Genovese. Per i tre la prospettiva è una sola: un bagno nell'acido, rischio da evitare ad ogni costo. Ma come? L'idea è di John. Denunciare Genovese all'Fbi, sulle tracce del celebre gangster da ormai più di vent' anni, e incassare così anche la taglia che pende sulla sua testa. Prima però bisogna superare una difficoltà: acquisire una prova per dimostrare che quell'uomo è proprio il celebre ricercato. E stato così che i tre, al corrente di una notizia riservatissima, si sono dati fare per registrare una conversazione molto compromettente, che avrebbe poi fornito loro la prova di cui erano appunto in cerca. Ma proprio quella che doveva essere l'occasione della vita si era trasformata in una beffa. Sam, detto anche coscia di pollo per la passione che lo distingue nei confronti di quel pezzo di carne, proprio mentre stava rosicchiando il suo pezzo favorito, all'interno della sua auto parcheggiata nel drive in, rischia, per un ossicino andatogli di traverso, di morire soffocato e si salva solo per l'intervento della sua ormai condannata vittima. La prova tanto attesa per Al, John e Jack, intervenuti e appostati con tanto di re-

gistratore collegato, va così in fumo. Occorre ripensare tutto. E John ha adesso un'altra idea geniale. Se prima si trattava di consegnare il boss all'Fbi , adesso si tratta di salvarlo. Da chi? Da chi, secondo un loro piano, gli avrebbe puntato una pistola proprio mentre si stava rilassando nella sua tranquilla stanza d'albergo. E il cosiddetto salvataggio sarebbe stato compito di Al. Ecco, in sintesi le mosse dell'operazione. Al, percorrendo un cornicione del 19° piano, entra attraverso la finestra nella stanza del Genovese, si nasconde in un armadio e aspetta che il cameriere arrivi, come succede sempre da anni alle sette di sera, e gli porti il pollo fritto, sul cui piatto però, John e Jack, in cucina, hanno sistemato una pistola. Il piano, sia pur attraverso mille ostacoli, sembra riuscire. Ma John e Jack avevano nascosto ad Al un particolare non del tutto secondario: anche lui è ormai ricercato dalla polizia per quella speciale sindrome da cui era stato colpito e che sulla sua testa pende una taglia. Notizia di cui la televisione dava regolarmente ampia informazione. A questo punto il gioco è fatto. John e a Jack vanno alla polizia e raccontano di poter consegnare in un colpo solo i due ricercati. Sam Genovese, autore del rapimento dello smemorato, e Al Caruso, vittima innocente. Neanche con la polizia la trattativa è facile, ma le cose sembrano complicarsi ulteriormente quando si presentano nella stanza di Sam. Alla fine tutto si conclude per il meglio. John e Jack incassano le taglie. Al torna in famiglia, dove lo aspettano tutti, e al suo lavoro in lavanderia. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Dopo averci dato con il loro terzo film, *Chiedimi se sono felice*, una riuscita commedia romantica girata come un film giovanile italiano dove la soluzione teatrale finale chiariva il gioco delle parti (ricordate?), costruiscono questo *La leggenda di Al, John e Jack* sulla messa in scena del personaggio senza memoria e senza identità, Aldo, che deve affrontare di volta in volta sempre lo stesso film come Kim Novak rispetto a un ipotetico James Stewart ossessionato dal suo banale ricordo monodimensionale in *Vertigo*. Certo, potremmo anche dire che il film ha qualche lunghezza e qualche ripetizione di troppo e che è un peccato con tre attori così in forma, soprattutto Giacomo che non smette per un attimo di farci ridere. Potremmo anche dire che si sente troppo il fascino di sistemare i tre negli interni di *C'era una volta in America* di Sergio Leone [...]. Ma è proprio quell'ossessione in più che rende il film non perfetto, ma forse più interessante dei precedenti, almeno con una voglia di fare cinema e non solo soldi facili a Natale. (MARCO GIUSTI, *Il manifesto*, 14 dicembre 2002)

È un'*hitchcomedy* l'operazione compiuta dal trio di comici più cinefili attualmente in circolazione [...]. Perché *La leggenda* non solo rivisita con iconografia quasi maniacale e con sano gusto parodistico il gangster movie o il film di mafia, ma si confronta esplicitamente con *Vertigo,* il più "teorico" dei film hitchcockiani. All'inizio la citazione pare solo un pretesto per datare la vicenda (nel 1959). Dopo un po' si fa strada l'idea che si tratti di una deliberata deviazione: basta pensare alla scelta della location newyorkese (al posto di San Francisco) o alla sistematica eliminazione del femminile, che era invece elemento centrale nel film del '58 (salvo poi introdurre il "femminiello" Herbert che dà modo ad Aldo di sdoppiarsi come succedeva un tempo a Kim Novak). A questo punto però le cose si sono già complicate: perché se quel film utilizzava l'acrofobia come espressione del disagio dello stare al mondo e come traccia di un lontano senso di colpa (perfetta rappresentazione della condizione del secondo dopoguerra), questo gioca consapevolmente con amnesia e angoscia del buio perché lo spettatore e il cittadino di oggi risultano così smemorati e sperduti da essere perfettamente manipolabili e coartati nelle loro scelte (qualcosa di analogo capitava già al personaggio di James Stewart). All'inganno ordito dall'esterno corrisponde peraltro una crisi vissuta dal soggetto all'interno di sé: il tema dell'identità indefinita, malcerta, perduta [...] viene ripreso da Al(do), Jo(va)n(ni) e Jack(omo) che danno il loro contributo alla questione, consapevoli del fatto che nessun'altro meglio di

un attore possa incarnare la problematica (nell'indistinzione tra personaggio e interprete, persona e attore, i tre nei loro film usano sempre i loro nomi). Un'ultima annotazione riguarda la questione del tempo. In *Vertigo* assistiamo a una storia che torna a riaccadere, come una sorta di eterno ritorno (vedi gli anelli concentrici del tronco d'albero su cui è tracciata la linea di una storia che proprio lineare non è); la stessa cosa succede alla fine della *Leggenda* quando tutto ricomincia da capo, nuove identità vengono messe in gioco, nuove truffe ordite… (EZIO ALBERIONE, *duel* 101, dicembre 2002-gennaio 2003, p. 12)

Saprete già tutto di *Al, John e Jack*, visto che le televisioni e i giornali non parlano d'altro. Riassumendo: ricordate i gangster italo-americani dell'inizio di *Tre uomini e una gamba*? Bene, rieccoli in un film interamente dedicato alle loro strambe avventure. Mafiosi dallo slang "broccolino" al soldo del boss Aldo Maccione detto "coscia di pollo". Naturalmente non ne combinano una giusta: fanno fuori il Frank sbagliato, taglieggiato il negozio che non dovrebbero e uccidono la zia del capo. Urge un piano per non finire a mollo nellacido muriatico. Sarà, quello di Al John & Jack, al secolo Aldo, Giovanni e Giacomo, un nuovo miracolo italiano (cinematograficamente parlando, s'intende)? È una domanda retorica: un film che sta per uscire in settecento sale ha ben poche possibilità di deludere il botteghino. Il pubblico del resto è sinceramente affezionato ai tre attori. Li ha resi popolari la Tv ma per fortuna (loro e nostra) hanno saputo mantenere integra l'origine "teatrale" e molto fisica delle loro performance comiche. Di cosa si ride guardando Aldo, Giovanni e Giacomo? Del gioco delle parti e delle maschere (il pignolo pasticcione alla Ollio, il tontolone, il goffo) e dell'eterno segreto d'ogni vis comica, ovvero quella "commedia" molto umana degli equivoci che rivolta la realtà come un guanto senza mai restituirne l'equilibrio. Aldo, Giovanni e Giacomo sono tra i pochi, in Italia, ad aver conservato il senso "rivoluzionario" del mestiere. Nulla di trascendentale, per carità, nessun Tati o Totò, neppure nelle intenzioni, ma chi ama lo stile delle loro performance resterà abbastanza soddisfatto da questo *La leggenda di Al, John & Jack*. Astraendoci però dalla specificità delle gag e dei singoli momenti, e focalizzando l'insieme, il film rispetto al precedente *Chiedimi se sono felice* è deludente. Primo di tutto i tre gangster, per quanto sgangherati e divertenti, non sono personaggi in grado di reggere da soli centocinque minuti di film. In secondo luogo le ambizioni cinematografiche e la sontuosità del contesto rischiano di schiacciare l'evidenza delle gag. Dolly sul ponte di Brooklyn, fotografia ricercatissima (e un po' patinata), centinaia di comparse, una sceneggiatura inutilmente complicata, una storia un po' lunghetta... Armati d'ogni buona intenzione, abbiamo comunque goduto appieno del ritorno di Aldo Maccione, gigante dell'italica commedia da anni "esiliato" in Francia. Anche qui, un grande. (MAURO GERVASINI, *Film Tv*, 18 dicembre 2002)

Nella cornice iniziale John implora lo smemorato Al di restare sveglio. "Non dormire!" è il tormentone del nuovo film dei comici tre-più-uno. È una battuta che, almeno per scaramanzia, bisognava evitare. Se venisse in mente che è un invito rivolto allo spettatore annoiato? Si ride poco e si aspetta che succeda qualcosa per più di un'ora nella nuova commedia del trio in trasferta nella Brooklyn-Manhattan degli anni '50 dipinta in marrone anticato da Catinari. I ragazzi che abbiamo apprezzato per piccole storie italiche e grandi digressioni divertenti si sono arenati in un tentativo maldestro di parodia del cinema gangster italoamericano. È un errore. AG&G non sono parodisti ma cabarettisti. È la loro natura, e la loro alta qualità. Abbiamo avuto la fortuna di assistere al film in una sala piena di pubblico. Le risate, rare, sono piombate sulle gag individuali, non sui dialoghi o le parafrasi comiche (pistole che uccidono da sole, sberle in faccia). La nomea, e un finale dignitoso, garantiscono comunque soldi facili. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 13 dicembre 2002)

La leggenda di Al, John e Jack è il naturale compimento di

un percorso artistico passato poi attraverso il replay *Così è la vita* e il quasi-film *Chiedimi se sono felice* (si può parlare di percorso artistico per tre bravi e simpatici teatranti che mettono in scena se stessi e fanno ciò che li diverte e scoprono che diverte anche gli altri e si ritrovano a sostenere addirittura la "primavera" del cinema italiano a suon di miliardi e subiscono lo stress dell'impresa obbligata e finiscono sotto i riflettori del "chissà cosa faranno il prossimo Natale" e decidono di realizzare un sogno andando in gita, pardon, a lavorare in America dove mettono insieme una storiaccia qualsiasi per divertirsi e divertire di nuovo, ma con un po' di cinema in più?). Il problema è che questo "naturale compimento", un po' per cattiva percezione dello spettatore attendista e un po' di più per difetto di mestiere, si è rivelato un episodio troppo dilatato, un set abusato per eccesso di pretese, un film a tratti perfino noiosetto (utilizzando il metro a cui ci hanno abituato). Al che Aldo, Giovanni e Giacomo, e aggiungiamoci pure il co-regista Massimo Venier, potrebbero alterarsi un pochino e dire: «Ma come, ci avete rotto fino a ieri dicendo che i nosri film sono raccolte di sketch e adesso ce la menate perché abbiamo provato a fare un film?». Per questo dicevamo "cattiva percezione". Non ci crediamo, ma la prendiamo come ipotesi. Abituati alla dimensione mosaico, ai bonsai comici messi uno accanto all'altro nel giardinetto della nostalgia dolceamara di mezza età, allo ieri mediocre abbandonato per un domani forse migliore ma probabilmente no (il minimo comune denominatore dei loro film, ci sembra), all'ironia sulle piccole e grandi sfighe della vita, a quell'umorismo crudele e surreale che si esalta nel dettaglio e nella situazione, all'amalgama di cui parla Morandini tra i due padani che "tolgono" e il siculo che "mette", con quella loro bonomia da compagnoni in campeggio travestita da cinismo... Abituati a tutto questo, ci siamo ritrovati a mordere una fetta di panettone extralarge con un filo di crema tirata lunga, quasi trasparente, che in bocca neanche si sente. Una bella confezione davvero (bella finta, s'intende), con le luci al posto giusto (vedere la prima sequenza), i colori d'epoca, tutto l'arredo che ci vuole e che fa uno strano effetto da Cinecittà finto-America, il falshback menzognero alla Hitchcock... Ma la storia è troppo legata al trio in azione per aver davvero il respiro del cinema e d'altra parte il film è troppo sontuoso per avere l'efficacia dello sketch. È come se la stessa situazione venisse ripetuta cento volte, non per virtuosismo, ma perché costretta a muoversi sul posto [...] Il tutto funestato da una sceneggiatura disarticolata e sconclusionata che produce una doppia nostalgia per lo ieri che non c'è più (lo dicono gli spettatori) e per il domani che non c'è ancora (lo pensano i critici). [...] Gli spettatori Aldo, Giovanni e Giacomo si sono concessi una scorribanda cinematografica più impegnativa del solito nel gangster-movie, alludendo, riecheggiando, omaggiando, parodiando [...]. Fanno sempre ridere – cosa che non si può dire del 99% degli attori comici che oggi traslocano sul grande schermo e del 98% di quelli che ci sono nati – ma sempre un po' di meno. Urge una nuova formula. (FABRIZIO TASSI, *Cineforum* 422, febbraio 2003, pp.33-4)

INCONTRO COL REGISTA E ATTORE GIACOMO PORETTI

Padre Bruno: Da cosa nasce il film? Forse dal fatto che siete così uniti?

Giacomo Poretti: Come in molti altri film di questo periodo, ci è venuta l'idea di scrivere una sceneggiatura che avesse a che fare con la memoria, un po' come *L'uomo del passato* di Kaurismäki. Sulla nostra unità, credo che sia il segreto del nostro successo. Diciamo sempre che, quando abbiamo iniziato a lavorare, abbiamo unito tre disgrazie, ed è venuta fuori una cosa fortunata. Le tre disgrazie in realtà erano due: Giovanni e Aldo, che lavoravano ormai da una decina d'anni – era il 1990 – e stavano quasi per smettere, perché non succedeva niente, e io che lavoravo da qualche anno, e anch'io avrei dovuto smettere perché non funzionava. Quindi abbiamo incontrato un amico comune che aveva un locale; sembra una battuta, ma stava

per chiudere, e ci propose una serata in cui lui avrebbe chiesto un biglietto di cinquemila lire, gazzose a parte, e in cui noi avremmo potuto fare quello che volevamo. La sera del debutto, nel novembre del '90, al mattino mi ruppi una gamba giocando a calcio, e lo abbiamo dovuto rinviare alla settimana successiva: io ero sulla sedia a rotelle, e abbiamo fatto la ruota della fortuna su una delle ruote della sedia, e ci ha portato abbastanza bene.



Padre Bruno: L'accostamento con il film di Kaurismäki fa venire in mente il tema della solidarietà: dicevano i latini, *funiculus triplex, difficile rumpitur*: quando una corda è fatta con tre fili, difficilmente si rompe. E questa è la solidarietà. Mentre lei diceva che invece questo film è un'altra cosa, a me viene da dirle che le vie del Signore sono sempre impreviste e alla solidarietà si può arrivare sia col vostro che col film di Kaurismäki. Avete costruito la sceneggiatura pescando a fondo nell'archivio del cinema. Vi siete divertiti?

Giacomo: La sceneggiatura è stata scritta con il nostro abituale regista e cosceneggiatore, Massimo Venier, e con Walter Fontana e Paolo Cananzi. I riferimenti cinematografici in realtà sono molti, perché amiamo quel tipo di cinema, ossia il gangster, il noir americano. Il problema era semmai costruire una storia divertente, con tre personaggi improbabili come questi, in un ambiente gangsteristico. E creare anche suspence, un intreccio, non solo divertimento.

Padre Bruno: Il film si distacca da un certo genere di film che vuol essere per un grande pubblico e a basso livello. Questo non concede nulla a quello che altri film invece spandono a piene mani, di volgarità.

Intervento 1: In un panorama in cui trionfa la comicità-grossolana, dozzinale, volgare, voi vi distinguete per un certo garbo e un umorismo che non trascende mai e non fa uso smodato di parolacce o grettezze. Come nascono le idee dei vostri film? Da dove si parte?

Giacomo: È una domanda un po' complessa. In una battuta, potrei rispondere che ci è venuta questa storia. Nei tre film precedenti abbiamo voluto raccontare la storia di tre amici, di un'amicizia particolare, di sentimenti e di passioni, cui crediamo moltissimo. In questo invece abbiamo voluto fare un tentativo di coniugare la comicità "pura", come la chiamiamo in gergo, alla ricostruzione di un'ambientazione molto codificata, vera. Anche se avremmo potuto girare il film in Italia, abbiamo fortemente voluto farlo negli Stati Uniti, per dare maggiore veridicità al film, e chissà se il nostro pubblico apprezza queste cose. Sarà che siamo innamorati del cinema e quindi abbiamo voluto fare le cose per bene.

Intervento 2: Voi siete un trio. Ma spesso al cinema gli effetti comici scaturiscono da un duo: c'è sempre il furbo e l'idiota: come Gianni e Pinotto, Jerry Lewis e Dean Martin, Walter Chiari e Carlo Campanini. Il suo ruolo è il più difficile, perché gli altri due rappresentano le polarità. Lei si sente il "terzo"? E se sì, come si fa a farlo? Perché la cosa è difficile…

Giacomo: Non saprei come rispondere. Quando si tenta di

capire o di smontare un meccanismo, è difficile. Forse, a veder bene, il meccanismo è un po' sempre quello: essendo in tre, ci si allea in due. In questo film, interpretando io il personaggio amorale, impasticcato, non posso che suscitare rabbia e disgusto negli altri due. Direi quindi che l'alleanza due contro uno è fondamentale, come quando Giovanni ed io, che siamo milanesi, ci alleiamo contro Aldo che è meridionale; non perché siamo razzisti, ma per far funzionare il meccanismo.

Padre Bruno: Perché gli altri due in sceneggiatura non danno nessuno spunto relativo alla loro vita privata e lei sì? Come mai ha inserito la scena del disgusto per il libro?

Giacomo: Sono cose che nascono spontaneamente in fase di scrittura, non sono meditate. La scena a cui fa riferimento riflette il gusto del "politicamente scorretto", di essere contro alla cultura, preferire la pistola a un libro d'arte.

Intervento 3: Riagganciandomi all'intervento precedente, volevo ricordare i tre fratelli Marx, un trio determinante per il cinema comico mondiale. Quindi non è determinante che si sia in due per fare qualcosa di comico. Il film è gradevolissimo e apprezzabile, in particolare, la scelta musicale, perfettamente associata alle immagini. Dal jazz popolare al capolavoro dimenticato di Billie Holliday. Chi ha curato la colonna sonora?

Giacomo: Il merito della colonna sonora va a Lucky Stecchini, leader dei Goodfellas, che, oltre ad aver realizzato alcune cover per il film, ci ha aiutato come consulente musicale. Potrei ricordare anche Paolo Carù, direttore della rivista *Buscadero*, che ci ha dato molti consigli, e poi anche il nostro gusto. Fare una colonna sonora come questa è difficile sia da un punto di vista tecnico che economico, perché è giusto che il pubblico sappia che quando si chiedono i diritti d'autore di queste canzoni, spesso americani e inglesi oppongono un rifiuto perché considerano il cinema italiano come qualcosa di basso livello, e chiedono cifre impossibili senza neanche cercare di capire di che film si tratta. Anche per noi è stato complicatissimo e oneroso; ma alla fine siamo rimasti contenti perché volevamo musiche rigorosamente dell'epoca.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

OTTIMO

Adelaide Cavallo - Si può scherzare sull'America anni Cinquanta? Sulla cruda realtà del suo tessuto mafioso o fuorilegge, sul potere delle gangs? Sembrerebbe di sì, se avviene con classe. E con lo stile del terzetto più brioso del momento, il gioco è fatto. E si avvale del garbo, della dedizione professionale, di quella capacità di costruire un racconto che abbandona l'umorismo sfacciato, fine a sé, per cedere spazio a un umorismo amaro, contenuto, ma vitale e forse unico, difficile da costruire, ma possibile per Aldo, Giovanni e Giacomo. E con questo lavoro, puntato all'ironico commento di un'America del passato, il valore della parodia emerge nella sua completezza. Le situazioni sono quelle che portano alla comicità, e questo è ovvio in un film fatto da comici, ma il film respira di un nuovo modo di colpire col riso, più riflessivo se vogliamo, più attento alla nostra partecipazione. Anche l'ironia del titolo del film riflette l'essenza del racconto: gli scherzi della memoria colpiscono a volte sulla propria identità; lasciarsi guidare è un po' perdere il valore di se stessi. È questa la riflessione che ci viene da questo trio "leggendario". Piacevole, intelligente, un ottimo film.

Tullio Maragnoli - Chi riesce ancora a farmi ridere in questa valle di lacrime non può che avere sempre la mia gratitudine, e poi la bravura di questo Trio è ormai fuori discussione. Però, qualche dubbio mi è rimasto sulla trama: i troppi riferimenti "colti", apprezzabili appieno solo nella cerchia dei cinefili hanno reso il film un po' troppo lungo e difficile da seguire nei vari passaggi.

BUONO

Umberto Poletti - Un film simpatico con molte gag scontate. Ma ormai, in Italia sono gli unici che sappiano cosa sia la vera comicità: volgarità misurata, antitesi del reale, "maschere" tragicomiche.

G. Alberta Zanuso - La mia prima impressione è che il nostro Trio abbia fatto un passo avanti. Infatti questo è il loro film migliore. La storia piena di sorprese esilaranti scorre rapida senza mai stancare. Alcune situazioni, forse un po' abusate (l'omosessualità), vengono tuttavia dette con buon gusto senza mai cadere nella volgarità. Bravi gli attori, specialmente Aldo che rivela capacità espressive insospettabili. Belle alcune immagini che insieme alla musica ci richiamano volutamente atmosfere alla Woody Allen.

Arturo Cucchi - Il trio comico rovistando nelle storie, nel filone gangsteristico e nei fatti hollywoodiani, trova il pretesto e la verve per farne una satira. E, come un classico noir americano, *La leggenda di Al, John e Jack*, portandoci nel 1959 nei quartieri Queens e Brooklyn di New York, diventa, nelle loro mani e nel loro agire, parodia e caricatura di figure di gangster italoamericani sbruffoni e pasticcioni. Il film ha un'ottima impostazione narrativa ed è impreziosito dagli esterni scelti direttamente a New York. Non manca anche di una raffinata, meticolosa scenografia e, non per ultimo, di una indovinata colonna musicale. Un piccolo appunto si piuò fare a questo lavoro: un lieve cedimento nella freschezza dei raffinati colpi di scena e nel rallentamento del ritmo e della qualità delle gag. Tuttavia tutto è fatto con garbo, con eleganza, con umorismo, senza concessioni alla volgarità. E, di questi tempi, non è poco!

Annamaria Paracchini - Una bella prova di Aldo, Giovanni e Giacomo, che hanno saputo ricostruire l'ambiente mafioso in chiave comica con intelligente e perfetto affiatamento. Ne è risultato un buon film, divertente per umorismo e comicità su questi tre strampalati criminali, con un trio di comici sicuramente apprezzabili nelle loro interpretazioni.

Dennis Ivan Felisari - Ancora una volta Aldo, Giovanni e Giacomo ci offrono un buon prodotto, contraddistinto da: la loro consueta comicità non volgare; "dotte" citazioni cinematografiche; un'accurata ricostruzione ambientale/temporale; una straordinaria colonna sonora. Il risultato è un buon film, piacevole e curato, dove si ride, o solo si sorride, senza forzature, non in maniera sguaiata ma sincera e lieve. Che i tre, anzi quattro considerando Massimo Venier, si divertano, e si siano divertiti anche in questo caso, si vede… e allora divertiamoci anche noi con loro.

Franca Sicuri - Forse il loro successo è dovuto proprio alla loro modestia, nel senso che non si pongono obiettivi alti e provocatori, propongono un'ironia semplice e non volgare e tante piccole, ma simpatiche invenzioni.

Marcello Napolitano - Un film gradevole, ben fatto, con molta fantasia e qualche trovata quasi geniale; però meno convincente degli altri, soprattutto per il ritmo, che a volte diviene lento e fa cadere l'attenzione. Una parte della lentezza del ritmo e, forse anche della parlata "broccolino" che costringe gli attori a una recitazione strascicata. In genere le situazioni, ben costruite, ma ormai classiche della storia del cinema, non accendono la fantasia dello spettatore. Anche la storia di chiusura, il combattimento di Al sul ring, mi è parsa meno incisiva di altre storie di contorno inserite dai tre in altri loro film. Gli attori sono come sempre bravi, simpatici, riescono a farci sorridere spesso; ottima la ricostruzione d'epoca di New York, le citazioni cinefile, la musica.

Bruna Teli - Questa parodia dei film sui gangster risulta gradevole, specie nella seconda parte dove certe ambiguità iniziali vengono chiarite. L'ambientazione a New York è particolarmente bella; buona la colonna sonora, buona l'interpretazione degli attori, sia dei due furbastri gangster da strapazzo che mirano a far soldi senza fatica, che quella

dello smemorato, la cui drammatica situazione viene sfruttata dai due truffatori sia all'inizio che alla fine. Le ultime sequenze sembrano appartenere più al cinema del passato che al presente e, insieme alle immagini di *Vertigo*, sottolineano la cinefilia degli autori che si distinguono dai comici attuali per la loro fine ironia e per l'assenza di volgarità.

Gabriella Rampi - Nel suo genere è un film riuscito, sia per l'ambientazione anni Cinquanta e per i richiami ai film di allora, che per la recitazione e la musica.

Isabella Brivio - Il film comico non è il genere che preferisco ma devo dire che questo mi ha fatto fare qualche buona risata, soprattutto per quei cenni di intesa, quel roteare degli occhi che mi fanno divertire più di tutto. Il film ha forse qualche lungaggine ma sia l'ambientazione che la musica che l'assenza di volgarità e soprattutto la bravura dei protagonisti ne fanno una buona pellicola.

DISCRETO

Lidia Ranzini - Non ho captato concetti validi o contenuti di rilevo, ma ho goduto di pura comicità per 105 minuti. Con i loro ritmi sostenutissimi, sembrano gli eredi dei fratelli Marx. Gli ambienti e le auto d'epoca fanno grande effetto. Ogni tanto pare di guardare un cartone animato, perché anche gli omicidi sembrano giochi innocenti. In fondo si capisce che i mafiosi vengono considerati degli stupidi e l'amicizia resta l'unico vero elemento positivo. Sono rimasta stupita dal fatto che i flashback fossero in parte bugiardi: solo del grande Hitchcock ricordavo esempi simili. Molto gradevole l'uso del colore delle vecchie pellicole di Hollywood. Se, in futuro, facessero ridere su basi più consistenti, potrebbero fare un salto di qualità e non essere sempre ricordati come degli ingenui tontoloni. Per ora, potrebbero tornare al palcoscenico perché sono più adatti a brevi sketch, piuttosto che a una trama unica e lunga.

Marco Bianchi - Comicità senza volgarità, storia ben pensata e originale, non scontata. Un ridere sano.

Bona Schmidt - Bravi questi tre umoristi che riescono a far ridere senza cadere nei luoghi comuni del repertorio tradizionale del film comico all'italiana. Nelle loro gag non c'è quella volgarità pecoreccia che imperversa in molti film di cassetta e impera nelle televisioni di stato e private. In questo film, piacevole per la ricostruzione d'epoca e per l'ottima musica, però, la loro verve si stempera in lungaggini di maniera. La loro ispirazione più genuina è il cabaret con i suoi tempi più rapidi. La struttura di un film, di quasi due ore, richiede un respiro più ampio che forse li trascende.

Cristina Casati - La trasposizione dell'azione dell'ambiente gangsteristico classico americano è per il nostro (sempre beneamato comunque) terzetto il classico "passo più lungo della gamba". Viene a mancare la dimensione di comicità regionale che è la leva della loro comicità. In ogni caso va sempre elogiata la loro capacità di non essere mai volgari.

Angela Bellingardi - Il film non mi ha divertito come i precedenti. Sì, vi è qualche battuta felice e il trio è bravo, ma non vi sono risate spontanee. Ritengo che sia troppo costruito e ripetitivo, in alcuni momenti anche noioso.

MEDIOCRE

Mario Ragazzini - Al contrario di quanto espresso dalla critica il film mi è parso poco convincente nella parodia cinica dei city gangster americani e abbastanza noioso nella sua ripetitività di gesti, occhiate, botte, ecc. di molto superficiale e non scontata efficacia.

Maria Vittoria Ponti Sgargi - Salvo alcune battute spiritose il film mi è parso abbastanza noioso e ripetitivo.

Lucia Fossati - Un buon soggetto e anche una buona sceneggiatura: un vero regista, con altri attori, ne avrebbe potuto ricavare un buon film. Basta pensare quale film divertente ha girato Spielberg (con Hanks e DiCaprio) su una storia di un imbroglione in Prova a prendermi. Ma i nostri tre eroi, pur con tutta la loro carica di simpatia, hanno prodotto un'opera modesta, senza ritmo, noiosa. Si fatica a resistere per un'ora e mezza con i loro primi piani davanti agli occhi. A parer mio, se dei comici vogliono uscire dalla frammentarietà cabarettistica per costruire un vero film, devono avere l'umiltà di farsi dirigere da un regista che sappia il suo mestiere.

INSUFFICIENTE

Roberto Canavesi - La colonna sonora è l'unica cosa bella del film.

La locanda della felicità

16

titolo originale:
Xingfu shiguang - Happy Times

Cast&Credits

regia: Zhang Yimou
origine: Cina/Usa 2000
sceneggiatura: Gui Zi
fotografia: Yong Hou
montaggio: Ru Zhai
musica: Bao San
interpreti: Benshan Zhao (Zhao),
Jie Dong (Wu Ying), Wu Ying (la matrigna), Li Xuejian (Li)
durata: 1h 46'
distribuzione: 20th Century Fox

Il regista

Zhang Yimou è nato il 14 novembre 1951 a Xi'an, in Cina. Figlio di un ufficiale dell'esercito di Chiang Kai-Shek. La sua famiglia viene messa al bando per motivi politici durante la Rivoluzione Culturale operata da Mao Tze Tung e il giovane Zhang viene mandato a lavorare prima nei campi e in seguito in una filanda. Nel 1976, alla morte di Mao, molte università vengono riaperte così, nel 1978, Zhang decide di sottoporsi all'esame di ammissione per la Beijing Film Academy. Purtroppo non viene ammesso perché ha già 27 anni, ma nel 1982 dopo un appello al Ministero della Cultura riesce ad ottenere l'ammissione ai corsi di fotografia dell'Accademia. Tra i suoi compagni di corso figurano alcuni dei futuri registi della "Quinta generazione", Chen Kaige e Zhang Junzhao. Dopo il diploma viene assegnato agli studi cinematografici Guangxi per lavorare come assistente alla regia. Dopo aver diretto la fotografia di alcuni film diretti dai suoi amici Kaige e Junzhao, nel 1987 viene mandato a lavorare con il regista Wu Tian-Ming sia come direttore della fotografia che come attore principale nel film *Old Well*. In questo stesso anno, oltre a vincere il premio come miglior attore al Tokyo International Film Festival, gli viene anche concesso il permesso di dirigere il suo primo film, *Sorgo rosso*, vincitore dell'Orso d'Oro al Festival di Berlino, che lo porta all'attenzione del pubblico e della critica nazionale e internazionale. La sua fama cresce notevolmente dopo l'incontro con la bella attrice Gong Li e il loro sodalizio artistico-sentimentale caratterizza il cinema cinese degli ultimi anni. Nel 1990 il film *Ju-Dou*, co-diretto con Yang Fengliang e interpretato da Gong Li, è il primo film cinese ad essere candidato all'Oscar come miglior film straniero e l'anno seguente *Lanterne rosse* vince il Leone d'Argento alla Mostra del Cinema di Venezia, ma entrambi i film vengono censurati in Cina. Il successivo *La storia di Qiu Ju* (1992, Leone d'Oro a Venezia) è invece approvato dal governo cinese, il regista è riabilitato e i suoi film precedenti vengono tolti dalla "lista nera". Nel 1995 la sua carriera in patria torna ad avere una svolta negativa, la separazione da Gong Li segna la fine del loro rapporto di lavoro e inoltre il governo cinese decide di ritirare dalla competizione del New York Film Festival il film *La triade di Shanghai* (candidato alla Pal-

ma d'Oro e vincitore del Gran premio della tecnica al Festival di Cannes) poiché al Festival partecipava il documentario sulle stragi in piazza Tianamen *Gate of Heavenly Peace*, di Richard Gordon e Carma Hinton. La sua fama comunque non subisce alcun cedimento sul piano internazionale. Anche i suoi film successivi sono presenti con successo nei festival cinematografici di tutto il mondo: *Keep Cool* (1997) è candidato al Leone d'Oro, *Non un di meno* (1999) vince a Venezia il Leone d'Oro, il premio Lanterna Magica e il premio Sergio Trasatti – La Navicella, dell'Ente dello Spettacolo. Con *La strada verso casa* (1999) vince l'Orso d'argento e il Premio della Giuria Ecumenica al Festival di Berlino (da Cinematografo.it). Con *La locanda della felicità,* presentato al Festival di Berlino 2002, il regista ha vinto il Fipresci Award al Festival di Valladolid per "la sua intensa capacità di mantenere la speranza dell'uomo per la felicità, con uno stile tragicomico".

Il film

Per conquistare una corpulenta vedova, Zhao, operaio in pensione, si fa credere proprietario di un fiorente albergo. La donna è piuttosto rapace ed esige la somma di 50mila yuan come regalo di nozze. Le cose si complicano con l'ingresso in scena di Wu Ying, la figlioccia diciottenne della signora che chiede a Zhao di assumere la ragazza, cieca, come massaggiatrice nel suo hotel. Costretto a moltiplicare le menzogne, l'uomo crea una sala per massaggi in una fabbrica abbandonata della periferia, con l'aiuto di un gruppo di amici disoccupati e di un registratore che diffonde i rumori della città. La ragazza si appassiona al lavoro, massaggiando falsi clienti che la pagano con false banconote; pian piano, però, qualche sospetto si affaccia alla sua mente. E qui viene fuori l'originalità del maestro della "quinta generazione" del cinema cinese, Zhang Yimou: in un contesto fittizio, tra Wu Ying e il suo falso datore di lavoro fiorisce un'amicizia autentica. Tutto il resto è irrimediabilmente artefatto, in una Pechino convertita alle grandi arterie metropolitane, ai fast-food e (per chi se li può permettere) ai consumi. Con *La locanda della felicità*, però, il regista non ha voluto realizzare una commedia acida; si è concentrato sui personaggi, segregandoli in interni (Yimou è particolarmente a suo agio quando riprende luoghi chiusi, come il palazzo di *Lanterne rosse*) per poterli osservare meglio. Eppure in questa storia tutto sommato edificante, osservata con occhio affettuoso, s'insinua una sensazione di disagio, una specie di impalpabile imbarazzo che la dice lunga circa il modo in cui il cineasta giudica i "tempi felici" (così suona il titolo originale) in cui viviamo. (Roberto Nepoti, *La Repubblica*, 13 ottobre 2002)

La storia

Zhao, operaio in pensione, ha finalmente trovato la donna che accetta di sposarlo. Sa quello che lei le ha detto: ha già avuto due mariti, ha due figli, ma si aspetta che il suo matrimonio sia un evento e dunque sono necessari 50.000 yen. Quei soldi Zhao non li ha e non vuole certo confessarlo. Si precipita da Fu, un amico, con cui ha già un grosso debito, per chiedergli un aiuto. Il motivo è serio e l'amico, dopo aver cercato di farlo riflettere, si commuove e gli dà un'idea: ripulire un vecchio autobus abbandonato in una zona verde, meta di giovani in cerca di intimità, e farne un "rifugio" dove rilassarsi. Pronto anche il nome: "La locanda della felicità". Messi da parte i primi dubbi, Zhao e Fu, con un po' di vernice e tanta buona volontà danno a quell'autobus una sistemazione che le giovani coppie sembrano gradire. All'interno, ben in evidenza la cassetta delle offerte. La futura moglie nei giorni successivi da di sè il ritratto della donna buona e generosa. Dice però che la ragazza non è figlia sua, che è cieca, e che il padre andandosene gliel'ha lasciata: sarebbe meglio per tutti e due trovarle un lavoro. Magari nell'hotel, di cui lui le ha detto essere il direttore. Zhao con qualche scusa prova a respingere il suggerimento, poi corre dal solito amico. L'unica possibilità che vien fuori è quella di portare la ragazza alla "Locanda della felicità" e chiederle di mettere ordine. E per rendere tutto più credibile questa viene sottoposta ad un lungo interrogatorio, necessario, spiega all'assunzione di ogni dipendente. Zhao vuole sapere perché è cieca e

perché il padre l'ha lasciata sola. E la ragazza racconta di aver perso la vista in seguito ad un tumore, e che il padre ha lasciato quella donna dopo molto litigi, ma ha promesso di tornare e di far curare i suoi occhi. Le prime perplessità da parte della ragazza sembrano superate, ma quando arrivano nei pressi di quello che avrebbe dovuto essere il suo posto di lavoro, una gru sta rimuovendo definitivamente l'autobus e non serve spiegarle che quei rumori sono dovuti a lavori di ristrutturazione. Lei non ci crede e si ribella. Non vuole diventare strumento nelle mani di Zhao, soprattutto a vantaggio della donna a cui lui sta dedicando la sua attenzione. Così Wu Ying torna a casa e la sorpresa che l'accoglie è anche più amara: la sua stanza è stata passata al fratello e i suoi mobili portati via. Senza neanche una parola, apre la porta e corre in strada. Zhao confessa di sentirsi legato mani e piedi. Avverte su di sè la responsabilità di quello che potrebbe accadere a Wu Ying e la porta a casa sua. E passa a mettere in scena il secondo suggerimento che gli aveva dato la matrigna della ragazza: allestirle una sala massaggio. Così va dal suo ex datore di lavoro e gli chiede l'uso della vecchia fabbrica, ormai abbandonata, e con altri amici, tutti pensionati, tappezza di cartone una struttura metallica, riveste una vecchia branda e inventa con dei soldi che ha loro procurato, i primi clienti. Wu Ying comincia a lavorare e conta con soddisfazione i soldi che guadagna. Ma i soldi che occorrono sono tanti e nessuno li ha. Non resta che continuare a mentire: pagare la ragazza con semplici biglietti di carta, in tutto simili, tra le dita di chi può vedere, a vere banconote. Wu Ying si mostra contenta, dice che sono anche troppi. Un giorno però Zhao si trova davanti a quello che non avrebbe proprio immaginato. La promessa sposa lo caccia in malo modo. Gli rimprovera tutte le bugie dette e aggiunge di avere ormai un nuovo marito. In ultimo gli chiede di riportarle quella ragazza. Zhao è disperato, si ubriaca, si abbandona ad uno sfogo pieno di amarezza e poi in un bar chiede foglio e carta e scrive una lettera. Esce, attraversa distrattamente la strada, e viene travolto da un camion. All'ospedale dove è ricoverato, privo di conoscenza, arrivano i suoi amici. Il medico del pronto soccorso dice subito che ha bisogno di parlare con un parente: gli è stata trovata addosso una lettera indirizzata alla figlia e va consegnata. E gli amici in gruppo si fanno carico di quello scritto e si precipitano a casa di Wu Ying, ma non la trovano. Sul tavolo vicino a un registratore un biglietto: «Direttore Zhao, quando sentirai questa registrazione io sarò già lontana. Non mi cercare, tanto non mi troveresti. Non vi darò più fastidio. Ho sospettato fin dall'inizio che la stanza dei massaggi fosse una farsa. Sapevo che voi tutti stavate recitando una parte, allora anch'io ho recitato la mia. Stavate cercando di aiutarmi in tutti i modi. Io non mi sono mai sentita ingannata. I giorni passati insieme a voi sono stati i più belli della mia vita. Nel profondo del mio cuore so che i miei occhi non potranno mai essere curati, ma non vi preoccupate, io non rinuncerò mai alla vita. Addio direttore. questo registratore te lo lascia come ricordo». E mentre scorre il nastro, uno di loro legge ad alta voce la lettera di Zhao. Sono le parole di un padre che chiede alla figlia notizie sulla sua salute e che le promette di tornare con i soldi che serviranno a curare i suoi occhi. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Il film minimalista tratto da un racconto di Mo Yan e coprodotto dagli americani, molto bello, mette insieme due registi straordinari. Uno è Zhang Yimou, 52 anni, ultrapremiato, il cinese meraviglioso già autore di *Sorgo rosso*, *Lanterne rosse*, *Ju Dou*, *La storia di Qiu Ju*, *La triade di Shangai*, *Non uno di meno*. L'altro, in funzione di produttore, è Terrence Malick, 59 anni, l'americano misterioso autore de *La rabbia giovane*, *I giorni del cielo*, *La sottile linea rossa*. Il risultato è un'opera che conferma un'integrazione etico-culturale cinese: personaggi ed episodi potrebbero appartenere anche a un Paese diverso, ideologia e moralità scomparse lasciano il posto all'avidità e all'egocentrismo, il passato recente è cancellato nell'oblio, il sole dell'avvenire ha smesso di splendere e soltanto l'amicizia o la generosità individuali possono curare l'infelicità. Il film conferma pure il gran talento di Zhang Yimou che sa raggiungere qui una toccante, classica, perfetta semplicità. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 12 ottobre 2002)

Nei tredici titoli firmati finora [...], il 51enne maestro è trascorso dall'impegno sociale alla commedia, dal megaspettacolo al bozzetto neorealista; e allestendo in chiave di grandiosa cineseria la *Turandot* di Puccini per il Maggio Fiorentino ha confermato la sua qualità di geniale artigiano tuttofare. Se dovessi cercargli un omologo nella storia dello spettacolo italiano, citerei (e lo considero un gran complimento) l'eclettico Alessandro Blasetti, il quale riusciva a trarre il meglio da ogni occasione che gli veniva offerta al cinema o a teatro. Per *La locanda della felicità*, tratto da un racconto di Mo Yang, Zhang Yimou ha cercato di intonarsi al gusto dei suoi coproduttori americani, tra i quali Terrence Malick, ispirati dal glorioso precedente di *Luci della città* (1931) in cui Chaplin stabilisce un rapporto con la ragazza non vedente impersonata da Virginia Cherrill. [...] Il risultato è leggerino, garbato e a tratti commovente. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 12 ottobre 2002)

È stato già detto che Zhang Yimou è l'erede cinese del cinema neorealista italiano. Non deve neanche impegnarsi ad attualizzare, perché pesca da una realtà sociale affine (quella cinese è per certi versi ancora lontana dalla complessità della modernità) e perché ha la sensibilità e l'intelligenza di raccontare istinti semplici e debolezze universali. Questa è una conferma. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 11 ottobre 2002)

C'è una felicità nascosta tra le vie di una metropoli cinese in continua espansione, caotica e senza cuore. Una felicità ricercata, agognata, da figure in un paesaggio desolante e amaro, fatto di fabbriche grigie, di strade affollate, di condomini architettonicamente sgraziati. C'è un uomo, che pensa di trovarla tra le braccia di una donna conosciuta attraverso un annuncio di un giornale per cuori solitari ma purtroppo scopre che la donna ha tutto tranne che un'anima. C'è una donna che la ricerca soltanto nel crasso materialismo dei nostri tempi, e non crede più alla favola dei "due cuori e una capanna". E per finire c'è una ragazza. Non vedente a causa di un tumore al cervello. Per lei la felicità è ancora più lontana, persa in un mondo buio ed ostile, lontana come lontano è il padre che la ha abbandonata nelle mani della matrigna che non la ama e la tratta peggio di una serva. Finché l'uomo e la ragazza si incontrano. Forse non riusciranno ad alleviare la solitudine che li attanaglia o a colmare il loro disperato bisogno di amore ma troveranno la forza di andare avanti. Di più non raccontiamo. Perché lasciamo allo spettatore il piacere di immergersi totalmente in questa delicata favola agrodolce narrata con sentita compassione e sublime ironia da un regista finalmente ritrovato. Ancora una volta un ritratto di donna per Zhang Yimou. O meglio la sua condizione sociale che dalla Cina feudale della triade formata da *Sorgo rosso*, *Ju Dou* e *Lanterne rosse* alla terribile espansione capitalistica di oggi è ancora una gracile figura sbatacchiata dal corso degli eventi. Che piacere vedere un film come questo. Delicato come una carezza, lieve come una piuma, ironico ed affettuoso, sommessamente malinconico e dolcemente triste. Yimou accantona lo sterile accademismo delle sue ultime opere, le sfarzose scenografie e i colori sgargianti e racconta in punta di piedi, con uno sguardo quasi filosofico, una storia fatta di cose impercettibili e minute, di sorrisi di speranza e false promesse, di parole fatte d'alba e di vorrei sussurrati che non riescono a concretizzarsi. Il film parte come una commedia degli equivoci, come una gustosa pochade dove, secondo stilemi pirandelliani, ognuno indossa maschere che non gli appartengono. Poi, lentamente, diventa una amara riflessione sull'imprevedibilità del caso, sulla difficile lotta che la vita ci impone, sull'inane rincorsa di una vita e di un futuro migliore. Ma tutto è filtrato attraverso la lente della speranza e della consapevolezza che malgrado tutto si debba continuare a sorridere alla vita. I personaggi, osservati con disincanto e partecipazione, sono eteree figure che riescono a librarsi in volo e ad abbandonare lo squallore che li attanaglia con la forza del sorriso e con la voglia di crederci fino in fondo. Non a caso le uniche figure negative (la grassa matrigna e il di lei figlio viziato ed obeso) sono le sole a non riuscire a scrollarsi di dosso l'insopportabile peso di una vita gretta e meschina e a rimanere ancorate, forse anche a causa del loro peso corporeo, ad una vita brutta sporca e cattiva. Presentato al 52° Festival di Berlino tra unanimi consensi, *La locanda della felicità* è uno di quei film che conciliano il sorriso, amalgamano alla perfezione gioie e lacrime, insegnano più di

qualsiasi libro e attraverso la semplicità di un piccolo quadro di vita vissuta diventano specchi di una condizione esistenziale universale. (CESARE PARIS, *Kataweb cinema*)

Questa commedia amarissima presentata al 53° Festival di Berlino ruota permanentemente attorno al tema della solitudine, con cui ogni personaggio, e in particolare i due principali, Zhao e Wu Ying, deve confrontarsi. E un film lieve e crudele, la cui storia, tratta da una novella di Mo Yan, uno tra i maggiori scrittori contemporanei cinesi, sceneggiata da Gai Zi, vicedirettore di "Li Jiang", un importante periodico letterario cinese, è assunta da Zhang Yimou per darci ancora una volta personaggi forti sia nelle loro sconfitte, nella loro vita dolorosa, portatori di una speranza ostinata e immotivata. Del resto è la loro unica possibilità per vivere: proiettarsi nel futuro, e soprattutto aggrapparsi a un desiderio, che sia quello di trovare finalmente una compagna (per Zhao) o di ritrovare il padre (per Wu Ying) scacciando il cattivo pensiero che si sia dimenticato di lei. Vale la pena sottolineare questa origine letteraria, se non altro perché si conferma una volta di più l'interesse di Zhang Yimou alla trasposizione cinematografica di una storia nata come testo letterario. Ciò ha permesso al regista cinese di affrontare alcuni tra gli scrittori contemporanei più rappresentativi del suo paese. Mo Yan, l'autore della novella da cui il film è tratto, in misura maggiore di altri, dato che non è la prima volta che lo affronta, anzi, è stato proprio con *Sorgo rosso* che Yimou ha iniziato la propria carriera come regista facendosi conoscere anche in Occidente. *La locanda della felicità* ci propone la nascita di un'amicizia veramente strana, che cresce progressivamente, tendendo a non manifestarsi mai apertamente come tale, e soprattutto non viene presentata narrativamente come tema principale della storia. Soprattutto, si tratta di un'amicizia che cela fino all'ultimo quello che avrebbe potuto essere effettivamente il rapporto tra Zhao e Wu Ying: quello tra padre e figlia. Rapporto che trova consistenza solo nel finale, quando Zhao scrive per Wu Ying una lettera fingendo che questa sia stata scritta dal padre di lei. A questo proposito, non va dimenticato che ciò che porta i personaggi a "nascondere" i propri sentimenti, non risiede in un atteggiamento individuale dovuto al particolare carattere dei personaggi, ma è piuttosto un aspetto culturale proprio dello spirito orientale. Non dobbiamo interpretarlo come paura di aprirsi, ma, in un certo senso, come timore di ferire l'altra persona, o quanto meno di metterla in imbarazzo, e non riguarda la personalità dei singoli individui, quanto un sentire culturalmente e socialmente condiviso. L'ironia finale, ma meglio ancora si potrebbe dire il sarcasmo con cui ci lascia Zhang Yimou, risiede nel fatto che Zhao, per riscattare tutte le bugie che ha dovuto dire, scrive una finta lettera. È senz'altro un'altra bugia, seppure a fin di bene, per poter confortare la ragazza, ma non solo. In questa falsa lettera troviamo tutta la sincerità di un uomo che parla serenamente a una ragazza come se fosse effettivamente sua figlia. Purtroppo, però, questa lettera Wu Ying non la potrà mai leggere: la lettera – portata dagli amici di Zhao – arriverà in ritardo, quando Wu Ying sarà già andata via da sola verso un destino indecifrabile, senza sapere della sorte di Zhao, investito da un camion e privo di conoscenza in ospedale, e prima che i suoi amici le possano raccontare tutto. Sarà Fu a leggerla come a ubbidire a un desiderio dell'amico, quasi nell'intento che con la sua lettera, mentre fa riandare il nastro con in sottofondo il messaggio della ragazza, si compia un atto rituale, come se q quest'ultimo sforzo di Zhao potesse ancora avere una qualche efficacia, e, quasi rabbiosamente – almeno a sentire il tono deciso con cui Fu legge la lettera – pretendere che non sia stato inutile. (FABIO MATTEUZZI, *Cineforum* 420, dicembre 2002, pp. 48-9)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

OTTIMO

Michele Zaurino - A questo mondo c'è un disperato bisogno d'amore, di solidarietà e di generosità. In una Pechino ultra moderna, fredda e impersonale Zhang Yimou ci racconta una parabola che ha come protagonisti un operaio in pensione e una deliziosa ragazza cieca, orfana di madre e con un padre che si disinteressa a lei. La giovane Wu Ying è più o meno

consapevolmente al centro di un castello di menzogne che la porta a fare la massaggiatrice in un falso hotel di cui l'ex operaio finge di essere il proprietario per conquistare una vedova gretta e avida che è la matrigna di Wu Ying. È stridente il contrasto tra la sensibilità dei sentimenti e lo squallore di una vecchia fabbrica abbandonata dove si svolgono le sedute di massaggi. Si instaura un flusso di energia positiva tra l'anziano Zhao e la giovane. Con un finale originale, in cui la comunicazione tra i due è virtuale, Wu Ying nonostante la sua menomazione trova la forza di andarsene e di lottare per il proprio futuro. Questo film riconferma il posto di Zhang Yimou tra i grandi maestri del cinema. *La locanda della felicità* non esiste di già, dobbiamo costruircela anche con un po' di fantasia.

Rosa Luigia Malaspina - Film tenero, dolce, commovente, con molta fantasia che arriva al limite della menzogna (buona). Storia di un'amicizia profonda, della generosità degli ultimi in contrapposizione all'avidità, alla grettezza di altri. Di felice non ho visto niente, ma generosità e sentimenti che sublimano la vita.

Cinzia Maggioni - Il film mi ha lasciato una riflessione: la ragazza diventa autonoma perché decide di prendere la sua strada (e la cosa mi sembra più irreale) o forse, attraverso la solidarietà, attraverso momenti di felicità, di "calde" bugie, anche la personalità più spaurita si tranquillizza e trova la gioia di esprimersi da sola. Forse questo oggi è il pensiero e il contributo che possiamo dare ai giovani.

BUONO

Luisa Alberini - Una storia semplice, apparentemente. La madre matrigna, la figlia odiata, e colui che interviene a sostituire un padre che se ne è andato. Inevitabile cedere alla commozione. Eppure in questa nuda semplicità si inserisce qualcosa di più difficile spiegazione. Anche in un mondo di buoni sentimenti non basta credere che le buone intenzioni, e in questo caso le soluzioni sono così ingenue da apparire "fantasia", siano sufficienti al lieto fine. Dunque il significato è un altro. Ed è in questi gesti che appaiono più incomprensibili se decisi da una ragazza cieca. Sono gesti di fuga dietro i quali si nasconde l'attesa di un futuro a cui ci si consegna senza calcolo, perché tutti abbiamo diritto ai sogni e alla speranza. Quasi una sfida al mondo in cui sembra contare solo quello che è sotto il controllo degli occhi. E mi vengono in mente le parole di Saint-Exupery: «L'essenziale è invisibile agli occhi. Non si vede bene che col cuore».

Anna Maria Paracchini - Film non impegnativo che si guarda con piacere, è divertente bello e ironico nella sua semplicità. Una metafora sul mondo reale e sociale, sulla vita moderna cinese. Bravi gli interpreti nella loro spontanea semplicità. Aggiungo una buona sceneggiatura e ambientazione.

Franca Sicuri - Meschinità, egoismi, piccoli imbrogli e bugie sono gli ingredienti universali e un po' fastidiosi della prima parte del film: il quale però sale a livelli di sensibilità poetica nella seconda parte, dato il casuale susseguirsi degli eventi e guidato da quella attenzione per la solidarietà umana insita in ciascuno. Almeno si spera che, malgrado tutto, riesca a trasformare il male in bene, l'imbroglio in una innocente illusione, in un modo per esprimere affetto.

Giulio Manfredi - Sembra che questo bravo regista cinese sia sempre più preoccupato del futuro della sua gente. Il benessere occidentale prende un aspetto ingannevole nelle sue promesse di vita. L'individuo perde spiritualità e si orienta sempre più verso l'avere. Solo l'affinità tra miseria e cecità sembra salvare i valori dell'uomo. Bisognerebbe conoscere meglio la Cina per poter dare meglio un giudizio. Quello del regista ci lascia l'ansia per la sorte della coraggiosa ragazza. Non credo che per le strade di Pechino troverà una soluzione alla sua vita.

Vincenzo Novi - È sempre fonte di meraviglia constatare che l'umanità ha un denominatore comune di buone disposizioni. Sono aspirazioni che si manifestano anche nelle culture che sono comparse di recente sulla scena del

palcoscenico globale. Dicono: Credi, ama e vivi la tua intima convinzione. Vedrai cadere davanti a te gli ostacoli costruiti dalla paura e la strada farsi piana e scorrevole. Un messaggio che annulla le diversità e le distanze. Costruito in modo onirico come possono essere le categorie del sogno, manifesta alla maniera propria della cultura di quel popolo la parte nascosta che appartiene a ogni essere umano.

Ilario Boscolo - In questo film Zhang Yimou presenta le sfaccettature dell'ndividuo e della società cinese ormai a un discreto livello di modernizzazione. I personaggi si dispiegano compiutamente nel percorso a ostacoli per un matrimonio che poi non si realizza. I sentimenti di amicizia generosa, di solidarietà e di umanità, ma anche di testarda perseveranza stratificati nella coscienza della gente umile sono efficacemente rappresentati. Il regista mostra anche la presenza nella (moderna?) società del cinismo e del freddo-vuoto individualismo. Il suo giudizio è scolpito attraverso la fisicità positiva dei soggetti positivi e la quasi repellenza di quelli negativi.

Lucia Fossati - Il film può dare luogo a una duplice lettura: da una parte può essere un racconto edificante e commovente, quasi una parabola evangelica, dove i ciechi vedono e ai poveri è destinato il regno dei cieli; dall'altra può essere visto come un ulteriore capitolo della panoramica di Zhang Yimou sulla Cina contemporanea: allora il racconto, invece che edificante, diventa accusatorio. Il titolo originale pare significhi "Happy Times", ed è evidentemente amaro e ironico per rappresentare una società che presenta tutti i difetti della società dei consumi, ove gli ideali di uguaglianza sono caduti e i valori tradizionali abbandonati. Il regista però, ancora una volta, vede la salvezza in una figura femminile: una donna ostinata e determinata come Qiu Ju, come la maestra di *Non uno di meno*, come la ragazza di *La strada verso casa*, e bisogna riconoscere che nel dipingere queste figure è davvero grande.

Sandro Avanzini - Il film mi è molto piaciuto. Dimostra l'importanza dell'amore, della "carità" (nel senso cristiano della parola) verso l'altro. per dargli un po' di felicità. Anche se per farlo si deve ricorrere alla bugia, in questo caso il fine giustifica i mezzi... Mi ha ricordato molto, sempre per via del sentimento di amore che lo pervade, il precedente *La strada verso casa*.

Piergiovanna Bruni - Ironia in una storia che ha del surreale; minimalista ed incitante all'altruismo, il film tenta la rinascita di un individuo mediocre ad un uomo nuovo, migliore. Potessimo tutti vivere due vite, forse l'esperienza ci renderebbe migliori, più attenti agli altri, felici anche nella povertà. Ma il film finisce, mentre la realtà continua. Riuscirà l'uomo senza passato ad essere sempre soddisfatto nel suo ambiente fatto di baracche e di squallore? Penso di no.

Anne Sophie Torelli - Originale il soggetto, molto presenti i valori umani. Bravi gli attori, soprattutto la ragazza, peccato che il film sia molto lento e dia troppo peso ai dettagli. Buone certe idee, per esempio quando vediamo la "locanda della felicità" appesa a una gru o quando la ragazza cerca il soffitto della "sala per il massaggio" con la scopa.

Edoardo Imoda - Film dei buoni sentimenti e della felicità delle piccole cose, ma anche film d'interrogazione su quale possa essere la vera felicità in una realtà che ha perso i connotati del mondo contadino e tradizionale cinese per far posto ai canoni che possiamo definire tipici della cultura occidentale ed americana in particolare. Ma è nei momenti di difficoltà, in un contesto di povertà generalizzato, che nascono sentimenti di collaborazione e disponibilità ad un aituo verso chi sembra meno fortunato degli altri. Quanto, in questo, possa influire la cultura e la mentalità orientale è difficile a dirsi; sicuramente il discorso di fondo ha validità universale e quella doppia confessione finale, letta e/o registrata, sembra un reciproco abbraccio per un qualcosa che poteva essere ma che non è stato, la speranza per una condizione migliore, ma soprattutto un

desiderio ed un bisogno d'amore, negato dai fatti ai protagonisti del film.

DISCRETO

Carla Casalini - Addio magiche "lanterne rosse". Una brutta, anonima Pechino senza più niente acceso fa da sfondo a una favola urbana più semplicistica che semplice, con personaggi senza sfumature, quasi maschere: i buoni, gli ingenui i perfidi, i grassi; con qualche spunto gustoso e un finale drammatico un po' retorico. Abilmente sceneggiata, ben recitata. Ma fa rimpiangere il tanto più intenso Zhang Yimou delle prove precedenti, anche quello minimalista di *Non uno di meno*.

Grazia Masi Cipelletti - Il finale è il punto debole di questo film; la caduta nel mélo, il messaggio positivo e ottimista, non sono una conclusione coerente e giustificata del racconto. Il film stenta a trovare il suo linguaggio tra realismo minimalista (dove taluni personaggi sconfinano nella macchietta) e simbolismo fiabesco (dove i "cattivi" sono tutti antipatici e i "buoni", anche se un po' imbroglioni, tutti simpatici).. Il film si salva per la stupenda, intensa recitazione della giovane protagonista.

Ennio Sangalli - È un filmetto esile esile con una storia da telefilm strappalacrime. La recitazione un po' esotica – alla cinese – non accresce fascino alla storiella. Una grande delusione.

Carla Testorelli - Il regista di *Lanterne rosse* è chiamato a dirigere, con la complicità della produzione americana, una storia esile, popolata da personaggi convenzionali, al limite del grottesco (la matrigna e il fratellastro sembrano uscire direttamente da una fiaba dei fratelli Grimm). Il film si riscatta quando il regista dirige con mano sicura l'ottima attrice che recita il ruolo della cieca emarginata: da ricordare le scene in cui la ragazza si presenta al lavoro con la camicetta "buona" e quelle dei pranzi con il "Signor Direttore".

Cristina Bruni - Questo film ha deluso le mie aspettative. L'ho trovato qualitativamente molto inferiore a opere precedenti del medesimo regista. Probabilmente la collaborazione con l'autore statunitense non gli ha giovato, snaturando la sua capacità artistica. Ciò che lo ha sempre reso originale era l'ambientazione delle sue opere, in atmosfere rarefatte e magiche (penso a *Lanterne rosse*). In *La locanda della felicità* invece non c'è magia, nonostante lo sforzo dei protagonisti di inventare qualcosa che faccia sentire utile la povera ragazza non vedente. Gli attori sembrano macchiette, la storia è poco credibile, come la venale fidanzata del protagonista e come l'amore di questi per lei. L'unica veramente brava è la ragazza cieca che rende un'interpretazione davvero mirabile.

MEDIOCRE

Ugo Pedaci - È un film decisamente modesto, ben lontano dal fascino delle prime opere di questo regista. È forse anche troppo lontano dal nostro mondo.

Isabella Brivio - Splendida recitazione della protagonista, ma improbabili situazioni di assoluta bontà o di assoluta cattiveria. Non mi è piaciuta la trovata di finire il film con l'incisione della cassetta: sembra che il regista non sapesse come terminare il film. Il messaggio è la speranza che ritorna nella ragazza davanti alle manifestazioni di affetto e di amicizia.

INSUFFICIENTE

Vittoriangela Bisogni - Film troppo minimalista e lento. Un teatrino del nulla che si sostiene sulla presunta forza dei sentimenti edificanti.

Lontano dal paradiso

17

titolo originale:
Far from Heaven

Cast&Credits

regia e sceneggiatura: Todd Haynes
origine: Usa, 2002
fotografia: Edward Lachman
montaggio: James Lyons
musica: Elmer Bernstein
scenografia: Mark Friedberg
costumi: Sandy Powell
interpreti: Julianne Moore (Cathy), Dennis Quaid (Frank), Dennis Haysbert (Raymond), Viola Devis (Sybil), Patricia Clarkson (Eleanor)
durata: 1h 47'
distribuzione: Eagle

Il regista

Nato a Los Angeles, California, il 2 gennaio 1961, Todd Haynes sin da bambino è attratto dalle arti, dipinge e gira filmati amatoriali. Nel 1985 termina con successo gli studi in Arte e Semiotica presso la Brown University e in seguito si trasferisce a New York. Nel 1987 realizza il cortometraggio *Superstar: The Karen Carpenter Story*, un documentario sulla cantante e batterista dei Carpenters (duo pop americano celebre negli anni '70) morta nei primi anni '80 per anoressia. Il corto viene presentato in vari festival con un discreto successo, ma viene ritirato a causa delle battaglie legali con Richard Carpenter per i diritti musicali e con la Mattel, casa produttrice delle bambole Barbie e Ken. Nel 1991 dirige il primo lungometraggio, *Poison*, vincitore del Gran Premio della Giuria al Sundance Film Festival e del Teddy al Festival di Berlino, che viene duramente contestato dai gruppi religiosi più conservatori. Nel 1998 impressiona il pubblico e la critica internazionali con il film *Velvet Goldmine* e nel 2002 conferma il suo talento con *Lontano dal paradiso*, complice l'attrice Julianne Moore (con la quale aveva già realizzato *Safe* nel 1995) che per il personaggio di Cathy Whitaker vince la Coppa Volpi alla 59ma Mostra del cinema di Venezia ed è candidata all'Oscar come miglior attrice protagonista. Lo stesso Haynes riceve la nomination per la miglior sceneggiatura non originale e il film è candidato anche per la miglior fotografia e la miglior musica.

Il film

Dopo il successo di *Velvet Goldmine*, premiato a Cannes '98 per il miglior contributo artistico, Todd Haynes ha presentato in concorso alla Mostra del cinema di Venezia *Far from Heaven*, che ha ottenuto il premio per la miglior attrice protagonista (Julianne Moore). Se *Velvet Golmine* era ambientato nell'Inghilterra degli anni settanta, con la sua ultima opera Haynes ritorna ai cinquanta, delineando un progressivo viaggio nel tempo e trasportando in maniera sempre più

netta il suo discorso su un piano politico nel quale i diritti dell'altro – il "diverso" nelle sue diverse eccezioni – occupano un posto sempre più ampio. Haynes esordisce alla regia con il breve *Superstar: the Karen Carpenter Story*, biografia della pop star americana interamente interpretata dalle forme di plastica di bambole Barbie. Dopo *Poison*, il suo primo lungometraggio, nel 1995 dirige *Safe*, ritratto impietoso di una ricca casalinga californiana ottenebrata dalla filosofia new age. Ed è ancora dal ritratto di una casalinga che *Far From Heaven* prende le mosse per poi allargarsi in cerchi concentrici verso altre problematiche. [...] Nel lavoro che Haynes fa sulla sua attrice feticcio (protagonista anche di *Safe*) si rivela il doppio movimento che il regista avvita sulla storia del cinema e [...] sul melodramma americano anni cinquanta. (SILVIA COLOMBO, *Itinerari mediali*)

La storia

Cathy Whitaker è una donna invidiata nella piccola città di Hartford, Connecticut, nel 1957. Vive in una bella casa, ha un marito importante, due figli ubbidienti, un gruppo di amiche e una posizione di prestigio. Di tutto questo è perfettamente consapevole, e se ne fa carico con un'attenzione che le viene poi da tutti riconosciuta. Ma è proprio il marito che una sera, quando Cathy lo sta aspettando per andare ad uno dei soliti ricevimenti, a incrinare l'ideale modello di perfezione in cui pensava di vivere. Si è messo nei guai per un bicchiere di whisky di troppo, e la polizia lo ha fermato. Apparentemente un fatto da dimenticare. La mattina dopo, alla giornalista che è andata a intervistarla per un giornale locale, la signora Whitaker parla di sè quasi sorprendendosi dell'interesse che la sua storia tanto normale possa avere. Ma la prima a sapere che qualcosa sta cambiando è proprio lei. Frank Whitaker, responsabile commerciale della Magnatech, una grossa azienda, trova sempre più facilmente nel suo lavoro motivo per rientrare tardi, cerca rifugio nell'alcool e disattende le richieste di intimità della moglie. Fino a che, una sera, preoccupata di un ritardo davvero eccessivo, pensa di portargli in ufficio qualcosa da mangiare e lo scopre mentre sta baciando un uomo. Inevitabile per Frank ammettere che qualcosa non va e da parte di Cathy suggerirgli di rivolgersi ad un medico. Frank accetta il consiglio e Cathy sembra tranquilla. Tutti e due sono del resto occupatissimi con vari impegni, che in parte giustificano le assenze reciproche. Così, quando un pomeriggio lei si trova all'inaugurazione di una mostra d'arte senza Frank e a sorpresa incontra Raymond Degan, il suo giardiniere, uomo di colore, con la figlia, è del tutto normale per Cathy iniziare con lui uno scambio di idee e non rendersi conto che quella sua piacevole conversazione sta diventando oggetto di commenti non benevoli da parte delle sue amiche. Non molto tempo dopo, una festa a casa dei signor Whitaker con tanti amici mette Cathy e Frank davanti a quella che lei definisce "una brutta piega". Lui beve più del lecito e una volta rimasti soli, bastano poche parole a provocare una reazione di cui non sa darsi pace: uno schiaffo violento che lascia sul viso di Cathy un segno da nascondere. Eleonor, la sua migliore amica, la nota e le chiede se è successo qualcosa. Lei nega. Però poi scappa in giardino a piangere e Raymond davanti a quelle lacrime non può far finta di niente. «Devo ritirare delle piante, perché non viene con me? L'aiuterebbe a distrarsi». Cathy finisce con l'accettare. E quel momento di debolezza si trasforma in un lungo pomeriggio di confidenze. Si siedono a bere qualcosa in un posto frequentato solo dai neri, dove lui è osservato con diffidenza e all'uscita lei è notata da una conoscente, che racconterà in fretta a tutti quello che ha visto. Ma le conseguenze di quell'incontro vanno oltre. Anche il marito, informato in ufficio di quanto è accaduto, le rimprovera i pettegolezzi a cui ha esposto se stessa e tutta la famiglia. Allora Cathy telefona a Raymond, ed è costretta ad ammettere la leggerezza del suo comportamento. «Tra noi non può esserci amicizia». Arriva Natale, e Cathy prepara sotto l'albero un regalo al marito: una vacanza al sole. Vuole prendere le distanze da tutto e ritrovare con Frank la tranquillità persa da tempo. Ma a Miami, e senza che Cathy lo capisca, lui incontra il ragazzo che lo porterà definitivamente lontano da casa. Ritornati a Hartford, la situazione preci-

pita. I bambini raccontano di loro compagni espulsi per aver picchiato una bambina di colore, che è, ma Cathy lo saprà con ritardo, Sara, la figlia di Raymond. Frank confessa tra le lacrime di essersi innamorato di una persona che vuole stare con lui, di aver provato con tutte le sue forze ad opporsi a quello che sentiva, ma senza risultato. Cathy a quel punto non può che dire: «Immagino che vorrai il divorzio». E poi chiama l'amica a cui confida il segreto che le aveva nascosto per tanto tempo e aggiunge anche che in quel periodo la sola persona con cui era riuscita a parlare dei suoi problemi è stato Raymond Degan, a cui continua a pensare. Anche per l'amica del cuore questa è una confessione di troppo. Il mondo di Cathy è in frantumi: il marito se n'è andato per sempre e Raymond ha preso la decisione di cedere la sua attività e trasferirsi a Baltimora. Per un ultima volta lei prova a dirgli «verrò a trovarti». Ma lui la scoraggia. E allora, il giorno della partenza, c'è solo un ultimo saluto, con un gesto della mano. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Il regista riprende, ricalca e virgoletta una classica soap opera di famiglia ipocrita borghese di provincia a Hartfort, Connecticut, addì 1957. [...]. C'è Cathy, una moglie e madre di due bravi piccini apparentemente felice, nel Paradiso in technicolor fra chiffon, taffetas, rossetti e modelli scampanati alla Lana Turner che, improvvisamente l'autunno scorso, scopre che il marito, venditore di televisori, è omosessuale [...]. Non solo: quando la donna diventa affettuosamente amica del giardiniere vedovo di colore, esperto di magnolie e di Mirò, scopre anche che il razzismo impera e la gente mormora. Accettare le regole della convivenza o liberare la femmina folle e fatale che si nasconde nelle pieghe di una società asservita al Paradiso perbenista e razzista? Con i Grandi Delitti dei '60, tutto cambierà e il sogno americano diventerà incubo, la vita passerà dal rosa al noir. Cathy attende sola il futuro nella mirabile panoramica-dolly d'addio. Visti oggi sono "quasi" falsi problemi, ma l'intelligenza dell'operazione sta proprio nel riesumare un genere, il melò con grancassa sentimentale, iniettandogli dentro i germi, i dubbi, le insicurezze che avrebbe poi seminato un diverso comune sentimento del pudore. Non è solo cinema, c'è dentro anche la vita, due magnifiche e speculari ossessioni [...]. Perciò *Lontano dal Paradiso* è un grande film non solo per cinefili, ma capace di attualizzare i sentimenti e di riprenderli con i toni vividi di allora: la fotografia da Oscar è di Edward Lachman, la colonna sonora sinfonico-roboante è di Elmer Bernstein e l'interpretazione è di una Julianne Moore, in larghe gonne, foulard e riccioli cotonati, disperatamente sorridente, quasi allucinata. Meravigliosa nel calarsi nel matriarcato d'epoca alla Doris Day [...] ma trasmettendoci allarmata e consapevole un temporale in arrivo. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 28 dicembre 2002)

Nel 1958, Hartford, nel Connecticut, sembra il paradiso. Famiglie benestanti vivono nelle residenze dai giardini curati, tra un trionfo di alberi dalle foglie mutlicolori; le signore si incontrano all'ora di pranzo, mentre i mariti indaffarati sono al lavoro e i deliziosi pargoli a scuola. Bianchi e neri paiono convivere serenamente, anche se i neri sono governanti e giardinieri o, al massimo, aprono un negozio di fiori. La protagonista, Cathy, porta dei bei vestiti inamidati e la sciarpa appoggiata sui capelli; suo marito è il capo della succursale locale di una società di televisori: la sera fa sempre tardi in ufficio. Finché una sera Cathy, solerte e preoccupata, decide di portargli una cena calda, e lo trova, nell'ufficio buio e ormai deserto, abbracciato a un altro uomo. Capisce così di trovarsi, in realtà, ben lontana dal paradiso: "Far from Heaven", come dice il titolo originale del film di Todd Haynes, che riecheggia *All That Heaven Allows*, titolo originale di *Secondo amore* di Douglas Sirk. Bell'omaggio, pensato con affettuosa dedizione, elaborato a tavolino, costruito con minuziosa passione da cinéphile, di un giovane autore trattenuto, rarefatto e bizzarro (solo in *Velvet Goldmine* Haynes si "mollava" un po') a un grande maestro che ha spremuto al pubblico, non solo femminile, lacrime e passioni, ma che in realtà è stato uno dei più rigo-

rosi talenti visivi degli anni Cinquanta. *Lontano dal paradiso* parte come *Secondo amore* (e ne sviluppa la storia d'amore interclassista e "thoreauiana") cresce come *Lo specchio della vita* (nella deviazione razziale) e tiene come sottotesto *Come le foglie al vento* (nel risvolto omosessuale e nell'interpretazione alla Robert stack di Dennis Quaid). La sua fotografia è come quella gloriosa di Russell Metty; Julianne Moore è una straordinaria rivistazione di Jane Wyman. Certo, non è Sirk, né Stahl, né Minnelli, ma serve a resuscitarne le suggestioni e i sotterranei incubi (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 4 luglio 2003)

La messa in scena, i piani di ripresa, i ritmi narrativi, gli arredi, i dialoghi, i visi, i ruoli sociali e sessuali, i colori, le luci, le musiche; tutto evoca e ricrea il cinema hollywoodiano degli anni 50. Lo stesso Haynes ha ricordato le sue fonti più dirette: oltre al Max Ophüls di *The Reckless Moment* (*Sgomento*, 1949), soprattutto il Douglas Sirk di *All That Heaven Allows* (*Secondo amore*, 1955) e di *Imitation of Life* (*Lo specchio della vita*, 1959). E tuttavia *Lontano dal Paradiso* resta profondamente suo, oltre che profondamente nostro, di noi che certo amiamo il cinema di questi nostri anni, tanto più immediato e disincantato. A farne un film "modemo", è l'assenza di compiacimento narrativo. Haynes non gira un film alla Sirk o alla Ophüls. Non vuole essere un virtuoso della citazione. I suoi personaggi sono vivi. Valgono per i sentimenti, ottimi o pessimi, che esprimono, non come ombre del cinema di mezzo secolo fa, riesumate per l'occasione. [...] E nella vita e nei sentimenti di Cathy subito entra il film. Fin dalle prime inquadrature se ne avverte l'impegno, e anzi la fatica di stare dentro un ruolo che le è stato assegnato, e che lei stessa condivide. Cathy non è Cathy, ma è Mrs. Whitaker. Anzi, è Mrs. Magnatech, l'ombra domestica e fedele di Frank, a sua volta socialmente identico alla sua funzione di dirigente della Magnatech, appunto. Tutto è troppo perfetto, troppo ordinato – troppo Hollywood anni 50 –, nella grande casa di Cathy. [...] L'equilibrio e la normalità sono tanto dichiarati e insistiti, che in platea se ne attende e se ne soffre una veloce smentita. Anche questa smentita viene dal cinema degli anni 50, e dai melodrammi cui Haynes si ispira. Come in *Secondo amore*, l'insoddisfazione nascosta di Cathy la porta verso il figlio del suo vecchio giardiniere. Come in *Lo specchio della vita*, il pregiudizio razziale mette a nudo l'ipocrisia cattiva che sta sotto il perbenismo sociale. E ancora come in *Written in the Wind* (*Come le foglie al vento*, Sirk, 1956), con l'omosessualità di Frank emerge lo scandalo "indicibile" della separazione netta dei ruoli sessuali. Ciò che *Lontano del Paradiso* aggiunge di proprio sono l'immediatezza e il disincanto con i quali insoddisfazione, pregiudizio e scandalo sono appunto detti. Ed è questa la modernità del film: questo mostrare e raccontare ciò che mezzo secolo fa veniva solo alluso (l'omosessualità) o, comunque, veniva attenuato dal pathos del melodramma, dalle lacrime che esso induceva e giustificava. E infatti, pur dentro i modi narrativi e lo stile visivo del melodramma, Haynes gira un film ben più secco, ben più consapevole, quasi crudele. [...] Anche quel "The End" che dovrebbe suggellare l'extraterritorialità del film dalla serietà della vita vera, che ne dovrebbe cioè sancire agli occhi dello spettatore l'autonomia e la felicità di finzione, anche quelle due piccole parole magiche, dunque, non sostituiscono alcun nuovo equilibrio sentimentale a quello ormai contraddetto e smentito. Non c'è risarcimento emotivo, quando finisce la storia di Cathy. Anzi, c'è il sospetto che, proprio in quanto spettatori "moderni", noi stessi siamo senza rimedio lontani dal paradiso. (ROBERTO ESCOBAR, *il Sole 24 Ore*, 5 gennaio 2003)

Una moglie, che scopre nel marito un omosessuale represso e disperato, s'innamora del gentile giardiniere di colore. Immaginate di tornare nella società borghese americana degli anni '50, tra signore con gonne plissettate, cucine lucide e frigoriferi bombati, puritanesimo sessuale e razzismo bianco. Immaginate lo sguardo del cinema melodrammatico di quegli anni che, da un lato, promuoveva la nuova società del consumo e della levigata pulizia (le commedie edificanti di Donen e McCarey), dall'altro denunciava inadeguatezza e un sospetto di omertà sul tragico (i melò di Douglas Sirk).

Nel primo caso ipocrisia, nel secondo autocensura, o meglio limitazione obiettivadi un contesto culturale. Non credete a chi dirà che questa bellissima riscrittura filmica di una società, proprio attraverso l'abbattimento di ipocrisia e censura, è "un'operazione di raffinatissima nostalgia cinefila". Che scemenze! Haynes dispiega l'emancipazione culturale e politica del cinema di oggi per fare critica storica e culturale. Parte da Oscar per la Moore, già Coppa Volpi a Venezia. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 20 dicembre 2002)

[...] *Lontano dal paradiso* disvela il nervo scoperto del melodramma degli anni '50 riuscendo a mostrare quello che Sirk poteva soltanto accennare. Haynes non fa che togliere il velo a molti dei film nei quali, per esempio, appariva un Rock Hudson che, a dispetto di una mascolinità ostentata, agitava i segni invisibili eppure percepibili della sua omosessualità; da argomento rimosso dal cinema degli anni del melodramma classico, la rappresentazione dell'omosessualità assume qui i caratteri di una perfetta continuità narrativa, di un tassello mancante recuperato dopo tanto tempo che trova il suo posto nel puzzle incompleto. Haynes restituisce al cinema ciò che Sirk ha sempre soltanto potuto lasciare trasparire nei colori che identificavano le donne e gli uomini dei suoi film, nelle collocazioni spaziali e scenografiche che suggerivano ciò che si doveva tacere. Ecco perché assume ancora più importanza questa ripresa di un discorso cinematografico che non sembra soltanto citato o rivisitato ma che è splendidamente proseguito e aggiornato. [...] Haynes sembra voler rispondere alle accuse di eccesssiva freddezza e algidità mosse ai suoi film precedenti (*Velvet Goldmine*, ma soprattutto *Safe*) scegliendo il melò come territorio della sua autopsia dell'America di quegli (e questi) anni: *Lontano dal paradiso* non è un salto indietro nel tempo compiuto con la consapevolezza degli anni trascorsi (dando per acquisiti rivoluzione sessuale ed emancipazione degli afroamericani), quanto piuttosto una messa in discussione del presente compiuta attraverso uno sguardo predatato. Ecco perché manca del tutto la tentazione parodica di guardare con ironia all'ingenuità di certe reazioni o comportamenti: il vero dramma è che quella società è quasi uguale a questa, solo un po' meno consapevole della propria stritolante violenza (FRANCO MARINEO, *duel* 101, dicembre 2002/gennaio 2003, p. 8)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Vittorio Zecca - Un film volutamente realizzato negli anni Cinquanta e non *sugli* anni Cinquanta. Se non ci si pone in questa ottica, non si capisce il centro e il valore dell'operazione realizzata da Haynes: una perfetta e, in alcuni passaggi, maniacale descrizione di un habitat sociale e morale che è stato il presupposto strutturale, in America, dei difficili anni Sessanta con l'assassinio di Kennedy e Martin Luther King, con la recrudescenza della guerra in Vietnam, ma anche con la presa di coscienza della necessità di rompere gli stereotipi della società. Lo fa con rara profondità, armonizzando temi, ambientie linguaggi attraverso, soprattutto, la rigorosa scelta stilistica e la caratterizzazione, quasi da emblemi, dei personaggi. Perfetti gli attori e da sottolineare l'utilizzo strumentale della fotografia, caratterizzata non solo da una coloristica ambientazione formalmente perfetta, ma, soprattutto, dall'uso della luce e dei contrasti quali supporti alle specifiche situazioni e agli stati d'animo.

OTTIMO

Cat**erina Parmigiani** - Una bravissima Julianne Moore interpreta il ruolo di una signora borghese apparentemente appagata, non solo del suo ruolo di moglie e di madre ma anche del suo successo mondano, finché non scopre, in seguito a gravi problemi familiari, che gli amici e i conoscenti, prima giudicati aperti, generosi e affettuosi, sono invece chiusi, ottusi e cattivi. Fondamentale la bravura del fotografo; Lachmann usa magistralmente i colori in chiave sim-

bolica: evidenzia l'ingenua solarità di Cathy con un autunno sfolgorante di colori caldi e con abiti nelle stesse sfumature di colori, sottolinea le situazioni difficili o cupe con colori scuri e/o freddi.

Lucia Fossati - Film singolare, ambientato negli anni 50, ma anche girato con gli stilemi di quegli anni, dai titoli di testa alla fotografia, ai colori, al *The End* finale. Però non è semplicemente un omaggio a Sirk (di cui si riconoscono i temi) o un dono ai cinefili. Qui c'è una sensibilità moderna, non tanto per l'esplicitarsi dei temi che in Sirk erano velati ma, mi sembra, per la recitazione che il regista ha imposto alla protagonista, una recitazione straniata, come se la Moore fosse una donna di oggi catapultata in quel '58, obbligata a vestirsi come allora e a recitare la parte della perfetta padrona di casa (basta il confronto con la Turner o la Wyman per accorgersi della differenza di recitazione). Cathy è avulsa dalle ipocrisie delle amiche, dalla separazione delle classi sociali, dal razzismo diffuso: ne è stupita e ne è vittima. In questo mi pare che il regista esprima un giudizio sulla società americana. Ma quando Cathy è colpita nella famiglia, quando un affetto sincero deve restare inespresso, allora il sorriso stereotipato scompare dal suo volto e il dolore è vero, allora come oggi è una donna *lontana dal Paradiso*. Così il film mi è sembrato un grande melodramma che, mentre rende omaggio al classicismo hollywoodiano degli anni d'oro, ne attualizza i temi, facendo capire che i sentimenti profondi degli esseri umani non mutano nel tempo.

Vincenzo Novi - *Lontano dal Paradiso* – ma quanto vicino se si alza la ruvida crosta delle convenzioni e degli stereotipi sociali! A prima vista il film dà l'impressione di un revival datato, ma seguendolo fino in fondo se ne coglie il messaggio. Il gioco psicologico è condotto tra un candore disarmato e un sentimento di riservata condiscendenza. Un caso limite che non lascia dubbi sull'intenzione del regista di mostrare allo stato puro una comunicazione in cui non intervengono il pregiudizio e la malizia, sentimenti di cui sono carichi i due ambienti circostanti. Una condizione che rappresenta l'umanità in genere e che alla fine determina l'esito della storia. Ma anche una valutazione pessimistica sulla soluzione di alcuni conflitti dei nostri tempi che hanno – vera o presunta – una matrice di diversità.

Marcello Napolitano - I problemi che il film affronta sono quelli di un feuilleton anni Cinquanta, film che evitavo accuratamente; questo film invece mi è piaciuto moltissimo. Mi domando: come mai? Oltre alla maturazione personale, do queste possibili risposte. I problemi (omosessualità, adulterio) erano esasperati dalla società americana del tempo in maniera per noi inaccettabile; il film di oggi cerca di ricreare quel clima di caccia alle streghe ma non può farlo che in prospettiva storica, cosa che è molto più accettabile per le nostre orecchie. Oggi credo che gli americani abbiano un punto di vista su omosessualità e adulterio molto più vicino ai nostri. Anche l'integrazione razziale ci sembrava un falso problema quando non avevamo apporti extranazionali, ma ora scopriamo sulla nostra pelle come sia difficile l'integrazione. Un'altra risposta è la recitazione della Moore: l'attrice è un perfetto archetipo di moglie yankee del periodo, ma nello stesso tempo la sua recitazione, il suo personaggio, ha un che di sottilissimamente ironico (il suo completo accordo con il marito, la sua fede intangibile nella psicoanalisi, le sue gonne e sottogonne da copertina di «Cosmopolitan», che è poi la rivista che legge). Il film quindi crea una distanza dalla vicenda che ci distacca dalle ideologie dei personaggi, ma ce ne fa apprezzare il dramma umano cui sono sottoposti, l'eterna sofferenza per cause giuste o sbagliate che siano; è un po' come uno scavo archeologico che ci lascia ammirati per la sapienza della costruzione, della decorazione, dopo che tutta la routine di chi abitò un tempo quelle rovine è stata spazzata via dal tempo. Particolarmente bravi gli attori, non solo la Moore, ma da menzionare anche il marito, Dennis Quaid, con viso mutevolissimo, disegna Jekyll e Hide in maniera ammirevole.

Ennio Sangalli - Ci sono dei film che non hanno grandi messaggi, ma che sono ben fatti, ben recitati e che sono belli

da vedere. Questo film è uno di quelli. Omosessualità e razzismo sono temi portati molte volte sul grande schermo, ma in film costruiti solo sui temi stessi. Qui l'interesse per lo spettatore risiede nella ricostruzione maniacale di un'atmosfera dell'America prima della "nuova frontiera " di Jfk (illuminante è l'intervista in cui ci si rivolge all'interessata citandola con il nome del marito (Mrs. Frank...!). In questo film la citazione diventa un valore in sé: il paesaggio, gli abiti, la casa, il linguaggio sono paragonabili ai personaggi e alle loro storie. Non sono il contorno, sono il film. Un gran bel film.

Michele Zaurino - Rischiamo di essere tutti irrimediabilmente "lontani dal Paradiso" se non riusciamo a liberarci dai pregiudizi spesso nascosti sotto una crosta di perbenismo. Con una magnifica ambientazione negli Stati Uniti degli anni Cinquanta, Todd Haynes, pur utilizzando degli stereotipi di quel periodo, realizza un'opera molto personale e che mette a nudo i problemi di una società borghese, incapace di rinnovarsi e affrontare temi quali l'omosessualità e l'integrazione razziale. Il nostro punto di osservazione è Cathy, una strepitosa Julianne Moore, casalinga, madre e moglie di un dirigente industriale incapace di accettare la sua identità sessuale. La mancanza di rapporti profondi la spinge a cercare l'amicizia del suo giardiniere di colore nonostante la disapprovazione generale e il vero ostracismo che scatta con l'insuperabile pregiudizio razziale. Un po' didascalicamente il giardiniere è, come quando osserva un quadro di Mirò, l'unico a dimostrare sensibilità e capacità di guardare nel profondo dell'animo. Il regista ci fa sentire coinvolti e non esenti da indifferenza e ipocrisia, riuscendo a non confinare il film in una dimensione temporale, nonostante una perfetta ricostruzione del Connecticut nel 1957. Azzeccatissima la colonna sonora e straordinaria la fotografia.

Anonimo - Ritratto accurato della vita limitata e pettegola della provincia americana (la collocazione temporale è solo indicativa perché poco è cambiato) e di una donna "pulita" moralmente, senza pregiudizi razziali, che vede crollare il proprio mondo scoprendo la "diversità" e soprattutto la piccineria e la malafede dei cosiddetti amici e conoscenti. Un brusco risveglio per chi credeva di vivere in Paradiso e si ritrova sola e senza speranza. Ottima l'interpretazione, soprattutto della protagonista, accurata la ricostruzione dell'ambiente e dei costumi, supportata da una splendida fotografia.

BUONO

Carla Testorelli - Un film impeccabile. Sotto il profilo strettamente stilistico, non si riesce a trovargli un difetto. Alla storia di una moglie che vive nella provincia americana degli anni 50 e scopre improvvisamente di avere un marito omosessuale, si aggiunge anche un richiamo al problema razziale. Il regista sceglie la via di una ricostruzione storica precisissima, quasi maniacale, con l'intento di non voler esprimere un proprio giudizio morale. Ne risulta così un film quasi algido, come racchiuso in una grande bolla di cristallo, pronta a farsi infrangere dai successivi venti di ribellione degli anni 60. Allo spettatore sembra di vivere in un mondo molto lontano, più lontano di quello di un film in costume. A me resta un interrogativo: perché il regista ha sentito l'esigenza di raccontarci questa storia? Io non l'ho capito e per questo non mi sono lasciata coinvolgere.

Angela Bellingardi - Regia, sceneggiatura, scenografia, musica, costumi, tutto ci riconduce agli anni 50, con quei tagli di luci calde e di penombre, quelle figure in controluce. Le sfumature, eccessivamente accarezzate dal regista, delle foglie d'autunno in perfetta sincronia con i cromatismi degli abiti femminili. Il film, tuttavia, è moderno perché denuncia apertamente le ossessive tematiche americane di quegli anni: il puritanesimo ipocrita e imperante che deve nascondere diversità scandalose e un razzismo molto duro che mette a nudo un provincialismo miope e cattivo. Tutto è perfetto, troppo perfetto, quasi irritante con quelle frasi di circostanza, falsi e vuoti convenevoli, i figli trascurati e trat-

tati come adulti senza slanci di affetto e tenerezza; le crepe incominciano ad aprirsi. Bello e vero è solo il sentimento che unisce Cathy e Raymond. La fotografia è ottima.

Anna Bonatti - Bellissimo film che ha il merito non solo di farci vedere l'epoca degli anni 50 in tutti i dettagli interiori ed esteriori, ma di farcela vivere.

Bruna Teli - La ricostruzione dell'America anni 50 è perfetta sia nel costume che nella mentalità. Lo stesso dicasi per la scenografia che richiama il cinema hollywoodiano della mia adolescenza, con una fotografia che sottolinea un modello di vita al technicolor, improntato al perbenismo e alla perfezione esteriore un po' leziosa. Ma ben presto ci si accorge che l'intento del regista non è quello di esaltare tale modello, ma di condurre a una riflessione critica sulla differenza tra apparenza e realtà, tra normalità e anormalità, tra tolleranza e razzismo. Così, a poco a poco, si passa dalla commedia alla tragedia, sia familiare che sociale. Bravi senza dubbio gli interpreti, specie Julianne Moore, ma tutto sommato il film non mi ha emozionato forse perché i drammi presentati, purtroppo ancora attuali, esigevano, a mio parere, una rappresentazione non melodrammatica, ma drammatica.

Iris Valenti - In un'America di provincia, che comunque io conosco solo attraverso film e libri, mi sembra poco probabile che una donna (portata a esempio di perfetta madre, moglie e rappresentante di una certa società) sia capace di manifestare pubblicamente le sue simpatia e affinità con un giardiniere per di più "di colore". Soprattutto negli anni 50, quando neppure in America la donna poteva assumere certe posizioni. La storia non convince, ma convincono i sentimenti che gli attori sanno esprimere con grande bravura e fanno capire come la sofferenza non si possa misurare. Ciascuno vive la propria come quella assoluta, che lo annulla e lo fa sentire ben lontano da quel Paradiso che si è illuso di trovare sulla terra. Nell'agiatezza e nella miseria resta pur sempre lo stesso senso di vuoto che rende vana ogni ragione di vita. Solo una grande fede può dare la forza e il coraggio di credere nel ramo di pesco che torna a germogliare in primavera. Si troverà allora un nuovo sentiero, alla fine del primo, per ricominciare il cammino della vita.

Teresa Deiana - Singolare tuffo all'indietro nel melodrammatico e cotonato mondo di molti (o pochi?) anni orsono. Tra alberi dorati e musiche roboanti, la scoperta che i diversi hanno diritto a vivere, nella società, come gli altri. È un film che, dietro lo schermo di una sorta di quasi archeologia cinematografica, propone tematiche non facili e forse non ancora del tutto risolte.

Cristina Casati - È un film che si vede volentieri se si è un "over fifty", per affezione generazionale, sia se si è cinefili e si ama il melodramma alla Douglas Sirk. Ma alla fine, dopo aver apprezzato la recitazione dei protagonisti, la intelligente ricostruzione degli arredi (soprattutto dei luoghi di lavoro) e la grafica, viene spontaneo chiedersi se fosse relamente necessario. Sfugge il suo significato più profondo, e il senso di un certo tipo di remake.

DISCRETO

Bona Schmidt - Haynes ha certamente creato un caso interessante di ricerca su un passato apparentemente felice di un'America filistea di provincia. L'eroina Cathy – icona artificiosamente ricostruita della casalinga del Connecticut, che è l'equivalente della nostra "casalinga di Voghera" – è un personaggio sconcertante nella sua falsità. La bravura interpretativa di Julianne Moore consiste proprio nel sapersi totalmente investire nei panni di questa donna sorprendente sotto tutti i punti di vista. Con le sue gonne a ruota plissettate, i suoi riccioletti cotonati, i morbidi foulard passati sotto il mento e legati sulla nuca, affronta prove terribili che testimoniano i cambiamenti radicali della società puritana in cui vive. I suoi problemi sono devastanti per qualsiasi donna, ma, nel 1957, in piena epoca di Eisenhower, di post-maccartismo e di segregazione razziale, quasi inaccettabi-

li. Eppure la nostra Cathy si deve confrontare con l'omosessualità del marito, dal quale ha avuto due figli, e con l'ostracismo sociale per la sua affettuosa amicizia con un giardiniere di colore. Si adegua alla realtà dei fatti, ma non capisce e, svolazzando nei suoi ampi cappotti, cerca di rifarsi una vita altrove con gli ubbidienti pargoletti non ancora liberati dal Dr. Spock. Capolavoro dell'assurdo: encomiabili gli attori. La splendida fotografia d'epoca è stucchevole.

Monica Pietropoli - Sicuramente apprezzabile la ricostruzione scenografica e coinvolgenti le tematiche sociali. Per contro, la lentezza prolungata della recitazione e in qualche caso anche della sceneggiatura stessa, rende il film faticoso da seguire, arrivando fino a provocare ilarità in scene pensate in un'atmosfera drammatica. La staticità è arricchita oltretutto da una fotografia di bell'aspetto ma, forse, troppo somigliante a un fumetto.

Ilario Boscolo - È un film che non mi ha convinto. Non mi sembra un film di denuncia sociale. Non è un film sul triste vissuto di una donna che ne vede di tutti i colori: il marito omosessuale, il razzismo violento e stupido, la meschinità dell'amica del cuore, il provincialismo gretto... e che tira avanti subendo tutto. Sono presentati temi antichi e sempre attuali, però non ho colto dal film la loro attualizzazione. La bella fotografia e il raccordo fotografia-stati d'animo non sono sufficienti per creare un buon prodotto.

MEDIOCRE

Carla Casalini - Per motivi malinconicamente anagrafici anch'io ho indossato le gonnone a ruota intera e ho visto tanti drammoni prodotti da una Hollywood che aveva scoperto la psicanalisi e le problematiche sociali relative ai diversi e ne traduceva i conflitti con convenzionali parallelismi colori/paesaggi/moduli recitativi. *Lontano dal Paradiso* non è però riuscito a spiegarmi la scelta di far rivivere quel linguaggio filmico remoto, con i suoi simbolismi stagionali (autunno, inverno, primavera) in technicolor datatissimo; tanto meno a farmene sentire la nostalgia. Le ipocrisie e i pregiudizi rievocati nel film erano autentici nel fasullo paradiso dell'America che non aveva ancora "indovinato chi viene a cena", e forse sopravvivono in certa America (e non solo America) di oggi. Ma il rappresentarle senza la mediazione di un linguaggio cinematografico che in cinquant'anni è totalmente cambiato mi è sembrata un'esercitazione stucchevole.

Miranda Manfredi - La visione di questo film suscita il paragone tra un oggetto autentico d'epoca con uno in stile barocco. Si scivola nel "barocchismo" più edulcorato e falso. Nella prima parte la moglie-fata, bamboleggiante e perfezionista, che impartisce regole di vita ai figli come se fossero in caserma, l'ho trovata irritante. Nella seconda parte il pesante problema della bisessualità in un matrimonio avrebbe richiesto un approfondimento freudiano che non c'è stato. Il problema razziale è trattato in modo caricaturale nelle amiche infide che sottolineano pesantemente il loro pettegolo puritanesimo. Sceneggiatura di maniera, accattivante nel suo perfezionismo. Il personaggio più credibile è l'attore di colore che con misura difende la propria dignità. In quegli anni la beat generation era alle porte e l'America proposta con un oscurantismo mentale così poco accettabile nel suo proclama dei diritti dell'uomo, inneggiante alla libertà, stava per cambiare, alla ricerca dei veri valori umani che, evangelicamente, dovrebbero rendere gli uomini più vicini al Paradiso in terra… Ma, purtroppo, non li ha ancora trovati.

Ma che colpa abbiamo noi

Cast&Credits

regia: Carlo Verdone
origine: Italia, 2002
sceneggiatura: Piero De Bernardi, Pasquale Plastino, Fiamma Satta, Carlo Verdone
fotografia: Danilo Desideri
montaggio: Claudio Di Mauro
musica: Lele Marchitelli
interpreti: Carlo Verdone (Gegé), Margherita Buy (Flavia), Anita Caprioli (Chiara), Antonio Catania (Ernesto), Lucia Sardo (Gabriella), Stefano Pesce (Marco)
durata: 1h 56'
distribuzione: Warner

Il regista

Carlo Verdone è nato a Roma il 17 novembre 1950. «Alla fine degli anni '70 diviene celebre per i suoi divertenti sketch televisivi e con *Un sacco bello* (1980) e *Bianco, rosso e verdone* (1981) porta al cinema il suo repertorio di feroci tipizzazioni (dal ragazzo timido al figlio dei fiori, passando per il mistificatore bullo di borgata). Con *Borotalco* (1982), *Acqua e sapone* (1983) e *Troppo forte* (1986) continua a sfruttare la sua comicità camaleontica e la galleria delle sue maschere mai volgari e molto legate al dialetto romano. In *Io e emia sorella* (1987) e soprattutto nel nostalgico *Compagni di scuola* (1988) decide di accentuare le venature malinconiche del suo umorismo, aggiungendo più di una sfumatura alle sue commedie. *Maledetto il giorno che ti ho incontrato* (1992) insiste con acume su queste tracce, mentre nel 1995 torna alla struttura e ai toni comici degli esordi interpretando tre personaggi in *Viaggi di nozze*. Tratteggia quindi, con risultati alterni, una satira della dominante volgarità italiana con *Gallo cedrone* (1998) e *C'era un cinese in coma* (2000). Abile nel suo trasformismo alla Fregoli come nell'osservazione acuta e puntigliosa del costume e del comportamento dell'italiano medio, per la sua caustica capacità di tipizzazione è considerato l'erede naturale del talento comico e satirico di Alberto Sordi». (dalla *Garzantina* del cinema, a cura di Gianni Canova). *Ma che colpa abbiamo noi* è il suo diciottesimo film come regista.

Il film

Il nuovo film di Verdone è un copione a prova di bomba; e non per niente lo firma anche un maestro della commedia, Piero De Bernardi. La folgorante trovata iniziale riflette un evento luttuoso sul quale esiste tutta una letteratura, la morte della psicoanalista nel corso della cura. E ciò che succede agli otto sbalorditi partecipanti a un'analisi di gruppo che vedono spegnersi l'anziana terapeuta sotto i loro occhi. Donde la necessità di trovare una strada per elaborare il lutto e la decisione di andare avanti da soli […]: uno spettacolo divertente che non rinuncia all'intelligenza e al buongusto, professionalmente impeccabile, privo di spocchia pur avendo le caratteristiche del prodotto autoriale. Nel gestire la sua popolarità, Verdone

non vive di rendita e procede in controtendenza. Anziché buttare un film sull'altro, lavora per mesi alla sceneggiatura e ne cura la realizzazione con meticolosità maniacale. Nel caso in esame si profila poi un valore aggiunto, da talento in perfetta crescita. Incarnando un personaggio parente dello Zeno di Svevo, a disagio con la figura paterna come con le donne e la società, Carlo, pur lavorando assai sulle psicologie, sa menare l'affondo che garantisce la risata. Il tutto all'interno di una scelta che pochi comici accetterebbero: infilarsi in un concertato alla pari. Fra i nevrotici in autogestione, alcuni emergono per la stranezza delle sindromi e il divertimento nel raccontarle. La deliziosa Margherita Buy, che sfoga le ansie di un amore tormentato collezionando scarpe coi tacchi, approda a uno straordinario congedo in cui racconta una scottante verità fingendo di mentire. Antonio Catania, che scacciato dalla moglie riesce a prender sonno solo in treno, ha spunti di geniale bizzarria. E godibili sono anche gli altri, dalla bulimica Anita Caprioli alla matura adescatrice Lucia Sardo e al grassone Luciano Gubinelli, il risvolto tragico della vicenda. Che ha il solo difetto di finire in gloria, immergendo i tormentati personaggi in un alone vagamente consolatorio. Ma quando sono tutti insieme in scena e accavallano i gridi dell'anima nell'ansia di imporre le proprie nevrosi su quelle degli altri, rispecchiano bene la grottesca tragicità dell'esistere e ci fanno intendere la semplice veridicità della diagnosi sveviana: la malattia di cui tutti soffriamo è semplicemente la vita. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 4 gennaio 2003)

LA STORIA

Seduti in cerchio davanti alla scrivania della psicanalista, gli otto che si ritrovano due volte alla settimana per una terapia di gruppo discutono sogni e problemi. La dottoressa sembra assente. Quando uno di loro si fa avanti per chiedere che intervenga e dia il suo parere, tutti si rendono conto che è la dottoressa è morta. Subito dopo la cerimonia funebre a cui tutti partecipano, solo uno degli otto considera ormai superata la cura. È Alfredo, musicista di professione. I sette rimasti decidono, dopo aver preso in considerazione alcuni suggerimenti, di proseguire la terapia da soli, in autogestione, secondo la definizione che dà alla proposta Gegé, anzi Galeazzo. Gegé ha un matrimonio ormai chiuso alle spalle e un figlio quasi maggiorenne che vive con la madre in Argentina, ma è soprattutto il figlio sottomesso di un imprenditore autoritario e tiranno, con cui divide il lavoro in fabbrica, la casa di famiglia e il maggiordomo, e poi si rifugia nel piccolo appartamento dove ritrova Daria, una bella ragazza spagnola che ha una sola cosa da fare: frequentare la palestra per dare tono e forma al suo corpo. Dei sette i rimanenti sono più o meno tutti naufraghi di un disastro sentimentale. Ernesto, marito in crisi dopo quindici anni (motivo: una sola scappatella non perdonata) è stato praticamente sbattuto fuori casa, ed è costretto a vivere in residence da sei mesi. Per riuscire a dormire, però, è obbligato a salire ogni sera su un treno, per poi andare a lavorare. Luca, omosessuale, è stato mollato da Antonio, regolarmente sposato e con due figli, che non se la sente più di portare avanti quella storia segreta. Flavia, professoressa, è legata da anni a Aldo, a suo volta sposato e che regolarmente le promette di lasciare la famiglia. In tale attesa lei, per consolarsi, colleziona scarpe. Gabriella, donna sola, anche se con una figlia, dalla quale però è detestata, teme a tal punto la solitudine e l'avanzare dell'età da lasciarsi corteggiare da tutti, anhe da chi poi si rivela essere solo un ladro. Chiara, la più giovane, coltiva un amore attraverso lunghi messaggi via Internet, spediti da un certo Orpheus, a cui dedica più attenzione che al professore d'università, che ha invece per lei una autentica passione. Eccezione alla regola è Marco, l'ultimo arrivato del gruppo, bel ragazzo che di problemi non ne confessa proprio alcuno e che è lì solo perchè innamorato di Chiara, senza che lei ancora lo sappia. E lui Orpheus, ma lo si scoprirà dopo. Dopo qualche tentativo l'autogestione fallisce. E nel frattempo qualcuno comincia a trovare ai propri problemi una via d'uscita. La trova Flavia, che lascia definitivamente Aldo dopo aver saputo che aspetta un altro figlio dalla moglie. La trova Luca, che forse cambierà anche città. La trova Ernesto, ormai in via di riavvicinamento alla moglie.

Ma, quattro mesi dopo, è una notizia letta per caso sul giornale a ricomporre in un pomeriggio il gruppo. Alfredo, il musicista, si è ucciso, e i sette si rincontrano insieme al funerale. Gegé, ancora una volta, lancia un'idea. Perché non trascorrere il week end insieme e raccontarsi quello che ancora manca alle loro storie? Proposta accettata. Il raduno si terrà in una fattoria appena adibita ad agriturismo e in una notte, attorno a un tavolo, in una torta Luca ha inserito di nascosto della droga: elemento che "scioglie" e rende più facile la "terapia di gruppo". Più vecchi amici che pazienti in terapia, ognuno dice di sé quello che cambierà a tutti definitivamente le proprie scelte. Quando tornano a casa, Gegè ha scritto una lettera d'addio a Daria e si presenta in fabbrica per gridare a tutti che ha ormai preso il posto del padre. Poi troverà anche il coraggio per andare a trovare il figlio in Argentina. Marco e Chiara, ex Nausicaa e Orpheus, sono ormai innamoratissimi l'uno dell'altra. Gabriella continua le sue cure contro l'invecchiamento. Flavia è in attesa di un figlio, concepito un po' per caso. Ognuno, insomma, è ormai in grado di camminare da solo. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Compagni di sòla. E di solitudine. Alla boa della maggiore età – *Ma che colpa abbiamo noi* è, infatti, il diciottesimo film – il cinema di (e con) Carlo Verdone torna sui suoi passi, riposizionandosi in zona corale, con otto personaggi in cerca d'autore e, soprattutto, d'amore. Feriti dalla vita, oppressi da genitori despoti, bulimici e anoressici, ipervanitosi e incapaci di crescere e di accettarsi, quattro uomini e quattro donne ben rappresentano lo spaccato malinconico dell'Italia del Nuovo Millennio, in cui "l'ipocondriaco" ex gallo cedrone sguazza che è un piacere, tra psico quasi psycho & analisi finali e di gruppo, alla ricerca della felicità perduta. Zampate da vecchia commedia all'italiana – in molte scene si sentono le unghie del veterano Piero De Bernardi, sceneggiatore (di) classe 1926 – e omaggi – chissà quanto inconsci o voluti – al Moretti di *Ecce Bombo* (l'urlo sardonicamente disperato di uno degli attori feticcio del primo Nanni, Fabio Traversa, durante il funerale dell'anziana dottoressa Lojacono) e *Sogni d'oro* (la presenza, nei panni del maggiordomo, di Remo Remotti, indimenticato dottor Freud nell'opera terza del regista di *La stanza del figlio*), allontanano i facili ricordi della fatica verdoniana apparentemente più immediata e speculare, *Compagni di scuola*, a cui *Ma che colpa abbiamo noi* si apparenta – certo – ma più per il commovente affetto che Carlo (di)mostra nei confronti dei nuovi amicali caratteri che per la struttura del film. Splendido cinquantenne e autore dal fermo e solidissimo mestiere Verdone conferma occhi attenti e sguardi non banali (si pensi, per esempio, all'assai psicoanalitica scena d'apertura: quel dolly che entra nell'antica casa, mentre le voci si rincorrono fuori campo), e una sapientissima maestria nella direzione degli attori, di cui piace segnalare la raggiunta maturità della finora solo bella Anita Caprioli, la riuscita recidività di Margherita Buy (già nevrotica con Verdone in *Maledetto il giorno che t'ho incontrato*) e il coraggioso spirito di adattamento della grimaldiana Lucia Sardo. (ALDO FITTANTE, *Film Tv*, 14 gennaio 2003)

La vera psicanalisi Verdone se la fa proprio mettendo in scena il suo complicato, contraddittorio rapporto con il cinema, quello moderno e quello della sua generazione. Per questo si espone al massimo nella regia, soprattutto per quel che riguarda la recitazione degli attori, che sono benissimo guidati, soprattutto i personaggi femminili, la Buy, la Caprioli e soprattutto Lucia Sardo, autentica rivelazione in un ruolo coatto e sgradevole, ma inedito e realistico, di cinquantenne romana che non vuole invecchiare. E si espone anche nella costruzione delle singole scene e della struttura del film, anche se non riesce a controllare tutto al meglio, al punto che sembra aver dovuto togliere un po' troppo a discapito del funzionamento generale. Dagli anni 70 recupera anche due attori diversi come Antonio Catania e Fabio Traversa. Il primo ha un ruolo più importante, è uno degli psicanalizzati di gruppo che rimangono orfani della psicanalista morta durante la seduta all'inizio del film. Ma è il secondo, già compare stori-

co di Moretti in *Io sono un autarchico* e *Ecce bombo* (ma anche attore verdoniano in *Compagni di scuola*), a stupirci lanciandosi in un cameo geniale di pochi minuti di ex-paziente che ci mette in guardia sulla inutilità della psicanalisi. Traversa, che non vediamo da anni a differenza di Catania, ci vomita addosso tutta la vecchiezza e l'impotenza di una generazione che non sa accettarsi per quello che è, ma continua a illudersi di poter cambiare, rinnovarsi, migliorare, restando però ancorata a terra con fardelli troppo pesanti e inseguendo piccole strategie di modernità che non possono che rivelarsi deludenti. Al suo meglio, e spesso salvando, per nostra fortuna, certe trovatine comiche che gli appartengono e che rendono il tutto più gradevole (pensiamo al rapporto del suo personaggio di bambinone cresciuto con la modella bona) l'ultimo film di Verdone cerca di dirci cose che nessuno di noi vorrebbe realmente sapere. (MARCO GIUSTI, *Il manifesto*, 11 gennaio 2003)

Bisognerebbe dare un premio a Carlo Verdone anche soltanto perché, dirigendo la commedia corale italiana *Ma che colpa abbiamo noi* che parla di psicoanalisi e degli otto partecipanti a una terapia di gruppo, non sfotte, non ridicolizza, non ostenta battute ignoranti né umorismo facile né vecchie barzellette, non presenta macchiette. Al massimo ricorre a un'ironia leggera. I suoi personaggi quaranta-cinquantenni (Verdone ha adesso 52 anni) hanno guai e problemi esistenziali molto comuni e diffusi: sono innamorati di una persona sposata che non lascerà mai la famiglia per loro, sono stati cacciati di casa dalla moglie, hanno paura d'invecchiare, sono oppressi e repressi da un padre o da una madre autoritari. Cose che capitano a tutti, che vengono trasformate dalla malattia in stati di nevrosi: chi ha la mania delle scarpe, chi riesce a dormire soltanto su treni in movimento, chi raccoglie uomini nei bar, chi cerca compensi in una giovane amante, chi è obeso e chi bulimica, chi si uccide, chi riuscirà a liberarsi e chi no: ma gli spettatori possono identificarsi con loro e il regista, raccontando loro, racconta il nostro alterato presente. Il film comincia con una gran trovata, o meglio con una magnifica idea teatrale: un pomeriggio, durante una seduta di terapia di gruppo, senza che gli otto pazienti affannati nelle discussioni se ne accorgano, la terapista muore improvvisamente, silenziosamente. Smarriti, i pazienti senza più guida decidono di curarsi in autogestione: ne risulta un caos, si separano, si ritrovano al funerale di uno di loro, si rendono conto di quanto sia importante non essere soli, appartenere a un gruppo. Tra gli interpreti bravi, si vorrebbe vedere di più Carlo Verdone; sono notevoli Lucia Sardo, pettinata, truccata, stilizzata come Donatella Versace, e Luciano Gubinelli, la cui tristezza mite finisce nel suicidio riuscito; sono consueti Margherita Buy e Antonio Catania. Il film è un poco prevedibile e scolastico (ci sono momenti, ad esempio il ritorno dei personaggi a casa propria dopo la morte della terapeuta e la seguente illustrazione di ciascuno, in cui pare di leggere una sinossi o la sceneggiatura), un poco troppo inzeppato di parentesi: ma è pure una delle opere più impegnate e riflessive di Carlo Verdone, che vi recita la parte di un figlio cinquantenne capace soltanto a fatica di liberarsi dalla dominazione paterna. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 10 gennaio 2003)



INCONTRO CON IL REGISTA CARLO VERDONE

Padre Bruno: In *Maledetto il giorno che ti ho incontrato*, un suo film di qualche anno fa, sempre con Margherita Buy, lei dimostrava molta comprensione per chi è "medicina-dipendente". Quando la medicina diventa qualcosa a cui ci si aggrappa, lei, con molta delicatezza, ci fa capire che non ne vale la pena, sdrammatizzando i mezzi che dovrebbero darci certezze. Mette in ridicolo l'esagerazione nei confronti delle medicine. Con questo film mi pare che questa sua "missionarietà" sia andata un passo avanti, procedendo sul piano psichico. Che cosa ha scelto per raccontare questa storia? A cosa introduce il titolo *Ma che colpa abbiamo noi*?

Verdone: Stavo girando attorno al senso di colpa che accomuna tutti i personaggi: verso la moglie, il figlio, il padre. È un senso di colpa generale, dal quale sono "scivolato" al titolo di quella canzone famosa degli anni Sessanta dei Rokes. Sensi di colpa e fragilità. Credo sia un film molto sincero, una commedia corale, che potrebbe essere descritta come una grande zattera condivisa da otto naufraghi. Questa terapia di gruppo, poi diventerà autogestita e inventerà un escamotage per restare insieme, per continuare a parlare. Perché forse comunicare, aprirsi, parlare e trovare un pizzico di ironia è più importante che delegare tutto o alla psicanalisi o all'effetto positivo di un antidepressivo. Questo film secondo me è un inno allo stare insieme e sul confronto, anche se poi i problemi, sono molto simili, sono problemi di solitudine.

Padre Bruno: Molti disturbi della nostra persona dipendono dal fatto che spesso non siamo pronti alla novità, all'occasione nuova che rompe gli schemi. Qualcosa nel film serpeggia qua e là in questo senso. È una commedia brillante?

Verdone: Sì, una commedia brillante dove c'è un po' di tutto, c'è la vita, fatta d'ironia, di sorriso, anche di tristezza e di malinconia. È stato sicuramente un parto molto lungo e complicato per me e per i miei sceneggiatori scrivere questo film, perché non ci voleva niente a scrivere una stupidaggine. Non è un film contro l'analisi, ma che spinge a parlare, comunicare, non isolarsi, anche a parlare con chi ha il nostro stesso problema.

Padre Bruno: Può commentare per noi il manifesto?

Verdone: Ecco, quando i manifesti li faceva Cecchi Gori, erano brutti, perché voleva solo donne sorridenti, per non far pensare al pubblico che il film fosse deprimente. Quindi i miei manifesti non sono mai stati un granché. Questo però in qualche modo, anche se non è una grande novità, ritrae i personaggi uniti, spauriti, affettuosi, mi sembra discreto. Devo ancora arrivare all'optimum, ma ci arriverò.

Padre Bruno: Si può dire con certezza che Carlo Verdone ama i suoi personaggi. Non c'è nessuno di loro che sia fastidioso, spigoloso, repellente. È vero?

Verdone: Dal momento che sono un osservatore di vita quotidiana, sì. Li guardo con affetto, più che altro: può essere un bullo, una persona fragile o debole. Se uno ama osservare vuol dire che gli piace stare in mezzo alla gente e quindi riesce a comprendere le persone e a ricordarle meglio anche per i loro difetti. È un film sull'amicizia, sull'affetto. Ogni tanto è un po' cattivo, ma in realtà c'è la voglia di stare insieme, di essere uniti. L'ho scritto con molta sincerità, perché venivo da tre anni di silenzio, secondo me voluto, cercato, perché era arrivato il momento in cui dovevo mettermi un po' da parte, a riflettere, a vedere i film degli altri. Pensavo che il modo migliore di ripresentarmi in sala sarebbe stato senza furbizie, senza colpi bassi, scrivendo una cosa che sentissi sinceramente.

Intervento 1: Ho trovato il film molto bello, ben recitato e divertente. Prima dei titoli di testa ridevano addirittura già tutti. Con un messaggio molto semplice ma molto chiaro: non è la chimica, la medicina, neanche Internet e né gli oggetti a fare la felicità della gente, ma i rapporti umani. Solo quando si riescono a ricostruire dei rapporti reciproci, paritari, in cui la personalità delle due parti che sono in rapporto tornano ad essere equivalenti e rispettose una dell'altra, allora i problemi si risolvono. Perché l'unico del gruppo che si suicida è quello che invece di cercare di avere migliori rapporti con gli altri dice di non avere bisogno degli altri e di avere la fede?

Verdone: Quando ho descritto con la macchina da presa la casa di Alfredo, credo di aver dato una delle immagini più drammatiche e piene di solitudine di tutto il film. Nessuno dei personaggi in realtà ha un'immagine che vuol dire tutto. Entrare in quella casa, con la madre anziana che ascolta a Radiotre una musica polifonica, questo lungo corridoio, questa camera da letto piena di santini, con un inginocchia-

toio, dei rosari. Mi sembrava il più malato di tutti quanti, con una solitudine spaventosa, e chissà che problemi con la madre. A quell'immagine sono stato molto attento, e quella scena durava in realtà molto di più. Non è un personaggio negativo, è la vita che è così. Ho perso ultimamente una persona a me molto cara, in modo molto simile ad Alfredo, ed è stata l'ultima persona al mondo che pensavo avrebbe fatto quella cosa. Vedere Alfredo così ciccione, grosso, che fa le caricature, mi piaceva per il contrasto tra la sua apparenza e il suo dramma finale. Mi sono reso conto che raccontando la sua storia avevo detto, inconsciamente, che chi si allontana dal gruppo, alla fine si ammazza, mentre chi ci restava continua a vivere. O continuando a ripetere la propria vita, o migliorando, o trovando del coraggio in più. Non penso che sia un personaggio negativo, ma che nella vita succedono anche questi colpi di scena imprevedibili, a volte preannunciati, di cui non siamo sempre bravi a cogliere i segnali premonitori.

Intervento 2: Sono un fan di Verdone fin dai tempi in cui recitava le macchiette della cartomante e dell'uomo con il porto d'armi, figure dalle quali nel tempo si è allontanato gradualmente. Da *Compagni di scuola* a quest'ultimo film, sembra che lei voglia diluire anche in altri personaggi i problemi e i tic che una volta interpretava e riassumeva nel suo unico personaggio. Anche questa modestia di non voler emergere, questo suo non volere essere più mattatore, personaggio principale, è dovuto alla sua volontà precisa di voler dare al film corale un equilibrio delle parti, o c'è una ragione più precisa per cui il film non è più "con" ma "di" Carlo Verdone con altri attori del suo livello?

Verdone: Credo si tratti di un'evoluzione naturale che avviene durante gli anni. Ho cominciato come autore virtuoso, con un'abilità di entrare in certe psicologie, saper cogliere determinati lati caratteriali. Ora, credo che ancora uno almeno di film così per divertirmi, come carattere principale vorrei ancora farlo, ma attinente all'età che ho, senza esagerare con le parrucche e col resto. Perché mi diverto. Devo dire però che per molti anni ho mortificato un po' la regia, perché fare lo sceneggiatore, il regista e l'attore insieme porta a dimenticarla. I movimenti di macchina, la cura di certi particolari, potevano risentirne. Questa necessità credo appartenga a una fase più matura, in cui si sente la voglia di stare anche molto sugli altri e di essere cosciente delle proprie capacità. Ma anche per amore per gli altri attori, volevo che fosse un film corale, una dimostrare che sono più sicuro nel dirigere un film. Quando interpreto dei personaggi ci sono due rischi: uno è quello che il film incassi ma scontenti qualcuno, che magari mi preferisce in film come *Maledetto il giorno che t'ho incontrato*, *Compagni di scuola*, *Al lupo al lupo*, e dall'altra parte quello di diventare patetico: non c'è niente di peggio che combattere con delle cose buone che hai fatto in passato, e mi riferisco a *Un sacco bello*, *Bianco, rosso e Verdone* e *Viaggi di nozze*, che secondo me era un ottimo film. Se combatto col Verdone di qualche anno fa, potrei anche perdere, perché quelli erano personaggi forti, e allora credo sia meglio praticare la strada di personaggi più consoni a me.

Intervento 3: Anch'io ho ricollegato questo film a *Compagni di scuola*, anch'esso corale, un film amaro, senza speranza, cui sono seguiti dei film meno macchiettistici, più approfonditi sulle persone, fino a quest'ultimo, che offre diversi spunti di riflessione. Intanto ci ho visto il gruppo autogestito come una rappresentazione della nostra società, che è fatta di gente che ha voglia di parlare ma non di ascoltare. Ma il gruppo in questo modo non risolve niente. Per il finale ho un'interpretazione che vorrei sapere se fosse voluta da lei. Queste persone ritrovano un equilibrio di vita riunendo insieme un istinto vitale e primordiale, che è quello della coppia, alla testa. Perché uno dei grandi guai della nostra società, a mio parere, è quello di innamorarsi della propria testa e poi di esserne dannati, con concetti che poi rimangono staccati dalla parte più istintuale, vitale. Questo spiegherebbe anche il perché del suicidio di Alfredo, che voleva essere religioso, ma senza capire che la religione non serve a niente se non è vissuta anche con gli altri, perché Cristo ci ha insegnato a compartecipare.

Verdone: Si tratta poi di una religione un po' nevrotica – un inginocchiatoio, tre acquasantiere, quattro rosari – vissuta in maniera parossistica. Questa autogestione, che è una cosa più assurda che spericolata, è un tentativo per non perdersi. C'è una gran paura di perdere le persone che ormai si conoscono, anche solo per due appuntamenti settimanali, ormai da un anno e mezzo. Pur nella loro diversità, si è creata una comunione nei loro tormenti, nelle loro fragilità, quindi è anche il terrore di perdere una controparte. Questo ritornare all'agriturismo dopo il funerale di Alfredo, è un tentativo di parlarsi, confessarsi, comunicare. Vedo questo film, come ho detto, come un inno allo stare insieme, anche se poi è un film con inevitabili solitudini.

Intervento di Ezio Alberione: Due domande: cosa risponde a quelli che dicono che nel finale ha trovato una soluzione un po' facile e consolatoria? La seconda è legata a suo padre, figura storica di studioso del cinema in Italia: nella rappresentazione della ribellione al padre c'è anche la sua ribellione a una storia e a una tradizione "colta" del cinema?

Verdone: Per carità, mio padre è la persona più buona del mondo: infatti io l'ho preparato molto prima che vedesse il film, sottolineando il fatto che non fosse autobiografico. Ho interpretato e basta. Sono stato molto fortunato ad avere un padre saggio, equilibrato, spiritoso. Se non fosse stato per il suo spirito e per la sua serietà, non so se avrei fatto questa professione. Per quanto riguarda il finale, lo si può vedere o come una tragedia – con tutti che ricominciano a fare le stesse cose – o no: il mio personaggio ha il coraggio di riprendere contatto con l'unico rapporto solido della sua vita, che non è certo l'amante. Il fatto poi che i due ragazzi del gruppo si mettano insieme non è consolatorio, è un segnale di speranza. Non voglio vedere tutto nero, sono di natura un po' malinconica ma credo che ancora che ci sia speranza per qualcosa di positivo, se no è tutto un disastro, è tutto come lo vede Muccino, con cui, pur amando molto per come gira, non sono filosoficamente molto d'accordo, perché lui estremizza.

Padre Bruno: In fondo lei è un provocatore perché indica al succube di ribellarsi, riprendersi, reagire. Più che consolatorio è provocatorio. Tra i casi che lei ha scelto c'è un personaggio che sembra inventato: quello che prende sonno solo sul treno.

Verdone: Macché inventato, quello è un personaggio vero. Abbiamo chiesto a questa persona, amica del mio sceneggiatore che ha questo drammatico problema da circa trentacinque anni, e che continua ad avere questa nevrosi terrificante, il permesso di poterla raccontare al cinema. È un'ossessione vera. Abbiamo voluto in qualche modo ironizzare su un problema tragico, perché alle spalle ha una storia familiare molto dolorosa su cui non ho voluto insistere. La fantasia qui supera la realtà. Lui dice di sentire di vivere solo attraverso il movimento, altrimenti è solo esistenza. Non può star fermo, e l'essere trasportato gli è indispensabile. Mi è stato detto che purtroppo la visione del film non l'ha migliorato, perché continua a prendere treni.

Padre Bruno: Una metafora, insomma: vivo o sono vissuto, nel senso passivo. Lui ha bisogno che altri lo stimolino. Il tremolio del treno lo culla, quando invece dovrebbe essere dentro di lui ciò che lo cullo. Si torna cioè al discorso che si faceva all'inizio sull'identità. Il fatto di stare volentieri in gruppo in questo modo non è ancora maturità. Bisogna che ognuno stia in piedi da solo per conto proprio e poi stia con gli altri. Non appoggiati, però, l'uno all'altro. Il personaggio che dipende dal movimento del treno ci dice che un movimento dobbiamo averlo, ma non esteriore.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Marcello Ottaggio - Questo film è riuscito a esprimere il vero spirito dell'amicizia; simbolo di questo valore, per me essenziale, è l'incontro al ristorante della stazione tra Ernesto, l'eterno viaggiatore, e Gabriella, l'adescatrice di uomini:

si sono incontrati perché lei aveva bisogno… ma in stazione per venire incontro all'esigenza di lui, pronto a prendere il treno. Potrei scrivere per ore commenti positivi su questo film ma dato che è apprezzata la capacità di sintesi, aggiungo solo: film da Premio San Fedele per la regia, la recitazione, la sceneggiatura e i valori umani.

OTTIMO

Ugo Pedaci - È naturale che ogni regista imprima ai suoi film un carattere personale. Nel caso di Verdone questo assume una caratteristica ancora più marcata, inequivocabile. Verdone sa lavorare in profondità per mettere a nudo pregi e difetti (molto spesso solo i difetti) dei suoi personaggi. In ciò si può vedere, se pur con caratteristiche diverse, un continuatore della scuola di Alberto Sordi. Questo film ci presenta una rosa ampia e variegata di personaggi che, orfani della propria psicoanalista, mettono a nudo le proprie tensioni alla fine ritrovando, proprio nella compagnia e nel dialogo fra loro stessi, un nuovo equilibrio. Il tutto accompagnato da una bella sceneggiatura, battute roventi. Uno spettacolo piacevole, scorrevole, più profondo di quanto possa apparire.

Arturo Cucchi - L'ultimo film del simpatico e sincero Carlo Verdone, ripesca nella vita quotidiana e non nella professione, con un'amara commedia sulle inquietudini di oggi, i *compagni di scuola* ormai cresciuti solo in età, molto poco nello spirito e nelle asprezze della vita. Anzi, proprio perché hanno alle spalle famiglie ben "rifornite" e con ottime disponibilità, non sanno essere indipendenti, dimostrano scarso senso di responsabilità, trovano tutti delle difficoltà esistenziali. La commedia, a mano a mano che si svolge, indulge alla parodia e al grottesco. Riesce però, a suo modo, a parlarci di tutto questo disagio fatto di ansie, di depressioni sia mettendo un po' alla berlina la psicanalisi sia tutte le terapie esistenti. Sono veramente dei malati immaginari? Forse perché non sanno soffrire? Forse perché non hanno fiducia nei propri mezzi e in loro stessi? Alla fine il suicidio di Alfredo farà capire a tutti che solo lui era veramente malato di nervi. Verdone è riuscito a essere sincero in tutto il film. Anche perché ama i personaggi che inventa, e crede nell'amicizia. E mi sembra di intravedere il suo invito a essere più comprensivi e non troppo severi con tutti coloro che vivono queste inquietudini nevrotiche frutto del nostro mondo e della nostra società opulenta.

Cinzia Maggioni - Volevo ringraziare il regista per aver espresso con tale dolcezza, sensibilità e con un pizzico di ironia un argomento così difficile e complesso come il grande disagio che provano tutte le persone colpite da problematiche di comunicazione, ansie, paure, manie. Purtroppo sono sintomi sempre più diffusi anche nella nostra realtà sociale cosiddetta "avanzata": mi ha colpito il tragico senso di solitudine che provavano i protagonisti al "vuoto" di messaggi di una segreteria telefonica o di un "no messaggi" sul computer. Grazie inoltre per le due ore di serenità e sorrisi che ci ha regalato, in un momento così difficile affinché sgorghino spontaneamente.

Antonella Spinelli - Non mi è sembrata la semplice descrizione di frustrazioni, fissazioni e deviazioni caratteriali, ma piuttosto la realsitica descrizione di tipi diffusi e normali. Il talento degli autori e del regista risiede nella capacità di ideare e dirigere un'opera corale di voci comiche, sarcastiche, capaci di poca autocritica (come la maggior parte delle persone!). Ottima la recitazione.

Paolo Cipelletti - Mi ha colpito il senso di affettuosità con cui il regista ha guardato ai suoi personaggi, alla loro solitudine, al loro bisogno inconfessato di appoggiarsi l'uno all'altro all'interno del loro gruppo. è una sceneggiatura brillante, con buon ritmo, che illumina la compassione per tutti noi che anima il regista.

Dario Coli - Con questo film Verdone dimostra di aver raggounto un alto valore espressivo sia come attore che come re-

gista. Ho trovato nel film, anche se negato da Verdone nella presentazione in sala, una sottile e arguta ironia nei confronti della psicanalisi. Questa si esprime nella morte della psicoterapeuta, della quale non si accorge nessuno (qualcuno addirittura ricorda che in sei mesi aveva detto due parole), nel suicidio di uno dei pazienti, nel fallimentare tentativo di continuare da soli ed infine nella conclusione in cui ognuno continua per conto proprio coi suoi problemi. La ribellione finale del figlio verso il padre appare più come un sogno che come una realtà effettiva. È un ottimo film, diretto e interpretato molto bene, con intelligenza, raffinatezza, arguzia e profonda umanità nel realismo dei personaggi.

BUONO

G. Bergmann - Film buono, anche molto buono, sia per l'abilissima recitazione, l'ottima sceneggiatura, la ferrea regia di Verdone, sempre discreto nella sua verve comica che non scade mai nel volgare. Arguta presa in giro della psicoanalisi in cui gli otto sbalorditi compagni di terapia guariscono quando vi si sottraggono.

Mario Foresta - Storia grottesca di un gruppo di pazienti rimasti orfani della loro psicologa, popolata da personaggi non sempre riusciti sospesi come sono fra macchietta caricaturale e realtà amara. Il film riesce tuttavia a far sorridere e a dare un segnale di speranza invitando tutti ad avere più fiducia in se stessi.

G. Alberta Zanuso - Ancora una volta il regista è capace di condurre, divertire e farci riflettere. In questo soggetto ambizioso e impegnativo sa trasmetterci la vera atmosfera di un gruppo di analisi, lo strano legame di antagonismo/solidarietà che vi si crea e il fatto che, se qualcosa si evolve nei comportamenti di ognuno di loro, tutto considerato ciò avviene per un meccanismo di confronto tra i diversi componenti che finiscono per conoscere se stessi e autocurarsi. Infatti, quando noi pubblico ne facciamo conoscenza la loro terapeuta muore e il titolo del film si riferisce proprio al senso di colpa che ne deriva e che i nostri otto tentano di elaborare. Bravi gli attori tra cui si distingue la bella, affascinante Margherita Buy.

Marcello Napolitano - Molti punti positivi: buona regia, direzione sicura di un numeroso gruppo di attori, cui Verdone lascia il giusto spazio, dialogo veloce e brillante; ottima ambientazione, musica, storia. Preferisco invece motivare quelli che mi sono apparsi come elementi meno convincenti del film. Il primo è la descrizione caricaturale, un po' ingenua, di Gegé, e di suo padre; in essi Verdone pare aver voluto racchiudere tutta la comicità da film "di Natale" della sua pellicola. Non così gli altri personaggi: anche Ernesto, costretto a dormire solo in treno, per quanto paradossale (ma poi abbiamo scoperto essere vero) è molto più verosimile; la storia dell'ingegner Tinacci e di suo figlio rimane perciò a livello di barzelletta fantozziana, che può strappare un effimero sorriso ma non si accorda all'analisi sociale molto più approfondita di questo film. L'altro elemento di istintiva, forse ingiustificata, antipatia per il film è l'ambientazione: lusso, ville principesche, case da riviste di architettura, anche la scuola di Flavia (Buy), a differenza di tutte le scuole italiane, notevoli in genere per lo squallore dell'ambiente, viene descritta come un antico palazzo signorile. Mi sembra che i modelli della televisione commerciale si siano imposti anche a registi avvertiti come Verdone o Comencini e Bellocchio che abbiamo visto quest'anno; sembra che i problemi degli italiani siano ormai solo problemi di se stessi, di trovare un equilibrio con la vita, visto che i bisogni primari (il lavoro, il futuro) siano risolti. Benvenuti allora i film come quelli di Columbu o di Monteleone o di Torre che scoprono un'Italia di faide ancestrali, di guerre, di mafia, insomma di sentimenti profondi.

Ilario Boscolo - È una commedia all'italiana fresca, divertente, per la solita piacevole verve di Verdone, e anche interessante nella tipologia dei personaggi e nella ricerca dell'amicizia e del mutuo sostegno come risorsa per sopravvivere alle disperanti angosce psicologiche.

Ennio Sangalli - È un buon film, gradevole da vedere; descrive le varie sfaccettature che caratterizzano la personalità umana: l'infelicità vera o supposta, la disperazione nascosta, il desiderio di rivalsa... Il tutto è risolto lievemente, senza ricorrere a un macchiettismo grottesco. Si nota anche un velo di pudore che rende l'affresco più vero.

Carlo Chiesa - La meticolosa e puntigliosa cura che Verdone è uso profondere nelle sue opere è quasi commovente. E l'argomento di questo suo nuovo lavoro è di quelli che si prestano ad essere trattati con la raffinata, sottile ironia tipica del deferente "figlio" di Alberto Sordi. Ma i suoi personaggi sono, forse, un po' troppo sofisticati e alla lunga, risultano – malgrado la meritoria e accanita ricerca della perfezione – decisamente stucchevoli. Riconosco al regista il merito di essere riuscito a far sorridere Margherita Buy ma le altre nevrosi o psicopatie, abbondantemente stiracchiate, mi sono risultate francamente noiose. E al finale è mancata una coerente puntualizzazione.

Bruna Teli - "Noi e la psicanalisi secondo Verdone", così potrebbe essere definito questo onesto film che, in una mescolanza di tragico e comico, mette a nudo il male di vivere che affligge l'umanità e i suoi tentativi maldestri di uscirne. Il regista alla fine fa capire di avere meno fiducia di Woody Allen nella terapia psicanalitica e di ritenere che il più delle volte i problemi ce li creiamo noi con le nostre scelte sbagliate o con la nostra debolezza. In generale, mentre "castigat ridendo mores", Verdone finisce col creare dei camei di personaggi profondamente umani, a cui solo l'amore vero e un po' di autostima possono esser d'aiuto. Infine, buona risulta la scelta degli attori, che riescono a rendere efficacemente questa disastrata umanità, accompagnata da una colonna sonora apprezzabile.

Bruno Bruni - Film ironicamente brillante nei confronti delle umane debolezze, delle paure e delle angosce che ne derivano e che caratterizzano il nostro modello di vita. Un comportamento ai limiti della goffaggine da parte di un gruppo alla disperata ricerca di un metaforico approdo, in balia di un mare di incertezze per un sistema di vita che, perseguendo unicamente il benessere materiale, ha perso di vista ogni ideale, risultando smarrito e senza difese. L'autoironia che contraddistingue i protagonisti fornisce loro la consapevolezza di una esistenza perdente, ma anche la convinzione che la possibile soluzione sia rappresentata da una reazione individuale, non influenzata dallo stare insieme, nelle commiserevoli e reciproche esternazioni delle proprie frustrazioni. Film piacevole, che Verdone ha costruito con notevole professionalità in ogni tassello, sottoponendoci una problematica non secondaria, l'esperienza di coloro che non riescono ad affrontare la vita con sufficiente serenità, non perché non l'amano, ma perché la temono.

DISCRETO

Edoardo Imoda - Verdone si ripresenta al pubblico, per sua stessa ammissione, con un film maggiormente "pensato" dove la componente personale dedicata alla regia dovrebbe prevalere su quella dell'attore. Purtroppo il lavoro riesce solo a metà: nella prima parte ove ogni personaggio ha la sua parte di notorietà e i momenti ilari e/o piacevoli si susseguono con un giusto ritmo. Delude invece la seconda parte ove il buon finale si presagisce già dall'evolversi delle situazioni che interessano le varie storie; quasi che il regista sia troppo coinvolto in queste vicende di analisi, autodiagnosi e autocommiserazione da non poter infierire oltre sui vari personaggi. Resta la volontà del regista di lasciare a ciascuno una ulteriore prova, una porta aperta che sarà sempre più spalancata se ciascuno di noi saprà aprirsi agli altri con un discorso però forse fin troppo facile, e non sempre attuabile nella realtà di facciata dei giorni nostri.

Cristina Bruni - Verdone ha descritto bene la rarefazione dei sentimenti e dei rapporti sociali, il bisogno di una "guida" che c'è in molti di noi, una guida che può essere rappresentata da un elemento catalizzatore silenzioso e quasi invi-

sibile, come la psicanalista morente nel film. Peccato che poi dalla caratterizzazione i suoi personaggi sconfinino sempre nel macchiettismo. Nel complesso pur ricordando nell'affresco di gruppo il precedente film *Compagni di scuola* per la sua inclemenza verso i difetti e le peculiarità negative degli "altri", il film è gradevole, anche se dimostra il pressoché totale fallimento della psicoanalisi prima e di quella autogestita poi. Un po' scontato il finale dove come al solito in molti film di cassetta, il sesso sopravvalutato diventa l'unico rimedio salvifico.

Miranda Manfredi - Verdone si propone in una ironica amara analisi di crisi esistenziali in cui giocano i rapporti interpersonali. Rapporti inquinati da incomprensioni e fobie risolvibili a mio parere senza colpevolizzare l'ingresso nella vita. Direi quindi che le cause di molte infelicità ricadono solo sull'individuo che dovrebbe autoanalizzarsi facendo tesoro delle proprie esperienza di vita. La morte della psicoanalisi si identifica nella vecchia signora che si spegne nella confusione delle idee. Ma l'amara constatazione di Verdone si dilata nell'impossibilità di un'autoanalisi collettiva. E qui il film perde mordente e diventa ripetitivo e con poco ritmo. Comunque lo spunto è buono e Verdone si cimenterà sicuramente ancora su un argomento che gli è caro.

Vittoriangela Bisogni - Dopo un avvio alla grande, con la morte della decrepita psicanalista di fronte al consesso dei suoi pazienti nel corso di una seduta di terapia di gruppo, il film snocciola per due ore la parata di diversi tipi umani e dei relativi problemi: i sette malati di gruppo, appunto. Malati – amici – ricconi che si ritrovano in vari assetti nel tentativo di uscire dai tunnel che li imprigionano. Le vicende sono in parte scontate, in parte a sorpresa; comunque un po' pasticciate nel loro interagire. Si fa qualche risata. Discreto film. Verdone è sempre troppo Verdone!

Vincenzo Novi - *Ma che colpa abbiamo noi*, ovvero: Nostalgia di un bel silenzio / che consenta di capire / ciò che il chiasso non può dire / Con la troppa agitazione / si va tutti nel pallone…/ ma cotanto parapiglia / forse troppo ci somiglia / Non esiste via d'uscita / e così sembra la vita / ci si adatta a vivacchiare / e il baccano è un bell'affare.

MEDIOCRE

Gioconda Colnago - Per me, al titolo del film manca il punto interrogativo. La sostanza del racconto-commedia è complicata. Molto seria. La sofferenza, che viene dalla "incomodità" dell'autogestione per capire da soli – orfani della psicoanalista – lo stato di paura del vivere oppresso dalla mancanza di felicità, dalla ricerca ansiosa di un nuovo "antidoto" per neutralizzare quegli insopprimibili effetti (ma che colpa abbiamo noi?) della propria singola individualità, i quali rendono sempre più nel mondo moderno problematico il rapporto tra gli uomini, è concreto nello stato dell'essere delle otto persone che compongono il gruppo protagonista dell'opera cinematografica in esame. Schematizzare in stile comico la nevrosi può far ridere, ma, considerata la speciale conoscenza che l'argomento richiede, mi sembra che l'avversione della beffa antipsicoanalitica abbia trasceso il tono di un film che avrebbe potuto, nel suo genere divertente, proporre un qualificato messaggio di aiuto a chi "per non rischiare tutti i giorni" il peggio nelle esperienze e nelle scelte della vita, non può fare a meno di ricorrere a un appoggio terapeutico.

Magdalene

19

titolo originale:
The Magdalene Sisters

Cast&Credits

regia: Peter Mullan
origine: Gran Bretagna/Irlanda, 2002
sceneggiatura: P. Mullan
fotografia: Nigel Willoughby
montaggio: Colin Monie
scenografia: Mark Leese
musica: Craig Armstrong
interpreti: Anne-Marie Duff (Margareth),
Dorothy Duffy (Rose), Geraldine McEwan (suor Bridget),
Nora-Jane Noon (Bernadette), Eileen Walsh (Crispina)
durata: 1h 59'
distribuzione: Lucky Red

Il regista

Nato nel 1954 a Glasgow, in Scozia, Peter Mullan comincia a manifestare interesse per la regia a diciannove anni, realizzando alcuni cortometraggi. Dopo aver fallito l'ingresso alla National Film School, si dedica alla recitazione. Debutta come attore in teatro nel 1988. Passa quindi al cinema e alla televisione. Diviene famoso con film come *Riff-Raff* (1991) di Ken Loach, *Braveheart* (1995) di Mel Gibson e *Trainspotting* (1995) di Danny Boyle. Ha diretto nel 1994 alcuni episodi della serie tv della BBC *Cardiac Arrest*, che gli sono valsi una nomination come migliore regista alla Royal Television Society. Nel 1997 dirige il suo lungometraggio d'esordio, *Orphans*, che si aggiudica diversi premi europei. Nel 1998 si aggiudica la Palma d'oro come miglior attore protagonista a Cannes per *My Name is Joe*, di Ken Loach. *The Magdalene Sisters* è il suo secondo film come regista, e ha vinto il Leone d'oro come miglior film a Venezia nel 2002.

Il film

Si chiamano Margaret, Rose, Bernadette, tre ragazze che vivono nella contea di Dublino: una è stata violentata da un amico durante una festa nuziale, una ha avuto un bambino senza essere sposata e la terza ha scambiato alcune parole con dei coetanei fuori dalla cancellata dell'orfanotrofio nel quale vive. Considerate peccatrici, tutte e tre vengono rinchiuse in uno dei conventi Magdalene gestiti dalle suore della Misericordia per conto della chiesa cattolica. In quei conventi, almeno 30.000 donne sono vissute come ai lavori forzati, lavando e stirando per conto terzi, per 364 giorni all'anno (tranne Natale, quando ricevevano un'arancia a testa), frustate, umiliate, letteralmente deprivate, quasi sempre dall'adolescenza alla morte. Poteva anche andargli peggio, come accade alla quarta protagonista del film, Crispina [...]. Non siamo nei secoli bui della rivoluzione industriale o negli oscuri sobborghi dell'anima dickensiani. *Magdalene* comincia nel 1964, quando a Dublino le ragazze portano la minigonna e i

capelli cotonati, e gli ultimi conventi Magdalene [...] sono stati chiusi nel 1996. La barbarie istituzionale, con la complicità di famiglie bigotte e benpensanti, allarga le sue ombre sulla civilissima cultura occidentale. Ci voleva uno scozzese pazzo, coraggioso e visionario come Peter Mullan per fare questo film, uno che aveva già scoperchiato una chiesa verso il finale di *Orphans* (il suo primo lungometraggio, premiato alla Settimana della Critica di Venezia nel 1998). (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 10 settembre 2002)

LA STORIA

È l'alba quando Margaret, che ancora dorme nel suo letto insieme ai fratelli, viene portata via a forza dalla sua casa dal padre e condotta al convento delle suore Magdalene, un luogo terribile. A Dublino quegli istituti sono il ricovero dove le ragazze traviate devono cancellare le loro colpe lavando a mano e stirando la biancheria di alberghi, ristoranti e ospedali, tutti i giorni eccetto Natale. Una vita durissima, che condanna chi è entrata a non uscire più. La colpa di Margaret è quella di essere stata violentata nel giorno di una festa di nozze da un cugino, che l'ha attirata in modo subdolo, senza lasciarle scampo. Margaret arriva al Magdalene insieme a due altre ragazze, come lei ritenute dalla società non degne della vita con gli altri: Bernadette e Rose. Bernadette, orfana e vissuta in orfanotrofio, paga il torto di essere troppo vanitosa e di aver ascoltato i complimenti dei ragazzini del quartiere appostati sul muretto che circonda l'istituto. Rose ha avuto un bambino senza essere sposata e, pur ammettendo il suo errore, e aver disperatamente chiesto di tenere con sè suo figlio è stata costretta, da madre e padre, insensibili ad ogni sua preghiera, a dare in adozione il figlio. L'istituto è governato da Suor Bridget, direttrice severa e inflessibile. Alle tre ragazze spiega subito la filosofia su cui si basa il lavoro che le attende. «Grazie al potere della preghiera, del sacrificio e della pulizia le donne perdute possono trovare la strada verso Gesù Cristo» e subito dopo precisa: «Quelli delle nostre lavanderie non sono solo abiti e lenzuoli, sono i mezzi terreni con cui emendare la vostra anima. Qui potete redimervi». La mattina dopo, nella grande camerata, la sveglia scatta prima del solito. Manca una ragazza e si cercano spiegazioni. Ma la fuga termina immediatamente e lei viene ricondotta al convento proprio dal padre, non più disposto a riconoscerla come sua figlia. La punizione sarà la più severa: percosse e rasatura dei capelli. Qualche mese dopo prenderà anche lei i voti. Bernadette capisce in fretta che da quel posto deve andar via. A non lasciarle alcun dubbio è non solo il controllo esercitato dalle suore, ma quello richiesto alle anziane ospiti del convento, che devono vigilare e vietare alle altre anche lo scambio di poche parole. Le ragazze sono in cortile e stendono la biancheria quando Rose si accorge che davanti al cancello si ferma una signora che ha per mano un bambino e chiede di salutare Crispina. Il volto di Crispina si illumina. Riconosce suo figlio e, senza potersi avvicinare né dargli un saluto, prende la catenina che ha al collo, stringe la medaglietta di San Cristoforo e gli rivolge una preghiera affinché lo protegga. Crispina e Bernadette, per aver detto poche parole, vengono bacchettate da Suor Bridget. Per Bernadette è il momento di pensare alla fuga. Di notte confida a Rose: «A Dublino ho una cugina parrucchiera. Vieni con me». Ma Rose ha paura. Allora Bernadette approfitta dell'arrivo di un giovane garzone che entra in convento per il quotidiano lavoro della lavanderia e, mostrandosi disponibile, gli chiede di tornare la notte a farla scappare. Il ragazzo andrà, ma per dirle di no. Passa il tempo e in istituto vengono installate le lavatrici. Per le ragazze però la vita va avanti come sempre. Una notte, il dramma: Crispina, che ha smarrito la sua medaglietta, non si rassegna all'idea di non riuscire a ritrovarla e cerca di impiccarsi. La salvano le sue compagne, svegliate di corsa da Margaret, che le promette che la riavrà. E gliela ritroverà, mettendo a soqquadro tutta la camerata e scoprendola sotto il letto di Bernadette. Crispina è una ragazza semplice, che non sa difendersi. Margaret, per caso, si accorge che padre Fitzroy sta abusando di lei e trova il modo di denunciare a tutti quell'uomo. Coglie dell'erba che a contatto dei vestiti scatena del prurito, e la mescola alla biancheria del prete prima di lavarla. L'effetto lo si vedrà nel giorno solenne della festa del paese: davanti all'altare, sconvolto da un insostenibi-

le bisogno di grattarsi, padre Fitzroy è costretto a spogliarsi e a fuggire nudo, mentre Crispina grida sempre più forte: «Tu non sei un uomo di Dio». Per la ragazza si aprono le porte del manicomio, dove morirà a ventiquattro anni. Il giorno di Natale tutte trovano un regalo sul loro letto: un'arancia. Per il pomeriggio però se ne annuncia un altro: uno spettacolo cinematografico. Un ricco signore di Dublino ha portato il proiettore e il vescovo ha scelto personalmente il film, *Le campane di Santa Maria*. Prima della fine dello spettacolo Margaret riceve l'invito ad uscire dalla sala. Suo fratello, che porta con sé una lettera indirizzata a Suor Bridget, è venuto a prenderla. La ragazza si toglie la tunica marrone, indossa i suoi vestiti e si prepara ad andarsene, ma Suor Bridget, che ha al fianco l'arcivescovo, le sbarra la strada. Allora la ragazza, dopo aver inutilmente chiesto di poter passare, si inginocchia e recita il Padre Nostro. Nessuno può più fermarla. In quel luogo ha trascorso già quattro anni. L'uscita di Margaret dà nuovo coraggio a Bernadette, che questa volta convince Rose a fuggire con lei. Tutte e due in piena notte, seppur inseguite dalle suore, si lasciano alle spalle il convento, raggiungono Dublino e chiedono aiuto alla cugina parrucchiera. Per una è pronto un lavoro, per l'altra qualche soldo con cui comprare un biglietto per Liverpool. Sono libere. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Era il 1992 quando *Eclipsed*, produzione di Burke Brogan, portò all'attenzione del grande pubblico le sofferenze e le fatiche a cui ragazze con maternità irregolari erano state sottoposte per volere delle famiglie che le ritiravano dalla vita sociale affidandole agli istituti Magdalene. Qualche anno dopo fu la volta della cantautrice Joni Mitchell che divenne portavoce della protesta delle donne uscite dalla pesante situazione nella quale erano state rinchiuse. A partire da questi e da altri prodotti (come *Sex in a Cold Climate*) che meriterebbero un giudizio storico maggiormente fondato, approfondito ed articolato, prende avvio il modesto film di Peter Mullan, *Magdalene*, che in passato si era guadagnato, a Cannes nel 1999, il premio come miglior attore diretto da Ken Loach in *My Name is Joe*. La scrittura e la messa in scena del film, prive di qualsiasi dialettica, rendono la presunta storicità della vicenda pretesto per una lettura ideologica pregiudiziale e inaccettabile. Accanto alla rappresentazione delle suore che diventano protagoniste di crudeltà ingiustificate ed esasperate, esiste, per la verità, anche l'esibizione di un'ulteriore rappresentazione delle suore: quella di Ingrid Bergman ne *Le campane di Santa Maria*. Non si tratta però di dialettica drammaturgica, ma di due stereotipi tratteggiati entrambi per eccesso: da una parte le suore assolutamente, ed anche inverosimilmente, dedite al sadismo; dall'altra eteree figure totalmente disincarnate. Tra questi due stereotipi pare aprirsi lo spazio per una narrazione concentrata sulle ragazze e sul ruolo femminile, non scevro da complesse problematiche, dal punto di vista sociale, degli anni sessanta. Ma ancora una volta il film perde l'occasione e si riduce a illustrazione a tesi che rende la comunicazione del film stesso tanto violenta e sadica quanto quella delle situazioni descritte in maniera grossolana e inverosimile. In sostanza un film dove, alla qualità formale di mestiere non corrisponde la carica espressiva e di scrittura che invece una Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica è chiamata a premiare. Manca l'onestà e prevale la furbizia, irritante più per l'arrogante acredine che non per la pagina storica affrontata. Dal punto di vista pastorale il film è da valutare come inaccettabile e fuorviante (COMMISSIONE NAZIONALE VALUTAZIONE FILM)

Chiudendosi nell'universo totalitario della Casa gestita da Sorella Bridget, la macchina da presa racconta i rituali consolidati di un'orrida saggezza istituzionale, il cui fine è l'annientamento umano. Come sa qualunque carceriere e aguzzino, imporre la segregazione, negare l'identità e addirittura il nome, invadere i corpi, significa indurre nelle vittime prima il sospetto e poi la certezza d'essere colpevoli. Solo così, solo trovando in se stessi la causa della sofferenza, solo svalutandosi da sé, a quella stessa sofferenza si può cominciare a dare senso. Solo così, ancora, per un paradosso cui sempre s'affidano i persecutori, in qualche modo la si può attenuare.

Non sembra esserci infatti altra possibilità di liberazione, per le recluse. Non c'è un fuori cui possano rivolgersi. Il loro carcere non è altro rispetto al mondo che le ha condannate ed espulse: né è solo la verità ultima. Ed è per questo, forse, che Rose, quando le si presenta l'occasione, non fugge. Per lei non c'è libertà e non c'è dignità né al di qua né al di là del muro della "lavanderia". Sorella Bridget è funzionale alla comunità che elimina ed espelle. È l'altro lato, il più esplicito, della sua ferocia. E infatti la dignità delle vittime alla fine sta dentro di loro. Sta nella decisione di ribellarsi, nel coraggio con cui Rose e Bernadette si contrappongono all'universo totalitario e persecutorio. Sta, soprattutto, nel gesto grande e profondo di Margaret. Inginocchiata non davanti a Sorella Bridget, ma davanti a Dio, nelle parole della preghiera più grande della Cristianità la giovane donna nega l'autorità stessa della sua antagonista. O meglio, nega la sua presunzione d'autorità. E con ciò ritrova e libera se stessa. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 15 settembre 2002)

Magdalene è anche un potente esercizio di stile, detto non come giudizio riduttivo rispetto a un'operazione virtuosistica, ma come riconoscimento che i segni presenti nel film sono funzionali rispetto al senso che vogliono esprimere (un elemento particolarmente apprezzabile in un attore da poco passato dietro alla macchina da presa). Eccone alcuni esempi. *Incipit*. Una festa di matrimonio: musica, suoni, sguardi, nessuna parola. Si consuma la tragedia di una ragazza che viene stuprata dal cugino nell'intimità domestica. Non ci sono parole, perché non ha parole – non ne ha bisogno – il prepotente e non ha parole – non ha voce – la vittima. *Sguardo*. Una delle ragazze, rea di aver tentato la ribellione, viene rapata a zero e il sangue le cola sulle palpebre. Nella pupilla insanguinata si riflette l'immagine della sua carnefice. Basta un'immagine di questo tipo per dichiarare la vocazione espressionista-simbolica del cinema di Mullan, e la sua intenzione di fare un cinema che è insieme riflessione e lacerazione. *Cameo*. Una ragazza ha tentato la fuga, ma il padre la riporta indietro. La veemenza con cui lo stesso Mullan interpreta la parte del genitore è indice dell'autocritica che il regista rivolge a una società maschilista e vessatoria di cui lui stesso sente di far parte. *Prospettiva*. Rinchiuse nel convento Magdalene, le ragazze sono costrette a una vita di stenti. A Natale il massimo della festa è una misera arancia deposta sul letto del dormitorio. La diagonale che Muller traccia con i frutti disegna una traiettoria colorata nel grigiore generale, quasi fossero dei puntini di sospensione (coriandoli di vite sospese, giovinezze perdute, feste mancate, ragazze interrotte…). *Punto di vista*. Si assiste alla proiezione di *Le campane di Santa Maria*, ritratto oleografico e "ideologico" (ma in positivo) della vita conventuale. Nello specchio del desiderio che è il cinema, le suore si ammirano e si vedono come pensano di essere, mentre le ragazze guardano impietrite il contraltare della Bergman con cui hanno a che fare tutti i giorni. Sono due traiettorie scopiche divergenti (una vede la trasfigurazione ideale, l'altra la deformazione reale) eppure, allo stesso modo, dimostrano la funzione mitologizzante/rivelatoria del cinema. Quei due sguardi opposti riflettono due simili modalità identitarie e due sentimenti di appartenza: non a caso il titolo originale, *Magdalene Sisters*, può essere riferito tanto alle suore quanto alle ragazze. *Rivelazione (e ripetizione)*. Di fronte alla scoperta che un prete abusa di una delle ragazze, viene attuato una "vendetta" che sembra solo una gag da slapstick comedy, ma che a ben vedere possiede un forte valore simbolico. Se un'assurda legge del contrappasso ha imposto alle ragazze, attraverso un defatigante lavoro di lavandaie, di emendarsi dai loro presunti peccati, al prete indegno viene imposto un forzato denudamento, che è insieme denuncia pubblica e punizione. Si aggiunga a ciò la – insistita fino a diventare insostenibile – ripetizione da parte della ragazza che è stata vittima delle attenzioni del sacerdote che quello non può essere "un uomo di Dio": fine notazione psicologica che esprime la condizione di nevrosi della ragazza; bella allegoria di una funzione religiosa snaturata perché ridotta all'esteriorità di un abito, di un ruolo; potente lamentazione/denuncia di sapore biblico della degenerazione farisaica di una religione. *Happy end*. Allo stesso modo, la conclusione positiva della vicenda per una delle ragazze che viene riscattata dal fratello, si offre come paradigma di un altro tema biblico per eccellenza: quello della solidarietà fraterna che salva la

vita. Contro la cattiva sorellanza basata sul vincolo, sulla costrizione, sulla sopraffazione, si afferma la fraternità dell'amore, del rispetto, della libertà. Un orizzonte che viene sancito dalla preghiera fondativa e riparativa del "Padre nostro". Una scelta che, per un film accusato di vilipendio, di lettura a senso unico, di sentimento antireligioso, non è davvero poco significativa. (EZIO ALBERIONE, *Panoramiche* 33, autunno 2002)

Attore nei film di Loach (ma anche in *Trainspotting*), vincitore come regista alla Settimana della Critica della Mostra del cinema di Venezia nel 1999 (ritirò il premio indossando un kilt), Peter Mullan ha la faccia di un rissaiolo da pub e un sorriso contagioso. Non ce lo immaginavamo a raccontare una storia tutta al femminile che apre un raccappricciante spiraglio sulla repressione della società e della cultura cattolica in Irlanda. Invece con *Magdalene* (a Venezia 2002 in concorso) ha fatto un film in cui la materia sconvolgente di cui racconta non gli impedisce di mettere in luce doti di regista di insospettabile tecnica e coriacea personalità. A cominciare dalla prima, bellissima, sequenza, nella quale, durante una cerimonia nuziale e sul sottofondo di una chiassosa giga, racconta in una manciata di inquadrature e primi piani, lo stupro di una giovane donna e le reazioni sconcertate di familiari e genitori, che decideranno del suo destino. Non un battuta di dialogo, solo un inferno di cornamuse e lo scandalo e il disonore che si trasmettono su una catena di volti come onde su uno stagno. Grande. Il resto, non è meno incisivo. Finite tra le grinfie delle sorelle di Maria Maddalena, una comunità di ragazze perdute (sesso fuori dal matrimonio, gravidanze indesiderate, seduttività adolescenziale), si ritrovano recluse dalla famiglia in un istituto di penitenza e redenzione, i cui metodi gente come Himmler avrebbe trovato straordinariamente inventivi e stimolanti. Proibito parlare, diventare amiche e soprattutto reclamare il minimo diritto. Se si tenta di scappare c'è il pestaggio (è lo stesso Mullan, nelle vesti di un padre dispotico, a dare il buon esempio in una scena), qualsiasi cenno di difesa è scambiato per ribellione e punito con la frusta, per le più indifese c'è anche la corvée di fare qualche servizietto al parroco in trasferta. Secco, nodoso e privo di qualsiasi solidarietà alle sue protagoniste che l'autore serva loro senza lo sdegno per l'infermità biologica e psichica, per la schiavitù catatonica alla quale sono costrette praticamente a vita – almeno che qualche congiunto avveduto non le riscatti – il film trae origine da un documentario di Channel Four in cui alcune superstiti raccontavano cosa accadeva nelle lavanderie di Maria Maddalena negli anni Sessanta in cui vi incapparono (ma l'ultima è stata chiusa nel 1996). Una riesce dopo 4 anni ad essere tirata fuori da un fratello non lobotomizzato, due scappano avventurosamente, un'altra muore in manicomio. Tutto vero, assurdo e odioso, così è stato per migliaia di donne fino a qualche anno fa. Mullan ha mano felice anche nella fotografia (di Nigel Willoughby) che riprende certi toni caldi e saturi, certi marroni e verdi tipici della cartellonistica ma anche dei filmini familiari dell'epoca (come si vede in una scena), nella scelta delle attrici e soprattutto in quella delle suore aguzzine tra le quali spicca Geraldine Mc Ewan, che ha tanto Shakespeare alle spalle da permettersi sferzate di impassibile sadismo con un sorriso da bimba birbona sul volto pio. Come sempre accade in ogni lager, sotto qualsiasi dio o dittatore, la prima regola è annullare le vittime, ancor prima che eliminarle. In una sequenza impressionante, le recluse sono denudate e oggetto di uno scherno che nelle intenzioni delle suore carnefici dovrebbe addirittura suonare affettuoso (chi ha il sedere più grosso e le tette più piccole e il pube più peloso?). Grande e sconvolgente anche questa. Da questo punto di vista Mullan, è efficace come uno scrittore d'eccezione, una sorta di Primo Levi celtico (ma anche scozzese), che illumina nuovi antri della umiliazione ancora sconosciuti ai nostri occhi. (MARIO SESTI, *Kataweb cinema*)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Chiara Tartara - Toccante questo film, che mette in risalto la devastazione causata dal bigottismo come espressione di ignoranza che porta alla negazione di quegli stessi principi

auspicati: la tolleranza, l'amore verso il prossimo, il perdono. Difficile pensare a tanta violenza psicologica e fisica.

Silvano Bandera - Il film è straordinario e sorprendente perché sembra ambientato nell'Irlanda del 1864 e non nel 1964, com'è in realtà. Sotto processo non sono soltanto le suore della Misericordia, bensì le famiglie delle ragazze sventurate, il clero locale e un'intera classe borghese bigotta, che manda a lavare i "panni sporchi", fingendo di non sapere quello che accade nel cosiddetto convento. Umiliate e offese, le ragazze sono "bollate", condannate a vita e abbandonate. Penso che il film meriti ampiamente il Premio San Fedele, soprattutto per premiare il coraggio e il valore del rgista che ha voluto denunciare come si possa calpestare la dignità umana in una nazione cattolica come l'Irlanda.

Caterina Parmigiani - Un film drammatico che denuncia con forza la violenza, l'ipocrisia e i pregiudizi di una società bigotta e ottusa: padri padroni, madri passive, insegnanti prepotenti, suore aguzzine, preti lussuriosi, adulti che, per un falso perbenismo, sono capaci solo di soffocare, più o meno violentemente, le esigenze affettive delle adolescenti. Molto bravo il regista anche nel delineare la psicologia delle protagoniste, e non solo di esse, e nel seguirne la tortuosa lotta verso la vittoria e altrettanto brave le interpreti di Rose, Margaret, Bernardette e Crispina che hanno saputo creare con delicatezza e sensibilità delle individualità complesse e difficilmente dimenticabili.

Marcello Napolitano - Film di grande impegno sociale, Mullan sulle orme del suo maestro Loach; descrive fatti realmente accaduti solo qualche decina di anni fa, in Irlanda (ma da noi: i riformatori ed alcuni collegi…) rispettando la cronaca quasi alla lettera (vedi il documentario omonimo di Channel Four). Qualità del film: molto alta, perché riesce a rendere drammaticamente la realtà della situazione, mostrando della gente che con dignità, senza piangersi addosso, combatte il suo destino, cerca di trovare una ragione di vita in un universo buio. Le quattro storie principali si fondono a rappresentare quattro modi di reazione alla disgrazia: Bernadette, la protesta, il confronto anche duro, il cinismo, la determinazione; Margaret: accettazione costretta, la solidarieta, umana, ma anche odio contro gli aguzzini; Rose-Patricia: la disperata dolcezza femminile, sublimazione della maternità frustrata; Crispina: l'accettazione passiva, con il rifiuto a livello quasi animale, biologico, della punizione, della separazione dal figlio. Interessante il fenomeno della poca solidarietà tra le recluse (del resto repressa dall'organizzazione) e quello della paura del mondo esterno (la reclusa che trova aperto il cancello ma non fugge). Ben trattate anche le storie secondarie: Una, rifiutata dalla famiglia, finalmente chiede di prendere i voti (la vittima che si identifica con le ragioni dell'aguzzino); la vecchia reclusa che dopo molti decenni di prigionia ha limitato la sua visione del mondo, anche morale alle mura della prigione (compassione per una suora punita per la fuga di una reclusa…). Altro elemento: la grande perizia tecnica: piani sequenza, primi piani dei personaggi, recitazione, ricostruzione ambientale, uso della musica, fotografia, etc. Memorabile nella storia del cinema la prima sequenza della festa di matrimonio (musica ossessiva, volti dei personaggi, il diffondersi della notizia dello stupro). Meraviglia che alcuni abbiano ravvisato una critica alla religione: mi pare che il regista metta in luce soprattutto le responsabilità della società e conseguentemente delle organizzazioni religiose che ne sono, entro certi limiti, espressione.

OTTIMO

Franca Sicuri - Mullan offre un quadro crudele di una società e di una mentalità che oggi, a noi, sembrerebbero inammissibili: ed è l'Europa del XX secolo. Eppure non è chiassoso, né indulge nelle sevizie che alle ragazze di quei collegi sono state inflitte probabilmente in misura ancora maggiore di quanto presentato. In nome della religione si può arrivare a fare quasi di tutto: dal massimo del bene al massimo del male. Forse è proprio questa consapevolezza che nel XX secolo dalla religione ha allontanato i popoli, soprattutto in Occidente.

Eraldo Ponti - Film di un linguaggio cinematografico perfetto: tutte le scene esprimono sentimenti profondi e situazioni essenziali; non una scena è inutile o sprecata nell'economia dell'opera. La sceneggiatura e la recitazione sono ad alto livello: lo spettatore viene trascinato emotivamente nella storia. Il contenuto del film è una denuncia dell'intera società irlandese, in cui le suore, *the Magdalene Sisters*, sono solo il braccio operativo di un sistema feroce di repressione e di annullamento della personalità delle ragazze "peccatrici". È descritta una società bigotta e ipocrita; l'unico vero atto di fede nel film è il Padre Nostro recitato direttamente all'Alto dalla ragazza recuperata dal fratello. Storicamente si potrebbe attribuire il cattolicesimo "fondamentalista" dell'Irlanda, in particolare delle classi più povere e incolte, come l'unica identità lasciata appunto a queste classi, vessate dai colonialisti inglesi e dalle classi ricche e colte irlandesi, a sua volta convertite al protestantesimo.

Angela Bellingardi - Film molto bello e coraggioso dove tutto viene messo in discussione: lo stesso regista si sente parte in causa in questa società ipocrita e perbenista. Vi sono molti temi toccati con grande sensibilità oltre il tema centrale che ci fa inorridire per crudeltà e sadismo e che ci stupisce non riuscendo a credere che in tempi relativamente recenti possano essere accadute cose simili anche se relegate a un particolare contesto geografico. Da un lato avvertiamo l'avidità del denaro, l'abuso di potere, il provincialismo benpensante che si manifesta nel comportamento freddo e crudele di genitori duri e ottusi, la strumentalizzazione della religione che, dall'altro lato, si contrappone a scene di verà umanità e pietà. Il regista studia con lucidità e profondità di analisi il progressivo cambiamento di personalità delle tre ragazze: la crescita morale e la forza di Margaret, l'evoluzione o involuzione nella durezza di Bernadette, la triste dolcezza di Rose. Il film è molto ben interpretato e avvincente, un documento necessario per riflettere.

Stefano Guglielmi - Ci sono film che, prendendo spunto da un episodio, trattano di realtà molto più complesse di quelle contingenti alla storia narrata. L'essere umano è l'armonia di più variabili fisiche, intellettive, spirituali, la sua libertà non si sostanzia esclusivamente nella mancanza di limitazione logistica di spostamento spaziale, ma va considerata nella sua interezza. È qui che il regista dà il meglio di sé: il film in modo magistrale trasmette con vigore lo sgomento di chi si rende conto di cosa significhi una segregazione generata da circostanze culturali e sociali, dall'essere donna in una dimensione viziata dal pregiudizio. Pensiamo che importanza ha, ai fini dello sviluppo e della crescita della propria persona, nascere uomo o donna, nascere in una nazione piuttosto che in un'altra, con una cultura/tradizione piuttosto che un'altra. Il film è una denuncia a tutte le situazioni, troppe, in cui l'essere umano non viene considerato tale; direi un grido, come il bellissimo primo piano finale di Bernadette che si scioglie i capelli.

Antonio Damico - È un caso tipico in cui sessuofobia, maschilismo, integralismo conducono inevitabilmente alla escalation del mondo concentrazionario del manicomio, del correzionale, del carcere imposto con la violenza; da cui poi scaturisce l'inferno del masochismo, del sadismo, della ribellione vendicativa, della pazzia. Tutto questo avviene anche in altre tradizioni culturali repressive, avviene oggi, anche in paesi civili, avviene nelle famiglie, in forme apparentemente non costrittive, ma attraverso il rimprovero, l'incomprensione, la discriminazione.

Franca Maffei - Non ero al corrente della polemica che il film ha suscitato, ma poco importa in questo caso. Un regista può fare quello che vuole della realtà, come ogni artista, credo. Può descriverla ed esserle fedele o enfatizzarla, interpretarla... Alla fine è sempre una verità ad emergere. Mi ha colpito fin dalle prime battute del film un modo eccezionale di usare la cinepresa, che entra dentro l'espressione dei volti, negli occhi, nell'anima e nel cuore delle storie personali.

Adelaide Cavallo - *Magdalene*, ovvero storia e narrazione di una cristianità ammantata di non amore. Un patibolo per pec-

catrici, per diverse, ignare vittime del perbenismo scivoloso e blasfemo, contro la dignità umana; un patibolo nascosto dal velo della religione sotto i colpi della quale, come una scure, cadono per l'annientamento totale le fragili esistenze che la società mette al bando. Il film ci mostra le suore carceriere di questa prigione inumana (chiamiamolo pure lager) che, senza andare tanto indietro nel passato, si sentono investite da Dio ad elargire il "giusto", reiterato e comunitario castigo alle pecore nere di quel bianco gregge che sono gli altri, in gonna o in pantaloni non importa. Non serve altro commento. Serve vedere e rivedere il film, con la sua forza di aprire gli occhi sulla cruda realtà che Mullan ha denudato, lasciandoci attoniti.

Teresa Deiana - Molti sono i temi trattati in questo angoscioso film: le ingiustizie scaturite dai falsi moralismi, la sessualità vista come colpa immonda, la prevaricazione e la tortura divenute quotidianità, l'annientamento psicologico delle vittime. È un film buio, che fa pensare ai lager nazisti, mentre la mente rifiuta l'idea che le aguzzine siano realmente suore. Se al termine della proiezione non apparissero le didascalie che narrano la sorte delle poche scampate, evidenziando dunque che si tratta di vicende veritiere, si potrebbe pensare che il film sia frutto di un'immaginazione troppo spinta. Il regista ha saputo cogliere, attraverso sguardi, colori, interni scuri ai quali si contrappongono esterni luminosi, l'atmosfera di sadico carcere a vita che grava sul convento.

Anonimo - Eccezionale è la profondità del tema sollevato: la dignità individuale negata e annientata. Il regista, sdegnato, senza retorica, punta il dito contro una società ipocrita che nasconde dietro alle istituzioni la sua corruzione, scegliendo dei capri espiatori da immolare per la propria salvezza. La peccatrice diventa vittima e la santa ne è carnefice. Eloquente la scena iniziale di soli sguardi che sostituiscono mille parole, dolorose altre scene, veramente da antologia: quella agghiacciante del gioco della svestizione; quella sottile, struggente, della ragazza e della sua rinuncia all'occasione che le viene regalata di scappare; conivolgente, intensa e liberatoria quella della preghiera di una vittima inginocchiata non davanti alla sorella, ma davanti a Dio. Eccellente la regia a servizio della storia, la bravura delle interpreti e alcuni momenti di pura bellezza cinematografica, lampi di ribellione in uno stato di constante, fredda violenza che rendono il film una denuncia forte e comunicativa. *Magdalene* è duro e appassionato come un romanzo d'appendice, e altrettanto incredibile. Ma è tutto vero.

BUONO

Lina Amman - Non ha il valore di un documentario, ma la pretesa di raccontare fatti veri storicamente. Certamente la vicenda è vera, ma la rappresentazione della stessa è soggettiva: il punto di vista è quello del regista. La forma però è perfetta: struggente la canzone iniziale, il colore monotono ma bellissimo. Raffinato il quadro delle arance sulle coperte a righe, bellissima la processione, i paesaggi i vasti e liberi. La recitazione di tutti gli attori è indimenticabile e grande.

Cristina Bruni - L'interrogativo nasce spontaneo dopo la visione di questo film: quanto ha "romanzato" il regista e invece, quanto c'è di vero nella descrizione dei fatti? Perché se quella prospettataci è la realtà c'è davvero di che preoccuparsi. Per la crudeltà dei fatti e l'ingiustizia come leit-motiv ricorda tanto gli episodi di sfruttamento minorile di cui scriveva Dickens. Solo che nel caso del film apparentemente questi episodi si sono protratti fino al '96, ai tempi nostri. Mi domando come la chiesa cattolica potesse considerare "educativi" i metodi aridi e spersonalizzanti impiegati da quelle suore, se vi fosse una mano invisibile che le guidava, o quanto meno se la chiesa ne fosse al corrente oppure li ignorasse. Preferisco pensare che il regista, peraltro per quel che mi consta cattolico anch'egli, abbia rincarato la dose, esasperando vicende meno drammatiche. Perché altrimenti non penso ci sia convento o "lavanderia" in cui quelle suore potranno mai espiare i gravi peccati da loro stesse deliberatamente e scientemente compiuti per tentare (!) maldestramente di annullare quelli delle ragazze "deviate". Forse il regista vuole criticare anche l'imposizione del nubilato alle

suore che impedirebbe loro di calarsi nel mondo terreno aiutandole a comprendere le debolezze umane, come prevederebbe la "compassione". Le protagoniste sono comunque bravissime, ed eccellente la fotografia.

Alberta Zanuso - Crudele ritratto di un gruppo di suore che pur in buona fede, convinte di fare il loro bene, schiavizzano delle povere ragazze che una società bigotta e meschina preferisce internare piuttosto di sopportare la vergogna delle loro sfortunate vicende amorose. Molto ben condotto questo cupo, tristissimo soggetto potrebbe essere stato scritto secoli fa. Ci fa riflettere: noi viviamo in un mondo dove il sesso viene abusato e ostentato fino al disgusto. Possibile che siano trascorsi solo pochi decenni da quei fatti? Non è forse la nostra società che è secoli distante da quella?

Maria Teresa Rangoni - Terribile atto d'accusa. Non contro la religione cattolica, ma piuttosto contro alcuni suoi rappresentanti, suore e preti, che tra l'altro non danno l'impressione di essere consapevoli della loro bassezza e vivono in un'incredibile serenità e convinzione di essere nel giusto.

Giulio Manfredi - Lo stato irlandese avrebbe dovuto da tempo indagare e farsi carico di questi errori vessatori a danno di povere ragazze spente nel loro desiderio di vita. Nel 1964 eravamo alle soglie della liberazione femminista ed è quasi inconcepibile che ragazze (che mi sembravano maggiorenni) si lasciassero trattare così e plagiare da un sistema religioso che di evangelico non aveva niente. La Chiesa, che dovrebbe essere maestra di vita, a volte devia e viene trascinata ai cambiamenti da una società secolarizzata che la travolge e che rifiuta idolatrie e suggestioni irrazionali.

DISCRETO

Ugo Pedaci - Il primo degli shock causati da questo film è relativo alle date in cui i fatti avvengono: si stenta a comprendere come quel 1996, anno di chiusura delle "lavanderie", non sia invece il 1896, magari il 1796. Il secondo, primo in quanto a violenza, è quello provocato dal comportamento delle famiglie (si fa per dire) delle povere ragazze spedite nei conventi a *espiare*. Sembra incredibile trovare tanta arretratezza e ignoranza in tempi relativamente recenti e in paesi di antica civiltà. Terzo e ultimo, il comportamento delle *religiose*. Duro, spietato, violento. Ma almeno con una motivazione, per quanto perversa: far espiare per redimere (traendone profitto). Un film di denuncia postuma, discretamente strutturato e abbastanza ben interpretato dalle ragazze che ricoprono i ruoli più importanti. Nei vari personaggi e nelle diverse situazioni, non si notano guizzi di ingegno del regista. Anzi il tutto, al di là del messaggio lanciato, finisce per cadere in una certa monotonia. Il film è pesante ma riesce a catturare l'attenzione dello spettatore. La fine arriva comunque come una liberazione.

MEDIOCRE

Carla Albanesi - Suore crudeli, ingorde e perverse, per non parlare dei pastori della Chiesa. Mi domando se il regista ha calcato la mano per il gusto di fare spettacolo e in ogni modo come mai ciò è potuto accadere senza che le autorità ecclesiastiche siano intervenute per impedire un tale scempio? Dal punto di vista formale il film è piuttosto lento, ripetitivo, un polpettone fuori tempo, opprimente e sconcertante. Assolutamente incomprensibile il Leone d'oro.

INSUFFICIENTE

Mario Foresta - Storia dei nostri giorni, la vicenda che coinvolge tanti cattolici irlandesi, laici e religiosi, richiama tristemente quella dei cristiani, cattolici e protestanti insieme, che si resero protagonisti delle turpitudini dei campi di sterminio nazisti. La polemica rozza e rabbiosa del film girato da Peter Mullan, sempre sopra le righe, rischia però di passare per avvilente palese mistificazione, priva quindi di qualsiasi merito stilistico.

Monster's Ball

20

Cast&Credits

regia: Marc Forster
origine: Usa, 2001
sceneggiatura: Milo Addica, Will Rokos
fotografia: Roberto Schaefer
montaggio: Matt Chessé
scenografia: Monroe Kelly
musica: Chris Beaty, Thad Spencer, Richard Werbowenko
interpreti: Halle Berry (Leticia Musgrove),
Billy Bob Thornton (Hank Grotowski),
Peter Boyle (Buck Grotowski), Heath Ledger (Sonny),
Sean Combs, Matt Chesse
durata: 1h 51'
distribuzione: 01 Distribution

Il regista

Nato nel 1969 a Ulm, in Germania, e cresciuto in Svizzera, Marc Forster si è trasferito a New York nel 1990 per studiare cinema. Dopo aver diretto un paio di documentari, nel 1995 ha esordito nella regia di lungometraggi con *Loungers*, seguito da *Everything Put Together* (2000), vincitore del Someone to Watch Award all'Indipendent Spirit Award. *Monster's Ball* (2002) è stato in concorso al Festival di Berlino: Halle Berry, già vincitrice dell'Orso d'argento, ha ottenuto per la sua interpretazione l'Oscar, un Golden Globe e diversi premi internazionali.

Il film

È stato la vera sorpresa dell'ultima Berlinale, *Monster's Ball. L'ombra della vita*, che il festival tedesco ha premiato con l'Orso d'argento a Halle Berry, seguìto a breve dall'Oscar come migliore attrice protagonista. Sintesi di dramma famigliare, *prison-movie* e *love-story*, il film del poco più che trentenne Mark Forster è la storia di una conversione: quella di Hank Grotowski (Billy Bob Thornton), agente carcerario della Georgia dalla mentalità ottusa e razzista, che scopre l'amore in una donna di colore bastonata dalla vita quanto e forse più di lui. Vedovo per suicidio, Hank si occupa del genitore, Buck (Peter Boyle), che sopravvive solo grazie a un polmone artificiale. Quanto a suo figlio Sonny (Heath Ledger), ne ha fatto ciò che crede debba essere un uomo: una guardia come il padre e il nonno, infelice, roso dal rancore contro il mondo, incapace di perdonarsi alcunché. L'esistenza di Grotowski giunge al bivio con l'esecuzione capitale di Lawrence Musgrove, che lascia la moglie Leticia e un ragazzino, Tyrell, afflitto da una pericolosa forma di obesità. […]. Una sera di tempesta Hank soccorre Leticia e Tyrell […]. Ignorando le reciproche identità, entrambi al colmo dello smarrimento esistenziale, l'uomo e la donna s'innamorano. Potranno, per la forza dei sentimenti, superare l'ombra del passato in cui i loro destini si sono già incrociati? Non è difficile vedere un film americano duro e disperato, dove i corpi sono ridotti a cose e le cose sembrano valere più della vita della gente. Non è raro neppure vedere film americani d'amore, in cui due persone ferite s'incontrano e in-

travedono una nuova possibilità di essere felici. Capita molto di rado, invece, d'imbattersi in un film americano come *Monsters' Ball*, storia spietata, parabola di esistenze alla deriva, eppure disposta a compromettersi con la speranza in nome di una sostanziale fiducia nella vita. Tutto ciò che vi accade ha una precisa ragione di essere, appartiene a un'economia narrativa "necessaria"; a cominciare dalle due scene esplicitamente sessuali che, in un certo senso, racchiudono la vicenda: nella prima il sesso è merce, alienazione, solitudine; nell'altra, desiderio, passione e ricerca, attraverso il corpo, di una comunicazione con l'altro». (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 6 aprile 2002)

LA STORIA

Con il vecchio Buck Grotowski, ormai invalido, vivono il figlio Hank e il nipote Sonny, uniti da una diversa solitudine e dallo stesso mestiere. Come un tempo l'anziano genitore, anche Hank e Sonny sono agenti carcerari nel Dipartimento del Braccio della Morte del vicino Istituto di Pena nella campagna della Georgia, ma tra loro i contrasti del mondo che sta cambiando hanno segnato profonde differenze. Il vecchio vive con insofferenza la vicinanza di una famiglia di neri, i cui ragazzi invece hanno fatto amicizia con il nipote, e il figlio condivide ed esprime nei loro confronti un sentimento di autentica ostilità. Tra Hank e Sonny il giorno del dialogo fino allora evitato avviene subito dopo l'esecuzione capitale di Lawrence Musgrove, un giovane uomo di colore, lasciato solo dalla moglie, che non prova per lui più niente, e anche dal figlio ancora bambino a cui non potrà fare neanche un'ultima telefonata. Sonny, troppo fragile e con un grande bisogno di affermare i propri sentimenti, non sopporta la visione dell'uomo mandato a morte e, quando il padre glielo fa notare, gli risponde con un gesto che non lascia risposta. Prende la pistola di servizio e si punta l'arma alla tempia. La scomparsa di quei due uomini segna definitivamente la vita di chi resta. Leticia Musgrove, cameriera in un fast food, ma con un lavoro continuamente a rischio per difficoltà che non dipendono sempre da lei, deve anche lottare con il figlio ormai travolto dalla bulimia e così insopportabilmente grasso, nonostante tutti i tentativi di metterlo a dieta. Hank Grotowski, già solo per la morte della moglie, si rende conto dell'incapacità di riavvicinarsi a tutto quello che gli ricorda la vita di suo figlio, e presenta le dimissioni al direttore del carcere. Poi si dà da fare per acquistare una pompa di benzina. Tra Leticia e Hank l'incontro avviene casualmente in una sera di pioggia, sulla strada del ritorno a casa. Leticia, piegata in due sul corpo del figlio travolto da un auto pirata, urla una richiesta di aiuto e Hank, in macchina, la sente e si ferma. Carica il ragazzo e lo porta in ospedale, dove però potrà solo testimoniare quello che ha fatto. Leticia, rimasta completamente sola, si dispera. Hank si offre di darle una mano e lei gli si aggrappa con la forza di chi chiede di sentirsi ancora viva. Un rapporto di amore, a cui tutti e due si lasciano andare con autentica sincerità, li mette di fronte a se stessi. Di nuovo a casa sua, Hank racconta al padre di aver lasciato il lavoro al carcere e ne ottiene solo disapprovazione. Il vecchio, sempre più ammalato, si lamenta della fatica che gli costa ogni giorno di più vivere e non ammette quella sua decisione. Ma la stazione di servizio su cui Hank ha scritto il nome di Leticia è ormai la conferma di una volontà che va ben oltre quella di un nuovo lavoro. Leticia, sfrattata da casa per non aver pagato l'affitto, è una donna disperata. Hank non esita ad accoglierla e lei cerca di dimostrargli riconoscenza e gratitudine. Ha dovuto però fare i conti con quel padre che non le ha risparmiato le parole più dure: «anch'io quando ero giovane amavo sbattere le negre» e che ha costretto Hank a farlo ricoverare in un istituto. Per tutti e due ora c'è solo desiderio di normalità. Leticia fa posto a quei pochi ricordi a cui lega la memoria del marito e del figlio e Hank ritrova vicino alla donna senso alla sua vita. Forse nessuno dei due si fa grandi illusioni, ma lui non ha esitato a dirle di aver voglia di prendersi cura di lei e lei ha accettato quella mano che le è stata porta. Le ultime parole di Hank sono : «Io credo che staremo bene». E sera. Sono seduti uno vicino all'altra sui gradini di casa dopo aver fatto l'amore. Mangiano un gelato. (LUISA ALBERINI)

La critica

Chi ha il cuore indurito di un cinico di professione potrà trovare a più riprese patetica e pietistica la storia, narrata con sicura mano registica dal quasi esordiente e indipendente Marc Forster, [...]. Ma questo piccolo grande film, girato in sole cinque settimane da un regista indipendente con un budget ridottissimo e con un cast che si è rivelato di eccezione, [...] conserva in cuor suo, per chi è ancora in grado di distinguere la televisione dal cinema, una autentica passione. Basta il racconto dell'aneddoto che ha permesso la realizzazione con mezzi indipendenti di *Monster's Ball* sulla tenacia dei due giovani e sconosciuti sceneggiatori con velleità da attori che non hanno ceduto i diritti della loro storia alle lusinghe della major per avere il pieno controllo sulla scrittura e per vedersi in due ruoli anche secondari. E la Hollywood che ha cambiato boulevard e set per i suoi tramonti in un film crudele, costruito con brevi sequenze in montaggio alternato che ritraggono lo sfascio a cui vanno incontro le vite già disastrate dei protagonisti, in una discesa agli inferi che riserva, non senza ambiguità, un finale ottimismo da apocalisse. E questo un film sulla solitudine dell'uomo medio americano [...] che rievoca i grandi drammi sudisti cari a Capote come a Faulkner. (Dario Zonta, *L'Unità*, 5 aprile 2002)

Amore e morte si scontrano in un contesto aspro e sgradevole in cui la tesi, una vibrante denuncia contro la pena di morte, è incarnata in alcune figure da romanzo sullo sfondo di un ambiente evocato in tutta la sua crudezza. E se la Berry ha riscosso la sua giusta parte di gloria, non va trascurato l'apporto del regista e degli altri interpreti. (Tullio Kezich, *Il Corriere della Sera*, 6 aprile 2002)

Monster's Ball è un film imbastito sui silenzi, dove a contare sono gli sguardi, le espressioni, i piccoli gesti ricorrenti. Nessuna parola viene a spiegare il lento, interiorizzato processo di trasformazione di Hank […]. Lasciata l'uniforme, l'uomo intreccia una storia d'amore con la cameriera Leticia (la Berry), che ha appena perso il figlio investito da un'auto ed è la vedova di quel Lawrence da Hank stesso giustiziato (ma lei non lo sa). [...] La prigione, che è anche prigione esistenziale, la solitudine, il lutto, il senso di colpa, il dramma del razzismo e della pena di morte sullo sfondo del profondo Sud, la forza catalizzatrice dell'amore: tutto questo vive sullo schermo grazie al toccante realismo dell'ambientazione, all'emozionalità della regia e all'intensa, a tratti esplosiva interpretazione della Berry molto ben controbilanciata da un imploso Thornton. (Alessandra Levantesi, *La Stampa*, 5 aprile 2002)

Anche se dal rapporto annuale di Amnesty International si apprende che negli Usa il numero delle esecuzioni capitali tende a calare, il cinema non abbassa la guardia di fronte al problema della pena di morte. Dopo *Dead Man Walking* e *Il miglio verde*, ecco *Monster's Ball* di Marc Forster, fresco dell'Oscar a Halle Berry quale miglior attrice protagonista (ma un Oscar l'avrebbe meritato anche Billy Bob Thornton, il barbiere silenzioso di *L'uomo che non c'era*). Nel gergo brutale delle guardie carcerarie Monster's Ball ("Il ballo del mostro") designa la morte sulla sedia elettrica, con il condannato scosso e contratto negli ultimi spasimi provocati dalla scarica letale. […] Marc Forster è un tedesco naturalizzato americano, che da sei anni inseguiva il progetto di questo film. Anche se la sua scrittura non è sempre lineare, *Monster's Ball* convince per la spoglia struttura narrativa che cuce assieme tragedia e melodramma, denuncia e storia d'amore. Film sul perdono e sulla riconciliazione, proprio come *Una storia vera* di David Lynch, nella scena finale mostra il protagonista seduto sulla porta di casa a guardare la volta stellata. (Enzo Natta, *Famiglia Cristiana*, 5 maggio 2002)

Festeggiano, la sera prima di ogni esecuzione, i boia della regina d'Inghilterra. E per esorcizzare il loro empio potere sulla vita e sulla morte si ubriacavano in una macabra cerimonia chiamata Monster's Ball. Secoli dopo, in Georgia, Stati Uniti, un altro boia si prepara a uccidere un uomo. Per Hank (Billy Bob Thornton) la pena capitale è un rito algido, meccanico. Era così per suo padre (Peter Boyle) e do-

vrebbe essere così per suo figlio (Heath Ledger), che invece è un "debole" perché piange e vomita mentre scorta un dead man walking. Dopo una prima tragedia Hank conosce Leticia, moglie del condannato a morte: sono anime perse, alla deriva, senza nessuna Thunder Road che si apra per loro all'orizzonte. Forse è per questo che si capiscono, al di là del razzismo, delle incomprensioni, degli equivoci. Sorprendente film di un cineasta svizzero, Marc Forster che con sguardo volutamente alieno si immerge in una realtà chiusa, quella di un piccolo centro del Sud americano, per rielaborarne stereotipi e luoghi comuni. La discriminazione, la grettezza, l'etica dei rednecks; ma anche il senso di una malvagità inconsapevole, tramandata di padre in figlio, di fronte alla quale vacilla lo stesso concetto di "colpa". Tutto questo per non svelare gli intrecci di una trama complicata (in un paio di momenti pure troppo) e per sottolineare il tema springsteeniano della pellicola: ogni uomo, anche Johnny 99, ha diritto a una seconda possibilità. Chiamatela Dio, Halle Berry o Manitù, ma state certi che il bianco e il nero non esistono se ci si concentra sulle sfumature. È quello che fa Forster, classe 1970, con uno stile di regia che si tiene lontanissimo dai vezzi del cinema americano indipendente e naturalmente dal mainstream hollywoodiano. *Monster's Ball* è un film soprattutto intenso, giocato su una grande intuizione: racconta la storia di un uomo che non c'era e improvvisamente c'è. Immenso, gigantesco, straordinario Billy Bob Thornton. Come si possono considerare altri candidati al ruolo di "miglior attore" quando questo tizio dell'Arkansas riesce con un semplice gesto (per esempio pulire una macchia di sangue da una poltrona) a evocare un intero universo di sconfitta e dolore? La bravura di Thornton segna la capitolazione di qualunque Metodo. Perché anche in questo, nella sua semplicità, *Monster's Ball* riesce a essere rivoluzionario. Ricordandoci che la miglior recitazione e la miglior regia sono quelle che non si vedono. (MAURO GERVASINI, *Film Tv*, 9 aprile 2002)

«Fammi star bene, ti prego» dice la moglie di un condannato a morte, ignara di implorare baci, abbracci e sesso al boia del marito, un ufficiale responsabile della sedia elettrica, con un padre carico di odio razzista e un figlio suicida che non ha resistito al clima gelido, maschista e sessuofobo di una famiglia senza donne, senza amore. La congiunzione esasperata e liberatoria di quei corpi sul pavimento, nella luce anaffettiva di una povera camera d'affitto, segna la risalita di due solitudini, verso la speranza di un incontro, in una scena finale di potente suspense romantica. Premiato a Berlino e con l'eccessivo Oscar alla protagonista nera Halle Berry, è l'esordio di un cineasta già maturo, consapevole dell'evoluzione tragica di un "mood" americano e del respiro, anche spaziale, che quella stessa società riesce a "liberare per liberarsi". Anzi, il sistema di facce-anime e luoghi-traccia per cui il cinema americano raggiunge senza mediazioni il cuore dello spettatore, per Forster non ha quasi misteri. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 12 aprile 2002)

Per essere un film a tema, come *Il miglio verde*, se non addittura a tesi, come *Dead Man Walking*, *Monster's Ball* avrebbe avuto bisogno di maggiore compattezza narrativa, di essere più stringato nei passaggi, di spendersi maggiormente sul piano della comunicazione diretta. Evidentemente, e lo si comprende sin dalla sequenza inaugurale, punta a visualizzare situazioni di assoluta staticità esistenziale e di piattezza emotiva. […] Il confronto […] quindi non regge (né del resto quello con il romanzo *A sangue freddo* di Truman Capote o con l'omonimo film di Richard Brooks), e non aiuta il cinefilo, il letterato o il comune spettatore a districarsi immediatamente dalla matassa di dolore, rancori latenti, indolenza e spietata franchezza, perché in *Monster's Ball* la pena di morte è solo un aspetto della pena di vivere che grava sui protagonisti, avvinti in situazioni familiari e professionali insoddisfacenti e sedimentate. Sarebbe come voler leggre Russell Banks alla stregua di un giallista di mestiere o limitarsi alle sole connotazioni di genere con Atom Egoyan, Paul Schrader e le consegueenti riletture conematografiche de *Il dolce domani* e *Tormenta*. Occorrono, insomma, per *Monster's Ball* altri strumenti di lettura, di indagine, di consapevolezza. Fose possono tornare maggiomente utili ulteriori raffronti, ma-

gari con la narrativa di William Faulkner, con il teatro di Tennessee Williams, con l'atmosfera sospesa di certi dipinti di Edward Hopper e con un più vasto repertorio socioculturale cui di sicuro gli autori e gli interpreti di questo film indipendente, misteriosamente entrato nelle grazie del sistema hollywoodiano, si saranno richiamati. Una cosa è certa: *Monster's Ball* ostenta una scarsa propensione all'assimilazione tematica diretta e convenzionale. (ANTON GIULIO MANCINO, *Cineforum* 415, giugno 2002, pp. 27-8)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Iris Valenti - Tutto ha un prezzo nella vita e, per quanto alto possa essere, è giusto quando si dà all'oggetto del desiderio il valore ad esso rapportato e si accetta di pagarlo pur sapendo che poco di dolce sempre rimane. Un film forte ma molto bello. La vita va vissuta con coraggio e anche per se stessi, per non distruggersi. Bisogna essere capaci di voltare pagina, guardare avanti, voltarsi indietro solo per trarre insegnamenti sia dal bello che dal brutto. Bravissimi tutti gli attori.

OTTIMO

Teresa Deiana - È un mondo di tenebra quello in cui si dibattono i protagonisti del film. Che si sarebbe potuto intitolare, il ballo "dei mostri". Perché sono esseri che si muovono con convulsioni disperate, quasi imprigionati nelle vite abnormi eppure apparentemente così comuni. A somiglianza dell'aspetto del bambino obeso, ogni personaggio nel suo agire ha qualcosa di mostruoso. Iniziando dalla prostituta per finire col vecchio furibondo e razzista. È un'America senza speranza che ricorda certe implacabili descrizioni di Altman. Il regista la rappresenta con tratto essenziale, assecondato da attori più che validi e perfettamente in parte, in un film durissimo ed esemplare.

Alessandra Cantù - Troppo rapida la trasformazione del secondino freddo e spietato in padre pentito e generoso. Il resto del film è buono e soprattutto ben inquadrato, ben fotografato, ben montato, ma accidenti che sequela di scene potenti di situazioni tragiche di crude verità.

Andrea Vanini - I sentimenti sono "scolpiti": l'odio, la violenza, la prevaricazione anche la tenerezza e l'amore. Anche lo scovare in fondo ad un cuore di pietra sentimenti che nobilitano un personaggio che poteva apparire definitivamente perduto. È un grande messaggio di fede nel lato nobile dell'uomo, anche quando appare molto nascosto.

Carla Testorelli - Il racconto si snoda nel profondo Sud dell'America, in un ambiente dominato dalla povertà e dall'odio razziale, mentre si prepara l'esecuzione capitale di un nero. Il regista ci racconta questa tragica realtà con immagini spietate e a volte crudeli. Immagini che sono sempre indispensabili all'economia del racconto e che contano molto più delle parole. L'esecuzione capitale, descritta in tutti i suoi macabri particolari, è la molla che porterà al suicidio il figlio dell'agente di custodia, la terra con cui il protagonista copre la bara del figlio, simboleggia la sua volontà di cambiare vita, l'amore fisico fra l'ex boia e la donna del condannato, così lungamente insistito, è l'unico strumento che i due hanno per comunicarsi il loro desiderio di appartenenza. Infine il volto della donna, quando scopre il passato dell'uomo che ama, che passa dalla rabbia alla ribellione, al desiderio di vendetta per approdare a una consapevole accettazione dell'amore di un uomo squadrato, ma capace di teneri slanci. Un film intenso, splendidamente servito dall'ottima interpretazione di Billy Bob Thornton e dalla rivelazione Halle Berry.

Adelaide Cavallo - La tragedia di vivere. Ecco in sintesi il quadro prospettato da quest'opera che rincorre il perché, senza risposta, di quei sentieri sbagliati che l'uomo si ritrova a percorrere nel cammino dell'esistenza. Il razzismo, gli istinti che lo muovono, i suoi perché, le sue conclusioni. Il

bianco e il nero si odiano o sia amano a seconda delle circostanze che li avvicinano. Alla fine, un vuoto, un'interiortà distrutta, così come uno strumento di morte distrugge una vita. Rimane l'ombra, il buio. Film ricco di spunti meditativi, in quell'umano che cerca di capirsi senza riuscirvi. Buona prova del regista e di Halle Berry.

Gian Piero Calza - Sembra, inizialmente, che al centro del film ci siano i problemi sociali drammatici, per gli Usa, del razzismo e della pena di morte. Ma nel seguito una sceneggiatura intelligente riporta questi problemi alla dimensione familiare (i due protagonisti si ritrovano praticamente senza famiglia) e infine a quella strettamente personale: lei e lui sono nella reciproca necessità di venirsi incontro nella quotidiana necessità dell'esistenza (compreso l'amore fisico) al di là di ogni bandiera ideologica, sociale o di classe. Scoprire nell'altro il prossimo prestandogli soccorso quando ne ha bisogno ha il suo simmetrico nel riconoscimento della personalità altrui attraverso il ritratto. C'è nel film un gioco di simmetrie nelle vicende dei due protagonisti, in cui la morte sembra prevaler ma tuttavia la vita si riafferma nella semplice volontà della cura e della solidarietà reciproca. La "ballata del mostro" evocata nel titolo, in analogia a quanto si faceva in occasione di esecuzioni capitali, si compie anche nel film per esorcizzare la morte.

Miranda Manfredi - Uno dei tanti film in cui, per fortuna, l'America fa autocritica scoprendo la sua anima più buia. Billy Bob Thornton, reduce dal successo di *L'uomo che non c'era*, trova il suo spazio in questo film con la sua maschera assente di cinismo collaudato. Non ci viene risparmiata nessuna scena per convincerci dello squallore interiore dei personaggi. Padri e figli si scontrano su una linea d'odio. Le madri non vengono risparmiate nella loro incapacità di amare. Alcol e cibo sono il compenso per la carenza dei sentimenti. Il pragmatismo americano ha in questo film i contorni più spietati. Il valore delle cose è rpioritario nel confronto con una spiritualità assente. L'amore mercenario diventa attenzione per l'altro ma è corroso da un passato che stenta ad assumere un significato di redenzione. Buona la recitazione e il dialogo, scarno ma efficace. Halle Berry ha avuto un Oscar ben meritato. Comunque, pena di morte e razzismo non mi sembra abbiano trovato delle soluzioni, nonostante l'impegno degli intellettuali americani più sensibili all'argomento.

BUONO

Vincenzo Novi - *Monster's Ball* va a toccare le radici aggrovigliate del rapporto padri e figli. Un legame mai abbastanza esplorato che a volte sfocia nella tragedia. Il film ripropone il conflitto tra imposizioni autoritarie e legittime aspirazioni. Il suicidio del ragazzo segna un fallimento ma apre nel padre una visione della vita. La divisa dismessa brucia insieme a un passato di cecità ed arroganza. Il lieto fine si fa spazio tra le scomparse del nonno e del nipote e il fortunato incontro rafforza il mutamento avvenuto. Due ragioni quindi per cambiare vita. Ma l'allontanamento del vecchio assume un puro valore simbolico. Nei modi rimane un'atto violento che lascia perplessità sulle reali convinzioni. Il giovane regista saprà in futuro dirci qualcosa di più?

Umberto Poletti - La risposta, o non risposta, ai drammi tracciati comodamente nel film, è racchiusa in Leticia e Hank seduti sui gradini di una casa che ha visto, forse, due suicidi, un vecchio malato "ricoverato" nella solita domus aurea dei moribondi, il non amore. Guardando nel vuoto, in un buio rotto da squallide luci artificiali da città di provincia. Simbolica conclusione, che lascia aperta qualsiasi soluzione fra amore e non amore, di una vicenda che definirei disumana: l'umano è schiacciato dalla sedia elettrica, da padre e figlio che vengono alle mani, da un colpo di pistola, da un vecchio razzista che riduce il ricordo della moglie ai fallimentari (per lui) rapporti sessuali, da una prostituta generosa, ma ridotta a pura forma carnale, da un ragazzino obeso, che fa pensare ai milioni di bambini occidentali supernutriti da sciagurate merendine, da un pirata della strada che uccide il ragazzino… Un po' di serenità in tanta amarezza si trova nei due ragazzi neri, e nel loro papà, sincera-

mente dispiaciuti del suicidio di Sonny. Un film disperante, ma anche di denuncia del vuoto morale degli Usa e, purtroppo, di tanta parte dell'Occidente dei fast food.

Arturo Cucchi - Il fine regista Marc Forster, con stile disincantato e asciutto, mescolando fatti di cuore e doveri di ragione, ci presenta con *Monster's Ball*, un film, a mio parere, decisamente interessante, anche se prettamente americano. Prima di tutto perché è bravo a richiamare e a rappresentare i contenuti e i problemi della sua terra e, in secondo luogo, a sfruttare e a parlare, a piene mani, dei sentimenti privati. Con la semplice storia della famiglia razzista Grotowski, che si tramanda dal nonno Buck il mestiere difficile del secondino nel braccio della morte di un penitenziario georgiano, il regista affronta con naturalezza il tema della pena capitale, l'innamoramento casuale e la relazione di Hank capo del dipartimento di correzione, con la bella Leticia (una Halle Berry veramente maiuscola), vedova di un condannato a morte dopo 11 anni di attesa e disperata per il figlio morto investito da un auto e, infine la rabbi, la disperazione e il conseguente suicidio di Sonny, che non ha mai amato e condiviso questa "strada familiare" di lavoro. Gli attori sono memorabili e magistralmente condotti. Bravo è Foster a evitare il tono melodrammatico, a calibrare le parole e i silenzi, a seguire tutta l'azione concentrandosi su una dura requisitoria della pena di morte, ad affrontare scene toccanti di odio-amore, ad aggiungere e descrivere le tensioni razziali, e, soprattutto, a farci toccare il bisogno d'amore come via di riscatto, di redenzione e di cambiamento.

Cinzia Maggioni - Hank reagisce smodatamente quando lo "schema" in cui è imbrigliato, rende ancora più forte il contrasto con la sua vera natura. Bella la frase del condannato a morte che dice: se vuoi conoscere una persona e la vuoi "interpretare" devi disegnarla, non fotografarla.

Marco Bianchi - Decisamente anomalo per essere un film americano. Ben recitato, e recitato in modo diverso rispetto ai soliti personaggi e ai soliti attori che non riescono a cambiare espressione pur cambiando film.

Gino Bergmann – Bravissimi sceneggiatori che accompagnano per mano lo spettatore attraverso la trama, che descrive la solitudine dell'uomo o donna americani di provincia. Senza alcuna parola il processo di trasformazione e di riscatto dei due protagonisti viene percepito come liberazione dalla loro angoscia. A parte talune scene un po' crude il complesso del film è apparso buono, anche perché vari accenni psicologici lasciano pensare e commentare i vari risvolti della vicenda. È un film che non si dimentica.

Lucia Fossati - Sguardo drammatico e spietato del profondo sud degli Usa, con un cumulo di orrori e disgrazie al limite della sopportabilità, dalla disumana pena di morte ai suicidi, dal razzismo ancora imperante al sesso mercificato; aggiungi i rapporti di amore-odio fra padri e figli, la deriva sociale per mancanza di lavoro, la morte di un figlio per incidente e l'intreccio amoroso fra la vedova e il giustiziere-boia che le ha ucciso il marito: ci sono tutti i requisiti per una telenovela drammatica a lieto fine. Eppure questo film si salva dalla banalità soprattutto per la recitazione misurata di tutti gli attori, specialmente dei due protagonisti che rendono credibile l'incontro di due persone disperate, in cerca di riscatto o di espiazione, per uscire dalla solitudine: il finale aperto a una tenue speranza risulta quindi non appiccicaticcio, ma coerente al loro cammino di rinascita.

Cinzia Maggioni - Hank reagisce smodatamente quando lo "schema" in cui è imbrigliato rende ancora più forte il contrasto con la sua vera natura. Bella la frase del condannato che dice che se vuoi conoscere una persona e la vuoi interpretare, devi disegnarla, non fotografarla.

DISCRETO

Luisa Alberini – E arrivati in fondo possiamo dire "per for-

tuna è solo un film". Resta però l'impressione che comunque la si pensi è un film che dovrebbe mettere d'accordo tutti, o meglio non scontentare nessuno. C'è quella buona dose di cattiveria che ha come conseguenza il desiderio di riappacificarsi con l'umanità, quel tanto di razzismo che consente di prendere coscienza del proprio errore, e anche una scena d'amore così dettagliatamente sottolineata da far pensare a ragioni più commerciali. Tutto raccontato in modo serrato, anzi con una continua apertura alla sorpresa, che è senza dubbio un grosso merito.

Lidia Ranzini - Il giovane Sonny, "colpevole di debolezza" per aver provato pietà per un condannato a morte, mi sembra il personaggio migliore. Anche Leticia, che vuole il ruolo di vittima, in fondo non è rimasta sconvolta più di tanto dall'esecuzione del marito. Il giovane regista è riuscito a narrarci tante vicende in modo molto equilibrato, pur regalandoci intense sensazioni. Il sesso ha avuto forse immagini troppo forti, ma mentre con la prima donna rappresentava materialismo e solitudine, con la protagonista era il passo finale di un amore coinvolgente e passionale. Questa storia, come le trame di Pirandello, può cambiare in funzione del personaggio analizzato. Il "ballo" contorsionistico sulla sedia elettrica, atroce crudeltà, è una persuasiva condanna delle esecuzioni capitali cristianamente e umanamente deprecabili.

Mariagrazia Agostoni - Film americano inconsueto, che personalmente non amo perché non è "raccontato" scavando psicologicamente, ma procede per eventi crudi, successivi, improvvisi, come continue scosse elettriche sgradevoli, anzi crudeli. Non mi pare che basti un po' di gelato al cioccolato o un piccolo sguardo alle spalle; il buio avvolge il film, fino alla scena finale compresa, nonostante il desiderio di solarità, cioè di vita diversa e vera (le tende accese di rosso-aranciato che però ricordano il tramonto, non l'alba). Certo qualche delicatezza c'è, ma non sono riuscita a liberarmi da un senso di gelo che mi ha pervaso le ossa.

INSUFFICIENTE

Vittoriangela Bisogni - Tutti e due hanno figli che sono i loro esatti contrari: lei, bella come un giunco, ha un figlio obeso impresentabile; lui, uno tosto, tutte certezze, ha un figlio sensibile e debole. Per destini diversi i figli muoiono e lui e lei uniranno dolcemente le loro esistenze. Favola insostenibile, specie per l'evoluzione di Hank, che, da duro agente di custodia, operatore convinto nella esecuzione dei condannati a morte, razzista, pessimo padre, diviene un'anima gentile che aiuta il prossimo, specie se nero.

L'ora di religione

21

Cast&Credits

regia e sceneggiatura: Marco Bellocchio
origine: Italia, 2002
fotografia: Pasquale Mari
montaggio: Francesca Calvelli
scenografia: Marco Dentici
musica: Riccardo Giagni
interpreti: Sergio Castellitto (Ernesto), Jacqueline Lustig (Irene), Chiara Conti (Diana), Piera Degli Esposti (zia Maria), Gigio Alberti (Ettore), Toni Bertorelli (Bulla), Maurizio Donadoni (card. Piumini)
durata: 1h 48'
distribuzione: Istituto Luce

Il regista

Nato il 9 novembre 1939 a Piacenza, Marco Bellocchio è cresciuto in una famiglia borghese della provincia emiliana (il padre avvocato, la madre insegnante), dopo aver frequentato tutte le scuole in Istituti religiosi (le medie dai fratelli delle Scuole Cristiane e il liceo dai Barnabiti di Lodi) ed essersi iscritto alla facoltà di Filosofia dell'Università Cattolica di Milano, nel 1959 si iscrive al Centro Sperimentale di Cinematografia. Dopo aver seguito, a Londra, i corsi di cinema della Slade School of Fine Arts (dove elabora una tesi sul cinema di Antonioni e Bresson), nel 1965 fa il suo esordio alla Mostra del Cinema di Venezia con *I pugni in tasca*, opera che affronta il progressivo sgretolamento dei valori su cui si basa la famiglia. Negli anni successivi si avvicina al cinema militante: il suo anticonformismo (e le sue tendenze ideologiche di estrema sinistra), trovano uno sbocco in film come *La Cina è vicina* (1967) e *Nel nome del padre* (1971). Nello stesso periodo allestisce al Piccolo Teatro di Milano un'edizione politicizzata del *Timone d'Atene* di William Shakespeare. Minor successo hanno invece film come *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972) sul mondo del giornalismo, e *Matti da slegare* (1975) sui manicomi italiani, scritto con Silvano Agosti, Sandro Petraglia e Stefano Rulli. Dopo *Marcia trionfale* (1976) sugli ambienti delle caserme e del servizio militare, Bellocchio si dedica alla televisione con due produzioni: la regia del *Gabbiano* di Cechov (1977) e l'inchiesta collettiva *La macchina cinema* (1978). Nel 1982 – anni dopo *I pugni in tasca* – torna ad analizzare il suo passato familiare con *Gli occhi, la bocca* cui fanno seguito, nel 1984 *Enrico IV* (tratto dalla commedia di Luigi Pirandello) e *Il diavolo in corpo* (1986) una libera interpretazione del romanzo omonimo di Raymond Radiguet. Dopo *La condanna* (1991), vince l'Orso d'Argento al Festival di Berlino con *Il sogno della farfalla* nel 1994. Nel 1999 realizza *La balia* (tratto da una novella di Pirandello) che vince il David di Donatello per i costumi e quattro Ciak d'Oro per la migliore attrice non protagonista, la fotografia, la scenografia ed i costumi (Da *Cinematografo.it*). *L'ora di religione*, presentato in concorso a Cannes nel 2002, ha ottenuto una menzione della Giuria Ecumenica. Nel 2003 ha presentato a Venezia il film *Buongiorno, notte* ispirato al caso Moro.

Il film

Bentornato, Bellocchio. *L'ora di religione* – la sua bella requisitoria – ci restituisce un autore che, arenatosi nella psicoanalisi, ora si ritrova nel filone originario de *I pugni in tasca* (1965) e di *Nel nome del padre* (1972). Era stata, quella, una bella stagione del cinema italiano. Come *La moglie del prete* di Dino Risi (1970) e *L'udienza* di Marco Ferreri (1971), quei film insorgevano contro famiglia e religione non come tali, ma come gusci vuoti. La rivolta coincideva con gli anni della contestazione e della legge sul divorzio, ma la matrice era più antica, più anarchica: i film di Luis Buñuel avevano già suggerito che la via di Cristo è talora intralciata dal clero. [...] *L'ora di religione* di Bellocchio è un'invettiva alta e radicale, dura e definita [...] ha un intento più catartico che blasfemo [...]. Il mercimonio della santità, non la santità, è nel mirino, evocato dalle procedure di santificazione [...]. A ogni santo corrisponde infatti il suo sfruttamento economico, più a-cristiano del furore bellocchiano. Strano che proprio un regista voglia cacciare i mercanti dal tempio? A Hollywood si diceva: "E un lavoro sporco, ma qualcuno deve pur farlo". E Buñuel, che a Hollywood s'è fermato poco, scherzava: "Grazie a Dio, sono ateo". Però pochi hanno preso la religione cattolica sul serio quanto lui. L'ateo Bellocchio (idem l'ateo Nanni Moretti) esige serietà dai credenti e del resto il suo vetriolo finisce meno sulle tonache dei cardinali che sulle giacche dei conformisti. [...]. Per indignarsi, occorre sofferenza. Uomo della sua generazione (1939), Bellocchio si scaglia ancora contro istituzioni ormai consunte e residualmente autoritarie. Solo marginalmente tira contro quelle totalitarie, affermatesi dopo la sua maturità. Ma le battute della sorella (Piera degli Esposti) e del personaggio principale (Sergio Castellitto) dimostrano il valore di Bellocchio anche come sceneggiatore. Costei si chiede con coerenza mediatica: a che serve avere una santa in famiglia, nella figura della propria madre, se il mondo non lo sa? Ma l'ateo Castellitto non ci sta. Dubita che la madre fosse santa; che il matricidio compiuto da un fratello squilibrato basti a farne una martire; che i fratelli e gli amici si siano convertiti. Non ha la fede, ma la considera una cosa seria. Non disprezza chi l'ha, ma chi l'ha solo quando rende. E questa la miglior lezione che si possa dare in un'ora di religione. (Maurizio Cabona, *Il Giornale*, 20 aprile 2002)

La storia

È una mattina come tante quella in cui Ernesto Picciafuoco, di professione grafico e pittore, si trova davanti ad una notizia a cui nessuno lo aveva preparato. A portargliela è il segretario del cardinale Piumini e le sue parole non lasciano molti dubbi. Il cardinale, che presiede la Congregazione pontificia per le cause di beatificazione, lo ha convocato il giorno dopo alle nove e mezza per ascoltarlo sulla causa di canonizzazione della madre arrivata al secondo esame e in attesa di molti chiarimenti circa le ragioni del martirio, ancora presunto, e l'eroicità delle virtù. Ernesto riesce solo a dire che non sa niente, che nessuno lo aveva mai informato. La replica che ottiene è che è stato suo fratello, Eugenio Picciafuoco, attualmente monsignore in Togo, tre anni prima, a farsi promotore dell'iniziativa, e che la causa è ormai in Vaticano. L'ultima domanda riguarda un certo Filippo Argenti, atteso a Roma e invece sparito. Ernesto va a casa per chiedere spiegazioni alla moglie, ed è il figlio, Leonardo, solo un bambino, a interrogarlo con problemi di scuola che non si aspetta e a cui risponde in fretta di non credere in Dio. La moglie, dalla quale ormai vive praticamente separato, non smentisce di essere al corrente del processo in corso e gli dice anche delle sue preoccupazioni sul bambino, che ha sentito fare strani discorsi. Ernesto può soltanto aggiungere: «forse abbiamo fatto male a mandarlo all'ora di religione». Ma è nel corso di un ricevimento a cui partecipano preti, suore, esponenti della società che conta e vecchi monarchici, che Ernesto si trova al centro di discussioni e atteggiamenti da cui deve solo difendersi. Il conte Bula, che pensa di riconoscere sul suo viso un sorriso ironico sulle idee che esprime e con cui accusa lo strapotere della chiesa,

lo sfida a duello. Che avverrà, ma solo in modo simbolico. Sono però le domande che gli ha fatto suo figlio a impensierire di più Ernesto, il quale decide di andare a scuola e incontrare l'insegnante di religione. Un incontro che lo distrae e che lo allontana dalle vere ragioni per cui è lì. L'insegnante che trova ad aspettarlo è una ragazza bellissima, che preferisce parlargli dei suoi quadri e chiedergli un giudizio. Il colloquio con il cardinale Piumini avviene puntualmente in Vaticano, tra le suore e i poveri. Le ragioni della convocazione sono chiarissime: deve essere messa a confronto la sua testimonianza con quella che hanno dato i fratelli Egidio e Ettore. ll primo ha dichiarato di aver ammazzato la madre mentre stava dormendo, in uno stato di delirio e sotto l'effetto di psicofarmaci. Il secondo sostiene che è stato uccisa perché il figlio non accettava più i continui rimproveri alle sue bestemmie. Ai fini del processo si tratta, naturalmente, di una differenza fondamentale. Ernesto può solo dire che all'epoca dei fatti lui se n'era andato da casa ormai da tempo. E che comunque non intende testimoniare, non crede in Dio. Piumini aggiunge ancora una cosa: Filippo Argenti è stato guarito dalla malattia dopo aver invocato il nome di sua madre. Gli ricorda infine l'udienza del giorno dopo dal Santo Padre. Che l'avvenimento che la famiglia Picciafuoco sta vivendo sia da considerare con molta attenzione lo ricorda ad Ernesto anche zia Maria, donna autorevole. A Ernesto dice: «La nostra famiglia è destinata a scomparire senza un protettore. Ci vuole un titolo che le restituisca dignità, prestigio, riconoscibilità. E questo titolo è la santificazione di tua madre». L'incontro dei fratelli per concordare una linea comune avviene nella clinica psichiatrica dove lavora Ettore, medico, ma un tempo radiato dall'ordine perchè brigatista. La sua premessa è: «Io mi sono convertito per sopravvivere e qui, in mezzo ai falliti come me, sto bene». Tutti insieme dovrebbero convincere Egidio a dichiarare di aver ucciso la madre mentre lei lo stava supplicando di non bestemmiare più. Egidio, che è pazzo, riesce solo ad alzare il suo grido terribile e blasfemo. Ormai è sera e a casa di Ernesto la moglie fa commenti sul suo comportamento. Ma è ancora il figlio a fargli la domanda a cui non può sottrarsi: «Papà, domani andiamo dal papa?». La risposta di Ernesto è ancora la stessa: «io non credo in Dio». Poi gli racconta di aver conosciuto la sua insegnante di religione, una ragazza bellissima. Leonardo lo corregge. «La mia insegnante è bruttissima, lo dicono tutti». Ma a questo punto non è più importante. Lui di quella ragazza ormai è innamorato, e lei gli ha tessuto intorno una rete da cui ormai si sente preso. La mattina dopo, mentre tutti della famiglia con il vestito scuro si sono ormai recati in Vaticano per l'incontro con il papa, Ernesto prende per mano suo figlio e lo accompagna a scuola. Una mattina come tante altre. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Il sottotitolo è "Il sorriso di mia madre". Richiamando l'espressione eterna e irraggiungibile della Gioconda, un volto scontornato in un immenso manifesto è l'enigma di un film profondo e lieve, nel quale la notizia della prossima beatificazione della madre costringe un celebre pittore ateo a riconsiderare il senso della presenza o dell'assenza di Dio e il senso delle origini, la strisciante ipocrisia ecclesiale e la provenienza da una famiglia aspirante alla gloria, nella quale un figlio (chiuso in casa di cura) ha già assegnato a quella madre, nell'inversione dell'assassinio edipico, il massimo sacrificio. Sono due gli oracoli: il piccolo Leonardo che, con le domande sull'ubiquità di Dio, risponde in realtà al sospetto religioso del pittore; e la falsa, bellissima insegnante di religione che, col ruolo di un angelo laico, chiude la passeggiata sacra del pittore in un abbraccio d'amore liberatorio. L'estetica è un'etica: tenete d'occhio il conte duellante e le critiche all'oscenità del Vittoriano, punti di fuga del film. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 26 aprile 2002)

C.: [...] mi sembra che il cuore del film sia nella consapevolezza che si sta parlando della creazione di una forma. Il protagonista è un pittore, un illustratore, un creatore di immagini. All'inizio sta lavorando all'illustrazione del *Pifferaio*

di Hamelin e il suo editore gli richiede di usare più colori, di aggiungere più topi…
A.: [...] Nella favola c'è un'emergenza (l'invasione dei topi ad Hamelin), una liberazione (compiuta dal Pifferaio), un'ingiustizia (il mancato compenso) e una vendetta (il Pifferaio porta via i bambini). Cosa che potrebbe anche essere applicata al film: la coerenza di Ernesto sarebbe un toccasana per una famiglia che si è lasciata contaminare dalla prospettiva dei vantaggi di avere un "santo in paradiso", ma nessuno lo segue e lui, alla fine, sottrae almeno il bambino a questa logica aberrante…
C.: E il fatto di non dover più disegnare *Il Pifferaio*, come gli comunica l'editore, per passare ai cartoni animati su Maria Goretti potrebbe sancire il passaggio da una dimensione in cui si preserva o si punisce una collettività (la storia del Pifferaio riguarda una città) a un'etica che riguarda ormai solo degli individui. Segnala il passaggio da una morale sociale a una morale privata-individuale.
A.: Quella di Maria Goretti è una morale conservativa, preservativa (del suo onore, della sua illibatezza). Quella del Pifferaio, nella sua durezza, è rigenerativa (non a caso lo riprendeva anche Egoyan nel *Dolce domani*). Il Pifferaio rimette in discussione un assetto sociale, Maria Goretti conferma un assetto tradizionale.
C.: Potrebbe anche essere una critica a una Chiesa che sembra privilegiare forme di "salvezza" individuale a scapito di un progetto di promozione umana e di trasformazione sociale. La santità stessa, nel film, appare un interesse privato prima che un elemento di pubblico interesse.
A.: Quello di Bellocchio è uno sguardo "protestante" che ha radici lontane e che, per certi versi, è persino interno al mondo cattolico. Dante è stato il più feroce detrattore di un certo uso temporale della dimensione spirituale. E qui, almeno per il richiamo a Filippo Argenti c'è un'ascendenza dantesca che segnala il confronto con un mondo di superbi, con la "fangose genti", e introduce una visione della città infernale… [...]
C.: Il film mostra la simulazione e il marketing su cui si regge la nostra società capitalistica [...], che si preoccupa di commercializzare ogni cosa, anche le più sacre. Si vendono le mamme pur di ottenere santi padrini, patroni e padroni… L'Istituto Gramsci, L'Opus Dei o la famiglia Marchigiana: tutto fa brodo pur di far parte di un clan, una tribù. (GIANNI CANOVA E EZIO ALBERIONE in *duel* 96, maggio 2002)

Ad alcuni esponenti del mondo cattolico questo film di Marco Bellocchio non è piaciuto: l'hanno giudicato ideologico e offensivo. Altri, come il regista Ermanno Olmi, l'hanno trovato invece intriso di una profonda spiritualità e hanno interpretato anche le sue scene più provocatorie – come la bestemmia urlata a un certo punto da un minorato mentale – come una disperata invocazione di aiuto o, perfino, come una sorta di inconsapevole preghiera. Senza pretendere di appoggiare a priori l'una o l'altra tesi (non avremmo né l'autorevolezza né la competenza necessarie), vorremmo provare a sottolineare alcuni elementi del film che, quasi sempre trascurati nelle recensioni e nei commenti finora apparsi, possono aprire la strada a una differente valutazione dell'opera. Innanzitutto, *L'ora di religione* contiene un preciso riferimento dantesco che non può e non deve essere sottovalutato: uno dei personaggi, chiamato a testimoniare nella causa di beatificazione della madre del protagonista, si chiama Filippo Argenti, esattamente come uno dei peccatori descritti da Dante nel suo viaggio ultraterreno e assunto a simbolo della superbia delle "fangose genti". Dante lo incontra nel canto VIII dell'*Inferno*, al limitare della palude stigia, e lo condanna assieme al suo peccato con queste sprezzanti parole: "Quanti si tegnon or là sù gran regi/ che qui staranno come porci in brago/ di sé lasciando orribili dispregi" (vv. 49-51). Un'ipotesi sorge spontanea e quasi doverosa: e se *L'ora di religione* fosse prima di tutto un film contro "quanti si tegnon or là sù gran regi"? contro l'arroganza e la superbia come colpe peculiari della modernità? Contro uno dei vizi capitali oggi più diffusi ma anche meno sanzionati, tanto dalla religione quanto dalla morale laica, proprio per la sua tendenziale ubiquità? In fondo, un po' tutti i personaggi del film, così intrisi di presunzione e di sconfinato amor sui, ne sono contagiati. Tutti salvo il protagonista: che

invece si muove nel dubbio e nell'incertezza, ed è talmente poco orgoglioso di sé da scegliere, nel finale, di non partecipare a un rito solenne in Vaticano e di accompagnare invece, come tutti i giorni, il figlio a scuola. Perché non leggere questa decisione, invece che come un atto di ribellione, come un'opzione di modestia? Come una scelta di serietà quotidiana e di volontaria marginalità in un mondo superbamente intento ad allestire fastose rappresentazioni di sé? Certo: nel film di Bellocchio l'accusa di superbia coinvolge non tanto la Chiesa (come erroneamente qualcuno ha scritto) bensì, piuttosto, alcuni "uomini di Chiesa". Ma anche Dante, non dimentichiamolo, non aveva esitato a denunciare colpe e vizi di sacerdoti e prelati, ed era arrivato a collocarli all'Inferno. Ed era (lo è tuttora) il più grande poeta della cristianità. Ma torniamo a Bellocchio. Il protagonista del suo film è un pittore laico che un giorno riceve a sorpresa la visita di un legato pontificio che gli annuncia l'apertura di un processo di beatificazione relativo a sua madre, uccisa molti anni prima da uno dei suoi figli, in preda a un raptus di follia. Fu vero martirio, quel delitto? Il protagonista del film non lo sa. Dubita, esita, tentenna. Tutti i suoi familiari invece sposano immediatamente la causa della beatificazione: ne intravedono i vantaggi materiali, intuiscono che essere i figli o i nipoti di una santa non può che portare beneficio al nome e al prestigio un po' in declino della loro casata. *Marketing della santità.* È contro questi personaggi che si indirizza soprattutto la polemica di Bellocchio: non contro la Chiesa, ma contro coloro che usano la Chiesa per ricavarne una sorta di "marketing della santità". Contro coloro che speculano e lucrano. Contro quelli che vivono la religione solo come "assicurazione per l'eternità". Contro la superbia di chi crede di poter riscattare i propri fallimenti e le proprie miserie umane favorendo la menzogna e la mistificazione. *L'ora di religione* punta le proprie frecce contro questo tipo di personaggi: quelli che sono convinti che non si possa vivere "senza padrini, padroni o patroni", quelli che ritengono che solo affiliandosi a una setta quale che sia l'individuo possa opportunisticamente curare al meglio i propri interessi mondani. Come il conte Buffa, che teorizza una monarchia assoluta di tipo medievale da contrapporre al potere papale, e che risulta uno dei personaggi più grotteschi, viscidi e intollerabili del film. *Ricerca e dubbio*. Il protagonista fa invece una scelta d'altro tipo: non crede (anche se non dice mai che Dio non esiste: dice che lui non riesce a credergli…), ma sceglie comunque di far frequentare al figlio l'ora di religione. Non condivide la scelta dei suoi familiari, ma non vi si oppone. Semplicemente, si chiama fuori. Cerca nella coerenza un'altra forma di moralità. Che è fatta di ricerca e di dubbio, di interrogazione e di umiltà. Soprattutto di attesa e di disponibilità. Si veda il modo in cui insegue il personaggio della maestra di religione (vera o finta? Reale o immaginaria? Poco importa: questa voluta ambiguità accentua anzi il carattere potenzialmente spirituale del personaggio) che ha recitato davanti a lui una poesia scritta dal padre di un grande regista cristiano come Andrej Tarkovskij intitolata, non a caso, *Tutto questo non basta*. Ecco: forse, il senso più intimo e segreto del film è racchiuso, umilmente, nei versi e nel titolo di questa poesia, e nell'afflato di trascendenza che essi trasmettono. Non bastano i santi e le assicurazioni per l'eternità, i riti fastosi o le dichiarazioni di fraternità, la carità delle elemosine e la solidarietà pelosa e interessata. Tutto questo non basta. Così come non bastano i brutti monumenti per rafforzare e giustificare l'idea di patria (non a caso, nel finale, il protagonista immagina di distruggere l'Altare della patria in quanto insostenibile simbolo di bruttezza), così anche la fede non può reggersi solo sui suoi simboli e i suoi riti esteriori. Perché è un qualcosa che va oltre, è una domanda che nasce da dentro, e che può arrivare a esprimersi, come ha suggerito Olmi, anche seguendo i percorsi più impensati. In tempi di frivolo disimpegno e di fatua superficialità, L'ora di religione ha il pregio di portare sullo schermo temi importanti e di problematizzarli. Si può anche dissentire da Bellocchio. Si può farlo in modo aspro e netto. Ma non gli si può negare il merito di aver realizzato un film che chiama in causa le coscienze, e le spinge a interrogarsi sulle scelte che improntano l'esistenza di ognuno, ma anche, in fondo, il senso della vita di tutti. (GIANNI CANOVA, in *Letture*, 588, giugno/luglio 2002)

Un uomo maturo, un pittore che vive nel centro di Roma, un giorno scopre che tutta la sua famiglia ex moglie compresa, ha organizzato a sua insaputa il processo di beatificazione di sua madre. Perplesso, Ernesto si aggira nei meandri di un parentado e di conoscenze che all'improvviso riscopre papaline e conformiste, costretto suo malgrado a riaprire i conti con un passato che, nel suo convinto e quieto ateismo, pensava di aver superato. Riscopre sul suo volto, ogni tanto, quel sorriso aleggiante che tutti, urtati, gli rimproverano e che lui riconosce come eredità sgradita, vagamente indifferente e sacrificale, di quella madre che non ha mai condiviso. E percorre, tra un amore nuovo al quale non si sottrae e un gesto di quotidiana attenzione verso il suo bambino, un cammino kafkiano che lo riconferma nella coerenza della sua vita: un po' ai margini dell'inquadratura, senza mai apparire in televisione, senza padri e padrini che facciano di lui qualcuno, senza madri. Con *L'ora di religione* Marco Bellocchio firma non solo il suo film più denso e rigoroso degli ultimi anni, ma anche una limpida dichiarazione d'intenti morale. Come essere e come il mondo intorno a noi (anche le persone più care) vorrebbe che fossimo; e il bisogno incessante di scrollarsi di dosso le tentazioni dell'acquiescenza e del buon senso, di ripercorrere la propria storia fino all'ultima contraddizione, fino all'ultimo dolore. Per riuscire a darle un senso, che può essere quello semplicissimo di accompagnare il proprio bambino a scuola e magari di riuscire così a condurlo in un posto dove Dio non ci sia e lui possa finalmente essere libero di stare solo. Con Ernesto, ci aggiriamo tra il paradosso e l'incredulità, avviluppati in un'atmosfera che passa senza soluzione di continuità dalle volute opprimenti di un incubo vaticano (la festa con i suoi ralenti, l'improvvisa apparizione e i discorsi deliranti dei nobili neri, il surreale duello all'alba) alla straordinaria pulizia d'immagine della vita di tutti i giorni, delle strade romane riprese attraverso i finestrini di un'auto, della scuola elementare, del giardino illuminato nel quale il bambino cerca di nascondersi da Dio. Bellocchio ci dimostra ancora una volta che lo stile non è un accessorio discrezionale, ma è il film, con le sue inquietudini e le sue illuminazioni, con la strada, precisa, che deve percorrere. Ci sono momenti in *L'ora di religione* in cui, come il suo protagonista, ci perdiamo; c'è un'inquadratura, che ritorna più volte, puntuale, con un guizzo di ironia e forse di orrore sotterranei, a farci ritrovare la strada (quella della famiglia schierata, e poi in marcia verso l'udienza papale – e non andremo, come il protagonista, in quella direzione); c'è, infine, un attimo di straziata commozione, in cui tutti i conti di una vita tornano, in cui si toccano con mano il dolore, lo spreco, il sacrificio, la disperazione. C'è un povero matto in un manicomio che urla bestemmiando la sua tragedia, che ci ributta a capofitto nei gesti e nei singulti di Alessandro nei *Pugni in tasca*, 37 anni fa, una vita fa, un mondo fa. La pace non è con noi; ma a quel povero matto e al suo urlo disperato qualcosa dobbiamo. Non fosse altro che un pochino di rigore. (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 20 aprile 2002)

Un sorriso, nient'altro che un sorriso. Una leggera contrazione dei muscoli facciali, un'espressione indefinita che gli altri spesso scambiano per intenzione canzonatoria. Ernesto (Sergio Castellitto), l'affermato pittore protagonista di *L'ora di religione* di Marco Bellocchio, ha ereditato quel sorriso da sua madre. Una donna "stupida", come la definisce forse ingenerosamente lui; una donna che la Chiesa sta per dichiarare addirittura santa. Ma Ernesto non sa nulla del processo di canonizzazione, ormai alle fasi conclusive. [...] E un improvviso risvegliarsi di sensazioni perdute, un ripiombare doloroso in problematiche dimenticate. Come il giovanissimo figlio, alle prese con i primi interrogativi sulla fede, Ernesto si trova di fronte fantasmi lontani. Che cosa significa davvero questa nozione di Dio che emerge di continuo? Che rapporto c'è tra l'esigenza di credere in qualcosa di soprannaturale e l'uso (spesso l'abuso) dei simboli religiosi? E, soprattutto, perché la madre deve diventare santa? E vero, è stata uccisa da un altro figlio, dichiarato pazzo, perché gli rimproverava le sue continue bestemmie. Ma questo basta? La centralità del dolore domina *L'ora di religione*. Ma non si tratta affatto di un'opera disperata. Anzi. Tra l'ipocrisia dei più e la scelta "eroica" del pittore, Bellocchio opta per que-

st'ultima, pur consapevole di tutti i rischi della strada individuale. Ernesto ha poche cose: il rapporto, meraviglioso, con il figlio (ci ricorda l'amore totale del *Decalogo I* di Kieslowski): la sua ispirazione artistica; alcuni rapporti parentali (le vecchie, care, genuine zie gozzaniane); e infine un volto nuovo, apparso all'improvviso. E quello di una donna misteriosa: si mostra, si cela, sfugge e ritorna. È la Grazia, ha chiosato argutamente qualcuno. Certo, ma è anche la semplice vita senza incrostazioni, il piacere perduto di una quotidianità capace di superare l'orrore abituale e perverso che può nascondersi nella norma. (LUIGI PAINI, *Il Sole 24 Ore*, 28 aprile 2002)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Grazia Masi Cipelletti - È un film bellissimo, che affronta i grandi interrogativi sul senso della vita e sul valore del trascendente, in una visione altamente, laicamente etica, per cui ognuno *è* ciò che *fa* in una continua scelta di comportamenti secondo una propria coerenza interiore. Coerenza che esige di essere vissuta con impegno personale, mai però isolandosi dagli altri, ma non controllandoli o prevaricandoli. Il tenero rapporto affettivo con il figlio, l'improvvisa passione amorosa verso la presunta maestra di religione, non danno da soli il senso della vita, ma accompagnano scelte liberatorie. A queste si contrappongono le asfittiche ipocrisie di vuoti rituali familiari e la mercificazione del divino che annullano la libertà umana, sino al terribile disperato urlo della bestemmia del povero pazzo. La regia si muove tra i primi piani degli ottimi attori, e grandi affreschi di ambienti, cupi quelli vaticani (come non ricordare il Goya di "Il sonno della ragione genera mostri"?) e la solarità dell'ambiente scolastico in cui il bambino incontra i suoi compagni.

Raffaella Brusati - Da subito va detto che la peculiarità del film è l'ironia. I temi che appartengono al cinema del regista piacentino – la famiglia, l'ipocrisia politica e religiosa, la follia, la ribellione, la libertà individuale – in questo film vengono immersi in un umorismo non cupo e malinconico, ma vivo e vincente. Un Bellocchio magistrale nella rappresentazione grottesa non tanto del concetto di religione, ma di tutte le figure che vi ruotano intorno. Toni cupi, musiche intense – che dire della solista dalla voce stupenda che canta alla festa dell'abbondanza? Donne in lungo, quadri fiamminghi, tappeti persiani, candelabri d'oro: a nessuno importa del valore della beatificazione, ma dell'affare che se ne può trarre. Eccellente la zia Maria: la Degli Esposti è veramente straordinaria nell'illustrare l'utilità. La fede è credere in Dio, non in ciò che sta in mezzo tra uomini ed Entità e cerca di fare della religione un facile business. è un film non di sconfitti e di rassegnati, ma di speranza, con cui, al di là di ogni stanchezza, si può ritrovare la passione, il gusto per la bellezza, il desiderio di ricercarla contro la bruttezza dilagante, forse anche la fede. Non a caso Ernesto/Castellitto – che qui supera se stesso – che ha come armi e ancore di salvezza l'onestà morale e intellettuale, è un pittore, quindi crea, immagina, trasfigura. Così, grazie al computer, fa sparire l'odiato Vittoriano, e al suo posto disegna un bellissimo giardino ed un uccello che vola in un cielo terso e libero. *L'ora di religione* è coraggioso, coinvolgente, ma anche lucido e secco, con un respiro cinematografico raro e non declamatorio, dove alcune immagini silenziose, brevi sorrisi segreti sono più importanti delle parole: Bellocchio non ci dice come dobbiamo pensare, ma semlicemente come la pensa. Il regista torna a stupirci con l'onestà delle proprie convinzioni e la trasparenza del suo modo di esprimerle.

OTTIMO

Carla Testorelli - A Bellocchio non è mai mancata l'arte del *come dire* cinematografico. Quello che gli è mancato per tanti anni è il *cosa dire*, cioè l'ispirazione. Ci sono artisti che per esprimersi al meglio hanno bisogno di un lungo e doloroso cammino all'interno di se stessi. Bellocchio l'ha fatto e

ci ha regalato un film che, nel bene e nel male, arriva a tutti gli spettatori. *L'ora di religione* si sviluppa su due piani: il piano del reale che racconta i rapporti del protagonista col suo splendido e curiosissimo figlio (Dio, per piacere, lasciami un po' solo!) e il piano metafisico-surreale imperniato sulla improbabile storia della santificazione della madre. Sarebbe riduttivo considerare il film un'opera di denuncia del mercimonio e della corruzione insite nell'apparato della Chiesa. Mi pare piuttosto che il film ci racconti, rifacendosi a Buñuel (vedi il fantomatico duello) e a Freud (ma quella madre non sarà invece che Santa una grande manipolatrice?), gli incubi spaventosi che accompagnano il percorso del protagonista per approdare a un "ateismo coerente". Sono gli incubi che hanno popolato la mia adolescenza: la paura dell'eternità, quell'investimento per tutti così sicuro, che genera sgomento in chi riesce solo a ragionare in termini finiti, il colloquio ricattatorio con il prelato che interroga tenendo sempre gli occhi abbassati, però lo fa alla mensa dei poveri, l'aspetto delle donne bigotte, tutte dentiere, perbenismo e inflessioni dialettali... Superbo l'intervento di Piera degli Esposti, la zia tanto raffinata ed elegante quanto cinica e sulfurea: "per essere qualcuno sulla terra, bisogna avere un santo in paradiso". Io preferisco credere all'abbraccio doloroso e catartico che unisce il protagonista al fratello "tarato".

Dario Coli - Ottimo film che presenta molto bene il problema di come vengono malintesi i concetti di religione, famiglia, patria e tradizione. È un forte atto d'accusa contro la religione vista come mezzo commerciale (la beatificazione della madre è solo un fatto di puro interesse utilitaristico, la festa in casa del cardinale è un puro fatto mondano molto ben ridicolizzato, la "congiura" dei nobili che suscita il sorriso del protagonista e poi il duello). La famiglia viene accusata di incomprensioni interne (la madre dice solo di non bestemmiare al figlio malato senza chiedere o cercare di scoprire il perché di questa ribellione. Quando poi il "pazzo" bestemmia davanti al protagonista e questi l'abbraccia dimostrando comprensione e affetto senza rimprovero, il "pazzo" scoppia in un pianto liberatorio e non bestemmia più). La patria viene spogliata dagli aspetti roboanti, enfatici e propagandistici per sostituirla con la vera libertà (la scena finale con la distruzione dell'altare della patria sostituito da un bosco naïf ma sincero nel quale vola il gabbiano simbolo della vera libertà). La tradizione è distrutta nella scena del duello che si risolve in un nulla insignificante e ridicolo. Il protagonista sorride sempre perché è l'uomo libero, forte, sicuro di sé e quindi anche benevolo e compassionevole verso tutte le sfortune della società moderna. Altro fatto significativo è la presenza di inferriate e cancelli simbolo dei vincoli imposti all'uomo libero. Solo il protagonista apre il cancello e se ne va libero anche dall'immagine dell'amore che si è creato lui stesso.

Maria Cristina Bruni - Un film di rara bellezza, completamente anticlericale ma al tempo stesso strumento per la continua ricerca di Dio, o comunque di un perché alla nostra esistenza umana. Contro lo strisciante perbenismo e contro la devozione vissuta come pagano consumismo, il regista esalta l'etica laica come mezzo attraverso cui porsi interrogativi che superino il vuoto ritualismo e approdino a obiettivi più nobili come l'amore. Il disprezzo per il vacuo formalismo emerge in maniera perfetta nella scena del duello con il conte, che solo per aver dato luogo a quella "comparsata" si ritiene soddifatto, senza andare fino in fondo: l'approccio è lo stesso, metaforicamente, da parte di quelli come la zia che fingono di credere per pura convenienza e questo cristallizzarsi in forme impedisce loro di cogliere la vera essenza divina e mistica.

Carla Cattaneo - Vivere è così difficile! Credere ancora di più. Almeno avere onestà e libertà intellettuale… Questo bisogno, ho sentito, come messaggio del film.

Cristina Casati - Si è detto che Bellocchio, dopo una fase molto influenzata dalla psicoanalisi (ricordiamo la collaborazione stretta con lo psichiatra Fagioli) è ritornato ai tempi battaglieri di *I pugni in tasca*. In realtà il nucleo osceno delle relazioni familiari è anche qui al centro della storia. La figu-

ra della madre, addirittura dopo la sua morte semina discordie e ipocrisie. Ma certo, in un paese come l'Italia, dove vige la virtù laica della privatizzazione e interiorizzazione dei sentimenti religiosi, questo grido quasi blasfemo del protagonista contro l'uso politico e mondano della fede è assolutamente encomiabile. Sarebbe da premio per le intenzioni, ma dò ottimo per certe figure un po' stereotipate (il bambino, per esempio). Comunque necessario.

Gian Piero Calza - Dopo *I pugni in tasca*, cioè dopo la soppressione violenta della figura materna, Bellocchio è ora di fronte al problema della santificazione di tale figura. Il protagonista ovviamente vi si oppone, ma con motivazioni a dire il vero poco convincenti, e in contrasto con chi invece promuove la canonizzazione, per scopi diversi: il Vaticano, innanzitutto,; il comitato di affari presieduto dalla zia del protagonista; il gruppo di aristocratici reazionari raccolti attorno al conte Bulla. Di questi promotori il protagonista si libera in modo diverso: rifiutando la propria testimonianza al cardinale; accettando il duello col conte; facendo saltare simbolicamente l'Altare della Patria sotto il quale si erano fatti fotografare i parenti. Il processo di canonizzazione diventa pertanto il processo, e la condanna, di chi lo propone. Chi invece viene "beatificata", cioè trasfigurata in quanto oggetto d'amore, è la figura dell'insegnante di religione, vero e proprio transfert, da parte del regista, della sua giovanile educazione religiosa, e alfine, della propria stessa madre, colpevole appunto di troppo rigida osservanza religiosa e, in quanto tale, oggetto di odio-amore. Se nei *Pugni in tasca* prevaleva l'odio, ora il ricordo della propria infanzia attraverso l'insegnante di religione sembra sublimare la rabbia di un tempo in un sentimento d'amore vissuto almeno nel desiderio.

Piergiovanna Bruni - Marco Bellocchio ancora una volta ci porta a meditare sul conflitto dell'esistenza che risulterebbe un "nulla senza fine", senza quelli che come lui vanno oltre la rigidità dei dettami sociali. La sua è un'autentica ricerca d'amore, l'apparenza "non basta". Il sorriso di una madre, quando è solo un sorriso di proprietà, "non basta". Dove non c'è amore autentico ci può essere ira, che poi diventa odio, esasperazione e furia omicida, come nella storia di questo film, dove il figlio uccide la madre. E questa madre all'apparenza dei fatti, potrebbe sembrare una madre... da beatificare! La metafora dell'idiozia dell'uomo è proprio questa proposta di beatificazione di una donna che non era riuscita forse a dare amore. Mi ha ricordato la tematica di *La balia*. Anche qui Bellocchio cerca la verità ed entra nei meandri della malattia mentale che colpisce l'anima prima della mente. Molti temi religiosi vengono sviscerati in poco più di un'ora... L'apparenza, la stoppositià dei personaggi del clero, intrisi di tanta liturgia ma di poca carità, sono resi dal regista con ineguagliabile capacità. E che dire del duello? Uno sfidante che crede di credere, e che non conosce l'umiltà, che rende autentici. E la ragazza bionda? Forse rappresenta l'amore fisico, camuffato da pseudo-arte? Amore che "non basta", come lei stessa cita dalle sue rime! Un bellissimo film che andrebbe visto più di una volta.

Pierfranco Steffenini - Anche un processo di canonizzazione promosso dalla Chiesa cattolica può essere inquinato da interessi personali, cinismo, bassezze di ogni genere. Nel film di Bellocchio la candidata alla santità è una madre di famiglia uccisa da uno dei suoi figli, che lei, profondamente religiosa e forse anche un po' oppressiva, rimproverava perché dissoluto e bestemmiatore. Il film è molto interessante perché affronta un argomento difficile, certamente non commerciale, con serietà e buona resa cinematografica. Può risultare ostico per i credenti, perché affronta il tema in una prospettiva laica. Ma a ben vedere la critica dell'autore è indirizzata al cinismo dei singoli personaggi e non prende di mira la Chiesa, i suoi rappresentanti (anche se non fa loro difetto una certa ambiguità), i suoi riti. Pur nutrendo qualche riserva (per esempio, il rapporto tra il protagonista e la supposta insegnante di religione del figlio appare avulso dal contesto; è poco credibile che il processo di canonizzazione fosse stato avviato da tempo senza che il protagonista ne avesse il minimo sentore), considero il film valido e perfettamente riuscito.

BUONO

Grazia Agostoni - Non un'ora di religione, ma 148 minuti: la religione vera secondo il protagonista/regista che lavora attorno al suo mondo, alla sua mente, alla sua ricerca personale sulla fede, su Dio, che è ricerca di libertà genuina, prima e imprescindibile conquista per poter far librare il proprio spirito verso l'alto, verso il Dio vero, privo di condizionamenti, di retoriche, di interessi sociali-economici (politici?). Film perciò religioso, intenso, di difficile lettura però, perché può prestarsi a comode, opportunistiche interpretazioni e manipolazioni.

Eraldo Ponti - La lettura di recensioni del film mi avevano fatto intravedere un'opera che drammaticamente esponeva una ben determinata tesi (mercimonio di aspetti religiosi). Ora dopo aver visto il film, rimango perplesso per come il regista ha esposto la sua tesi: l'esasperazione di molte situazioni, il macchiettismo di molte figure non secondarie ha fatto scivolare il film in una banale satira di situazioni lontane dalla realtà. L'unica scena drammatica (e verosimile) è quella in cui il matto bestemmia e abbraccia il fratello. Il film si salva per l'ottima recitazione di Castellitto e per la fotografia.

Chiara Tartara - È un film contro l'ipocrisia. Se a prima vista può sembrare anticlericale in realtà non lo è. Ho trovato buone le inquadrature e la regia.

Marcello Napolitano - È un film molto difficile, almeno per me: l'ho infatti visto due volte, ma non sono riuscito a penetrarne il significato, né mi sono sentito trasportato da un flusso di emozioni. Mi sono chiesto se sia un film sugli aspetti deteriori della religione: è possibile, ma mi sembrerebbe riduttivo, perché la religione è un fenomeno molto più complesso di qualche complotto a uso privato, di qualche prelato troppo zelante negli affari del mondo; una persona minimamente colta dovrebbe saperlo e non farsene turbare come il protagonista. È un sogno? Può darsi: ma non mi trascina come altri sogni cinematografici. Sinceramente il dramma del protagonista mi resta del tutto incomprensibile. Ho cercato senza successo di risolvere gli indovinelli (la falsa insegnante di religione, il nobile reazionario e duellante, il bassorilievo di Gradiva, per citarne solo qualcuno) e le situazioni incomprensibili (il figlio seccato dall'invadenza di Dio, l'atteggiamento o il viso della moglie o anche solo l'inflessione della sua voce). Mi sembra che così tanti simboli indecifrabili (ovvero decifrabili da ognuno in maniera differente) in un'opera tendano ad appesantirla, ma sono attento anche al coro di plausi che la critica e il pubblico ha finora riservato a Bellocchio. Debbo riconoscere che ci sono momenti alti, come tutta la recitazione del protagonista, la scena della bestemmia del fratello pazzo, etc.: momenti certo importanti ma che non mi permettono di capovolgere il giudizio complessivo sul film.

Rosa Luigia Malaspina - Quello che mi è rimasto dentro a distanza di giorni dal film è il forte richiamo a noi cattolici: all'onestà, alla serietà. Il fine, anche se buono, non giustifica i mezzucci utilizzati a scapito della trasparenza e della coerenza. La dimensione spirituale prospettata risulta svilita dall'ipocrisia, dalla mercificazione. Anche il rapporto familiare, se non è vissuto in profondità e con amore, può portare alle conseguenze più tragiche. Una vera lezione di religione.

Luciana Biondi - La chiave di lettura del film è data dalla scena iniziale: un bambino vuole allontanare da sé la presenza ossessiva di Dio. Ed è ciò che ogni personaggio (proiezioni di uno solo?) tenta di fare: chi con la bestemmia, che è un anomalo atto di fede, ed il matricidio (l'annientamento del proprio esistere) o rifugiandosi nell'arte o invocando altri poteri da opporre. Tutto è tenuto su di un piano volutamente ambiguo; realtà o incubi? Si vede l'apparizione dell'emissario vaticano, così poco protocollare... sembra il "commendatore" di mozartiana memoria; l'incontro col vescovo nella refezione dei poveri; il duello che svanisce nel nulla; lo studio del pittore, grande, elegante, ma senza traccia del suo lavoro

fuorché il computer (realtà virtuale, immaginario...); porte sempre aperte ma molte sbarre al di fuori: siamo veramente liberi o è solo illusione? Formalmente curato, ben recitato, il film lascia allo spettatore il decifrarne il significato. A ciascuno la sua verità... Molto pirandelliano.

DISCRETO

Michele Zaurino - Apprezzabile Bellocchio nell'intento di ridare respiro a una cinematografia, quella italiana, spesso afflitta da libertà di idee e provincialismo. Il tentativo appare però non completamente riuscito. *L'ora di religione,* pur molto elegante dal punto di vista formale, riesce solo ad abbozzare i numerosi temi presenti (rapporto genitori-figli, confronto laici-religiosi, commercializzazione della santità, dimensione dell'artista e della generazione post '68). Forse c'è più religiosità nella coerenza di un laico che non accetta i compromessi e le falsità del mondo degli alti prelati e della borghesia. Venato da un intellettualismo un po' freddo e complicato da un eccesso di simbolismi, il film perde la potenziale carica eversiva e dissacratoria lasciando lo spettatore indifferente dal punto di vista emotivo. Un bell'esercizio estetico con una sontuosa eleganza degli interni e alcune scene francamente superflue (vedi scena del duello con il conte). Bravo Castellitto che si conferma interprete di livello internazionale.

Teresa Tonna - Se devo essere sincera pensando a *I pugni in tasca* temevo di peggio. Il film si lascia vedere anche se la lezione di Buñuel è troppo esplicita e la tematica, di per sé assurda, è poco riconducibile all'esperienza comune. Si salva il discorso sulla "coerenza" sempre ammesso che di una reale coerenza si tratti e non dell'incapacità di entrare in un mondo estraneo a quello del protagonista. Molto bravo l'attore. E comunque un film che porta a riflettere.

Vittorio Zecca - Un film presuntuoso, continuamente in bilico tra motivi autobiografici sconosciuti e vecchie denunce, di cui alla fine risulta difficile capire l'obiettivo e il nocciolo centrale. Il calligrafismo datato con cui è stato realizzato il film, che denuncia l'involuzione stilistica di Bellocchio, non aiuta a dare sostanza a una sceneggiatura in alcuni momenti ermetica e in altri così scopertamente strumentale da rasentare il romanzo di appendice. Buona l'interpretazione di Castellitto e interessanti alcune scelte nella colonna sonora. Alla fine una delusione.

MEDIOCRE

Alberta Zanuso - Non sono riuscita, con tutta la buona volontà a entrare nello spirito di questo film. A pochi giorni dalla visione ne ricordo a stento il soggetto e quasi niente altro. Vi sono film che non si riescono a dimenticare. Un'immagine, una sola inquadratura, un personaggio che ti restano negli occhi e nel cuore. Ma si può scegliere un soggetto così astruso? È un film velleitario: se non fosse per l'interpretazione di Castellitto, gli darei insufficiente.

INSUFFICIENTE

Simonetta Testero - Film lento, tenebroso, che si compiace senza saper comunicare. Rispetto a film precedenti di questo autore mi pare che qui non riesca a fare accettare il suo pensiero. Non è riuscito a coinvolgere sul tema religioso e sulla famiglia.

Parla con lei

22

titolo originale:
Hable con ella

Cast&Credits

regia e sceneggiatura: Pedro Almodóvar
origine: Spagna, 2001
fotografia: Javier Aguirresarobe
montaggio: José Salcedo
musica: Alberto Iglesias
interpreti: Javier Cámara (Benigno), Darío Grandinetti (Marco), Leonor Watling (Alicia), Rosario Flores (Lydia), Geraldine Chaplin, Adolfo Fernández
durata: 1h 50'
distribuzione: Warner Bros

Il regista

Pedro Almodóvar, nato nella provincia spagnola il 25 settembre 1949, nel '68 va a Madrid per fare cinema. In realtà, lavorerà per dodici anni alla Compagnia dei telefoni, pur continuando a scrivere, recitare in teatro, suonare in una band e girare qualche corto. Il primo film, *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio* ('80) rivela già il talento e lo "stile Almodóvar": il gusto per l'eccesso e la trasgressione, la fusione di commedia e mélo, il cromatismo accentuato... Dopo un periodo di grande fortuna negli anni Ottanta – con film come *Che ho fatto io per meritare questo?* ('84), *Matador* ('86), *La legge del desiderio* ('87), *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* ('88) –, il regista sembrava aver esaurito la sua vena, e invece stava preparando la sua trasformazione in autore maturo, meno goliardico è più profondo (basta vedere *Il fiore del mio segreto* del '95 o *Carne tremula* del '97). La consacrazione di Almodóvar è avvenuta col tredicesimo film, *Tutto su mia madre* (premio San Fedele 2000), che gli è valso il premio come muglior regista a Cannes '99, il Golden Globe e l'Oscar come miglior film straniero. *Parla con lei* ha vinto l'Oscar nel 2003 per la migliore sceneggiatura, un Golden Globe e un David di Donatello come miglior film straniero, oltre a numerosissimi altri premi in tutti i festival internazionali.

Il film

Pedro Almodóvar […] mette in scena due uomini innamorati di due donne in coma. L'infermiere Javier Cámara si occupa devotamente dell'aspirante ballerina Leonor Watling, che da quattro anni vegeta senza dar segni di vita; e il giornalista Darío Grandinetti trepida per le analoghe condizioni della torera Rosario Flores, travolta da un bestione del peso di cinquecento chili. Mi fermo qui nel racconto di ciò che accade sullo schermo per non smontare le sorprese di questo film lancinante e imprevedibile. Almodóvar si è ispirato alla bizzarria delle cronache: una donna che si è svegliata dal coma dopo anni, una gestante in catalessi che ha dato alla luce un figlio. Il talento del regista sta nel presentare le situazioni

più assurde con un massimo di naturalezza. *Parla con lei*, "Hable con ella", procede arricchito da spunti suggestivi: Pina Bausch nel balletto *Café Muller*, un serpente ammazzato sul pavimento della cucina, la torera che indossa il "vestido de luz", la scuola di ballo di Geraldine Chaplin, Caetano Veloso che canta *Cuccurucucu paloma*, un finto film muto datato 1924 dove un ometto rimpicciolito s'inoltra baldanzoso nel sesso dell'amata. Anche Ferreri avrebbe potuto sviluppare uno spunto del genere, ma Almodóvar si differenzia per la *pietas* che lo induce a far rientrare le morti apparenti nella giostra vitale dei sentimenti, fra gelosie, tradimenti, seduzioni e nascite. [...] Strutturato a capitoli con stimolante libertà, vissuto da complici perfetti della regia, complesso e semplice come la vita. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 30 marzo 2002)

LA STORIA

Benigno non conosce Marco quando tutti e due si trovano seduti uno accanto all'altro in teatro, a vedere un balletto di Pina Bausch, ma il volto di quell'uomo che si emoziona e gli occhi che non trattengono una lacrima lo colpiscono subito. Benigno è infermiere in una clinica privata, assegnato in esclusiva ad una paziente particolare, Alicia Roncero, una giovane donna in coma da quattro anni. La segue giorno e notte, per volere del padre, psichiatra, che lo ha scelto dopo che gli era stato segnalato come il migliore. Marco è giornalista e scrittore, inviato di un noto giornale di Madrid e autore di guide turistiche. Due uomini profondamente diversi, che due donne e un drammatico fatto di cronaca sono destinati a riavvicinare e a non dividere più. Un giorno Marco assiste all'intervista che Lydia, torero di professione, concede alla televisione, e ne rimane colpito. Nelle parole di Lydia avverte disagio, anzi rabbia, e decide di andare a incontrarla per fare di lei un ritratto più autentico. Lydia attribuisce l'interessamento di Marco alla curiosità che suscita nel lettore la sua relazione con un più celebre torero e condiziona l'intervista a un passaggio in macchina verso casa sua. Marco accetta, e da quel momento, da quel viaggio, le resterà accanto, innamorandosene, fino al pomeriggio dell'ultima corrida, quella in cui lei rimane travolta da un enorme toro e ridotta in coma. Per Lydia le speranze di sopravvivere sono nulle. A dirlo con estrema franchezza a Marco è proprio il direttore della clinica in cui la donna è stata ricoverata. Ma Benigno, che in quella clinica segue con totale dedizione, e da ormai molti mesi, Alicia, è convinto del contrario. E non esita a ribadirlo a Marco, che riconosce immediatamente («eravamo vicini a teatro a vedere Caffè Muller») e a cui offre tutto l'aiuto che può dargli come infermiere veterano. Benigno ricostruisce la sua storia con Alicia, diventata per lui la sola ragione di vita. Racconta come la osservava danzare dalla sua finestra nella palestra di Caterina, la maestra di danza classica che le è rimasta amica e che va ancora regolarmente a trovarla, di quando in strada lei davanti a lui perse il portafoglio e della corsa fatta per restituirglielo, dell'occasione colta per scambiare quattro chiacchiere e sapere delle sue passioni, il balletto e il cinema muto, da allora diventate anche le sue, e del pretesto colto per capire come si chiamava e dove abitava. Fu allora che per entrare in casa sua fissò un appuntamento col padre, psichiatra, che gli pose troppe domande dal suo punto di vista indiscrete, e dal quale non si fece più vedere. E poi dice di come avesse notato che a scuola non si era più presentata e di come invece l'avesse ritrovata in clinica, in coma: colpa di un incidente stradale in una giornata di pioggia. Conclude dicendo che quei quattro anni con Alicia erano stati i più belli della sua vita. Marco invece non riesce ad accettare lo stato di Lydia. Dice a Benigno: «Non riconosco il suo corpo. Sono incapace anche di aiutare le infermiere quando le cambiano posizione». E allora Benigno chiede: «Glielo racconti?». Poi gli suggerisce: «Il cervello di una donna è un mistero, e le donne vanno prese in considerazione. Bisogna parlare con loro. Ricordare che esistono. Che sono vive». L'amicizia di Benigno per Marco non sfugge alle altre infermiere, ma le tranquillizza. Il suo interessamento per un uomo escluderebbe ogni sospetto nelle troppe confidenze che si prende con la ragazza. Marco deve ritornare al suo lavoro. Sono ormai passati due mesi da quel pomeriggio

all'arena che ha spezzato la vita di Lydia e lui deve ripartire. Quando va a salutare Benigno e gli porta le guide turistiche che scrive viaggiando per il mondo, si sente dire: «Le leggerò ad Alicia la notte». E inoltre: «Voglio sposarmi con lei». Da parte di Marco un solo commento: «Sei pazzo? Promettimi di non dire a nessuno quello che hai detto a me. Altrimenti avrai solo guai». Poco dopo il medico raduna i suoi infermiere e annuncia che Alicia è stata violentata. Le accuse cadono subito su Benigno, che non fa niente per difendersi. Nel frattempo Marco, in Giordania, legge sui giornali della morte di Lydia. Chiama la clinica, chiede di Benigno e si sente rispondere che non lavora più con loro. Benigno, accusato di violenza su Alicia, è in carcere a Segovia. Comincia così per Marco il difficile tentativo di aiutarlo. Gli trova un nuovo avvocato, ma non gli sarà permesso di dire la sola cosa che lui vuole sapere: se Alicia ha partorito e come sta. Così Benigno preferisce morire e soltanto sulla tomba Marco gli confiderà che il bambino di Alicia è nato morto, ma che lei è viva e che è stato lui a salvarla. Per Marco e Alicia la vita ricomincia da capo. Seduti a poca distanza l'uno dall'altra, davanti ad un palcoscenico dove va in scena un balletto, si scambiano un sorriso. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

La struttura narrativa di *Parla con lei*, che fa centro in un "ospedale dei destini incrociati", è sapiente: configura una sorta di eterno ritorno indicato da tre didascalie esplicative, che abbinano in tre diverse combinazioni i nomi dei personaggi principali. [...] All'interno dei tre capitoli, la storia si muove avanti e indietro nel tempo, rivelandoci tratti della vita dei personaggi mediante flashback di sobria economia narrativa. Se i temi sono dolenti o scabrosi (la maternità della ragazza in coma), si sente che Almodóvar è diventato buono. Diversamente dai suoi primi film, quello che mette in rappresentazione è un mondo sostanzialmente benevolo, senza veri cattivi, con infermieri dediti al malato e carceri-modello che ospitano non galeotti, ma "internati". Il male è – per così dire – ontologico, perché la malattia, la morte, la solitudine appartengono alla vita umana e gli unici antidoti possibili sono l'amore, la solidarietà, l'amicizia. In questo senso, *Parla con lei* è l'ideale prosecuzione di *Tutto su mia madre*, come del resto sottolinea un artificio scenico: l'altro film finiva con un sipario, questo inizia dallo stesso sipario. Impregnato di sincera fede nell'amore, il regista non dimentica come si dirigono gli attori; sembra quasi contagiarli, traendo da un cast di volti semisconosciuti un potere di convinzione che molte star nemmeno si sognano. (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 30 marzo 2002)

Il consiglio contenuto nel titolo del film di Almodóvar non si riferisce solo al fatto di rivolgersi alla donna amata, alla bella addormentata nel coma irreversibile. È un invito rivolto al cuore di ogni spettatore affinché parli con "lei", con la parte più profonda di sé, per riattivare la potenza del femminile nascosta dentro di sé. Questa potenza si traduce figurativamente nel volto gigante della donna che campeggia dietro l'uomo rimpicciolito del film muto (come era gigantesco il volto di Huma all'esterno del teatro dove aspettava la Manuela di *Tutto su mia madre* [...]). *Parla con lei* è un film incentrato sul mistero e sul risveglio del femminile, e sulla contestuale mortificazione del maschile. Gli uomini per Almodóvar vengono sempre un passo dopo le donne. Esistono perché ci sono loro. Come la lettera B(enigno) viene dopo la A(licia) e la M(arco) dopo la L(ydia). Benigno (che è buono fin dal nome) ha da sempre, nell'orizzonte materno in cui è cresciuto, sviluppato questo lato femminile. [...] La sua è un'attitudine a prendersi cura, a generare o rigenerare la vita – e lo farà nel più paradossale dei modi [...]. Perché l'amore potrà anche essere contro la legge, ma è sempre in qualche modo per la vita (e infatti Alicia si ridesta dal coma). Eppure si potrebbe anche sostenere che il "femminile" Benigno, possedendo Alicia, diventi uomo, si comporti da maschio predatore e, come tale, sia destinato alla morte. Le due donne, accomunate dal coma, dalla natura "spettacolare" delle loro occupazioni, dalla presenza di un padre ingombrante, sono molto diverse l'una dall'altra [...].

Anche i nomi – Alicia, Lydia – sono vicini nell'assonanza fonetica, lontani nell'assonanza semantica: il nome della ballerina richiama l'aggettivo *aliciente* (incantevole, attraente), quello della torera riprende la *lidia*, termine specifico della tauromachia. Alicia e Lydia incarnano la bellezza e la forza, l'incanto e la lotta. Forse, ancora una volta, il femminile e il maschile. Ma forse è anche per questo che, nel percorso disegnato dal film, una vive e l'altra no. Anche dei due uomini uno vive e l'altro no. Sopravvive colui che, a partire dall'umore delle lacrime sgorgate a teatro, si lascia progressivamente contagiare dal femminile che incontra (in Lydia, Alicia, Benigno). Da un fallimento amoroso, da un'incapacità di ascoltare nasce così a vita nuova, si apre a una rinnovata disponibilità affettiva. Marco (come già lo scrittore di guide di *Turista per caso*) è il più sfortunato eppure il meno disperato, quello che perde di più e quello che cresce di più, quello più abbandonato e quello per cui si riapre la partita. Il film inizia e finisce con lui che assiste agli spettacoli di Pina Bausch, che mette in scena, attraverso una partitura di gesti ripetuti e di sfasature temporali, di estremo controllo e insieme di mancanza di controllo, di insostenibili pesantezze e di incredibili leggerezze, un'allegoria del femminile, della vita e dell'amore che fa muovere, disperare, volare… Ma è il film nel film il vero cuore di *Parla con lei*: nel silenzio (del coma come del cinema muto) muore/nasce un uomo. Tuffandosi nell'alveo del femminile si attua un processo che è contemporaneamente di annullamento e di reinfetazione, di disperazione ed emozione. Precisamente quello che è diventato il cinema di Almodóvar. (EZIO ALBERIONE, *duel* 96, maggio 2002, p. 28)

Conoscendo i gusti di Alicia, Benigno frequenta gli spettacoli che lei avrebbe voluto vedere e glieli racconta per filo e per segno. Tra questi c'è lo splendido balletto di Pina Bausch (*Café Müller*), che apre il film, e un reperto da cineteca (*L'amante che si restringe*, ricostruito da Almodóvar in stile cinema muto sulla base di un film sonoro del 1957: *Radiazione BX distruzione uomo*, del regista americano Jack Arnold, titolo originale: *The Incredible Shrinking Man*), che sembra rifare il verso a Woody Allen, il quale, a sua volta, rifà il verso a Fellini. Una serie di citazioni, inserite le une nelle altre, consente al regista di sorvolare sul misfatto, che sta al centro del film, la cui rappresentazione giunge allo spettatore in maniera dissimulata sotto il velo della metafora. Benigno mette incinta Alicia suscitando, come è ovvio, la reazione indignata delle autorità ospedaliere e di quelle giudiziarie. Trattato da subnormale e psicopatico, l'infermiere finisce in prigione. Marco, che nel frattempo è diventato suo amico, va a trovarlo. È difficile, per chiunque non abbia seguito la vicenda nel suo intimo evolversi, rendersi conto dello stato d'animo di Benigno. Nessuno osa fargli sapere che Alicia, dopo aver partorito un bimbo morto, è uscita dal coma. Per raggiungere Alicia, che crede morta, Benigno si avvelena nel carcere. Marco porta fiori sulla sua tomba e, adesso che è morto, riesce a dirgli quello che non gli ha detto quando era vivo. Il film finisce, come era cominciato, sulle tavole di un palcoscenico dove la compagnia di Pina Bausch esegue un altro balletto (*Masurca Fuego*). La realtà si trasfigura nel teatro come al cinema. L'arte cerca di districare, con i mezzi di cui dispone, il groviglio di fili che avviluppa l'esistenza di ogni uomo. Tra gli spettatori del balletto ci sono Marco e Alicia, che si guardano sentendosi reciprocamente attratti. Dopo Angela, Lydia e Benigno; dopo due morti, una nascita mancata e una "risurrezione", Marco ha trovato forse la donna della sua vita. (VIRGILIO FANTUZZI, *La Civiltà Cattolica*, 3646/2002)

È il film più profondo di Almodóvar, che ora innalza lo sguardo sulla fragilità umana dal grottesco eccentrico all'inesprimibile. Spettatori vicini a *Café Muller*, nel quale Pina Bausch prova che il corpo femminile pesa e vola insieme, Benigno e Marco si ritrovano in ospedale: Benigno è l'infermiere che assiste nel coma Alicia, giovane ballerina; Marco è il fidanzato di Lydia, celebre torera, maestra di lievità e giravolte, ora in coma dopo tremende lacerazioni. Il primo, minorato e innamorato, parla intimamente con Alicia e ascolta, fino all'estremo, il suo corpo immobile, appassionandosi a un film muto dove un uomo rimpiccio-

lito entra nella vagina dell'innamorata. Il secondo, giornalista e amante tormentato. L'epilogo, da non raccontare, sospende l'esperienza dell'incontro etereo e sostanziale tra maschile e femminile, nel quale il corpo che giace e quello che danza si fondono, mentre Veloso canta *Cucurrucucu Paloma*. Tra Buñuel e Truffaut, è un melodramma elegiaco sulla solitudine del maschio. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 28 marzo 2002)

All'inizio del film c'è un sipario che si alza – dopo essersi richiuso alla fine di *Tutto su mia madre* –, portandosi via il titolo. (Sia chiaro che la vita è sempre uno spettacolo e viceversa, che la distinzione tra realtà e finzione è roba vecchia). Il siaprio si alza e l'immagine è fuori proporzione. Lo spettacolo non comincia con la danza, ma con il cinema. Pina Bausch danza dentro la storia del film e nel film si chiama Pina Bausch. Non c'è più il teatro che si fa *per* il cinema, fingendo la finzione, come il *Tram chiamato desiderio* di Huma Rojo. C'è l'artista Pina Bausch che viene traslocata dalla realtà alla finzione, a mo' di prologo che rimane in sottofondo, ribadendo che nell'universo di Almodóvar si recita, si danza, si vive, si guarda un film, con la stessa totale passionale partecipazione. Comparirà anche un certo Caetano Veloso, nei panni di Caetano Veloso, per cantare la sua *Paloma*, davanti a un pubblico in cui notiamo anche Cecilia Roth e Marisa Paredes, non si sa se nei panni di se stesse o di due personaggi dell'ultimo film di Almodóvar. Piange Marco, guardando quella danza e ascoltando quella musica. Perché i gesti, le note e le immagini ridotte all'essenza sono sempre emozione. Se valgono veramente. Per confondere ancora di più le acque, Almodòvar si inventa poi altre suggestioni spettacolari, questa volta "fingendole". Contaminazioni alte e basse, come è sua abitudine, in una concezione tutta sua di arte totale. C'è la più clamorosa, il folle e splendido cortometraggio surreal-espressionista *Amante Menguente*, che fornisce a Benigno (arte che inizia alla vita) la materia della sua ossessione d'amore. Ma c'è anche uno scorcio di tv in versione pop e naturalmente kitsch, all'insegna della pornografia sentimentale, messa lì per distinguere il carattere e il dolore "vero" di Lydia (la portinaia di Benigno, che sperava di essere intervistata sullo scandalo del momento, osserverà: «non c'è più la tv di una volta»). Non dimentichiamo poi la corrida, spettacolo sublime e orribile, un rito che parla di vita e di morte, di amore e odio. La vestizione della torera è l'evocazione di una dea guerriera, messa in scena come una figura mitica, una maschera, con i gialli, rossi e arancioni che le si infiammano intorno. E anche qui: colpo mancino di Almodòvar (discutibile e infatti discusso). perché la coincidenza tra realtà e finzione non è solo un'idea e la corrida di questo film è fatta "davvero", messa in scena con sei tori uccisi per l'occasione, in spregio alle possibili polemiche arrivate puntuali e respinte con fastidio. Ogni forma espressiva, spettacolare, artistica, ha il suo linguaggio (nel film) e i linguaggi si accavallano uno sull'altro dentro la forma cinematografica, che per Almodòvar è l'occasione di dire la vita con la massima intensità. Ogni forma, dentro il film, vale per la sua capacità di alimentare il gioco del Deaseo. Che è poi lo scopo ultimo della forma che le contiene tutte. le risonanze cinematografiche (Douglas Sirk, innanzi tutto) in questo caso finiscono in secondo piano, talmente è luccicante e personale la reinvenzione. Perché dopo tante chiacchiere su corpi, flashback, anime tormentate, vale la pena ribadire che questo cinema è fatto soprattutto di colori, immagini di grande bellezza, attori di qualità, scrittura trasparente. E il rosso passione cupo che sta spesso sullo sfondo "contro" il luminoso bianco e nero del film muto. E Marco scioccato dietro una finestra (controcampo), accanto a una fotografia di Alicia in coma, dopo che l'ha vista apparire dall'altra parte di un altro vetro. Sono i volti radiosi dei due futuri amanti, nell'ultima scena, inquadrati di profilo uno davanti all'altra, dopo alcune parole che non abbiamo potuto ascoltare. è l'emozione della sequenza in cui Caetano Veloso canta per Marco, per noi e per i personaggi di un'altra storia (forse i fantasmi che danzano nel balletto finale). è il piacere della trama, i folli cambi di rotta e di marcia raccontati con limpidezza e un'ironia sorniona che tutto governa. Cinema alla Almodóvar (FABRIZIO TASSI, *Cineforum* 415, giugno 2002, p. 19-20)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Anna Maria Cito Filomarino - Mi sembra riuscito a dare il senso della vita attraverso la morte e ancora di più attraverso l'amore. Amore di un semplice che diventa sublime senza retorica, con straordinario ritmo nella danza e nel canto e nei paesaggi di olivi. La "paradossalità" è ora contenuta in un profondo senso dell'umano, nell'animo e nello spirito.

Carla Testorelli - Un Almodóvar in stato di grazia ci regala un film che per intensità emotiva e abilità registica si eleva al di sopra dei pur ottimi lavori che abbiamo visionato in questo ultimo periodo. Il film tratta il tema dell'amore inteso come energia vitale, un'energia che si trasforma e non va mai perduta, un amore contagioso che passa di mano in mano, un amore che non è mai retorico, ma asciutto come il fisico della torera Rosario Flores e teso come le danze di Pina Bausch. L'animo latino di Almodóvar ci racconta la Spagna della tradizione (la vestizione del torero, le immagini della corrida, le chiese barocche inondate dal sole), ma si lega anche splendidamente alla modernità essenziale delle coreografie della Bausch che culminano nella danza finale dove una ballerina si eleva quasi senza peso sopra gli altri, mentre la rugiada d'amore, uscita dal corpo senza vita di Benigno, va a baciare l'amico giornalista e la donna che, grazie al suo amore, si è risvegliata dal coma. Si chiude così idealmente il cerchio d'amore che Almodóvar ha sapientemente tracciato fin dalle prime battute. Indimenticabile lo spezzone di film muto dove l'uomo che ha bevuto per amore una magica pozione destinata a farlo diventare sempre più piccolo, riesce a trovare la strada per arrivare al grembo dell'amata dove si accoccola, trovando una pace che rimbalzerà anche sul volto della donna.

Maria Cristina Bruni - Almodóvar è un regista a dir poco geniale che investiga e scandaglia gli animi umani ricavandone la vera essenza, attraverso il loro comportamento in situazioni sempre estreme, in bilico tra la vita e la morte, tra la vita reale e quella vegetativa. Lo era in *Tutto su mia madre*, lo è forse ancor di più in quest'ultima opera. È solo nell'immensa drammaticità di certe scelte che l'individuo toglie la maschera e si abbandona all'amore universale, dove tutte le differenze e gli inutili distingui si annullano per lasciare il posto alla "compassione" nella sua accezione etimologica più autentica. Tutto è eccezionale in questo film: la recitazione (Benigno sembra un autentico infermiere nell'accortezza dei movimenti con cui cura la giovane donna in coma); la fotografia (la sequenza iniziale della verginea e candida vestizione-svestizione è perfetta; per non parlare della preparazione ante corrida della fascinosa torera) i dialoghi su temi esistenziali profondi; la caratterizzazione dei personaggi, la profonda commozione che essi ci suscitano nelle loro scelte drammatiche. Anche i temi più scabrosi quali, se vogliamo chiamare le cose col loro crudo nome, una violenza carnale, vengono descritti con una rara capacità introspettiva, tale da toglierci qualsiasi giudizio morale, da annullare qualsiasi stereotipo, da paralizzare quasi la nostra attitudine critica, per lasciarci ad ammirare l'amore nella sua prospettiva universale e paradossalmente asessuale, l'*agape* e non l'*eros* dunque. Solo con questa raffinatezza che lo connota Almodóvar non scade mai nella banale volgarità di certi suoi emuli (penso a *Le fate ignoranti* mal riuscito tentativo di imitare l'Almodóvar di *Tutto su mia madre*).

Ilario Boscolo - Il regista è riuscito a trasporre in immagini e sequenze di immagini ad alto contenuto di poesia, di bellezza e di forza, sentimenti forti e profondi ma anche dolci e delicati dell'animo umano. Il film è un inno all'amore puro e all'amicizia, è un abisso nella tragedia della morte. Il film di Almodóvar non è fiction, azione, denuncia, è poesia e anima, sentimento. E la vita dell'uomo nella parte dei sentimenti e delle emozioni. La donna, sia essa in coma (Alicia), in azione convulsa (Lydia) è l'idealizzazione della perfezione con le sue movenze plastiche perfette (le figure della danza classica e le figure del toreare, perfette pur in situazioni opposte). L'astrazione della bellezza e del suo sentire nell'uomo è molto efficace: la bella Alicia che sembra dormire e conversare dolce-

mente e la focosa Lydia che sa amare con grande profondità ne sono efficaci immagini. Il vivere la bellezza e la dolcezza da parte dell'uomo, la quasi immersione in quei sentimenti è efficamente tradotto nella serenità e senso di completezza di Benigno e Marco. Benigno (nome che invita al buon sentimento) ha detto: io so cos'è la bellezza e la dolcezza, si sono materializzate in mia madre e in Alicia. Al di fuori della bellezza e della dolcezza la vita non ha senso. Il penetrare Alicia in coma, nel film si configura come un incontro con l'amore e non come un'azione contro natura.

Mario Foresta - Drammatico intreccio di storie d'amore simili eppure diverse, sottolineate dalla sincera amicizia che finisce per legare i due protagonisti, il film diretto con ineguagliabile maestria da Pedro Almodóvar risulta un caleidoscopio di sentimenti profondi, di colori forti, di sensazioni contrastanti, di ironie sfumate, di fantasie poetiche, capace di lasciare tracce non labili nel cuore e nella mente.

Marcello Napolitano - Le mie impressioni dopo la visione, possono essere così riassunte: bellissimo, delicato, struggente; grande attenzione alle storie secondarie. Esempi: la portinaia e la sua passione per i mass media. Il matrimonio della ex di Marco: la vista del borgo dominato dalla chiesa e la stessa chiesa; finanche il celebrante; tutto narra una storia di religione in emancipazione, ma ancora legata a una fortissima tradizione. La sorella e la sua passione per gli altarini, la sua attività di barista, narrano di una Spagna astro scintillante dell'Europa tecnologica e liberista ma ancora paese di una religione profonda e talvolta anche pagana, di tradizioni dure ad estinguersi. Gli attori non sono forse eccezionali ma il regista li ha diretti benissimo: tutti riescono a esprimere sentimenti altamente convincenti. Bravissima Geraldine Chaplin in assoluto. Fotografia bellissima, sia la vestizione della ragazza in coma, con la veste ed il lenzuolo che ne disegnano vagamente la forma; effetto plastico eccezionale, ma anche la descrizione di un corpo senza spirito, che vaga in una dimensione extrasensoriale. Molto bella anche la foto del paesaggio, gli oliveti, gli esterni pieni di verde e di luce, oppure gli interni sempre carichi di tinte forti. Straordinaria la scelta dei brani dei balletti, sia la scena iniziale, con le due ballerine mute e cieche (una premonizione?) sia quella finale delle coppie che ballano il tango.

Angela Biraghi - Film semplice e bellissimo, dove prevale la struggente morbosità del vivere i sentimenti e la capacità del regista nell'annullare i toni grotteschi. Sceneggiatura e fotografia splendide. Prendendo spunto da fatti di cronaca vera, Almodóvar crea una pellicola che ci dice tutto sul corpo delle donne e sulla fragilità degli uomini, sulla patologia dell'amore e sull'elaborazione del dolore. In uno spezzone espressionista viene presentata la sequenza della penetrazione con naturalezza e poesia. Attori bravissimi e ben guidati.

Anna Maria Paracchini - L'angoscia esistenziale, la vita e la morte, i sentimenti, l'amore e l'amicizia sono i temi di questo bellissimo film che il regista ha condotto con maestria narrativa e visuale. Un film che coinvolge e commuove perché sono mischiate emozioni e sensazioni in maniera semplice e umana. Bravissimi gli interpreti ed eccellenti i due attori principali. Trovo che in questo film sia evidente la sensibilità, la bontà e la profondità d'animo di Almodóvar.

Paolo Berti Arnoaldi - Che film stupendo, quante emozioni, quante inquadrature magistrali, quante idee, quanto amore! Almodóvar ha dato il meglio facendo recitare i protagonisti, bravissimi, nel modo più naturale. Una storia che potrebbe apparire assurda viene elevata a inno d'amore e arricchita di scene indimenticabili: la scuola di ballo intravista dalla casa di Benigno, le scene della corrida con il rito della vestizione della torera, le due donne in coma sul terrazzo con Benigno, Marco e la Chaplin, straordinaria, i paesaggi della campagna spagnola nelle sue colline gialle punteggiate dal verde degli alberi. Non c'è scena in tutto il film che non sia frutto di abilità del regista, che sa trasmetterci la poesia così come aveva fatto con *Tutto su mia madre*. Più che di un Almodóvar "buono" bisogna parlare di un regista eccezio-

nalmente bravo, che ha raggiunto con *Parla con lei* il più alto grado di umana rappresentazione dell'amore.

Lina Amman Orombelli - Non si può aggiungere nulla alle lodi della critica. Film da premio per la profondità coraggiosa dell'argomento, per lo studio psicologico dei protagonisti, per la genialità degli interventi esplicativi (vedi il film muto), per la bellezza degli intervalli lasciati a paesaggi pittorici, per la poesia e l'intelligenza dei particolari (la vestizione della donna torero). La vera scoperta del film sono i due protagonisti maschili: straordinario il primo, Benigno, per la sua dedizione; lo spirito di sacrificio per lui è fonte di gioia. La tenerezza, la manualità tecnica delle cure che dà all'amata: è tutto amore. All'opposto, è perfetta la razionalità di Marco, che non gli impedisce di commuoversi al canto, o di ricordare un amore passato e infelice, o di vivere l'amicizia con Benigno al di là di ogni conformismo.

Carla Casalini - Il valore salvifico della parola; la parola che è amore; l'amore che, se incondizionato, è sempre "innocente": un messaggio che la geniale inventiva di Almodóvar traduce coi consueti toni lievi, mai retorici, mai banali. Attraverso personaggi destinati a vivere oltre la fortuna del film, a diventare nell'immaginario collettivo (o almeno, nel mio immaginario e nella mia memoria) emblematici. Benigno come la felliniana Gelsomina, per esempio.

Pierangela Chiesa - In questo film coinvolgente, umano, ricco di un linguaggio simbolico suggestivo, magistralmente diretto, Almodóvar ci insegna che "parola" si identifica con "amore" nella sua accezione più vera, e cioè con "dedizione", "fratellanza", "annullamento di se stessi". La parola è il mezzo più nobile a disposizione dell'uomo per comunicare con gli altri. Ma per saper parlare ci vuole semplicità d'animo, candore. E Benigno sa farlo, e vince; Marco, invece, più colto e mondano, arriverà a stabilire il giusto contatto per una vera comunicazione solo attraverso la sofferenza. Un film perfetto che parla d'amore in modo insolito e commovente.

Paola Almagioni - Un film in cui Almodóvar ci parla di tutto: vita, morte, amore, amicizia, bellezza, gioia e dolore. Ce ne parla con profondità e delicatezza, invitandoci a riflettere su importanti aspetti della nostra vita. Molte volte non parliamo con le persone a cui vogliamo bene per pigrizia e perché diamo per scontato che conoscano già i nostri sentimenti, oppure perché pensiamo che non possano "sentirci" veramente e capirci. Credo che con questo film Almodóvar voglia dirci che dobbiamo uscire dal nostro bozzolo, buttarci, anche col rischio che l'altra persona possa "non sentirci", con le orecchie o col cuore.

Michele Zaurino - Inarrivabile Pedro! Difficile, se non impossibile, commentare analiticamente un film così pieno di contenuti. Il regista spagnolo dimostra di aver raggiunto la piena maturità con un'opera indimenticabile e ricca di tutti i valori che rendono grande un artista. Quando profonsità, sensibilità, impegno, poesia e al contempo leggerezza, musicalità, passione si fondono in un tutt'uno, ne fuoriesce il capolavoro. Un film praticamente perfetto e al momento difficilmente superabile da altri. Parlare in questo modo di livelli di coscienza e linguaggio del corpo, spaziare nei meandri dell'identità sessuale, affrontare le dinamiche di amore e morte, fanno di Almodóvar un punto di riferimento assoluto per la cinematografia attuale e futura.

OTTIMO

Adelaide Cavallo - Un amore fuori dagli schemi questo che ci viene raccontato dalla sensibilità sofferta di questo Almodóvar che osserva esseri e cose, inventando, nell'assurdo o nel reale, il nuovo che sorprende, colpisce, incanta. Il racconto è di elevato contenuto umano per la drammaticità delle situazioni presentate, e sviluppa magnifiche suggestioni dell'anima, che sono poi quelle stesse vissute dai protagonisti, e che prendono corpo nel momento narrativo in cui sfiorano l'incredibile, l'imprevedibile, l'inconsueto. Suggestioni che vivono del silenzio; e nel silenzio

parlano d'amore, e nel parlare fanno scoprire lati sconosciuti degli impulsi che muovono desideri e passioni umane. Anche il pianto ha la sua nuova dimensione, una collocazione diversa: si frantuma un luogo comune, una convenzione; si ribalta una posizione: anche l'uomo, anche l'icona virile può piangere, può sentire, con una lacrima che lo accarezza, più vicino a un percorso d'amore, più disposto a una parola importante; compreso il silenzio che unisce. Un film d'autore che induce lo spettatore a un totale coinvolgimento.

Andrea Vanini - Il linguaggio cinematografico rende in modo eccellente i valori contenuti nel film: l'amore, la capacità di credere nel miracolo, il contrasto tra chi è tra i vivi – anche se in coma – e chi è abbandonato. Di rara bellezza la scena in primo piano, molto intensa, della corrida.

Caterina Parmigiani - I poeti propongono spesso i due grandi temi della vita umana, amore e morte, intrecciati. Il regista Almodóvar in questo film dimostra di possedere la delicatezza di un grande poeta, ma da uomo spagnolo, contemporaneo e amante del paradosso stupisce gli spettatori per l'originalità dell'angolatura del tema affrontato e per la sensibilità con cui sorregge le situazioni tratteggiate. Ottimi gli attori, in particolare J. Camara che impersona Benigno, l'uomo semplice, sostenuto dalla forza di un amore capace di vedere oltre la cruda realtà del presente.

Luisa Alberini - Sempre più azzardata la provocazione di Almodóvar, fino a ribaltare le normali misure dell'esperienza. Quello che appare incredibile diventa prova aperta a un'immediata comprensione. Come se solo davanti al limite, o la vita o la morte, ci sia davvero la capacità di capirsi. La donna amata è ragione di vita e l'uomo che l'ama il suo custode. L'uomo se ne prende cura quando scopre che l'autenticità di un legame supera i pregiudizi e il dialogo, anche nell'assoluto silenzio dell'altra, è l'unica possibilità di rinascita. Al centro il corpo: non solo nella padronanza e nella perfezione del movimento ma anche nell'immobilità del coma. Un'analisi che trasferisce grandi emozioni.

BUONO

Donatella Tartara - Eccessivo nei toni e troppo melò per essere convincente. Molto belle certe scene di danza, ma nell'insieme il film solletica solo le emozioni, tanto che la riflessione sul tema vita-morte ne esce impoverita.

Gioconda Colnago - Ritengo lo stile di Almodóvar esteticamente avvincente e analiticamente complesso. In questo bel film il regista esprime l'esigenza di approfondire lo stato di destini umani estremi, in particolare quello di vita-non vita, per invitare alla ricerca di un'alternativa che indica nell'amore. *Parla con lei* massimizza l'esigenza umana del valore della solidarietà nel senso, poiché "ognuno è l'altro dell'altro". È necessario alzare il sipario del nostro sguardo e del nostro ascolto sulle disperazioni ed emozioni umane, femminili e maschile, tutte drammaticamente irreversibilmente esistenziali.

DISCRETO

Pierfranco Steffenini - Almodóvar si ripete. La sua maniera è sempre la stessa, facilmente riconoscibile. Innegabile la sua fantasia, la sua creatività, in una parola la sua genialità di regista. Anche in quest'ultimo film certe scene restano nella memoria: cito per tutte quella della vestizione della torera o quella del dolcissimo canto di *Cuccurucucu paloma*. Eppure i suoi film mi lasciano un vago senso di estraneità se non di repulsione, anche quando, come in questo caso, vogliono essere inni all'amore disinteressato. Forse è quel tanto di torbido, di morbosetto, che mi respinge. Mi rendo conto di essere in minoranza e resto con la spiacevole sensazione di mancare non tanto del gusto estetico, quanto della sensibilità necessaria per apprezzare le sue opere.

Il pianista

23

titolo originale:
Le pianiste

Cast&Credits
regia: Roman Polanski
origine: Francia/Polonia/Germania/Inghilterra, 2002
sceneggiatura: Wladislaw Szpilman e Ronald Harwood
fotografia: Pawel Edelman
montaggio: Hervé de Luze
musica: Wojciech Kilar
scenografia: Allan Starski
interpreti: Adrien Brody (W. Szpilman), Daniel Caltagirone (Majorek), Thomas Kretschmann (Cap. Wilm Hosenfeld), Frank Finlay (padre), Maureen Lipman (madre), Emilia Fox (Dorota), Ed Stoppard (Henryk)
durata: 2h 28'
distribuzione: 01

Il regista

Roman Polanski, pseusonimo di Roman Liebling, nasce il 18 agosto 1933 a Parigi da una famiglia di emigrati polacchi che si trasferisce a Cracovia due anni prima dell'avvento della Seconda Guerra Mondiale. Quando i nazisti arrivano in Polonia, tutta la famiglia viene rinchiusa in un ghetto. Nel 1941 sua madre viene prelevata dalle SS e deportata ad Auschwitz, dove morirà. A sette anni riesce a fuggire dal ghetto di Varsavia, aiutato dal padre che rivedrà solo molti anni dopo. Riesce a sopravvivere nonostante le terribili esperienze subite, una tra queste quando viene preso di mira da un gruppo di soldati tedeschi che si diverte a prenderlo come bersaglio e a vederlo saltellare terrorizzato per evitare i colpi. Dopo fughe e una vita difficile, Polanski entra alla scuola di cinema di Lodz nel 1957 e nel frattempo lavora come attore. Si diploma nel 1959 dopo aver girato come studente degli originali cortometraggi. Nel 1962 esordisce con un lungometraggio, *Il coltello nell'acqua*. Nel 1965 si trasferisce in Inghilterra per realizzare *Repulsion.* Il film vince l'Orso d'argento al Festival di Berlino e segna l'inizio della sua collaborazione con lo sceneggiatore Gérard Brach. Nel 1966 è la volta di *Cul-de-sac,* premiato con l'Orso d'oro a Berlino. Nel 1968, dopo aver divorziato dall'attrice polacca Barbara Lass, sposa a Londra l'attrice americana Sharon Tate che sarà la protagonista di *Per favore ... non mordermi sul collo!* (1967). Il successo continua con il suo trasferimento in America. Qui dirige l'opera che gli dà molta notorietà e che a tutt'oggi viene considerata la sua migliore, *Rosemary's Baby* (1968). Nel 1969 la tragedia lo colpisce ancora duramente. Il 9 agosto la setta satanica capeggiata da Charles Manson irrompe nella sua villa di Los Angeles e uccide barbaramente la moglie incinta di otto mesi. A Polanski occorrono due anni per riprendersi dal terribile choc. Nel 1974 ottiene una nomination all'Oscar per la regia per *Chinatown*, uno dei suoi film più famosi. Nel 1976 è costretto a trasferirsi in Europa per motivi giudiziari – viene accusato di aver sedotto una modella di soli 13 anni – e da allora non è più tornato negli Stati Uniti. In Europa gira *L'inquilino del terzo piano*

(1976), da lui stesso interpretato. Nel 1981 si dedica al teatro mettendo in scena e interpretando *Amadeus* di Peter Schaffer. Nel 1984 pubblica la sua autobiografia *Roman by Polanski*. Il successo ritorna con *Frantic* (1988), dove Harrison Ford interpreta il ruolo di un medico americano che giunto a Parigi per un congresso, si accorge che la moglie è stata rapita. Nel 1992 è la volta del torbido *Luna di fiele*, un dramma che affonda nella perversione sessuale di una coppia in crociera sul Mediterraneo. Nel 1993 riceve il Leone d'Oro alla carriera. Nel 1999 torna a giocare col genere demoniaco, *La nona porta*, interpretato da Johnny Depp, mentre nel 2002, con *Il pianista* (David di Donatello 2003 come miglior film straniero) affronta il tema dell'Olocausto, da lui vissuto in prima persona. Il film riceve nove candidature all'Oscar 2002 e si aggiudica tre statuette: miglior regia per lo stesso Polanski, miglior attore protagonista (Adrien Brody) e miglior sceneggiatura non originale (Roman Harwood). (Da *Cinematografo.it*)

Il film

Alla base del film c'è un doppio incubo: quello di Szpilman, sopravvissuto per caso, e quello dello stesso Polanski, che ha accennato in un libro (Bompiani) alla sua vita di bambino perduto nel ghetto di Varsavia mentre mamma e papà venivano deportati. Nonostante l'incandescenza del ricordo, il regista ha scelto un tono distaccato, proprio come aveva fatto il "vero" pianista nelle sue memorie (Baldini&Castoldi). Polanski, che anni fa aveva rifiutato di dirigere *Schindler's List*, ha apprezzato che nel libro ci fossero personaggi «buoni e cattivi tra i Polacchi, come tra gli Ebrei e tra i Tedeschi». Eppure, raccontando la vita di un altro, un artista ridotto al silenzio, spettatore muto dell'orrore, Polanski ha parlato anche di sé e del suo cinema. *Il pianista*, come i protagonisti di *L'inquilino del terzo piano*, *Rosemary's Baby*, *Frantic*, vive sospeso tra la violenza esterna e un'intima, allucinata, solitudine. Anche il bambino Polanski alternava visioni da incubo (un'anziana uccisa a bruciapelo, solo perché camminava troppo lentamente) e il sogno di una vita normale (al punto da uscire di nascosto dal ghetto per cercare i francobolli di cui faceva collezione). Quando è cresciuto ha trovato nel cinema la sua àncora di salvezza, ma anche il luogo dove perpetuare quel primario confronto con il mistero del male e l'insensatezza del mondo: «quando si cresce in Polonia all'epoca in cui è successo a me non si può mai dimenticare la legge della violenza». (Ezio Alberione, in *Max*, novembre 2002). Il film ha vinto la Palma d'Oro a Cannes 2002.

La storia

Wladyslaw Szpilman sta suonando al piano un *Notturno* di Chopin a Radio Varsavia quando il concerto è improvvisamente interrotto dai bombardamenti tedeschi. È il primo settembre 1939. Szpilman è ebreo, vive a Varsavia con la sua famiglia. Quelle bombe sono per lui, il padre, la madre, i fratelli, il segnale che la loro vita sta per essere sconvolta. Appena arrivato a casa, Wladyslaw è accolto con sollievo dalla madre in ansia, ma anche dal padre, quasi rasserenato dalle notizie che la Bbc ha appena trasmesso. Si dice che il Governo britannico ha dichiarato guerra alla Germania nazista e che si aspetta dalla Francia una dichiarazione identica. Per qualche ora tutta la Polonia aveva sperato di non essere lasciata sola. Ma l'esercito tedesco ha ormai preso possesso delle strade della città. E i giornali pubblicano le disposizioni che gli ebrei devono seguire rigorosamente. Vengono indicati i luoghi dove non hanno accesso, le norme di comportamento da rispettare in presenza dei tedeschi e soprattutto viene fatto loro obbligo di portare sul braccio destro la fascia con la stella di Davide. Tempo qualche giorno saranno riuniti in un'unica zona della città: il ghetto. Il 31 ottobre i circa 360.000 ebrei, con quello che è loro consentito portare, si trasferiscono nelle case che i tedeschi hanno provveduto a recintare con un muro. Si esce solo per vendere a pochi sloti qualche misera cosa. Ma c'è anche chi ha scelto di far parte della polizia ebrea e che offre collaborazione a Szpilman. Alla

richiesta di unirsi a loro, la sua risposta è no. «Dovrei entrare nella mentalità della Gestapo e picchiare gli ebrei con il manganello?». E poi: «Io ho già un lavoro». Suona infatti in un ristorante per intrattenere gli ebrei. Le persecuzioni dei tedeschi sono spietate. Un vecchio immobilizzato sulla sedia a rotelle viene buttato giù dalla finestra di casa soltanto per non essersi alzato a salutarli. Per sopravvivere occorre avere un permesso che consenta di lavorare nelle imprese tedesche del ghetto. Il 16 agosto 1942 viene impartito un ordine definitivo: uscire e raccogliersi nel grande cortile comune in attesa di nuove disposizioni. Questa volta è detto a tutti: «Andate a lavorare». E in fila verso i vagoni fermi alla stazione gli ebrei vengono avviati a un viaggio di cui nessuno conosce la destinazione. All'ultimo momento Wladyslaw Szpilman è strappato alla sua famiglia e a quel treno da un ebreo della polizia passato dalla parte dei tedeschi, che gli dice «Vattene, ti ho salvato la vita». Solo, disperato, il giovane pianista ripercorre quelle strade piene di macerie e seminate di morti. Si dirige verso il ristorante dove aveva lavorato e lì viene riconosciuto dal padrone e nascosto. Gli dice: «Ho corrotto un poliziotto che verrà a chiamarci tra due giorni». Szpilman si ritrova a trasportare mattoni tra gli addetti alla costruzioni di un muro, un lavoro troppo duro per le sue forze. Con l'aiuto di un amico riesce a mettersi in contatto con una giovane donna, Halina, che insieme al marito ha scelto di sostenere la Resistenza ebrea. È l'inizio della lunga fuga verso la sopravvivenza. Il primo rifugio è un appartamento dove gli è promesso due volte alla settimana del cibo. Ma gli viene data anche l'indicazione di un altro indirizzo, da utilizzare solo nel caso di vera emergenza. Dovrà ricorrervi presto. Con l'aprile del 1943 Varsavia è una città in fiamme. Dalla finestra dell'appartamento dove si nasconde, Szpilman vede bruciare il ghetto e gli ultimi ebrei che costretti ad arrendersi sono fucilati in strada. Quando finalmente Halina può di nuovo raggiungerlo e si scusa per aver tardato tanto, gli dice: «Tutti sono sotto choc. Nessuno pensava che gli ebrei potevano osare ribellarsi ai tedeschi». E lui: «Ma a che cosa è servito?». «Sono morti con dignità». E adesso insorgeranno anche i polacchi: «Combatteremo anche noi». Halina, con il marito, è arrestata. Szpilman, rimasto solo e alla ricerca di qualcosa da mangiare, nell'aprire un armadio si tira addosso dei piatti, che cadendo a terra fanno rumore. Una vicina si accorge della sua presenza ed è costretto a scappare. Si ricorda allora dell'indirizzo d'emergenza e lì viene accolto da Dorota, una violoncellista conosciuta il giorno in cui iniziarono i bombardamenti su Varsavia. Le chiede aiuto. Il marito di lei lo accompagna in un appartamento in piena zona tedesca, di fronte all'ospedale che raccoglie i feriti in arrivo dalla Russia. Gli viene portato del cibo e affiancato un altro aiuto che va da lui periodicamente e gli fornisce anche notizie sull'andamento della guerra, ma che in realtà speculerà sulla sua notorietà. E adagio adagio lo stato di abbandono in cui è lasciato e il freddo dell'inverno hanno il sopravvento sul suo fisico. Dorota va a salutarlo per annunciargli d'essere costretta ad andar via da Varsavia e lo trova febbricitante. Giusto in tempo per chiamare un medico che lo rimette in piedi. Ma poco dopo le bombe cadute su quella palazzo lo obbligano ad allontanarsi e a cercare riparo e qualcosa da mangiare all'ospedale, deserto, fino a quando altre bombe lo riportano in strada, in una città che è ormai solo macerie, in cerca ancora una volta di un tetto e di un po' di cibo. E lo sguardo lo guida verso una grossa villa abbandonata, dove il bisogno di nutrirsi lo spinge verso l'unica cosa ancora in un armadio, un barattolo di verdura che però non riesce ad aprire. Il rumore viene invece avvertito da un ufficiale tedesco, che si muove con gli altri nelle stesse stanze, e che si meraviglia di trovare davanti a sè un uomo che è ormai il fantasma di se stesso. «Che cosa fa qui ?». «Chi è lei?». «Vive qui?». «Che cosa fa per vivere?». A questa sola domanda Szpilman risponde: «Io sono, io ero pianista». Allora l'ufficiale gli chiede di seguirlo e lo porta verso il pianoforte in soggiorno. Davanti a quella tastiera Wladyslaw Szpilman suona Chopin. E l'ufficiale: «Si nasconde qui? Ha da mangiare?». Se ne va per tornare più tardi con un pacco. Dentro pane, marmellata e un apriscatole. E per dirgli: «I russi sono dall'altra parte del muro. Deve resistere solo un paio di settimane». Szpilman: «Non so come ringraziarla». «Non ringrazi me. Ringrazi Dio, è da Lui che dipende la nostra sopravvivenza». Insieme ai vi-

veri il pianista riceve anche un cappotto con cui scenderà in strada, libero. Il capitano tedesco finisce invece tra i prigionieri e non riuscirà più a mettersi in contatto con lui. Prima che il film, una didascalia ci informa: "Szpilman ha continuato a vivere a Varsavia fino alla morte, nel luglio 2000. Aveva 88 anni. Il capitano tedesco, che si chiamava Wilm Hosenfeld, morì in un campo di prigionia sovietico nel 1952". (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Roman Polanski ha fatto a 68 anni con *Il pianista* un film classico, bello, pudico e rigoroso, di visione esatta e ammirevole semplicità. Ha evocato soltanto indirettamente la memoria della propria terribile infanzia a Cracovia, ispirandosi invece direttamente all'autobiografia del pianista e compositore polacco Wladyslaw Szpilman, chiuso con gli altri nel ghetto di Varsavia, sfuggito alla deportazione in lager rifugiandosi tra le macerie della città, aiutato a tirare avanti e a nutrirsi da un ufficiale tedesco melomane, morto a 88 anni nel 2000. Sopravvissuto tra i morti, Szpilman ha scritto i suoi ricordi in un tono neutro, distante, quasi parlasse di qualcun altro; e Polanski ha adottato un tono simile, guardando senza drammatizzazione né spettacolarizzazione il personaggio perlopiù solo, non cercando sentimentalismi nella tragedia. È raro che in un film del genere figurino anche ebrei cattivi e tedeschi buoni, che venga rappresentata la fisicità fortissima della sete, della fame, dello spavento. La ricostruzione d'epoca, con le varianti intervenute dal 1939 al 1945, è perfetta, realizzata con una verità e precisione rare; l'evocazione in digitale di Varsavia ridotta in macerie è specialmente efficace: scene di massa e momenti individuali sono ugualmente convincenti. È magnifica l'interpretazione dell'americano Adrien Brody, che riesce a essere un artista dal cuore nobile e insieme un povero ometto spaurito; ma ogni personaggio è presentato con un'autenticità che accresce la credibilità del film in ogni momento. (LIETTA TORNABUONI, *L'Espresso*, 31 ottobre 2002)

Quello di Szpilman è il punto di vista di chi conosce l'orrore ma da una certa distanza. Certo, è testimone oculare della violenza più barbara, come nella tremenda sequenza dell'incursione nazista nel ghetto, quando un uomo anziano sulla sedia a rotelle, che sta cenando con i familiari, viene buttato giù dalla finestra e si schianta sulla strada. Per il resto, tranne per un (ragionevolmente?) breve periodo di lavori forzati in città, la sua è una guerra "separata", imboscata. Nella fase finale, è nascosto in un appartamento proprio nel cuore del quartier generale nazista: l'ennesimo segno, paradossale eppure importante, per sottolineare ancora una volta l'urgenza di esserci, di non subire remissivamente il sopruso. Polanski non fa dell'autobiografia. La ricostruzione puntuale delle fasi temporali del conflitto pare rispondere più a un'esigenza di fedeltà al testo di partenza, e di chiarezza verso lo spettatore, che a un'adesione ai canoni del genere storico. Uno dei dati davvero originali del film, soprattutto nella parte finale, è la quasi totale assenza di dialoghi: il regista predilige il silenzio per accompagnare le disperate ricerche di cibo di Wladislaw [...]. Più che un ebreo perseguitato, la sua figura minuta e sofferente diventa metafora di tutti i perseguitati del mondo. Ancora più efficace, perciò, è la sottotraccia che coinvolge l'ufficiale nazista, quello che scopre il pianista nascosto nei suoi uffici, e gli chiede subito una prova della propria abilità musicale. Alla fine dell'esecuzione, ancora una volta, non ci sono parole adatte per commentare quello che sta accadendo. Il ribaltamento finale dei destini, ricordato nell'ultimo dei titoli di coda («Wladislaw Szpilman è morto il 6 luglio 2000 a 88 anni. Non è riuscito a salvare il tedesco») suona come un'amara e altissima lezione di umanità. (RAFFAELLA GIANCRISTOFARO, *Itinerari Mediali,* gennaio/febbraio 2003)

Il film ha un'andatura corale e un ritmo distratto e intermittente. Le comparse sfilano ordinate come in una fiction televisiva, i costumi e la fotografia sono da anonima produzione internazionale e Adrian Brody, il protagonista, che ha lavorato con Allen, Loach, Levinson, sembra ogni tanto chiedersi perché il film o il regista non gli diano qualche occasione

meno convenzionale per manifestare il proprio talento che fronteggiare le urla delle SS o mostrare una pena irrimediabile. Ci sono pagine di cinema straordinarie sul ghetto di Varsavia (da *I dannati di Varsavia* di Wajda a *Schindler's List* di Spielberg), ma in questa ideale competizione, per usare un termine sportivo, Polanski, nel *Pianista*, non sembra mai riuscire neanche ad entrare in partita. Forse il regista del *Coltello nell'acqua* e *L'inquilino del terzo piano* aveva già fatto il "suo" film sulla persecuzione, sull'annientamento psicologico, sulla diabolica irrealtà e angoscia di chi viene emarginato e distrutto da un mondo trasformatosi senza ragione in un carnefice. Ma, se è così, è difficile capire perché si è imbarcato in un progetto del genere. Fare un film sulla tragedia delle tragedie senza colpire lo spettatore, è peggio che non farlo per indifferenza. (MARIO SESTI, *Kw.cinema*)

In due ore e mezzo di proiezione passano sullo schermo le peripezie di un individuo sullo sfondo della tragedia di un intero popolo. La macchina da presa isola casi di quotidiana ignominia: soldati tedeschi che prendono a schiaffi un vecchio ebreo solo perché non si è tolto il cappello al loro passaggio, frustano a sangue un lavoratore esausto che non ce la fa a reggersi in piedi, uccidono con un colpo di pistola alla nuca individui scelti a caso, oppure gettano dalla finestra un paralitico sulla sedia a rotelle... Il film mostra anche le contraddizioni che si sviluppano all'interno della comunità che vive nel ghetto. Non mancano, mescolati tra le vittime della persecuzione, avidi trafficanti che si arricchiscono a spese dei più disgraziati, giovani che accettano di collaborare con i tedeschi facendo per loro il lavoro sporco anche quando si tratta di avviare i "fratelli" verso i campi di sterminio. La musica aiuta Szpilman a sopravvivere mentalmente e spiritualmente, oltre che fisicamente. Per evitare che le dita si rattrappiscano suona a vuoto sopra la tastiera di un pianoforte trovato in un appartamento dove vive nascosto senza potersi permettere di fare il benché minimo rumore. Ridotto in condizioni minime di sopravvivenza, Szpilman fa appello a tutte le sue energie per eseguire al meglio un pezzo di Chopin davanti all'ufficiale tedesco dal quale dipende la sua salvezza. È il punto più alto del film. L'arte, con la quale l'uomo supera se stesso, riesce per un momento ad avere il sopravvento sulla brutalità dilagante. Nell'autunno del 1945, a sei anni di distanza da quella prima esecuzione radiofonica interrotta, Szpilman riprende a suonare per la radio di Varsavia. La lotta è stata immane. I sopravvissuti ne portano il peso come se essere salvi fosse per loro una colpa. Alla musica, che apre e chiude il film, Polanski affida un messaggio di speranza. (VIRGILIO FANTUZZI, *La Civiltà Cattolica*, 3666/2003)

Fra tanti film quasi sempre solo facoltativi, eccone finalmente uno davvero obbligatorio. Meglio: necessario. Alla nostra coscienza, alla nostra memoria e alla nostra sensibilità civile. Con un linguaggio asciutto e nitido, superbamente classico nella sua compostezza come nella sua assenza di enfasi o retorica, Roman Polanski – quasi settantenne – mette in scena la Shoah con una forza emotiva che lo colloca subito al di sopra dei numerosi film – da *Schindler's List* di Spielberg a *La vita è bella* di Benigni – che recentemente hanno rievocato la tragedia dell'Olocausto. Polanski – che da piccolo trovò rifugio nel ghetto di Cracovia mentre sua madre e i suoi familiari subivano la deportazione nazista – si ispira al libro di memorie (edito in Italia da Baldini & Castoldi) del pianista polacco Wladislaw Szpilman, che riuscì a sopravvivere per cinque anni in una Varsavia devastata dalla ferocia nazista. *Le leggi razziali*. La prima parte del film, scandita da secche scritte che rievocano le date più infami nel processo di distruzione della città messo in atto dalle truppe d'occupazione tedesche, è quasi didascalica: attraverso lo sguardo sempre più incredulo e attonito di Szpilman e dei suoi familiari, Polanski ricostruisce l'infamia delle leggi razziali, la costruzione del ghetto e infine – in scene di massa potenti come un pugno nello stomaco – l'orrore della deportazione degli ebrei nei campi di sterminio. Szpilman (interpretato da uno straordinario Adrien Brody) riesce fortunosamente a salvarsi e sopravvive in una città-fantasma, sempre più solo e affamato, spostandosi di continuo da un rifugio all'altro, mentre Varsavia si trasforma a poco a poco

in un cumulo di macerie e di rovine. Alla fine, scoperto da un ufficiale tedesco, viene risparmiato in nome del comune amore per la musica, unico e ultimo sogno di bellezza e di armonia nell'inferno a cui è stato ridotto il mondo. È un film amaro, *Il pianista*. Amaro, toccante e pessimista. La macchina da presa di Polanski si muove come allucinata fra i corpi ammassati che intasano i vicoli del ghetto, si sofferma sui volti impauriti, scivola fra i disperati che si accalcano attorno al treno che li condurrà nei Lager. Mai giudicante e sempre partecipe, lo sguardo del regista trasmette al pubblico un senso di disagio autentico, reso ancor più lancinante dall'accuratezza della ricostruzione scenografica e dai grigi lividi e decolorati della fotografia. Il manicheismo è assente, e il raccapriccio è confinato in alcune sequenze minori (ad esempio quella del vecchio affamato che si butta a leccare la zuppa fredda caduta sull'asfalto della strada). A dominare, è piuttosto una pietas umanissima e dolente che contempla l'orrore di cui sono capaci gli esseri umani, registra fedelmente la banalità del male e si attacca ai gesti o agli atti che offrono anche solo uno spiraglio di fiducia nella possibilità di credere ancora nell'uomo. Utilizzando una formula classica e sempre efficace (narrare una tragedia privata all'interno di una tragedia collettiva), Polanski non si limita però a un'ineccepibile ricostruzione di avvenimenti storici in qualche modo già noti e acquisiti alla nostra coscienza civile: *Il pianista* si spinge più in là, molto più in là. E lo fa con la forza travolgente delle sue immagini. Quando Wladislaw Szpilman – musicista colto e intellettuale borghese – trasforma se stesso in una sorta di belva braccata, che arranca fra i detriti del ghetto come un topo in trappola, aggrappato a un barattolo di cetrioli come a un'ancora di salvezza, la sua immagine amplifica la percezione che avevamo degli abissi a cui può spingersi un essere umano. Parimenti, certi totali sul ghetto in fiamme o sulle macerie coperte di neve sono immagini che si depositano indelebili nella memoria: come un'istantanea dell'inferno, come un rimorso o come un senso di colpa. Ma poi, la scena in cui un ebreo sporco e umiliato e un ufficiale tedesco bello e potente tremano all'unisono per la sublime bellezza di un *Notturno* di Chopin eseguito fra le rovine riapre un pertugio alla speranza e all'idea che l'uomo non sia sempre e solo condannato a essere impotente di fronte alle atrocità della Storia. È davvero un film necessario, *Il pianista*. Perché riesce a dire l'indicibile. A trasmettere anche a noi spettatori l'orrore dei personaggi. E a imprimere nella nostra memoria immagini tanto forti da indurci a sperare che possano funzionare come antidoto: Polanski non scarica la coscienza, la mette all'erta. Dopo aver visto il suo film sarà molto più difficile, per tutti, diventare di nuovo complici dell'orrore che continuamente riaffiora, indomito, tra le pieghe della nostra storia. Anche di quella di oggi. (GIANNI CANOVA, *Letture* 592, dicembre 2002)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Anna Maienza - Un film forte e suggestivo, basato su un'accurata ricostruzione della città di Varsavia nell'arco del secondo conflitto mondiale, che ha saputo unire, con eleganza, storie private e momenti intimisti a un'accorata denuncia dell'insensatezza della violenza e dell'orrore e barbarie omicida della guerra. Commuove infatti il protagonista, il suo umano, primordiale e istintivo desiderio di salvezza, unitamente al suo rifiuto e stupore contro la brutalità della violenza. Ma fanno riflettere sulla tragedia umana anche le struggenti vicende dei personaggi anonimi e di contorno: la donna che viene uccisa brutalmente solo perché domanda dove viene portata, il vecchio che mangia la minestra caduta per terra, il bimbo ucciso mentre passa sotto il muro, l'anziano invalido buttato dalla finestra. Sebbene il cinema ci abbia abituato – spesso con capolavori – a riflettere con toni di denuncia sugli orrori perpetrati dai nazisti contro il popolo ebraico, ho trovato in Polanski un tono più pudico e obiettivo, di chi ha vissuto in prima persona e non ha ancora rimarginato le ferite sofferte. In effetti il regista "umanizza" sopraffatti e sopraffattori, non fa del protagonista un eroe (in

fondo Szpilman vive per la maggior parte del tempo da imboscato riuscendo con alterne fortune a scampare il nemico) né degli ebrei indiscriminatamente dei martiri (ci sono gioiellieri affaristi, collaborazionisti violenti, etc...) né infine dei tedeschi degli aguzzini (il capitano Hosenfeld ha il cuore nobile). Un film insomma che ricorda e insegna senza retorica o eccessiva drammatizzazione.

Caterina Gambetti - Il premio Nobel Imre Kertesz nel suo romanzo *Essere senza destino* guarda gli avvenimenti sconvolgenti della Shoah, di cui è stato vittima, con un certo distacco, sottolinea come i buoni e i cattivi fossero sia tra gli ebrei sia tra i tedeschi e soprattutto indica come la salvezza sia dovuta a una serie fortuita di accadimenti: questi stessi elementi caratterizzano l'eccellente film di Polanski. Ma il regista, scegliendo di narrare la storia vera del pianista Szpilman, intende porre l'accento anche sul fatto che la ricchezza interiore data da una grande passione, quale la musica, riesce ad alleviare le sofferenze morali e fisiche e quindi a far superare l'avvillimento e l'abbruttimento a cui portano la fame, la sete e l'autosegregazione.

Cristina Bruni - Insieme a *Parla con lei*, per ragioni diverse, questo è il film più significativo di questa stagione cinematografica. L'ho trovato perfetto nella recitazione, nell'ambientazione, nella composta e al tempo stesso d'effetto rappresentazione del dolore, e nella lucida descrizione della follia omicida nazista. Ancora una volta, l'arte, in questo caso la musica, ha un effetto salvifico per chi la esercita. Il protagonista recita magnificamente e ci trasmette perfettamente tutte le sensazioni provate, la fame, la sete, la disperazione, il sentirsi perennemente braccato.

Clelia Fumagalli - Una lapide stamani alla Stazione Centrale. Mi sono fermata. Da quel punto partivano i treni carichi di ebrei verso i campi di sterminio. Finiva così «l'angoscia di ciascuno è l'angoscia di tutti» (Primo Levi). Ho pensato a *Il pianista* di giovedì scorso. A quella storia che mi è rimasta impressa, terribile, forte, credibile, vera, che fa pensare a cos'è il male, cos'è la violenza e ti inchioda, e ti toglie il respiro. Spero che molti la vedano. È importante, più di una lapide che nessuno si ferma a leggere.

Carlo Mor - Ho 74 anni e ricordo bene il periodo bellico. Il film rispecchia realisticamente l'atmosfera di quel tempo, vissuto in Italia meno drammaticamente che non nel ghetto di Varsavia, ma con atteggiamenti simili da parte delle persone. Accanto a una minoranza schierata da una parte o dall'altra, la maggioranza cercava di sopravvivere "campando alla meglio". Alcuni, come il pianista e l'ufficiale tedesco (della Wermacht non nazista) trovavano nella fede o negli idoli culturali o artistici la luce al di là delle tenebre.

Gino Boriosi - Forse l'opera più bella di Polanski, che non cerca più di evocare i demoni della violenza e dell'assurdo, come nei suoi film precedenti, ma li affronta, dando un nome alla tragedia della sua stessa infanzia. La musica era già il filo conduttore di *La morte e la fanciulla*, ma qui non interviene a sottolineare il dramma delle vicende umane, ma a superarle, mantenendosi per tutto lo svolgimento del film in una regione più alta. Il protagonista Wlady Szpilman (il Suonatore: il nome è già un destino) vede la sua carriera di musicista spezzata dalla violenza della guerra, la sua famiglia distrutta senza un perché, la sua dignità di essere umano annullata, ma il suo viso sparuto e tragico pare riacquistare una nobiltà superiore, ogni volta che riesce anche solo a sfiorare con le dita la sua tastiera (incredibilmente bella la scena in cui suona senza toccare i tasti). Il dramma della famiglia Szpilman si compie sotto i nostri occhi, ma il film è pervaso da una pietà inconsueta in Polanski e non solo per le vittime, ma anche per gli aguzzini: l'obiettivo sfiora con infinita tenerezza l'intimità della famiglia, che ancora crede di poter sfollare con i ricordi in valigia, ma veniamo colti da compassione anche per la fine del Capitano Hosenfeld, che dopo aver salvato la vita a Wlady, muore in un campo di concentramento russo. Se la guerra è un evento assurdo, tanto più inspiegabile è la violenza sui civili inermi: le scene di miseria e di disperazione nel ghetto sono quanto di più

realistico e toccante si sia visto al cinema, ma di fronte al demone della ferocia si leva a tratti il nume della musica, come a sconfiggere il male, in una lotta che non si mescola alle miserie degli uomini, ma ne sfiora le teste, quasi a riportare il conflitto a un livello superiore.

Michele Zaurino - Dopo oltre mezzo secolo Roman Polanski decide di riesumare il suo terribile passato nel ghetto di Cracovia e lo fa con questo film in maniera indiretta e se possibile, distaccata. Costretto a fuggire dal suo rifugio, emaciato, malato, affamato, Szpilman si trascina miseramente tra le rovine di quella che fu Varsavia, quando incontra un ufficiale nazista. Attraverso la musica come rappresentazione culturale e mezzo di comunicazione si instaura quel rapporto che può nascere solo dalla volontà di conoscersi e capirsi. Il pianista si salva e può tornare a suonare mentre il tedesco muore alcuni anni dopo, in un campo di prigionia in Russia. Profonda e a tratti commovente riflessione sui sentimenti più profondi di umanità e dignità, nel rispetto di una considerazione storica e formale assolutamente perfette, *Il pianista* riconferma il posto di Roman Polanski tra i grandi maestri del cinema.

Paolo Cipelletti - Un'impeccabile descrizione, prima di tutto umana, della ferocia degli occupanti e del degrado ineluttabile delle relazioni familiari e delle persone coinvolte gradualmente in un meccanismo di cui troppo tardi comprendono tutta l'incredibile e tragica portata, e contro il quale il riscatto della rivolta avviene quando è raggiunto il fondo della disperazione. Ed è anche una bellissima descrizione di tutto ciò che circonda questa tragedia, resa con mezzi squisitamente filmici: le immagini della città, degli interni, degli oggetti casalinghi, i suoni angosciosi che punteggiano la fuga, la testimonianza dei volti ripresi in primo piano. La recitazione è ottima: il passaggio del protagonista da un benessere borghese a una fuga continua, spinta da un'animalesca volontà di sopravvivenza, fino al ritorno dei barlumi di umanità nell'incontro con l'ufficiale tedesco, ci coinvolgono e ci commuovono.

Franco Castelli - Il film non è e non vuole essere un film sull'Olocausto. La vicenda ha un significato più profondo: simboleggia quella di qualsiasi uomo che debba lottare per far sopravvivere il proprio spirito alla violenza altrui. Ci fa vedere anche ebrei cattivi e nazisti buoni: il bene e il male non hanno etichette. Il paradossale incontro fra il pianista e l'ufficiale tedesco, con il dialogo che la musica rende possibile, si carica di un valore utopistico. Non ci confrontiamo con la realtà ma con un'ipotesi, una possibilità, una speranza: «Ringrazia Dio, perché da lui dipende la nostra sopravvivenza, almeno, ci hanno detto così». L'artista che ha interpretato il pianista lo ha fatto con spasmodico e ammirevole coinvolgimento.

P. G. Ottolino - Film intenso, ricco di sentimenti e comportamenti contrastanti, attorno ai quali il regista tesse la storia di un giovane artista. L'eccezionalità e la crudeltà folle degli interventi degli invasori si contrappone alla "normalità" delle vite degli oppressi. Nella seconda parte del film, alla parossistica follia persecutoria degli "ordini" superiori si oppone, come per contrappeso, il silenzio del pianista. La parola non serve più in un mondo dove le relazioni tra esseri umani non esistono più, perché soppiantate dalla prevaricazione più efferata. Quello che salva il pianista dall'abbruttimento è il potere e la forza della sua immaginazione, che gli permette, di tanto in tanto, quando il buio sembra prevalere sulla luce, di "creare" un mondo di bellezza e armonia in cui la sua vita interiore si può esprimere per sostenerlo.

Raffaella Brusati - Polanski sorprende con un film classico ed esemplare. È narrata una storia vera, l'olocausto personale di un uomo che resiste ad una fine già decisa. Lo stile di Polanski è davvero impeccabile, la sceneggiatura asciuttam la regia assolutamente perfetta. È un privilegio assistere a tanto lirismo espresso con raggelante obiettività. La pellicola è palpitante, scarna, di fine fattura artigianale. L'opera ha colpi d'ala: la piazza gremita di gente in attesa del treno e, subito dopo, gremita di sole valigie, in un silenzio sepolcra-

le, senza più litanie di vite straziate, ma solo desolazione e disperazione nelle rovine di Varsavia e dell'umanità. E ancora Szpilman che riesce a sopportare la tragedia in cui è immerso attraverso le note che egli suona sulla tastiera di un piano che è dentro di lui e l'interpretazione pianistica davanti all'ufficiale tedesco, dapprima esitante, poi impetuosa e rigenerante. Una metafora fin troppo chiara del potere della musica come sinfonia di speranza e salvezza. Polanski ha vinto la scommessa di far rivivere quelle vicende nella prospettiva di un uomo che resiste armato solo di una chiave di violino.

OTTIMO

Ennio Sangalli - Film magnifico, del tutto privo di eroismo oleografico. A differenza di altri film sull'Olocausto, è un film a-eroico: manca la grande azione strappa commozione, ma c'è una continua e struggente narrazione della vita di un perseguitato che ha come nemico non solo (non tanto?) il persecutore, ma la fame e la sete e la solitudine e la paura di morire. Si è sottolineato che i bisogni primari sono, in simili tragedie, sentiti più importanti di ogni altro bisogno come libertà, rispetto o altro.

Luisa Alberini - Quello che rende tollerabile la drammaticità degli avvenimenti a cui ci si riferisce è la perfezione con cui sono raccontati, quella quasi impercettibile presa di distanza che il regista ottiene filtrandoli attraverso i tempi, la luce e il colore. Sembrano appena accennati, restano avvolti in quella inspiegabile assurdità che ancora oggi può solo non essere dimenticata. Anche il protagonista non appartiene più alla storia reale. Difficile credere alla sopravvivenza di un uomo quando tutto intorno è deserto e distruzione. Chiaro allora il rimando a un mondo diverso: quello dell'arte e dello spirito, capaci di vivere anche in situazioni estreme, e di farsi riconoscere da chi non può negare che in fondo al cuore di un uomo, anche nemico, c'è in attesa un gesto di umanità.

Lucia Fossati - Il film al termine della proiezione, mi ha lasciata commossa ma, col passare dei giorni, si è diluito nel ricordo fino a perdere quasi individualità. Infatti la prima parte è simile ad altri film, anche ottimi, già visti, sul tema dell'Olocausto; nella seconda parte si ritrova un tema caratteristico del cinema di Polanski, quello dell'uomo braccato che a stento sopravvive, con lieto fine. Questo nulla toglie all'ottima resa del film, tenuto conto che è anche una storia vera, che la fotografia e la musica sono bellissime e che il regista, a distanza di tanti anni, è riuscito a trovare la forza di guardare al suo passato con animo riconciliato.

Valeria Coli - Ottimo film sulla struggente e lenta discesa verso l'inferno della propria città devastata, la famiglia deportata e la vita da difendere. Drammaticamente splendido il protagonista, il cui sguardo ha più volte ed efficacemente sostituito inutili parole, di fronte a eventi ancora oggi incomprensibili e inaccettabili, ma a suo tempo assurdamente irreversibili.

Marcello Napolitano - Ho visto due volte il film ma non mi ha mai convinto completamente; ogni volta mi sono domandato se le emozioni che mi dava erano dovute alla regia di Polanski oppure alla materia stessa trattata, materia così emozionante che basta nominarla per sentirsene commossi. Pregi del film: una ricostruzione accuratissima dell'epoca e dei luoghi; il realismo dei rapporti umani (buoni e cattivi da tutte le parti, con le dovute proporzioni; anzi, bene e male in ognuno, anche nel poliziotto ebreo che salva il protagonista); molto ben descritta la discesa agli inferi della popolazione ebrea, passo dopo passo da una vita normale a un abrutimento completo e la distanza dalla vita normale degli ariani; buona anche la descrizione della vita da reietti, come personificata dal protagonista, nei diversi stadi della discesa sociale; bravi gli attori, anche quelli secondari, per es. la mamma del pianista; bellissima la musica. Difetti, se si così si può dire: il film è una cronaca, anche se dolorosissima; il regista ha scelto, molto giustamente, di conservare un tono distaccato, quasi asettico, da storico che espone documenti; non avrebbe

potuto drammatizzare una storia lunga cinque o sei anni, se non in modo hollywoodiano; ma allora lo spettatore analizza il film come un documento, molto ben fatto, e si interroga sulla storia e sull'animo umano e sulle responsabilità sociali ed individuali; cioè costruisce un discorso della ragione, ma non un discorso dei sentimenti.

Rosa Luigia Malaspina - Incredibile come possano essere abietti gli uomini, l'umanità! Questo splendido film ci conferma la realtà della malvagità dell'essere umano, ci riporta giustamente alla memoria l'incredibile storia di persecuzione e annientamento, per mano dei nazisti degli ebrei in particolare (ma dietro c'è comunque la storia dell'uomo con le sue malvagità, meschinità, abuso di potere, ma anche capacità di resistere, generosità, genialità e nobiltà). Film molto pacato, che racconta i fatti in modo molto distaccato. Mi ha richiamato alla memoria due esperienze della mia vita: una è la visita al Museo ebraico di Berlino, che è ancora più agghiacciante in quanto racconta fatti con documenti storici autentici tipo carte d'identità, contratti, ritratti, numeri, ecc. in modo oggettivo, non raccapricciante. L'altra è il ricordo di mio padre che, giovanissimo, è stato rastrellato per rappresaglia dai tedeschi per le vie del centro di Milano e deportato in un campo di concentramento in Germania. E poi tornato come fantasma di sé, ma non ha mai voluto parlare con nessuno della sua esperienza ed è morto pochi anni dopo. Ogni tanto viene da chiedersi dov'è Dio, perché giri la testa dall'altra parte quando succedono queste mostruosità inaccettabili. Anche se l'epilogo, sia del film che della storia, pare ristabilisca una giustizia, ma in ritardo.

BUONO

Ilario Boscolo - Un film di un bravo regista è sempre un buon film, cioè interessante, intelligente, motivante e ben fatto. Lo è anche *Il pianista*. Detto questo devo dire che non ho visto nella trattazione del soggetto non nuovo quel *quid* che mi fa dire: è un gran film. È certamente un film rigoroso, ben condotto e anche penetrante come lo richiede il soggetto. Cercando un elemento di novità, l'ho trovato nell'idea che esiste nel corpo dell'umanità la forza di conservazione della genialità: la grande abilità artistica del personaggio centrale Szpilman, lo rende diverso e caro all'anima sensibile umana. Questo sentimento, presente anche nella parte negativa dell'umanità (ebrei collaborazionisti e tedeschi annientatori), provvede a salvarlo (naturalmente sommato al naturale istinto di conservazione) per un senso generico positivo del buono nell'uomo.

Teresa Dalla Valle - Buona la ricostruzione di Varsavia e della popolazione ebrea al tempo dell'occupazione tedesca, buona la sceneggiatura e buono il film in generale anche se tutt'altro che nuovo l'argomento già visto e rivisto. Alcune ingenuità e stereotipi sinceramente insopportabili come il tedesco melomane che salva la vita del pianista e il campo dei tedeschi, prigionieri con il capitano che chiede aiuto per aver salva la vita.

Isabella Brivio Sforza - Il film, affascinante per la sua musica, mi ha lasciato un po' fredda. Tutta la tragedia degli ebrei e del ghetto non è riuscita a coinvolgermi, nonostante quelle scene di violenza senza ragione (il vecchio sulla carrozzella, la ragazza che chiede dove sono mandati…) e la furia selvaggia dei soldati tedeschi. Sono sequenze tragiche ma più "rappresentate" che "vissute". E la fuga del pianista è troppo lunga, un po' ripetitiva. Ci sono anche delle incongruenze: il piano perfettamente accordato, l'agilità delle mani dopo tanto patire, l'appartamentino del tedesco, pulito e lindo come l'ufficiale. Forse quest'ultima cosa era voluta, per segnare il contrasto, ma mi ha dato l'impressione di una réclame televisiva. Mi aspettavo di più da questo film, maggior coinvolgimento. Un "buono" non proprio convinto.

Pinocchio

24

Cast&Credits

regia: Roberto Benigni
origine: Italia, 2002
sceneggiatura: R. Benigni, Vincenzo Cerami
fotografia: Dante Spinotti
montaggio: Simona Paggi
musica: Nicola Piovani
scenografia: Danilo Donati
interpreti: R. Benigni (Pinocchio), Nicoletta Braschi (Fata Turchina), Carlo Giuffrè (Geppetto), Mino Bellei (Medoro), Kim Rossi Stuart (Lucignolo), Peppe Barra (Grillo), Bruno Arena, Max Cavallari (il Gatto e la Volpe), Alessandro Bergonzoni (direttore del circo), Corrado Pani (giudice)
durata: 1h e 55
distribuzione: Medusa

Il regista

Roberto Benigni, attore e regista, è nato il 27 ottobre 1952 a Misericordia, Arezzo. Molto presto la sua famiglia si trasferisce a Vergaio, presso Prato, dove cresce. Studia dapprima al seminario dei gesuiti a Firenze, che lascia dopo l'alluvione del '66 e poi all'istituto di economia di Prato. La decisione di tentare la carriera di attore Benigni la prende nel 1972: a vent'anni, con la sola chitarra per bagaglio, parte per Roma con tre amici – Silvano Ambrogi, Carlo Monni e Aldo Buti – con i quali debutta al teatro dei Satiri con la commedia *I Burosauri* di Silvano Ambrogi. Il primo ruolo cinematografico di Benigni è del 1977, in *Berlinguer ti voglio bene* di Giuseppe Bertolucci. All'anno successivo risale la sua partecipazione al programma televisivo di Renzo Arbore *L'altra domenica*, in cui Benigni è uno stravagante critico cinematografico. Nel 1979 è il protagonista del film *Chiedo asilo* di Marco Ferreri. Seguono *Il pap'occhio* di Renzo Arbore e *Il minestrone* di Sergio Citti. Per il suo debutto come regista bisogna aspettare il 1983, quando Benigni dirige e interpreta *Tu mi turbi*. Da questo momento in poi Benigni reciterà sempre più spesso in film da lui stesso scritti e diretti. Questo non gli impedirà, tuttavia, di partecipare a *Daunbailò*, di Jim Jarmusch, nel 1986, a *La voce della luna*, ultimo film di Federico Fellini, nell'89, e di vestire (nel 1993) i panni del figlio segreto dell'ispettore Clouseau ne *Il figlio della pantera rosa* di Blake Edwards. Parallelamente, però, Benigni porta avanti la sua attività di regista e di sceneggiatore (oltre che di attore) di film in cui spesso compare anche la moglie Nicoletta Braschi. Nascono così nell'84 *Non ci resta che piangere*, in cui gli è accanto Massimo Troisi, nell'88 *Il piccolo diavolo*, interpretato insieme a Walter Matthau (e in occasione del quale comincia la collaborazione del Benigni sceneggiatore con lo scrittore Vincenzo Cerami), nel '91 *Johnny Stecchino* e nel '95 *Il mostro*; tutti film che ottengono un vasto successo tra il pubblico italiano. Al successo internazionale Benigni arriva con *La vita è bella*, che nel 1999 gli vale l'Oscar come migliore attore. Al film, in una notte indimenticabile per il cinema italiano, vanno anche altre due statuette: quella per il miglior film in lingua straniera e quella per la musica di Nicola Piovani. (Da *Cinematografo.it*)

Il film

Nessuno potrà mai dire se davvero Pinocchio, acquistato lo stato sociale di bravo ragazzo e abbandonato inerme sulla sedia il burattino che era, poi sia vissuto felice e contento. Dalla nuova, seducente e fantasmagorica versione di Benigni e del fedele Vincenzo Cerami, con l'apporto determinante e favolistico di scene e costumi del grande compianto Danilo Donati, cui il film è dedicato, sembrerebbe proprio di no. Tanto che mentre il bambino per bene entra finalmente a scuola, la sua ombra, perduta come nel racconto di Chamisso, rimane un folletto, un piccolo alien che non si rassegna a "normalizzarsi", non accetta di diventare come gli altri. Perché la fantasia non muore mai. E questo il concetto "polemico" dell'atteso *Pinocchio* di Benigni che si attiene, da amante fedele, al libro di Collodi, che sparò crudelmente contro la società italiana umbertina e perbenista del 1881. Pinocchio ripete tre volte, all'inizio, non a caso: «Che brutto paese, che brutto paese, che brutto paese!». Nel film festoso e fastoso ci sono infatti le istituzioni in crisi, i poliziotti arrestano sempre le persone sbagliate e i giudici (tra cui un irriconoscibile Corrado Pani) mangiano in tribunale con gaudio e voluttà i lecca lecca confiscati al povero ladruncolo Lucignolo, il personaggio dell'amico, riuscito benissimo, con una sua eterna vitalità da ragazzo per sempre, grazie all'intenso Kim Rossi Stuart. Benigni, con il suo vestitino di carta fiorita, non insiste per banalizzare e attualizzare, pur ricevendo in dote dal libro che per primo gli consigliò Giuseppe Bertolucci, temi di ghiotta contemporaneità: la giustizia "ingiusta" di classe, la bugia diventata prassi. E il Paese dei balocchi, ispirato all'illustratore francese Honoré Daumier, che potrebbe sembrare l'Italia virtuale e televisiva di oggi, creato da Donati con un gioco incredibile di specchi, colori e riflessi, è il regno della libertà e dell'anarchia non solo infantile. [...] Il "Pinocchietto" Benigni, con grande saggezza e fiducia nella suggestione delle meraviglie, ha preferito voltare pagina dopo il "caso" meraviglioso della *Vita è bella* e rifugiarsi nel regno della Fantasia: anche la vita da fiaba è bella. (Maurizio Porro, *Il Corriere della Sera*, 5 ottobre 2002)

La storia

In un paese di una volta, dove gli uomini dividono ancora la loro vita con quella degli animali e bastano due carabinieri in alta uniforme a garantire tranquillità e sicurezza, un avvenimento mette scompiglio nel quotidiano tran tran. Un tronco d'albero, trasportato su un carretto insieme a tanti altri, al tocco di una farfalla improvvisamente si stacca, scivola a terra e incomincia a rimbalzare per le vie senza che a nessuno sia dato di fermarlo. A trovarselo davanti alla porta della sua bottega è Mastro Geppetto, falegname, che vede in quel pezzo di legno, pronto per essere scolpito, un bel burattino. Pinocchio incomincia così la sua storia. Subito la casa di Geppetto si dimostra troppo stretta per Pinocchio. Lo riconducono dal suo babbo i carabinieri, che fanno presente al vecchio e povero falegname i danni provocati dal suo figliolo e da risarcire, e che sono perciò costretti a arrestarlo e portarlo in prigione. Pinocchio rimane solo e libero di fare quello che più gli garba. Il grillo parlante prova a ricordargli i suoi doveri «se no finirai in prigione o all'ospedale». Ne riceve in cambio una martellata sulla testa. Quando Geppetto torna a casa, trova Pinocchio pentito, che gli promette di essere un bravo burattino e di andare a scuola. E i suoi buoni propositi vengono presi sul serio dal suo babbo, che vende la sua giacchetta per comprargli l'abbecedario. Ma sulla strada della scuola, una musica che proviene dal teatro delle marionette di Mangiafuoco lo distrae. Pinocchio entra e si mette nei guai. Salva la pelle quando già sta per essere cotto in pentola con la sua storia straziante. Riesce così a commuovere Mangiafuoco, che gli restituisce la libertà e gli regala cinque monete d'oro. L'incontro con il Gatto e la Volpe è subito dopo un nuovo ostacolo sulla strada della scuola. Per quei due loschi figuri è facile convincere il burattino che nel Paese dei Barbagianni c'è il Campo dei Miracoli, dove si seminano zecchini e crescono alberi carichi di monete d'oro. I due, che sembravano "brave persone", si dileguano dopo aver mangiato abbondantemente a sue spese all'osteria del Gambero Rosso per ricomparire nella notte travestiti da assassini e appenderlo ad un albero. La Bella signora arriva in suo aiuto e

chiama a consulto due dottori, a cui è però difficile dire se il burattino sia ancora vivo o proprio morto. A togliere ogni dubbio è lui, che davanti a una medicina ricomincia subito a fare storie e a dire bugie. Appena guarito, Pinocchio se ne va e ritrova il Gatto e la Volpe che lo portano al Campo dei Miracoli nel Paese di Acchiappacitrulli a seminare gli zecchini. L'amarezza per essere stato imbrogliato e derubato lo inducono a rivolgersi ai giudici, che lo mettono in prigione. E da lì uscirà quattro mesi più tardi, e più che mai deciso a mettere la testa a posto, con un nuovo amico, Lucignolo. Ancora una volta a Pinocchio non resta che cercare rifugio dalla Fatina, e questa volta non la trova più. Sulla sua tomba si lascia andare a un pianto disperato e a un'invocazione: «rivivisci, rivivisci». Lo vede un colombo, che gli racconta di un babbo che sta cercando il suo figliolo, e Pinocchio lo segue e arriva al mare, in tempo per riconoscere Mastro Geppetto su una piccola barchetta che sta per essere inghiottita dalle onde. A questo punto rientra in paese e rincontra la Fatina, richiamata in vita dalle sue lacrime, alla quale promette che andrà a scuola. Ma a scontrarsi con le sue migliori intenzioni interviene una baruffa con i compagni. Conseguenza: le manette ai polsi e la strada della prigione. Liberato per grazia ricevuta, Pinocchio se la dà a gambe levate e mette il piede sulla tagliola nel campo di un contadino, scambiato per un ladro di polli. La punizione che gli tocca è di prendere il posto del cane da guardia e abbaiare in caso di pericolo. Lo libererà Lucignolo, giunto proprio per rubare. Rimasto solo, si affida nuovamente alla Fatina e le promesse di cambiare vita vengono accolte con una festa. Il giorno dopo andrà finalmente a scuola, ma nella notte si lascia convincere da Lucignolo a seguirlo nel Paese dei Balocchi, dove è vacanza tutto l'anno. La sua sorte è quella di essere trasformato in un ciuchino, per poi essere venduto al proprietario di un circo equestre, che però si disferà presto di lui buttandolo in mare. Quel tuffo è per Pinocchio l'inizio della sua rinascita. Ingoiato da un grosso pesce, ritrova Geppetto e con lui riguadagna la terra. Per aiutare il suo babbo e restituirlo alla salute lavorerà e si farà da lui voler bene. E questa volta la Fata lo premia: diventa un vero bambino. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

La più bella invenzione delle *Avventure di Pinocchio* secondo Roberto Benigni sta quasi all'inizio del film. Il «pezzo di legno da catasta», che contiene nascosto il burattino, non viene portato da Maestro Ciliegia a Geppetto, come nel libro di Collodi. Il paese toscano è posseduto per pochi minuti da un pezzo di pino furibondo e velocissimo, che attraversa le strade, rade gli angoli, abbatte i banchi di frutta e verdura, atterra i viandanti, colpisce i carabinieri, distrugge le case, gira e rigira, fino ad arrestarsi davanti alla porta di Geppetto, per nascere. Roberto Benigni ha compreso che Pinocchio è un démone che porta dentro di sé anche una violenza distruttiva. [...]. L'altra grande invenzione risale a Carlo Collodi. Pinocchio esiste prima di venire "fabbricato" da Geppetto, il quale è un puro esecutore dell'idea platonica che sta celata dentro il pezzo di legno, arrivatogli miracolosamente tra le mani. Come le idee platoniche, Pinocchio non è mai nato. [...] Benigni accoglie l'invenzione di Collodi con una variante teologica. Secondo lui, chi crea Pinocchio è la Fata dai capelli turchini: la quale diventa una specie di Dio-madre, che fa nascere Pinocchio attraverso la mediazione e la luce della Farfalla turchina (il suo *logos*), risvegliandolo nel tronco di legno dove stava dormendo. Nel *Vangelo di Pinocchio* secondo Benigni, il burattino è un eletto gnostico, liberato per mezzo della farfalla-luce dal peso della materia. [...] Tra *Le avventure di Pinocchio* di Collodi e quelle di Benigni, c'è una differenza profonda. Per quanto sia sfacciato e insolente, il Pinocchio di Benigni è un clown sentimentale. Il libro di Collodi, invece, non è affatto sentimentale: nasce dalle *Metamorfosi* di Apuleio (suo principale modello) e prende forma nella meravigliosa geometria, che talvolta giunge all'essenzialità metafisica, della grande tradizione letteraria e pittorica toscana, dal Novellino a Giotto e Masaccio. Le *Avventure di Pinocchio* di Collodi sono dure, sobrie, asciutte e (almeno all'inizio) silenziose: quelle di Benigni colorate, chiassose, affettuose, e piene di baci e di lacrime. Non vorrei in nessun modo accusare Benigni: egli è un eccellente clown sentimentale, e il suo film non poteva e doveva essere diver-

so. [...] La conclusione del film è diversa. Benigni fa accompagnare Pinocchio-bambino, che va a scuola, dall'ombra del burattino: dunque il burattino non è morto, non è soltanto un pezzo di legno con le braccia ciondoloni e le gambe incrocicchiate, come nel libro di Collodi; è un'idea platonica, conosciuta da tutti gli Arlecchini del passato e del futuro, che non può morire mai. Il film è attraversato per tre volte da una farfalla turchina: un personaggio che non appare nel libro e che sarebbe piaciuto a Attilio Bertolucci. Ma cos'è la farfalla? Un doppio della Fata? Il suo logos creativo? Un doppio di Pinocchio? Una fonte di luce e di letizia? La nostra anima, come dicono gli antichi e i moderni? Qualcosa di leggero, fragilissimo e effimero, che si perde sempre e rimpiangeremo sempre? Un inafferrabile desiderio di infinito, che Pinocchio ignora? È molto bello che Roberto Benigni lasci un velo di enigma sul suo film, nato ai margini di uno dei libri più enigmatici della letteratura universale. (PIETRO CITATI, *La Repubblica*, 11 ottobre 2002)

La montagna ha partorito un topolino? Bisogna avere il coraggio e l'intelligenza di liberarsi dal peso dei massmedia: complice Benigni post Oscar, hanno creato l'attesa del capolavoro. Intanto, questa è la trasposizione cinematografica di una fiaba. È assurdo inventare paragoni con le aspettative. Per la prima volta Benigni, geniale improvvisatore, mattatore di scena, buon attore cinematografico e regista discreto, adotta un testo non originale. Per la prima volta cerca la fusione tra la sua inafferrabile maschera e un personaggio. Il risultato, vivace e monocorde, non è da buttare, ma può deludere. La fiaba è rispettata, segnata nei passaggi, a volte incantatrice nel "meraviglioso". Ma la regia ha la responsabilità del risultato irregolare e della difformità stilistica, nonostante la festosa fiducia di Roberto nel cinema (e in se stesso). Da Fellini, che voleva dirigere Benigni-Pinocchio, occorreva imparare che al cinema il fantastico è un'interpretazione totale del realistico. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 11 ottobre 2002)

Il brutto della morte? Che si viva un giorno solo, e che si muoia per sempre. Invece, sarebbe meglio morire per un giorno, e poi vivere sempre. Così si dicono la Fata Turchina (Nicoletta Braschi) e Medoro (Mino Bellei), nel prologo di *Pinocchio* (Italia, 2002, 115'). Tra loro intanto vola una farfalla. E alle farfalle Eschilo paragonava gli uomini, gli effimeri, gli esseri che in un sol giorno tramontano. Basterebbe questo, a suggerirci quanto Roberto Benigni abbia letto e interpretato il capolavoro di Carlo Lorenzini, detto Collodi. Avrebbe forse dovuto "tradirlo", come gli si rimprovera di non aver fatto? La favola di Pinocchio è un oceano sconfinato, al pari d'ogni opera davvero grande. È difficile tradire un oceano. I più accorti, è i più coraggiosi, provano invece a scendere nelle sue profondità e là trovano tesori. Così fa Benigni. Con l'aiuto di Vincenzo Cerami, Nicola Piovani, Dante Spinotti, Danilo Donati (alla cui memoria il film è dedicato) e di un gran numero di attori tutti bravi e alcuni bravissimi, si immerge nelle avventure della marionetta e ne cava un tesoro. Cioé, ne cava un film che usa la lingua delle favole per parlare all'intelligenza e all'anima. Per goderne la ricchezza, conviene lasciarsi andare al piacere di quella lingua, e insieme restare all'altezza della propria intelligenza e della propria anima. Quanto alla favola, dunque, Pinocchio ce ne riempie gli occhi. Ce li riempie con le scenografie e con i colori con la loro deliberata, leggera "superficialità". Per esempio, le colline, ossia sono stereotipi di colline. Nelle loro linee morbide, nei sentieri che le segnano, nei gialli, nei marroni, nei verdi, l'apparire e l'essere coincidono, senza lasciar spazio a peculiarità e specificità. Contingenze della vita, queste, non della favola. E così accade per le persone, le strade, i ruoli sociali. Tutto è stereotipo, modello, tipo. Come nei miti, anche nelle favole tutto deve essere stereotipo, modello, tipo. Favola è poi Benigni nel suo stesso corpo e nella stessa voce (opportunamente modificata). Insieme organico e legnoso, complesso ed elementare, adulto e bambino, si mostra in tutta la tenerezza indifesa, di un effimero posto di fronte al compito di diventare se stesso. Come nella favola di Collodi, e ancora come nel mito – in quello di Hermes, per esempio – quando nasce, Pinocchio è già nato: non vero bambino che debba farsi vero adulto, ma parte irriducibile

e senza tempo nell'anima d'ogni uomo e donna. Non a caso, dopo averlo gettato nella storia come pezzo di legno dotato di vita propria, la regia lo fa emergere da Geppetto (un ottimo Carlo Giuffrè). Chino sul suo lavoro, Geppetto alza le braccia e dietro di lui – da dentro di lui – viene al mondo Pinocchio, già bell'e fatto. Quel che segue è ancora favola. Meglio, è avventura, e non storia. Mai Pinocchio cresce, né nel libro né nel film. Ogni fatto per lui è puro accadere, non esperienza. Dopo ogni avventura, appunto, la marionetta è quel che era. Solo alla fine, almeno nel testo di Collodi, c'è un vero mutamento. Ma a quel punto la marionetta non c'è più. La regia e la sceneggiatura la difendono, e anzi la esaltano, questa discontinuità narrativa – questo succedersi di avventure che mai si legano, e mai si negano, nella linearità d'una stoffa. Benigni sa bene che solo così Pinocchio sfugge alla necessità che grava sugli effimeri, esseri infelici che in un sol giorno tramontano. Lo sa tanto, che fa di Lucignolo (Kim Rossi Stuart, perfetto) non un irresponsabile vinto dal principio di piacere, ma quasi un eroe, un antagonista malinconico e coraggioso di quella necessità. Quando Lucignolo muore, Pinocchio/Benigni ha per lui carezze tenere, parole di compassione ammirata. Piangendo, al compagno d'avventure che se ne va offre un lecca lecca al mandarino, "il migliore che ci sia". Così la marionetta prende congedo dall'avventura e da se stessa proprio ora che sta per, entrare nella storia come chiunque altro. E qui, certo, la favola parla alla nostra intelligenza e alla nostra anima. A Pinocchio, dunque, tocca di diventare un bambino per bene. Benigni lo mantiene, questo brutto finale («Sarà, ma io non ho memoria d'aver finito a questo modo»: così pare che Collodi abbia tentato di discolparsi). Anche nel film la marionetta se ne sta lì, abbandonata sopra una sedia, "col capo appoggiato sur una parte", funerea. Solo che, prima d'andarsene a scuola, Benigni le dà ancora uno sguardo, uno di troppo. E infatti, sul muro, la sua ombra torna a essere quella di sempre, per volarsene poi via nella favola, insieme con una farfalla. A lei, almeno, non toccherà di morire per sempre. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 20 ottobre 2002)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Delia Zangelmi - La mia nonna non è mai riuscita a farmi ascoltare la favola di *Pinocchio*, non sono mai riuscita a leggere il libro, non so per quale recondito rifiuto. Preferivo i libri di Salgari o *I tre moschettieri*. Ma il miracolo è avvenuto con il *Pinocchio* di Benigni – fantastico e reale – leggero e profondo – frivolo e appassionato – tenero e birbone. Interpretato con la generosa e intelligente sensibilità di questo geniale ragazzaccio di Roberto, adattissimo al caso perché il suo fisico giovane, scattante e discolaccio si fondeva con lo sguardo dolce e saggio e consapevole che un artista del suo calibro e della sua età ormai, per fortuna, ha. Grazie Roberto. Mi hai fatto amare quell'antipatico di Pinocchio.

OTTIMO

Claudia Ruggerini - Il Pinocchio di Benigni è un *daimon* che ciascuno di noi riceve prima della nascita? Il "folletto" già presente nella natura con tutti i suoi attributi caratteriali ambivalenti: violenza, bugie, furbizia, cattiveria e, nel contempo, candore, fantasia, leggerezza, affettuosità, sentimento, entusiasmo, incanto, curiosità? È un "diverso" inconsapevole. È contraddittorio: racchiude in sé il bene e il male, è un archetipo già presente nella mitologia classica e nelle saghe nordiche. Non è quindi solo un pezzo di legno, ma appunto perché anche "demone" non può morire: il burattino Pinocchio subisce una metamorfosi-apprendistato e si trasforma in ragazzo ma il suo *daimon* sopravviverà come ombra. Esistendo già in un pezzo di legno, il burattino Pinocchio non può essere "creato" dal falegname Geppetto il quale rappresenta solo un mezzo per cavarlo dal legno. E allora che cosa rappresenta l'enigmatica e ambigua figura della Fata dai capelli turchini: è la madre che lo crea e lo anima prima ancora di nascere burattino per mezzo della farfalla e che attraverso un processo di iniziazione gli consente di diventare un ragazzo?

E la farfalla: è lo spirito? l'anima? un'entità che garantisce l'inestinguibilità? Malgrado l'aderenza formale al testo collodiano, questi sono gli aspetti più problematici e nuovi che gli sceneggiatori ci hanno proposto nel loro *Pinocchio*. Per buona parte riusciti a trasmetterli e a farci pensare.

Adelaide Cavallo - Metafora del disordine che dovrebbe, si spera, diventare ordine. Dopo la scorribanda nel paese, il pezzo di legno che tiene imprigionato il burattino (o forse un burattino), si ferma davanti a Geppetto (che non è il bene, l'ordine, ma un transito per il bene) nella speranza di essere liberato. Ma la libertà, come da copione, produce effetti negativi. Questo lo sa il Pinocchio che c'è in ognuno di noi (discolo, sfrontato, alternativo e contestatore, presuntuoso e ingenuo). Per fortuna c'è la Fata che farà il possibile per creare uno spazio di comportamento che si adegui al vivere civile, all'equilibrio tra il bene e il male: al "giusto", probabilmente. È però una metafora su tutto, il nostro Pinocchio! Le avventure sue, sono le nostre, sono quelle della cosiddetta società civile, con tutti i trabocchetti, le ipocrisie che ci accompagnano, con le ingiustizie da decifrare, con le bugie globali che vestono l'abito dell'utilità della convenienza. Inutile elencare. Benigni dà un tocco magico al burattino, lo interpreta (nel suo stile) sull'urgenza di una gioiosa esistenza, di una gioia nascosta di cui l'uomo abbisogna. Se sarà poi una visione che si traduce in realtà, Benigni non ce lo dice. Dobbiamo solo immaginarlo, sperarlo. Il film: ottimo lavoro, ottima musica; un film completo, che dà soddisfazione, che si accetta per quel molto che la favola di Collodi insegna a grandi e piccini, e Benigni traduce.

Ilario Boscolo - È un film interessante e denso sia per il contenuto che per la forma (regia), penetrante, come il libro di Collodi, nella critica sociale. La leggerezza della favola, con il personaggio centrale allegro e leggero, con i momenti di grande drammaticità alla conclusione di ogni episodio, esaltano il forte contenuto. La contraddizione del nostro vivere tra la bellezza e la dolcezza, la fantasia e la libertà (farfalla, fata... la carrozza fatata tirata dai topini, il legno che va da Geppetto, i sogni di fuga dalla miseria...) contro la durezza quotidiana della miseria sociale e delle difficoltà economiche con le relative costrizioni è rappresentata efficacemente. Alla fine la società vince ma al prezzo della omologazione. Il cambio di vita con la relativa omologazione porta ai bei vestiti, ma Pinocchio stava male nel suo vestito? porta alla sostituzione della parrucca con cappelli veri (un miracolo), ma il falegname Geppetto stava male con il legno che cercava la sua creatività? Il film ha forse un difetto non da poco: è cerebrale, la trasposizione al presente del discorso di Collodi non riesce cristallina e pulita. Peccato.

Sandro Radice - Ho visto tre *Pinocchio*: quello di Disney, bello e americano, quello di Comencini con Gina Lollobrigida e Nino Manfredi, due divi, quello di Benigni dove Pinocchio non è più un burattino-bambino, ma un adulto che si rivede liceale, alle prese con l'arte difficile di essere sincero e uomo. È una doppia trasposizione. Questo Pinocchio va a scuola con l'abbecedario ma potrebbe essere un Pinocchio postmoderno, è un Pinocchio che cresce fra l'amore filiale, l'amicizia e le strambe avventure della fiaba. Torniamo a queste stramberie! Non bastano gli insegnanti "aggiornati". E i Mangiafuoco esistono ancora oggi, diversamente agghindati, ma esistono! E così tutti gli altri personaggi fiabeschi che si ripropongono qui. Diversa dal solito è la fata – la carrozza, i topini – disneyana! Il film è avvincente e racconta come una grande opera può essere letta in diversissime chiavi, ma tutte valide.

Francesca Meciani - Benigni ci ha dato il "suo" Pinocchio. Non ne ha fatto un'opera geniale come *La vita è bella*. Per questo molte aspettative sono state deluse. Ma nel suo amore al testo, alla tradizione toscana, alla sua terra, ha fatto un ottimo film.

BUONO

Alberta Zanuso - Perché si prova un po' di delusione? Aspettavamo un altro capolavoro? Forse questo *Pinocchio* è

semplicemente una favola un po' diversa da quella conosciuta e amata nella nostra infanzia. Benigni la reinventa come è logico e forse proprio il burattino è il più simile all'originale. Gli altri personaggi se ne discostano, il Gatto e la Volpe sono i più deludenti. Ottima invece la scelta di Rossi Stuart che riesce addirittura ad arricchire il suo personaggio tratteggiando un Lucignolo seduttivo e commovente. Belle alcune scene del borgo di Collodi. Sì, felliniane le scene della città dei balocchi, ma ritengo giusto ispirarsi ai grandi del cinema.

Lucia Fossati - Il film più autobiografico di Benigni. Ha ricevuto tante critiche negative per l'inadeguatezza di Benigni e della Braschi nei ruoli principali: eppure è proprio questa scelta, la chiave interpretativa del film. Il regista rappresenta se stesso nel burattino impertinente e trasgressivo che, con l'aiuto materno e un po' ironico della moglie-fata, si avvia verso la maturità di uomo e attore. Certo il burattino non è morto, ma lo seguirà come un'ombra: il prossimo film del regista ci dirà se questa lettura è esatta. Intanto di questo godiamoci la bella musica originale, la scenografia imponente e anche i momenti commoventi della favola.

Gabriella Rampi - Vi sono alcune scene troppo rumorose e alcune prolissità; è però un film pieno di poesia (i dolcissimi paesaggi toscani, i boschi pieni di luce, il volo della farfalla). Attraverso la fiaba, Benigni mette in luce la debolezza dell'uomo di fronte alla tentazione del "tutto e subito senza fatica" ma anche l'anelito alla libertà e al potersi realizzare come si vorrebbe, che c'è al fondo di ogni uomo, pur con la comprensione che per vivere nella comunità degli uomini bisogna anche accettarne le regole.

Marcello Napolitano - Un buon film, all'altezza delle mie aspettative, anche perché ho letto *Pinocchio* ormai da molti anni. La trama è un po' diversa da come la ricordo dal libro, e direi che le variazioni non ne tradiscono lo spirito. Ci sono delle invenzioni spiritose, come il tronco che semina panico, il barboncino-uomo cocchiere, il grillo-uomo, l'ombra del burattino che si separa dal ragazzo, etc. La recitazione è buona (stavolta anche della Braschi) fatta eccezione forse per Giuffré-Geppetto, soprattutto nella seconda metà del film. Non è un film che mi può ispirare molto, perché mi pare che il cinema sia un'arte troppo realistica per raccontare favole, almeno favole come quelle della nonna; oggi il cinema racconta spesso favole, ma sono diverse, appunto più realistiche.

Cristina Bruni - Forse perché ricordo ancora la trasposizione filmica di *Pinocchio* di Comencini tanto poetica ed evocativa, non ho saputo appieno apprezzare questa nuova versione. La scena iniziale e quella immediatamente successiva in cui il tronco d'albero prima di essere plasmato burattino, si agita per le vie del paese fino all'uscio di Geppetto è di rara originalità. Se il film fosse continuato su quella scia avremmo probabilmente avuto un capolavoro. Purtroppo, da non amante di Roberto Benigni, non l'ho ritenuto adatto a questo ruolo per i suoi eccessi recitativi fatti di smodata personalizzazione di ogni ruolo interpretato. La fotografia in compenso è eccezionale, come l'interpretazione del Gatto e la Volpe. Forse all'estero Benigni se doppiato può essere stato maggiormente apprezzato.

Ennio Sangalli - Un buon film, barocco nell'impianto narrativo e scenico, ma scarno nel disegno dei personaggi. Ci si aspettava un film diverso, invece si sorride poco e sono rari i momenti di commozione e di poesia.

Lidia Ranzini - Un lavoro allegro, rilassante, distensivo, ma di pochi contenuti. Benigni-uomo è l'inverso di Pinocchio: il burattino voleva crescere, lui è sempre Peter Pan. Geppetto invece ricorda Laio di *Edipo Re*. La Fata Turchina ha una sottile e dolcissima malinconia, perché ci svela che la felicità non esiste, ma noi abbiamo il dovere di cercarla. La sequenza del tronco che, all'inizio, vagabonda a lungo per il paese causando solo guai, è un po' troppo dilatata e sforzata. Anche dopo, le scenografie sono un po' troppo in stile luna park. Bravissimo Lucignolo, il ragazzi-

no rivoluzionario che vorrebbe sovvertire l'ordine delle cose imposto dagli adulti. Lui è veramente perfetto nei panni di un bambino, mentre Benigni pare faccia il minorenne per rifiuto alla realtà, forse perché è più comodo sfuggirla e continuare a sognare.

Lia Calzia - Come sempre, nel giudicare la trasposizione in film di un caplavoro letterario, occorre accantonare l'originale e non cedere alla tentazione del confronto. A distanza di giorni dalla proiezione, trovo il *Pinocchio* di Benigni un film ben costruito e piacevole per fotografia, scenografia, costumi determinanti per l'atmosfera fiabesca, con notevoli colpi d'ala come l'originale affacciarsi alla scena del pezzo di legno, i pensosi burattini, la fantasmagorica confusione del Paese dei balocchi. Il punto debole del film è il protagonista: Benigni non mi persuade, non lo sento inserito nella parte, impresa difficilissima d'altronde, data la personalità così predeterminata dell'attore che regolarmente fagocita il personaggio. Forse il vero guaio del film consiste nell'attesa di un evento esageratamente pubblicizzato.

Pierfranco Steffenini - Dopo il grande successo di critica e di pubblico ottenuto con *La vita è bella*, Benigni cambia e si cimenta con la traduzione in immagini cinematografiche di un testo classico come *Pinocchio*. Ne esce un film godibile, ricco di soluzioni fantasiose, anche tecnologicamente sorprendenti (il naso di Pinocchio che si allunga, la carrozza trascinata da una muta di topi, il tronco che balza per le viuzze del paese...), e che si avvale di una sontuosa scenografia e di un'ottima interpretazione, anche da parte dei comprimari, in particolare Giuffré e Rossi Stuart. Il rischio per Benigni, ma lo sarebbe stato per chiunque, consiste proprio nell'avventurarsi a dare una propria chiave di lettura "visiva" di un'opera che ognuno di noi ha assorbito e personalizzato sin dall'infanzia. È facile lasciare spazio a qualche sensazione, più o meno avvertita, di "tradimento". Due annotazioni di contorno: splendide le riprese dei paesaggi toscani, sin troppo oleografiche; belle le musiche di Piovani, purtroppo sempre uguali a se stesse.

Grazia Agostoni - Nessuno meglio di Benigni avrebbe potuto interpretare il famoso burattino. Tuttavia la storia presentata dal regista diventa la *sua* storia, con la *sua* Fatina: ma del resto Pinocchio *è* ciascuno di noi; e ciascuno ne *ha* "uno" tutto suo, che ritorna dalla sua più o meno lontana infanzia. Meno convincente, secondo me, la recitazione della Fatina, e forse non così riusciti il Gatto e la Volpe; non ben approfondita la parte riservata all'episodio della balena. Bellissime, commoventi le scene dell'asino-Lucignolo. Comunque, un omaggio rispettoso a Collodi.

DISCRETO

Carlo Chiesa - È assolutamente pleonastico mettere in discussione la validità e i significati dell'opera di Collodi. Essa è stata ormai riconosciuta in tutte le latitudini della cultura. C'è, se mai, da riflettere sulla capacità di affabulazione dell'astuto Benigni che, intravisto il business, ha impiegato la sua dote di giullare moderno e istintivo per darci la sua interpretazione della fiaba nazionale. Ma se lo stile dissacratorio di Benigni ha fatto discutere per *La vita è bella*, ancor più perplessi può lasciare la sua disinvoltura nel personalizzare e contaminare la magia della semplicità della nostra favola (seppur datata e pregna di pedante moralismo). Sarei molto curioso di conoscere l'opinione dei bambini (quelli veri). I quali, secondo me, anche nella scelta degli interpreti darebbero il loro favore a quelli dell'onesto Pinocchio televisivo di qualche anno fa.

Stefania Bellazzi - Il film alterna scene incalzanti e travolgenti con effetti di vitalità e fastosità a scene pacate e malinconiche ma sempre sostenute da un guizzo di allegria e vivacità. È questo il valore del film ma anche il suo limite, perché il personaggio-Pinocchio è il personaggio-Benigni che ricompare qui in tutta la sua emotività nel proporre satira sociale e contenuti moraleggianti. Buona la musica e la fotografia che fanno da supporto a una trama piuttosto discontinua e a una recitazione poco coinvolgente.

Caterina Parmigiani - Cerami e Benigni hanno adattato il romanzo di Collodi attribuendo alla Fata un ruolo cardine, ma l'interpretazione statica e fredda della Braschi non dà magia al personaggio; anche il Geppetto di Giuffré è privo di smalto. Invece divertenti e simpatici risultano il Gatto e la Volpe dei Fichi d'India e il Grillo parlante di Peppe Barra. Anche il protagonista ha un'interpretazione alterna: in alcune scene è vivace e brillante, in altre fiacco e banale; non sa volare alto e mostrare la trasformazione del burattino lazzarone e superficiale in ragazzino affettuoso e diligente, maturato attraverso la lezione di amare esperienze, quale vuole il romanzo di Collodi. Davvero belli i costumi e apprezzabile la fotografia. Per il susseguirsi di pregi e difetti il film risulta diseguale.

Chiara Tartara - Devo dire sinceramente che faccio fatica a capire perché Benigni abbia fatto questo film. La favola di Pinocchio ha molti spunti legati alla nostra realtà come i pericoli e le tentazioni in cui incorrono i giovani d'oggi, la giustizia mal funzionante, i continui raggiri per soldi da cui ci si deve difendere. Se l'intento di Benigni era fare un film per mettere in evidenza questi aspetti, secondo me doveva calcare di più la mano. Se invece l'idea era semplicemente quella di raccontare una favola, nulla da dire, ma allora forse piacerebbe di più ai bambini. Lo definirei né carne né pesce. Apprezzo comunque lo sforzo e lo trovo realizzato molto bene, anche se sono sempre un po' infastidita dal fare "urlante" di Benigni.

MEDIOCRE

Luisa Alberini - Pinocchio è nella memoria, o ha nella memoria, un luogo e un'anima che appartengono al mito. Il suo volto è quello di un burattino, a cui si possono perdonare capricci, ribellioni, buoni propositi subito dimenticati. Non ha le sembianze di un uomo che porta inevitabilmente con sé i segni della sua storia. Pinocchio crede nel valore magico delle parole e le parole sono tutto quello che possiede. Le bugie sono dopo di lui il naso che si allunga di ogni bambino disubbidiente. Il ciuchino, la sorte che spetta a chi non ha voglia di studiare, la minaccia incombente su intere generazioni di bambini svogliati. Ci si poteva credere. Era il passaggio obbligato per diventare adulti. È possibile il processo inverso: vedere in un adulto colui che ci chiede di essere bambini? E di giudicarci in un mondo che non può così facilmente mettere d'accordo magia e realtà? Ecco perché dico no.

Vittorio Zecca - Il *Pinocchio* di Collodi è un'opera dai molti messaggi e dalla profonda complessità. La fiaba, pur nel suo immaginifico, è profondamente radicata nella realtà quotidiana e nei valori sociali. Benigni non coglie la complessità dell'opera di Collodi, facendone una lettura didascalica e superficiale, anche se ricca di fantasiose soluzioni tecniche e stilistiche. Alla fine rimangono alcuni episodi o personaggi, le scenografie di Donati, ma non il Pinocchio. Il punto dolente è nella sceneggiatura dove non è risolto il nodo di dove finisce Pinocchio e da dove inizia Benigni, e nella regia debole e discontinua. Non aiuta la modesta interpretazione di Benigni stesso e la fissità, quasi indisponente, della Braschi. Un film poco riuscito e, pertanto, un'occasione mancata.

Stefano Guglielmi - Ho trovato il film molto noioso e chiassoso. Ritengo non abbia, da un punto di vista cinematografico, aggiunto nulla di nuovo, né dato una lettura più chiara e critica di quanto Collodi non avesse fatto nel suo libro.

Il più bel giorno della mia vita

Cast&Credits

regia: Cristina Comencini
origine: Italia, 2002
sceneggiatura: C. Comencini, Giulia Calenda, Lucilla Schiaffino
fotografia: Fabio Cianchetti
montaggio: Cecilia Zanuso
scenografia: Paola Comencini
musica: Franco Piersanti
interpreti: Virna Lisi (Irene), Margherita Buy (Sara), Sandra Ceccarelli (Rita), Luigi Lo Cascio (Claudio), Marco Baliani (Carlo), Jean Hugues Anglade (Davide), Ricky Tognazzi (Sandro), Marco Quaglia (Luca)
durata: 1h 42'
distribuzione: 01 Distribuzione

La regista

Regista e sceneggiatrice, figlia di Luigi Comencini, nata a Roma nel 1958, collabora a lungo con il padre come sceneggiatrice: in questa veste firma i televisivi *Il matrimonio di Caterina* (1982), *Cuore* (1984) e *La storia* (1986) ed il lungometraggio cinematografico *Buon Natale, buon anno* (1989). Dopo la laurea in Economia e Commercio, esordisce alla regia nel 1988 con *Zoo*, cui seguono *I divertimenti della vita privata* (1990), *La fine è nota* (1992, dal romanzo di Geoffrey Holliday Hall) e *Matrimoni* (1998). Nel 1995 ha firmato la trasposizione cinematografica del best-seller di Susanna Tamaro *Va' dove ti porta il cuore*. La Comencini è anche una apprezzata scrittrice di romanzi. Fra gli altri sono da ricordare *Pagine strappate* (1991), *Passione di famiglia* (1994) e *Il cappotto del turco* (1997).

Il film

Che cosa accade quando il desiderio irrompe sul fittizio equilibrio di una famiglia borghese? Ecco il cuore pulsante del film di Cristina Comencini, regista al settimo lungometraggio. Prodotto dalla Cattleya di Riccardo Tozzi e da Rai Cinema, mostra l'irresistibile impatto di un fiume emotivo in cui si intrecciano la ricerca della difficile armonia tra il piacere del corpo e i sentimenti, l'intensità del desiderio e la stabilità emotiva, l'intimità fisica e l'amore. Un'onda forse in grado condurre oltre la normalità borghese, oltre l'ipocrisia della rassegnazione, fuori dalle sacche di un'esistenza incolore intessuta di perbenismo. Quelle intraprese dai personaggi maschili e femminili di *Il più bel giorno della mia vita* sono linee di fuga per sottrarsi al persistere della famiglia-bunker [...] e, soprattutto, dalla sperimentazione sugli stili di vita di un'intera generazione. Comencini, co-autrice di un ottima sceneggiatura [...], dimostra una straordinaria maturità nell'amalgamare un cast fitto di star: mette in scena donne che, dopo l'affermazione della propria forza, hanno il coraggio di mettersi a nudo e uomini che affrontano crisi irreversibili. Così, anche attraverso gli occhi innocenti della piccola Chiara, ignara dei tormenti notturni dei familiari, vediamo Rita alle prese con una

separazione dolorosa e Sara che tenta di vincere l'abitudine alla solitudine. Vediamo Claudio accettare il conflitto con la madre, dichiarare il proprio amore omosessuale dopo anni di silenzi e parole interdette. Vediamo la matriarca Irene confessare a se stessa e ai suoi figli un passato senza piacere e un vissuto di negazione del corpo e i suoi nipoti adolescenti scoprire il sesso. Per tutti il risultato non è la felicità con tanto di *happy end*, ma l'avvio di percorsi di mutazione difficili e dall'esito tutt'altro che scontato». (MIRIAM TOLA, *Cinemazip*)

LA STORIA

È l'appuntamento di ogni domenica quello a casa della nonna Irene, una vecchia villa in campagna, per i tre figli e la loro famiglia. Sara, la prima, è rimasta sola dopo la morte del marito da ormai molti anni; l'unico figlio, Marco, è adolescente e divide il suo tempo con due amici, la scuola e una barca. Rita, la seconda, è sposata a Carlo, un professionista, ma ha una relazione con un veterinario, che la pone continuamente davanti a un profondo senso di colpa nei confronti del marito, che non comprende la sua freddezza. Le loro due figlie sono Chiara, alla vigilia della prima comunione, e Silvia, non più bambina e con poca voglia di studiare. Claudio, il fratello di Sara e Rita, un giovane avvocato, ormai fuori casa da tempo, ha una storia non ancora confessata con Luca, che gli rimprovera di non averlo mai presentato alla sua famiglia. Fratelli e madre, pur incontrandosi regolarmente, non sono in realtà mai riusciti a condividere fino in fondo le preoccupazioni che assillano la loro vita. Ed è in apparenza un banale contrattempo che scatena tra loro quel bisogno di verità avvertito da tutti, ma che il pudore nei confronti della matriarca ha sempre costretto a rimandare. A dare il via a questo improvviso chiarimento è, proprio una domenica mattina, l'ingresso non voluto di Luca a casa di Irene. Il suo cane, attratto dal richiamo del cane nel giardino di quella villa a cui per curiosità si era avvicinato troppo, lo costringe a conoscere la padrona di casa, che si arrende alla situazione e gli dedica tempo e cortesia. Poco dopo, l'incontro tra Luca e Claudio, che arriva con la sorella, il marito e la bambina più piccola per il solito pranzo, è inevitabile. E l'imbarazzo viene coperto dal silenzio. Ma a tavola la situazione si delinea senza più alcun equivoco. Luca si scusa e se ne va, Claudio lo segue, cercando giustificazioni che l'altro non accetta e Rita nota che in quell'apparente scontrosità di suo figlio, per lei vero incubo, c'è la paura di scoprirsi come lo zio, anche lui omosessuale, dal quale fu inspiegabilmente allontanato quand'era ancora piccolo. E il momento in cui tutti sentono la necessità di superare veli e pudori in un intreccio continuo di accuse e ricordi. Irene apprende che tra sua figlia e il marito c'è una crisi difficilmente ricomponibile. Marco, dopo un lungo colloquio con sua madre, tenta il suicidio ed è lo zio che interviene per spiegargli come quelle stesse difficoltà siano di molti, e proprio la notte che precede l'udienza più importante della sua vita. Quella in cui si è assunto la difesa di un uomo condannato per l'uccisione della moglie, che per fatalità è anche il tipo misterioso che si è inserito con una serie di telefonate nella vita di sua sorella, e la sta sostenendo con dei buoni consigli. Rita, ormai a pezzi, cerca consolazione nelle braccia del veterinario, nascondendo ancora una volta tutto al marito, che continua a non capire il suo allontanamento e soprattutto a non accettarlo. Chiara è più che mai disorientata. Quella frase che il prete a catechismo aveva detto: «Gesù è venuto per portare la verità e non la pace e la verità è come una spada che divide due persone» aggiungendo anche «pregate per i vostri genitori», la tormenta fino a sentirsi colpevole dei problemi tra i suoi genitori. La domenica della sua festa, il giorno della Prima comunione, ci sono tutti. Lei osserva: «Mio padre e mia madre si lasceranno, l'ho capito. Questo è l'ultimo giorno in cui li vedrò insieme». Poi, con la piccola cinepresa appena avuta in regalo, comincia a filmare uno per uno genitori, nonna e zii. Arrivata alla fine, ecco la sua conclusione: «io non mi sposerò, non avrò bambini. Ma se succederà sarà per sempre. È così facile ...». (LUISA ALBERINI)

La critica

Il talento di Cristina Comencini è multiplo. Ha pubblicato anche diversi libri, tradotti in altre lingue per i mercati esteri. E forse un limite del film sta proprio in una scrittura più da leggere che da vedere. I personaggi sono ben delineati, i dialoghi sono buoni, e con rare eccezioni […] la storia scorre anche piacevolmente. Eppure non ci si riesce a liberare dall'impressione di trovarsi di fronte a un prodotto (seppure alto) di derivazione televisiva. (Antonello Catacchio, *Il manifesto*, 13 aprile 2002)

Questo è un film che evidentemente vuole parlare della difficoltà dei sentimenti, costretti a fare i conti con l'oscurità del desiderio e gli incoercibili dettami del corpo: quello di Rita, segnato da un aborto e frigido nei confronti del marito, che rifiuta il sesso coniugale dal giorno della nascita della secondogenita; quello della Buy, muto dal giorno della morte del marito, quello di Lo Cascio che rifiuta la sessualità convenzionale celebrata dalla madre e non si confessa come omosessuale. Ma anche quello degli adolescenti, goffi e frettolosi alla loro prima esperienza sessuale o incerti sulla natura stessa dei loro desideri. Non ultimo il corpo della madre, bloccata da sempre in una concezione procreativa della sessualità [...]. Eppure nella relazione sentimentale che lo sguardo della regista intreccia con i suoi attori, qualcosa sembra incepparsi: è una relazione che blocca i personaggi nella convenzione di ruoli codificati (esattamente come fa il personaggio di Virna Lisa nei confronti dei figli), in una gelida fotografia dove sono fissati da sempre stereotipi e cliché che la tradizione del cinema italiano ha consegnato belli e pronti nelle mani della Comencini. (Silvia Colombo, *Itinerari mediali*, settembre-ottobre 2002)

Con *Il più bel giorno della mia vita* Cristina Comencini torna al tema a lei caro della famiglia, luogo emotivo centrale dove si formano attitudini, piccole sicurezze e devastanti frustrazioni. Luogo da cui si fugge per cercare se stessi e a cui idealmente si torna per lo stesso motivo: in quanto è lì che è custodito il passato, è lì che è cominciato tutto. Stavolta però la cineasta non utilizza il tipico registro di commedia all´italiana messo tanto bene a punto in *Matrimoni* e *Liberate i pesci*, tentando la strada del film intimista dolceamaro. E, in un intersecarsi di punti di vista narrativi e in confondersi di dimensioni spazio-temporali, gioca su un piano stilistico ambizioso quasi da *nouveau roman*. Per esempio, con struggimento la Ceccarelli pensa ad Anglade che ha deciso di lasciare e il braccio di lui la circonda; oppure il bambino che fu si sostituisce all´adulto che è diventato e così via. Il più bel giorno è quello della comunione della figlioletta della Ceccarelli, che ne affida la memoria alla telecamera ricevuta in dono dalla nonna, ritraendo i genitori per l´ultima volta insieme. Il giorno più bello è quindi anche il più brutto, quando la felicità sta per spezzarsi. (Alessandra Levantesi, *La Stampa*, 14 aprile 2002)

È da sessant'anni, ovvero dall'omonimo film di Vittorio De Sica, che nel cinema italiano I bambini ci guardano. La novità di *Il più bel giorno della mia vita* è che stavolta la bambina Maria Luisa guarda i grandi attraverso la videocamera avuta in regalo per la prima comunione. È legittimo intravedere in queste tremolanti sequenze una dichiarazione di poetica della regista Cristina Comencini (classe 1956), da tempo impegnata sui sentieri paralleli del film e del romanzo (è appena uscito il suo *Matrioska*). Figlia del grande Luigi, delicato poeta dell'infanzia da *Incompreso* a *Pinocchio*, Cristina si è comportata come se avesse prelevato la cinepresa dalle mani ormai stanche di papà per rivolgerla su di lui e sull'intera famiglia. È chiaro che il film non ha niente di autobiografico perché inventa un gruppo familiare molto diverso dal clan comenciniano (tutte donne, meno il patriarca); ma è evidente che sotto il velame palpita (ed è un valore) un forte sentimento di identificazione. Virna Lisi, radiosa come ai suoi bei dì, è la madre vedova di Margherita Buy (vedova anche lei, inconsolata e alle prese con un figlio difficile), Sandra Ceccarelli (moglie fedifraga del buon Marco Baliani e trepida amante di Jean-Hughes Anglade) e dell'avvocatino Luigi Lo Cascio (omosessuale riluttante a uscire

dalla condizione "velata"). Dopo mezz'ora di prologo, durante la quale il film sembra disperdersi in troppi frammenti, ecco la famiglia riunita: tutti a tavola nella villa di mamma, dove si è infiltrato anche il giovane amante dell'avvocato. Cadono le maschere, si intrecciano i rimorsi, sbottano le recriminazioni; ma non siamo dalle parti di Bergman, tutto si svolge all'italiana senza tragedie. Ed è magari un peccato che l'autrice, per visceralità di coinvolgimento, abbia trascurato stavolta gli accenti di commedia dei suoi precedenti *Matrimoni* e *Liberate i pesci*. Il risultato è diseguale nel senso che in questo tipo di conduzione polifonica alla Altman qualche personaggio emerge e qualche altro resta in ombra, qualche soluzione appare calcolata (vedi il telefonatore misterioso, ovvero Ricky Tognazzi, che risolverà i problemi della Buy) e i ragazzi confrontati agli adulti sembrano scritti con la matita. Lampi di memoria e fantasia alla Resnais nobilitano comunque un film sotto il doppio segno di ambizione e sensibilità. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 13 aprile 2002)

Il più bel giorno della mia vita di Cristina Comencini intreccia nell'arco di due mesi (il tempo della gravidanza di una bella husky, messa incinta accidentalmente da un bastardo festoso) il maturare delle diverse storie e della reciproca comprensione. La sceneggiatura è accurata, anche se talvolta un po' meccanica; gli interpreti funzionano, ma il tutto è cucinato con una dovizia di informazioni, chiarimenti, spiegazioni di marcato stampo televisivo. E Roma è un po' troppo turistica. E la soap incombe. A mezza strada tra *Va' dove ti porta il cuore* e *Liberate i pesci*, purtroppo si respira soprattutto l'atmosfera del primo. (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 16 aprile 2002)

Siamo sicuramente nell'ambito di un buon cinema medio, anche se questa saga familiare si avvicina perisolosamente a una scrittura di derivazione televisiva: la storia scorre piacevolmente, con misura e sobrietà, i dialoghi sono buoni, la mdp è mobile tanto da non creare senso di soffocamento nei predominanti interni, i personaggi ben delineati. Ma proprio la scioltezza, la pretesa di verità, la completezza del quadro (anche l'aborto giovanile di Rita, ignorato dalla madre, ovviamente) si trasformano nell'inverosimiglianza di un film troppo scritto, di un affresco non di uomini e donne che soffrono, ma di modelli, schemi di uomini e donne, che parlano una lingua letteraria (anche se non manca lo spunto autoironico dei ragazzini fanatici di Dante) e conducono a termine uno studio di interni di famiglia già indagato con maggior originalità (Archibugi, Ozpetek). ambizione e sensibilità non mancano a una regista che ha lasciato prevalere il suo talento di scrittrice in un film "più da leggere che da vedere" (CARLA DELMIGLIO, *Segnocinema* 116, luglio/agosto 2002, p.39)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

OTTIMO

Gianfranco Biasia - È un film molto interessante per l'argomento: dove comincia l'amore e dove finisce l'attrazione fisica?

Franca Maffei - Grande abilità registica nel "descrivere", o meglio portare in scena, più situazioni contemporaneamente, intrecciate tra loro con momenti comuni e molte umane diversità. Ne risulta un'opera miracolosamente unitaria, per nulla frammentata nonostante lo stile a episodi multipli, a escursioni tra presente e passato. Le due voci narranti, una più vecchia e una più "nuova", si fanno eco lungo tutto il film con mirabile simmetria.

BUONO

Caterina Parmigiani - Al tempo mutevole della storia – la villa vista nelle varie stagioni e nel lento e inesorabile degrado – è contrapposta la calma abitudinaria della padrona di casa che vorrebbe che tutto rimanesse immobile e fisso: sono

questi i dati di partenza dell'intreccio di un bel film sulla difficoltà di comunicare in famiglia e sulla necessità di saper cogliere i segni del cambiamento, anche se esso non ci piace e non lo si vorrebbe. L'indugio della cinepresa sulle immagini delle statue barocche proposte o in particolari curiosi (un piede) o da angolature insolite (di spalle) vuole forse suggerirci che non dobbiamo limitarci a guardare la realtà da un solo punto di vista, ma dobbiamo leggerla in tutti i suoi aspetti e sfaccettature: solo così potremo capirla e accettarla.

Annamaria de' Cenzo - La mancanza di corrispondenza d'atmosfere fra le immagini e la narrazione, per cui anche nei momenti più drammatici non cambiano né la tecnica delle inquadrature né la luminosità e la bellezza dei luoghi, ha forse la funzione di voler rimarcare la dicotomia fra la facciata intatta di un perbenismo piccolo borghese e la realtà di una famiglia in frantumi. Buona la scelta di presentare il dramma dello scoprirsi "diversi" attraverso tre differenti modalità: quella di Claudio, che non trova il coraggio di affermare se stesso avvertendo la rigidità sessuofoba della madre come condanna "annunciata"; quella del nipote, che non riesce ad accettare la propria natura in quanto ha davanti ai suoi occhi il silenzio con cui è stata accolta e viene mantenuta celata dalla famiglia l'omosessualità dello zio; quella infine di Luca, il compagno di Claudio, che la vive invece con naturalezza. Peccato che di quest'ultimo non venga indicato il percorso da cui gli derivano quella serenità e quella stima in se stesso che gli danno la possibilità di vivere la propria diversità con dignità ed equilibrio. Volendo inquadrare troppe storie, in una struttura a mosaico che la regista si è scelta, non ne viene approfondita nessuna: prorompono però, ed è questo il vero tema del film, come minimo comune denominatore tra tutte, l'estrema necessità di amore che è in ciascuno di noi e il dolore della solitudine.

Marcello Napolitano - Pregi: approfondimento dei caratteri, recitazione (benissimo Ceccarelli, bene gli altri, tranne il marito di Sandra-Rita). Difetti: troppe storie che si intrecciano, disperdono la tensione drammatica; per es. la storia di Sara e Sandro (Buy e Tognazzi) e quella del di lei figlio potrebbero essere facilmente cancellate proprio per concentrare l'attenzione dello spettatore; non perché poco importanti o di minore spessore rispetto alle altre storie. Altro difetto (ai miei occhi): l'irrealtà della commedia altoborghese che sconfina spesso nella telenovela: appartamenti lussuosi (vista sul Cupolone, villa con sterminato parco in periferia), professioni d'alto bordo (architetti di successo, avvocati di grido, veterinari con laboratori mega); anche un po' da telenovela mi sembra il difficile equilibrio di Rita tra marito e amante: credo che un coniuge in quelle situazioni sviluppi un rancore verso l'altro coniuge, forse ingiustificato, ma tale da costituire un alibi psicologico per l'abbandono. Da telenovela ancora mi sembra il concatenarsi degli eventi (il cane di Luca che porta il padrone in casa del suo amante, il numero di cellulare che fa da tramite tra Sara e Sandro, etc.). La regista compie un'operazione da laboratorio: prende un gruppo di persone, le isola dal mondo reale, dalla sfera economica perché dà loro uno status di tutto rispetto; dalla sfera dell'affermazione personale perché sono tutti animati da nobili sentimenti di altruismo e di rispetto reciproco; li fa interagire mettendo sotto la sua lente le relazioni di tipo affettivo e ne registra con intelligenza le reazioni; ma è pur sempre come osservare dei pesci in un acquario. Chiaramente l'opera è a tesi, come forse tutte le opere d'arte, ma lo scenario che mi si è presentato è molto irreale e quindi suscita la mia reazione di incredulità.

Carla Altamura - La casa, il giardino, la posizione sociale, il clima dolce, la luce di una mattina splendida a Roma ci appaiono nelle prime inquadrature. Poi segue: la vita scorre, non c'è la paura di una guerra incombente, né di attentati o eventi geologici. Si va, si viene, i figli sono cresciuti e ancora di piacevole aspetto è l'accogliente padrona di casa. Cristina Comencini, regista del film e figlia d'arte, sa cogliere bene, con la poesia delle piccole cose di ogni giorno, gli eventi ordinari e quelli importanti: la prima comunione, per esempio. Non si cade nel mélo, perché forti sono le contraddizioni in quella famiglia: separazione, amore tra gay, bocciature

a scuola. Seguiamo attraverso gli occhi di una bambina, attraverso una telecamera che ci riprenderà tutti, belli e brutti, buoni e cattivi così come siamo oggi, come vorremmo essere domani: più consapevoli, più onesti con noi stessi.

Adelaide Cavallo - L'occhio di chi guarda per una riflessione su se stessi: il film conduce appunto a tale prospettiva: si guarda al passato e ci si accorge che tutto è stato come non si desiderava che fosse; si guarda al presente e ci si accorge che nulla è uguale a ciò che si è vissuto, a ciò che per noi è stato. Sentimenti, consuetudini, appartenenze, stile di vita, rapporti: tutto reso così difficile, delinearli, viverli compiutamente, farne vera parte del proprio essere. Il più bel giorno della nostra vita, o è già stato scritto e non ce lo ricordiamo, o è di là a venire. Conviene dunque, forse, aspettare. Buon cast, una piacevole pellicola. Un racconto corale, sobrio, attento alle sfumature psicologiche di ciascuno che vi ha agito e si è raccontato, desideroso soltanto, forse, guardandosi attorno, di annegare, se fosse ancora possibile, in un mare di innocenza.

Cinzia Maggioni - All'inizio il film mostra un quadretto familiare tranquillo, asettico, poi, per una casualità (i cani!), il puzzle viene buttato in aria e tutti i pezzi, per un po', volteggiano, quasi impazziti, senza più dimensione, senza radici. A un tratto, uno per uno, si adagiano di nuovo a terra, in un equilibrio ritrovato e la fotografia della famiglia si ricompone, completamente diversa dalle continue immagini dei film proiettati, ma sicuramente più aderente al sentire di tutti i personaggi (mamma compresa)… E da lontano i bambini ci guardano. Ma i bambini saranno gli adulti… domani.

Anonimo - Il film mette in luce le difficoltà della comunicazione dei sentimenti tra persone della stessa famiglia. È tutta colpa della madre, che non ha saputo mettersi in discusisone con i figli e il marito, oppure di un modello di vita che è stato per molte famiglie l'unica via da seguire? E dopo la rivelazione dei propri limiti e delle proprie debolezze, c'è la voglia di ricominciare un rapporto vero? Con questi interrogativi si chiude il film che ritengo buono sia per i valori umani che per l'articolazione della vicenda, che è scorrevole e ben costruita.

Lucia Fossati - A un primo approccio il film sembra uno sguardo dolceamaro sulla famiglia di oggi, con qualche spunto ironico, con inquadrature forse un po' troppo patinate, come se cercasse di catturare lo spettatore per aumentare l'ascolto (televisivo). Ma alla luce di poi il film mi sembra molto triste, quasi una denuncia pessimistica su quello a cui è ridotta la tanto decantata famiglia italiana: un desiderio infantile che inesorabilmente fallisce; quel che resta di bello è solo l'apparenza, quello che rimane impressionato sulla pellicola che documenta i rari momenti di incontro, nelle occasionali feste doverosamente passate insieme. Le tre attrici protagoniste sono talmente in parte da dare credibilità a un film che per altri versi tende a cadere nello stereotipo televisivo dominante.

Donatella Napolitano - È un film tutto al femminile: mi è sembrata molto buona la sceneggiatura e il dialogo; la regista dimostra di conoscere molto bene quello di cui scrive. Forse nell'ansia di sviscerare tutte le implicazioni e le sfaccettature dell'amore riempie il film di troppi personaggi, alcuni dei quali diventano stereotipi. Tale mi sembra Sara (Buy) e la sua storia. Molto intensa la figura della madre e quella di Claudio (Lo Cascio). Ben descritti anche gli adolescenti e il loro mondo. La prima parte del film descrive la famiglia borghese apparentemente serena: tutti hanno una maschera per nascondere agli altri ma anche a se stessi le loro vere pulsioni. Solo quando la casualità comincia a fare breccia nell'ipocrisia, i vari personaggi dolorosamente decidono di non giocare più a nascondino e fare delle scelte anche difficili: in poche parole, decidono di crescere e di essere autentici.

Antonella Spinelli - Narrazione equilibrata dello squilibrio emotivo dei protagonisti, che si svela a loro (e a noi) nel corso del film. Sono narrati episodi della vita passata, carichi di significato affettivo, ed episodi della vita attuale, che aprono

gli occhi ai protagonisti, rendendoli finalmente coscienti dell'importanza della loro vita affettiva, della loro corporeità e delle loro relazioni. La visione sincera e ingenua di cui può essere soggetto solo la piccola, mostra la dolorosa presa di coscienza del sé da parte dei suoi cari. Ambientazione riuscita, come sempre borghese al punto giusto da farci tristemente riflettere sulla applicabilità degli stessi giudizi alla vita di tutti. Ma forse si sarebbe potuto sintetizzare di più.

DISCRETO

Vittoriangela Bisogni - Per animali e uomini l'essenziale è il sesso e tutti i problemi familiari ruotano intorno a esso. In realtà il messaggio del film è più sottile: ciascuno viva un sesso consapevole e appagante, in armonico rapporto col consesso familiare, al di fuori di tabù e ipocrisie. E questo potrebbe essere un assunto pienamente condivisibile, ma la realizzazione del film è troppo modesta e ingenua: tutti i problemi condensati in un'unica famiglia, chiusi a cerchio in una serie di improbabili coincidenze. Pretesa di veste concettuosa in un lavoro di chiara impronta televisiva. Bella la chiusa: solo una bambina può ritenere facile condurre e mantenere i legami affettivi.

Chiara Tartara - Mette in risalto l'importanza del contatto fisico come naturale complemento di un rapporto d'amore. Ma è al contempo uno spaccato di vita familiare molto ben contemplato, che si concentra in particolare sui rapporti generazionali. Quello che la regista vuole evidenziare alla fine è che i nostri figli ci guardano e ci giudicano continuamente. Il soggetto è di per sé interessante, ma sottolineo una nota di disappunto per la melodrammaticità che percorre tutto il film fino a renderlo quasi noioso in alcuni momenti.

Franca Sicuri - Come qualcuno ha osservato, ci sono effettivamente tutti gli ingredienti delle telenovelas: amanti, figli che non comunicano, gay, insomma, i problemi quotidiani. Però la regia, l'attenzione e la sensibilità con cui i temi sono trattati hanno tutto un altro piglio. Le situazioni sono presentate con garbo, il che non significa superficialità; i dialoghi non sono grossolani. Casomai, lo definirei un film un po' all'americana, nel senso di commedia leggere, un genere poco frequentato in Italia, che però si guarda volentieri.

Alberta Zanuso - Pur riconoscendo alcuni meriti innegabili (una buona sceneggiatura, attori di buon livello ed espressività, ambientazione accurata) quello che ad un primo esame appare il punto di forza di questo film, cioè l'impostazione psicologica dei personaggi, molto pertinente e attenta, ne diventa anche il limite stesso. Sono tutte storie troppo vere. I personaggi sono come noi, come voi, i figli coi problemi di tutti i figli. Il risultato è purtroppo scontato, tutto è prevedibile, non ci sono picchi di poesia né imprevisti. Peccato, perché un po' più di colore o di passione ne avrebbe alzato la valutazione.

Lidia Ranzini - Una storia corale con la famiglia come tema. I sentimenti nascosti ed i contrasti laceranti sono colti benissimo. Fra consanguinei, spesso, la felicità di uno si accompagna al dolore dell'altro. Ironia ed amarezza, ilarità ed emozioni si alternano in un serio racconto. Bello vedere come tutto appaia agli occhi della bambina. Le difficoltà della coppia e l'amore omosessuale sono trattati molto bene. La Comencini non è ai livelli di Bergman, ma lo fa venire in mente. Tanto per rimanere nei paragoni, Sara ricorda il nevrotico Woody Allen. Il conflitto centrale è chiaro ma non trova risposta: l'amore è da intendere come conoscenza e fedeltà o è tutto desiderio fisico del corpo? Il manifesto non mi piace: è stato troppo sfruttato (vedi *Tutto su mia madre* e *Pauline e Paulette*, tanto per citarne alcuni).

Raffaella Brusati - Sento, riconosco mani femminili che hanno costruito questo film e che descrivono con buona acutezza psicologica le protagoniste, senza tuttavia mettere del tutto in ombra i personaggi maschili: Cristina Comencini, con le sue collaboratrici conferma una propria autonomia nel rappresentare la nostra società. Tuttavia, secondo

me è un po' troppo ricco di spunti questo film dall'accurata sceneggiatura, anche se talvolta un po' meccanica. Ha dei buoni attori, ma la realtà odierna è raccontata in modo un po' banale, parlando di affetti (in senso lato) dove viene spesso meno la sensibilità e la discrezione. La vicenda è costruita con una dovizia di informazioni, chiarimenti, spiegazioni, forse, di smaccato stampo televisivo. I dialoghi rendono comunque discretamente i vari livelli della narrazione – che oscilla tra i ricordi e le fantasie – e le descrizioni dei vari gruppi familiari si incrociano in una quasi impossibile unità, avendo come punti estremi l'utopia del ritorno alla famiglia borghese tradizionale, vagheggiata dalla nonna, e la "nuova" tipologia di coppia.

MEDIOCRE

Maragnoli Tullio - Una famiglia con un eccesso di normali problemi. Tutti scoppiati nello stesso momento. Cosicché ci hanno fatto un film. Pazienza.

Carlo Chiesa - In questo genere di racconti intimistici i cineasti italiani stanno al "fumetto" come quelli americani stanno alle "soap". Con la differenza che questi ultimi sono recitati meglio. A questo proposito non mi sento di salvare neppure la brava Virna Lisi che – ormai specializzata nel ruolo di buonissima mammona – ce la mette tutta per sembrare credibile. Anche il resto del cast (compresa quella strana bambina) ha affrontato il copione senza esserne molto convinto.

INSUFFICIENTE

Vincenzo Novi - Storia di ordinaria miseria senza eco e senza spessore. Un racconto frammentario a cui l'artificio della famiglia unica non riesce a dare rilievo. Più simile a un'antologia di guai che a un vero e proprio dramma esistenziale, lo sguardo della regista si appiattisce su una cronaca da "Grande fratello". Il sesso canino fa da contrappunto al sesso umano. Un carico di implicazioni che richiederebbero di essere conosciute. E a evocarle non bastano le citazioni di Dante, inclusioni posticce senza presa. Anche la ragazzina che si prepara al più bel giorno della sua vita, in quel contesto di esteriorità, rimane estraniata e non riesce a dare ali al film.

Prendimi l'anima

26

Cast&Credits

regia e sceneggiatura: Roberto Faenza
origine: Italia/Fancia, 2003
fotografia: Maurizio Calvesi
montaggio: Massimo Fiocchi
musica: Andrea Guerra
scenografia: Giantito Burchiellaro
costumi: Francesca Sartori
interpreti: Iain Glen (Jung), Emilia Fox (Sabina), Craig Ferguson (Fraser), Caroline Ducey (Marie), Jane Alexander (Emma Jung), Michele Melega (Pawel)
durata: 1h 42'
distribuzione: Medusa

Il regista

Nato a Torino nel 1943, diplomatosi al Centro Sperimentale di cinematografia di Roma, esordisce nella regia con *Escalation* (1968), in cui fonde commedia nera e cinema di protesta. Dopo la parabola antitecnologica *H2S* (1969), in *Forza Italia!* (1977) disegna un caustico pamphlet su trent'anni di potere della Democrazia Cristiana, mentre nel successivo *Si salvi chi vuole* (1979) tenta la via della commedia di costume, tracciando il ritratto della famiglia di un deputato comunista bolognese. Archiviata la fase politica, gira *Copkiller* (1983), ambiziosa ma un po' didascalica trasposizione del romanzo poliziesco *The Order of Death* di H. Fleetwood, che vede tra gli interpreti H. Keitel e J. Lydon. *Mio caro dottor Gräsler* (1990), tratto dal racconto di A. Schnitzler *Il dottor Gräsler medico termale*, si avvale di un nutrito cast internazionale, della fotografia di G. Rotunno e delle musiche di E. Morricone, ma, nonostante il notevole impegno produttivo e la sontuosa veste formale, non è esente da una certa freddezza e da alcuni schematismi narrativi. Nel film seguente, J*ona che visse nella balena* (1993), adattato da *Anni d'infanzia* di J. Oberski, affronta senza retorica i temi dell'antisemitismo e della reclusione nei lager attraverso gli occhi dell'infanzia, mentre *Sostiene Pereira* (1995), nonostante l'intensa interpretazione di M. Mastroianni, non riesce ad andare al di là di un'onesta trasposizione dell'omonimo romanzo di A. Tabucchi. Il successivo *Marianna Ucrìa* (1997), tratto dal romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di D. Maraini, pur non riuscendo sempre ad evitare le trappole del film biografico, descrive con tratti suggestivi la formazione di una femminista *ante litteram*. Ennesima trasposizione letteraria è *L'amante perduto* (1999), tratto da *L'amante* di A. B. Yehoshua, che diviene l'occasione per affrontare il delicato tema della convivenza tra il popolo arabo e quello palestinese. è anche autore di scritti di sociologia della comunicazione, disciplina che insegna all'Università di Pisa. (Dalla *Garzantina* del cinema).

Il film

Il racconto scaturisce da un'autentica passione conoscitiva, dalla smania di saperne di più su questa Spielrein. Una figu-

ra emblematica nel suo opporsi ad alcuni fra gli aspetti peggiori del XX secolo: l'etica piccolo borghese che la spedì in manicomio, il maschilismo che ne umiliò i sentimenti, lo stalinismo che ne distrusse l'operosità umanitaria e il nazismo che finì per annientarla in un massacro di ebrei a Rostov. In un arco evocativo di quarant'anni l'autore ha voluto incorporare il tema della ricerca instaurando in parallelo la storia di due studiosi odierni e i frammenti della biografia di Sabina che riescono a ricostruire. C'era il rischio che tutto si risolvesse in chiave di alto pettegolezzo: ovvero nel discusso rapporto amoroso fra la giovane malata d'isteria e Carl Gustav Jung che la curò a Zurigo nel 1904 diventandone poi l'amante. Una di quelle passioni difficili da riferire senza fare di lei una rovina famiglie e di lui un pavido traditore del giuramento di Esculapio. In una cornice di perfetta credibilità ambientale, di cui va dato atto allo scenografo Giantito Burchiellaro e alla costumista Francesca Sartori, e attraverso la fotografia di Maurizio Calvesi che lega bene con le citazioni dei quadri di Klimt, pur nella sintesi a volte sibillina tipica delle cavalcate storiche, *Prendimi l'anima* mantiene spessore e dignità. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 18 gennaio 2003)

LA STORIA

È il 1904, Sabina Spielrein ha circa diciott'anni e da un anno soffre di una malattia che in Russia non hanno saputo curarle. I suoi genitori si rivolgono a una clinica psichiatrica di Zurigo. Molti anni dopo Marie Spielrein, più o meno la stessa età, decide di lasciare la Francia e ritornare a Mosca, da dove i suoi nonni erano partiti negli anni dello stalinismo, per ricostruire la storia dimenticata di una donna di cui porta lo stesso cognome a cui si sente misteriosamente legata. Le storie di Sabina e di Marie, il racconto della prima ormai affidato agli archivi di stato, e quello più recente della seconda, vanno avanti contemporaneamente. Anche Marie, come lo è stato per Sabina, ha accanto un uomo, il professor Fraser, storico all'università di Glasgow e studioso di psicanalisi, che l'accompagnerà nel compito che si è data: conoscere l'anima di Sabina Spielrein attraverso i suoi diari e seguirla fino alla tragica scomparsa. Sabina arriva a Zurigo con una generica motivazione. «Si comporta così in seguito alla morte della sorella Irina, dovuta a polmonite. E sta peggiorando». Per i medici, parole inequivocabili. La ragazza intuisce quello che l'aspetta e si ribella con violenza. Al suo diario confessa che si lascerà morire. Ed è allora che interviene un giovane medico, allievo e pupillo di Freud, Carlo Gustavo Jung che le propone una cura nuova. «La cura che intendo provare è senza costrizioni, niente docce gelate né catene al letto. La lascerò soltanto parlare: di quello che le viene in mente». Sabina si mostra subito molto disponibile a quegli incontri fatti di parole. Nel suo diario scrive «il mio dottore è giovane e bello, gli chiederò se è sposato». Jung racconta alla moglie che la ragazza ha una diagnosi di isteria. La moglie lo mette in guardia e gli consiglia di parlarne con Freud. La cura, dopo i primi colloqui, sembra però arenarsi. Sabina rifiuta di mangiare e viene alimentata con le flebo, e ormai le sue vene non reggono più. Jung le spiega che se continuerà ad ostinarsi in quel rifiuto lui sarà licenziato e lei ritenuta colpevole del suo fallimento. Sabina reagisce. Si alza e si lascia accompagnare in una pasticceria della città, dove Jung riesce a farle mangiare dei dolci e soprattutto a convincerla di quanto sia attento a quello che lei gli ha chiesto: «lei non mi racconta mai niente di sè», mostrandole il suo diario. Sabina legge: «la prima donna da cui mi sono sentita attratta era ebrea». Poi si ferma: «sono ebrea anch'io». Ma Jung è richiamato al servizio militare per l'aggiornamento che spetta ai cittadini svizzeri una volta all'anno e Sabina non ne è stata informata. Rimasta sola, tenta il suicidio. Al suo ritorno, Jung vuole darle prova di non averla abbandonata, e lo fa con un gesto che la legherà a sè per tutta la vita. Le regala una piccola pietra. «Che cos'è?». La risposta di Jung: «La mia anima. Io voglio che lei sia la custode della mia anima». Sabina lascia la clinica e continua la cura da casa. Si iscrive a medicina, facoltà di psichiatria. E ormai una donna sicura di sè. Il suo rapporto con Jung è diventato una storia d'amore cha ha da tempo completamente coinvolto tutti e due. Jung capisce che occorre troncarla il

giorno in cui lei vuole un figlio. Scrive allora a Freud: «Una mia ex paziente, che ho sempre trattato con il massimo rispetto, sta minacciando di travolgere la mia esistenza solo perché le ho negato il piacere di darle un figlio. Si è innamorata di me. Che cosa posso fare?». Anche i genitori di Sabina, informati da una lettera anonima, chiedono spiegazioni a Jung. E il consiglio che Sabina riceve da Freud, a cui si era rivolta, è quello di interrompere la relazione immediatamente. Jung teme lo scandalo. Si separano, ma continueranno a scriversi. Sabina si sposa con un medico, torna a Mosca e partecipa con entusiasmo alle idee e al processo di cambiamento che avevano fatto sperare nella conquista della libertà per tutti. Sono gli anni Venti e Lenin è ancora in vita. Marie, nel suo instancabile lavoro di ricerca, riesce a trovare un testimone di quel periodo. È un vecchio, l'unico sopravvissuto tra coloro che hanno frequentato l'Asilo Bianco, la scuola dove Sabina applicò per la prima volta il metodo della psicoterapia nella cura dei bambini e che non ha dimenticato la gratitudine che deve a quella straordinaria professoressa. Ma la storia riservò altri eventi alla Russia. Le teorie in cui credeva Sabina Spielrein, e che furono pubblicate in un libro, vennero considerate provocatorie e contrarie ai principi del marxismo-leninismo. Fu invitata a rinnegarle. Quando la raggiungono notizie che informano sull'avanzata dei tedeschi e sulla ritirata dell'armata russa, e la sua famiglia è già stata arrestata, lei pensa di rifugiarsi a Rostov, il suo paese natale, pur sapendo del rischio che come ebrea stava ormai correndo. Morirà con sua figlia, fucilata nella sinagoga, nel 1942. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Prendimi l'anima è centrato sul legame tra Jung e Sabina Spielrein, che fu la prima persona con gravi disturbi mentali curata dal grande allievo di Freud con i metodi freudiani dell'analisi dei sogni e delle libere associazioni, in un ospedale psichiatrico, il Burghölzli, che usava invece sistemi violentemente repressivi. La paziente s'innamorò del medico e il medico della paziente (transfert, controtransfert) [...]. Il film è molto interessante e ben fatto. Magari la verità storica non viene sempre rispettata, magari il poliziotto di Stalin appare un po' burattinesco: ma sono bellissime le scene d'amore, la grande scena di massa alla stazione di Rostov con sovietici e tedeschi che alternativamente si fronteggiano, l'alto livello internazionale della realizzazione. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 18 gennaio 2003)

Costellato di carrelli roteanti, flashback [...], immagini flou, libere associazioni (il cerbiatto/la donna, la muta dei canili nazisti), *Prendimi l'anima* appartiene alla categoria del cinema vecchio che spaccia il kitsch per arte e cultura. Non è un problema di intenti e di contenuti (entrambi onorabilissimi), ma di linguaggio cinematografico, dove la supposta eleganza della ricostruzione, l'ansito dei protagonisti, lo spudorato movimento di macchina enfatizzano sullo schermo i sentimenti dei personaggi e nostri. Immersi nei cliché, sentiamo quello che vediamo, senza uno sprazzo di problematica originalità. E questo non è esattamente un bel servizio nei confronti della tormentata eccentricità dei personaggi raccontati. Molto "arty", *Prendimi l'anima* è l'ennesima dimostrazione dei danni fatti al nostro immaginario dalla fiction televisiva. (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 21 gennaio 2003)

Ogni volta che la psicoanalisi appare in un film si trema, per l'approssimazione e la rozzezza con cui di solito la materia viene trattata. Tanto più il rischio si presentava in questo film di Roberto Faenza, per l'incandescente soggetto [...]. Faenza ci restituisce invece una storia seria, importante, con cui confrontarci senza le difese e le rimozioni, mettendo in scena l'intimità e quella parte di verità che la vicenda di Jung e Sabina Spielrein porta alla luce: la passione d'amore e la follia come nucleo fino in fondo insondabile dell'umano, ma anche come sfida alla conoscenza. E lo fa con una misura e un coinvolgimento delle emozioni che è molto apprezzato dagli analisti e che può sconcertare chi volesse tenersi alla larga dal mistero dell'inconscio, dalle trappole che la vita mette sul cammino dei sentimenti e delle relazioni affettive,

dell'eros e della sua parola che passa dal corpo. Un modo di parlare dell'anima asciutto e al tempo stesso calato nelle emozioni, che chiede di essere accolto con misura e rispetto. [...] Quello che Faenza mette in scena è l'anima della cura, un amore che via via cresce: gratitudine, relazione, eros che muove il mondo interno, che guarisce, fino a coinvolgere analista e paziente in una reciprocità del desiderio inquietante, perturbante. La psicoanalisi viene mostrata all'origine, con tutte le debolezze dei fondatori, con la fragilità e la potenza che la scoperta dell'inconscio caricava sulle spalle degli uomini e delle donne che osavano sperimentare, senza l'apparato attuale di sicurezze e controlli. Per uscire dal buio in cui la malattia era confinata bisognava traghettare la psiche fuori e rischiare il "contagio". [...] Chi passa dentro la malattia e il dolore o soccombe o cambia la vita, la propria e quella degli altri. Il regista ci crede e guida gli attori con sapienza; Iain Glen e Emilia Fox si mettono in gioco con una identificazione profonda di emozioni forti, di chiaroscuri; diventano Jung e Spielrein, come se qualcosa dell'inconscio dei protagonisti veri li avesse "contagiati", e sentissero con una parte profonda di sé di essere parte di questa vicenda di follia e d'amore, di passione e di ricerca, di cui noi oggi – come analisti e come pazienti – siamo per qualche verso ancora imbarazzati testimoni e protagonisti. La vicenda di Sabina Spielrein e di Jung smette di essere lo "scandalo in famiglia" in cui era stata confinata, perché si fa storia possibile in cui passione e follia, creazione e distruzione, continuano a interrogarci sulla relazione tra uomo e donna, ma anche sulla potenza dell'inconscio e del femminile. Se non si accetta questa chiave di lettura e di visione non ci si lascia "contagiare". E si perde un'occasione per sapere qualcosa di più, attraverso Jung e Sabina Spielrein, del pozzo delle emozioni. (LELLA RAVASI, *duel* 102, febbraio 2003)

Capita con *Prendimi l'anima* quello che è già capitato con altri film di Roberto Faenza, come i precedenti *Marianna Ucrìa* e *Sostiene Pereira* entrambi tratti da romanzi (di Dacia Maraini l'uno, di Antonio Tabucchi l'altro). Capita che i più esigenti, o gli incontentabili, o quelli che pregiudizialmente arricciano il naso al cospetto di film che non fanno programmatica e aggressiva professione di postmodernità, si dichiarino insoddisfatti da un cinema colto, elegante, intelligente, nobile: diligente, dicono, e corretto, ben costruito – sì – ma secondo loro non abbastanza inventivo. Senza picchi. Che non cambia il corso dell'espressione cinematografica. Non che l'obiezione sia del tutto priva di fondamento (ma quali, e quanti, sono i grandi inventori di cinema?), tuttavia sta di fatto che *Prendimi l'anima* (se volete puntualizzando che non è cinema di clamorosa, trascinante invenzione: ma quante volte e per quanti dovremmo ripeterlo?) è il classico "bel film". All'incrocio di passioni che ha già più volte fatto coabitare – quella del ricercatore, quella del lettore colto e curioso, quella del costruttore di spettacolo internazionale di livello – Faenza ha messo insieme il mosaico di una storia eccezionale che pezzo per pezzo andava inseguendo da oltre vent'anni. Da quando nel 1980 lesse il libro dello psicoanalista Aldo Carotenuto *Diario di una segreta simmetria* che svelò la straordinaria vicenda di Sabina Spielrein. Nata nel 1885 da un'agiata famiglia ebrea di Rostov, in Russia, nel 1904 la fragile e sofferente Sabina fu accompagnata dai genitori alla clinica psichiatrica diretta dal professor Bleuler a Zurigo dove, sotto la diagnosi di isteria, fu affidata alle cure del non ancora trentenne Carl Gustav Jung. Il quale applicando in via sperimentale e non senza la circostante diffidenza i metodi del suo maestro viennese Siegmund Freud riuscì a condurre la ragazza alla guarigione. Non senza però che il "trattamento" si fosse trasformato in una travolgente passione (annotata dalla giovane in un diario tenuto tra il 1909 e il '12: almeno questa è la parte fortunosamente ritrovata), dapprima assecondata dal terapeuta e poi troncata, chissà quanto per coscienza deontologica o quanto per rispetto delle convenzioni sociali e per timore di uno scandalo. Sta di fatto che Sabina, siamo negli anni Dieci, compie e con successo studi di medicina e di psichiatria affermandosi a sua volta nella comunità psicoanalitica al punto che Freud svilupperà delle teorie proposte da lei. Ma se il film, sottolineando il percorso amoroso, tralascia il conseguente impegno scientifico e le successive relazioni di Sabi-

na con i maestri della psicoanalisi (documentate dal carteggio Spielrein/Jung/Freud che il libro di Carotenuto rese noto), limitandosi semmai a seminare il dubbio sulla loro statura morale di uomini del loro tempo, esso aggiunge invece molti altri tasselli di una biografia durata ancora trent'anni, la cui mancanza il regista rimprovera alle limitate attenzioni – troppo tecniche, dice, e troppo poco umane – portate al caso Spielrein dal succedersi di studi e pubblicazioni: dopo l'analista italiano, anche di Bruno Bettelheim. Sabina, ancora in Svizzera, si sposa ed ha una figlia. Prima che Lenin muoia torna in Russia e si immerge appassionata e fiduciosa nel clima rivoluzionario partecipando con le sue competenze psicopedagogiche all'esperimento avanguardistico di una scuola materna ispirata a criteri libertari, il cosiddetto "asilo bianco". Che però, con il progressivo irrigidimento del regime staliniano che nel '36 arriverà a bandire la psicoanalisi, verrà chiuso d'autorità (ma il figlio del dittatore, Vasili, ne era stato allievo sia pur sotto falso nome). Sappiamo infine che Sabina muore nel '42 per mano degli occupanti nazisti insieme ad altri ebrei nella sinagoga di Rostov. Faenza ha rintracciato l'ultimo superstite, 84enne, tra i bambini che all'inizio degli anni Venti frequentarono l'asilo bianco, figlio di colei che ne era stata la fondatrice, e ne ha raccolto la testimonianza riversandola nel film. E, sulla falsariga della vera ricerca condotta sulle disperse tracce della storia di Sabina da una sua nipote, il regista ha inventato una seconda e speculare storia contemporanea: quella di una giovane parigina di nome Spielrein che batte a fatica gli archivi della Russia postsovietica animata dal desiderio di ricomporre il ritratto e restituire piena dignità a questa misconosciuta eroina del Novecento, imbattendosi in uno studioso scozzese che decide di darle manforte non senza che nasca tra i due anche qualcos'altro. Il personaggio è sicuramente di grandissimo appeal, e si capisce come un regista si sentisse "chiamato" da una storia che aspettava solo di essere raccontata. Intrisa com'è, attraverso una personalità davvero emblematica che è riuscita ad incarnarne la sintesi, di tutti i passaggi fondamentali del secolo trascorso: la psicoanalisi, il comunismo, i pregiudizi infranti dalle pioniere della liberazione femminile. Faenza l'ha gestita in modo assolutamente onorevole, emozionante senza sacrificare le ragioni didascaliche. Anche se capita che i frequenti salti temporali inducano a pensare che chi non lo sa già come siano andate concatenandosi le cose della storia potrà trovarsi un po' in difficoltà e perdere il filo. Si vola insomma un po' di fretta dal debutto della terapia freudiana alla morte sospetta di Majakovskij, dal terrore staliniano ai tedeschi alle porte di Mosca. Con qualche fatale, ma veniale, caduta macchiettistica da corso accelerato di storia. Ma se anche il risultato fosse solo quello di aver fatto conoscere questa vicenda a qualche decina di migliaia di persone, e di aver stimolato in qualche centinaio di esse la curiosità di saperne di più, ne sarebbe valsa la pena. Interpreti principali tutti dignitosamente in parte. (PAOLO D'AGOSTINI, *Kataweb cinema*)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Gino Bergmann - Splendida offerta delle teorie psicoanalitiche di Jung in una plastica scenografia cinematografica. Molto vivace la resa del contrasto fra la vecchia psichiatria costrittiva e i primi risultati della psicologia analitica di Jung, sia con la Spielrein, sia quella di quest'ultima con i bambini dell'asilo bianco. Tutto il film conduce lo spettatore con interesse nella storia della Spielrein, attraverso gli episodi della sua vita e l'evoluzione della sua maturazione psicologica. Reso con delicatezza l'implicito omaggio alla cultura ebraica.

OTTIMO

Arturo Cucchi - Faenza non è nuovo ad andare a scavare nella storia e a farci riscoprire personaggi che hanno bisogno del suo meticoloso e misurato approfondimento e della sua ricerca introspettiva per poterceli presentare a puntino e farceli amare. E via via che il tempo passa sa migliorarsi e sa as-

sumere un'esperienza indagativa e di ambientazione che aiuta a collocarli e a presentarli nella loro realtà temporale. Splendida, impegnata, grande e misurata Emilia Fox nella parte di Sabina Spielrein specialmente nella credibilità della sua passione amorosa e nella sua manifestazione di follia. Il regista Faenza è riuscito molto bene a descriverci questa passione travolgente chiarita con un'evoluzione interiore. E, con immagini stupende, mostra anche tutti gli stati d'animo dei protagonisti, tutto il loro groviglio di sentimenti, tutto il loro inconscio e tutte le loro emozioni.

Gioconda Colnago - Pagina toccante di una storia psicoanalitica, un racconto vero. Jung si trova, all'inizio della sua esperienza a esplorare il regno interiore di Sabina Spielrein, colpita da isteria, in rivolta contro la dispotica autorità paterna. Gli importanti bisogni umani di dare un senso alla vita, di esprimere creatività affettiva, di fare conoscenza con il corpo e con l'anima, accomunano profondamente le loro parti spirituali. Faenza ha *preso l'anima* degli spettatori con un ottimo film. Bellissima la rappresentazione del bambino al quale Sabina riesce a proporre il modo di sbrogliare le mani incatenate dai nodi della psiche e che "scopre" di essere in grado di compiere qualcosa, di continuare a crescere.

Iris Valenti - Film molto bello, capace di coinvolgimento non solo emotivo, ma anche fisico, per quel tocco dello spirito di un'epoca assai ben rappresentata. Epoca così bella e così breve, come la vita stessa che corre e cambia e si trasforma sempre. Bellissima Sabina, anche se non proprio bella, e tutti ben calati nei loro ruoli. Un po' fragile il filo che cuce insieme passato e presente; ha il merito, comunque, di farci conoscere una bella storia.

Claudia Ruggerini - Liberata dalla malattia attraverso la passione e l'amore, ne esce una donna libera che realizza se stessa mediante le sue potenzialità.

Duccio Jachia - Il ricercatore talvolta si innamora: di una persona o di un caso? è innamoramento, ricerca o tutte e due le cose? Faenza difende questa umana anche se non corretta convivenza. La ricerca nella psicanalisi fa centro sulla libido, il sogno e i test sono interpretati in chiave di passione. Emblematica la scena nella quale Sabine pone i test a Jung e si scambiano i ruoli. Sceneggiatura dosata tra scienza e vita, recitazione avvincente.

Miranda Manfredi - Un amore sorto dal confine con la follia e che ha trovato la sua giustificazione spirituale e la sua guarigione nella sofferenza, nella consapevolezza dell'impossibilità di continuare. Faenza è riuscito con molta misura a delineare i contorni di questa analisi, dando al filn un titolo ambiguo che assume un significato più preciso nel corso del suo svolgimento. Il possesso bilaterale dell'anima farebbe raggiungere all'amore la sua perfezione nell'intesa e nella complicità dei sentimenti. La "cura della parola" guarisce Sabine dall'isteria e travolge Jung nella sua parossistiva emotività. Insieme a Sabine rivive quella parte del Novecento che ha lasciato tracce nell'evoluzione della scienza per comprendere e guarire l'uomo nelle sue nevrosi inconsce, ma anche per distgruggerlo, quando chi governa le sue nevrosi non le ha risolte.

Bruna Teli - Il primo impatto con questo film, attraverso il manifesto, può essere fuorviante, ma l'opera nel suo complesso risulta ottima, perché il regista ha affrontato con impegno, serietà e un linguaggio cinematografico di grande livello una storia complessa, in cui si intrecciano malattia mentale, rapporto tra medico e paziente, esordi della psicanalisi. senza dimenticare il drammatico periodo storico che non solo fa da sfondo, ma causa anche la tragica fine della protagonista. La ricostruzione ambientale è perfetta, grazie alla scenografia e alla fotografia di Maurizio Calvesi. Ottimo l'approfondimento psicologico della ricca personalità della protagonista, e la recitazione dei due interpreti principali, ma forse più che ottima quella della Fox. E alla fine non si può che riflettere sull'inconscio, sulla difficoltà di risolvere i problemi affettivi creati da esso, sulla potenza dell'amore e sui progressi compiuti dalla medicina nella difficile cura dei

disturbi psichici, dopo aver abbandonato i metodi violenti e devastanti della psichiatria del passato.

Anonimo - Una mano che toglie il vapore da un finestrino di un treno in corsa: compare un volto di donna. Quello che adesso può vedere dall'altra parte del vetro è un paesaggio: un paesaggio dell'anima. Così inizia il film di Faenza, alla ricerca della verità su Sabine Spielrein. Incredibile personaggio della prima metà del secolo scorso, ebrea russa capace di passare dalla psicosi alla psicoanalisi, dalla malattia propria alla guarigione altrui. Intorno a lei ruotano, ridotti a satelliti, Jung, estremamente fragile, non più solo mito, e nazisti, stalinisti, medici e pazienti, slanci d'amore puro e ipocrisie borghesi. Magistrali le scene "simultanee", dove una delle più affascinanti teorie junghiane viene raccontata come solo il cinema, quello vero, sa fare: mostrando i caninche braccano la preda, come i nazisti stanno braccando Sabine. Tuttavia non è un film sulla psicanalisi nè una biografia: a Faenza interessa la singolarità del personaggio, quasi un archetipo, che affronta la vita senza compromessi, vive le passioni senza riserve e paga tutti i prezzi. Un film garbato, equilibrato, ben calibrato, ricco di passione ardente che non scivola mai nel volgare (rara virtù) e notevolmente emozionante.

BUONO

Ennio Sangalli - Non è un brutto film, ma lascia la sensazione di incompiuto, o meglio di non compiutamente narrato. Se è la storia della passione tra Sabine e Jung è troppo superficiale e manca dell'approfondimento del contesto in cui si svolge. Infatti la moglie di Jung è molto marginale. Se è la storia della vita di Sabine è trattata per blocchi, sommariamente delineati e senza un filo che racconti l'evolversi di Sabine come essere umano e come personalità "scientifica". Ciò non toglie che il film sia ben recitato, con fotografia e ambientazioni eccellenti. Anche la musica (specialmente la *Morte di Isotta* di Wagner) cerca di creare una complicità con i sentimenti dei protagonisti.

Carla Casalini - Siamo quasi tutti un po' approssimativi a proposito di psicanalisi e problematiche dell'inconscio. Forse anche il film di Faenza. Che comunque propone una storia avvincente di intriganti personaggi, offre una ricostruzione suggestiva di ambienti e atmosfere, non so se prende l'anima ma certamente cattura l'attenzione e l'interesse.

Giovanna Oggioni - Il film ha degli alti e bassi che non convincono completamente. Ottima l'interpretazione dell'attrice. «Anch'io ero un essere umano»: che terribile accusa a tutti...

Carla Testorelli - *Prendimi l'anima* è una conferma del talento di cui Faenza aveva già dato prova in *Sostiene Pereira*. Raccontando la storia di Jung e della sua paziente Sabine, Faenza fa una scelta difficile: temi di questo genere, se non si è dotati di un linguaggio cinematografico solido, possono facilmente scivolare nel melò (basti pensare al film su Dino Campana e Sibilla Aleramo). Faenza invece sa controllare molto bene il materiale incandescente che ha fra le mani e riesce a ricostruire con tocco felice, aiutato da un'ottima fotografia, sia l'ambiente ancora ostile in cui la psicanalisi fa i primi passi che le trepidazioni legate ai nuovi metodi terapeutici, basati sulle libere associazioni, sull'analisi dei sogni e sulla centralità del rapporto medico-paziente. Fin dalle prime scene si capisce che Sabine è una malata che sprigiona erotismo. Quasi inevitabile l'*amore folle* che si scatena fra Jung e la paziente, un amore che toglie il respiro. Basti pensare alla scena in cui Jung, ossessionato da questa passione, non riesce neppure a seguire la rappresentazione del *Tristano e Isotta* e deve uscire nel foyer dove sarà subito raggiunto dalla donna che, senza freni inibitori, si congiungerà a lui, vagheggiando anche la nascita di un figlio. Questo, che sarà l'ultimo dei loro incontri amorosi, è anche quello più carico di erotismo. Del resto la fusione di corpo e di anima era già stata sottolineata in momenti precedenti, quali l'abbraccio che compare nel manifesto, a mio avviso troppo scontato, nient'altro che una levigata fotografia per attirare spettatori. Mi piace ricordare di questa prima parte del film la scena

nel manicomio, in cui Sabine, con la sua magica carica d'amore e di vitalità, riesce a trascinare tutti, medici e pazienti, in un ballo liberatorio. O la bella prova di femminismo *ante litteram*, oltre che di tragico umorismo, dell'incontro d'addio che vede la donna affrontare impavida tutti gli scienziati dell'epoca riuniti per un seminario. La seconda parte del film è quasi tutta centrata sulla figura femminile che, pur nella disperazione d'amore, ritorna in Russia dove diventa una specie di eroina. Jung sembra ormai lontano e può apparire quasi "debole". In realtà è grazie al loro complesso rapporto simboleggiato da una pietra-amuleto che accompagna sempre la donna, che emerge il valore dello psicanalista che non solo l'ha guarita, ma che le ha anche trasmesso quella forza e quella la determinazione che faranno dei lei una specie di icona.

G. Alberta Zanuso - La prima esperienza di un grande psicanalista, la malattia nervosa, la nascita di un amore, passione travolgente. Tutti ingredienti di questo film che Faenza conduce con mano sicura. Bravi e ben scelti gli attori e ottimo l'evolversi del rapporto tra terapeuta e paziente. Anche per il grande coinvolgimento professionale di Jung: il cosiddetto controtrasfert lo travolge letteralmente, facendogli rischiare sia la carriera che la vita familiare. Da questo momento anche il film subisce una svolta, il racconto si sfilaccia, troppi avvenimenti incombono e la sceneggiatura perde di concretezza e linearità. Resta tuttavia un pregevole film, molto interessante e di grande coinvolgimento.

Lucia Fossati - Film apprezzabile più per l'intento documentaristico, di rievocazione della figura di una donna significativa e ai più sconosciuta, che per il modo in cui è realizzato. Ho trovato troppo didascalico il parallelismo tra la storia della Spielrein e quella dei due sconosciuti ricercatori di oggi; non mi è piaciuta l'insistenza un po' morbosa e scontata sull'ambiente ospedaliero e sul rapporto amoroso con Jung; sopratutto, mi è sembrata insufficiente la rappresentazione del passaggio della protagonista dalla condizione di psicopatica a quella di psicologa, capace di influire sul pensiero di Jung e Freud. Forse se il trucco avesse invecchiato man mano il viso della protagonista (alla morte era vicina ai 60 anni) lo spettatore avrebbe capito meglio il trascorrere del tempo e la successione degli eventi.

Lucia Bodio Scalfi - Ho trovato il film piuttosto interessante, sia perché ci fa conoscere un personaggio che ha avuto una sua rilevanza pedagogica, con l'istituzione dell'asilo bianco, sia perché nel raccontarci la storia della Spielrein tocca vari temi, suscitando diversi spunti di riflessione (la segregazione dei malati di mente, la nascita della moderna psicologia, la debolezza affettiva dell'uomo, la tragedia nazista). Allo stesso tempo mi è sembrato un po' troppo frammentario, molti passaggi sono troppo rapidi e sembra quasi che ci siano state delle parti di congiunzione tagliata, senza preoccuparsi di dare uno sviluppo armonioso alla vicenda. Non trovo il manifesto particolarmente valido, perché esplica solamente una parte del film – ancorché fondamentale perché si riferisce al "recupero" della giovane isterica.

Angela Bellingardi - Il film è elegante, ben fatto e con buoni interpreti. La vicenda è avvincente ma poco approfondita in tutte le sue fasi; l'intreccio con i personaggi attuali, alla ricerca della verità storica, rende il film un po' frammentato e forse il regista ha voluto dire troppe cose.

Gabriella Rampi - Il film mi è piaciuto per la ricostruzione dell'ambiente e dell'atmosfera di quegli anni e perché non è soltanto la storia degli inizi, delle difficoltà, degli errori della psicanalisi, ma è la storia di una donna che parte dal buio della follia e, attraverso la passione, riesce poi a incanalare le sue emozioni verso una vita reale e ricca: si laurea, si sposa, ha una figlia, lavora senza rinnegare niente del suo passato, mantenendo con Jung un rapporto epistolare ricco di confidenza, e cercando di realizzare, al ritorno nella sua patria amata, le intuizioni del suo spirito ribelle e anticonformista, per finire poi vittima della follia di due dittatori.

DISCRETO

Teresa Deiana - Dato che la vicenda per quanto improbabile è vera, il fatto di non averla resa credibile narrandola con la misura che avrebbe meritato, è da attribuirsi alla regia. Il film mi è sembrato poco convincente e molto disarmonico a partire dalle varie metafore troppo trasparenti, come la testa scolpita e poi distrutta a significare il fallimento che lo psicanalista si attribuisce, o le situazioni quasi risibili (l'assalto amoroso della ragazza nel ridotto del teatro) e quelle drammatiche della strage nella sinagoga. Per non parlare del calligrafismo dell'immagine che mostra la coppia intrecciata (il manifesto) tra luci calde ed effetti del decadentismo figurativo raramente raggiunti in un film. Una minore ridondanza sul tutto non avrebbe guastato.

MEDIOCRE

Piergiovanna Bruni - Due film in uno. Il primo mediocre, dove Jung è messo in cattiva luce; medico curante debole e poco virile, catturato da una forma non credibile di "controtransfert". Il secondo discreto, pur nelle stonature che riguardano l'aspetto della giovane Sabina che non invecchia mai e vive nell'eterno, con la sua espressione intensa e intellettuale. In questa seconda parte vi è una buona ambientazione storica, in parallelo con l'amore dei due protagonisti. Però la passione e la follia non comunicano nulla di misterioso e affascinante. Nessuna forza enigmatica dell'inconscio riesce a stregare i due protagonisti attratti uno dall'altro. È un amore solo istintivo, a volte squallidamente avvilente, mentre avrebbe dovuto essere messa in risalto la loro intesa cerebrale prima che sessuale. Solo così anche il titolo avrebbe avuto un senso, indipendentemente dal ciondolo carismatico che rappresenta, secondo Jung, la sua anima.

Marcello Napolitano - Incredibile per un regista raffinato come Faenza, uno spettacolo del livello di fiction televisiva. La protagonista è brava e riesce a rendere credibile un personaggio difficile, ma il contorno è veramente povero sia in recitazione che in sceneggiatura (il personaggio della signora Jung particolarmente mal disegnato). Abominevoli la metastoria contemporanea (Salve, sono il professor Fraser dell'università di Glasgow; lei è una ladra ma l'assumo lo stesso…) e il dispendio di nomi-faro del Novecento come figurine dei calciatori (ti do due Majakoski per un Ronaldo, anzi no per un Pasternak); divertente il milliamperometro del dottor Jung, che impazzisce a sentire la parola "padre". L'unico momento in cui ricompare il sensibile Faenza è quando fa parlare gli occhi dei bambini. Buona la ricostruzione ambientale, ottima la fotografia. Anche le metafore, un po' meno didascaliche non avrebbero guastato (i lupi e il daino).

L'uomo del treno

27

titolo originale:
L'homme du train

Cast&Credits

regia: Patrice Leconte
origine: Francia, 2002
sceneggiatura: Claude Klotz
fotografia: Jean-Marie Drejou
montaggio: Joëlle Hache
scenografia: Ivan Maussion
musiche: Pascal Estève
interpreti: Jean Richefort (Manesquier), Johnny Hallyday (Milan), Charlie Nelson (Max), Jean-François Stévenin (Louis), Isabelle Petit-Jacques (Viviane))
durata: 1h 30'
distribuzione: Mikado

Il regista

Nato il 12 novembre 1947 a Parigi, prima ancora di frequentare il prestigioso Idhec, Patrice Leconte gira, a soli quattordi anni, un corto d'animazione di dodici minuti intitolato *Il giro del mondo di Monsieur Jones*. Complessivamente, fino al 1972, realizza ventisei cortometraggi collaborando, allo stesso tempo, con il giornale "Pilote". Realizza il suo primo film nel 1975, *Il cadavere era già morto*, che sarà il capostipite di un genere che si affermerà sempre più nel cinema francese. Nel 1985 passa all'avventura con *Gli specialisti* ma è *Tandem* che segna, nel 1987, una svolta nella sua carriera. Due anni dopo attira l'attenzione della critica con *L'insolito caso di Mr. Hire*, presentato al Festival di Cannes. Il regista conferma la sua vena intimista nel 1990 con *Il marito della parrucchiera*. Dopo altri film dalle alterne fortune, nel 1995 realizza un suo soggetto originale, *I granduchi*, ambientato nel mondo dello spettacolo. Nel 1996 passa al film in costume con *Ridicule*, storia ambientata nel '700, presentato al Festival di Cannes. Il film è un successo e ottiene la nomination all'Oscar come miglior film straniero, quattro César tra cui miglior film e miglior regia e il David di Donatello per la miglior regia. Fra gli altri suoi film, *Une chance sur deux* (1997) e *La ragazza sul ponte* (1998).

Il film

Scende dal treno in una innominata cittadina invernale della Francia (le riprese si sono svolte nell'insolita cornice di Annonay, nell'Ardèche) un tipo che sembra piuttosto un tipaccio; e infatti attende i complici che devono affiancarlo in una rapina. Per una serie di casi, Milan viene ospitato nella fatiscente dimora a vita del malinconico e sentenzioso Manesquier, professore in pensione, vedovo di madre (per così dire) e scapolo solitario. Nel rapporto che laboriosamente si intreccia tra il garrulo padrone di casa e l'ospite guardingo, veniamo poco a poco scoprendo che i due tenderebbero paradossalmente allo scambio di ruoli perché l'uomo d'azione

sogna una vita tranquilla e il sedentario volentieri si concederebbe alla avventura. E se il professore parla troppo e il suo ospite troppo poco, nel giro di tre giorni passati insieme la tentazione del gioco delle parti prende corpo. Per il momento, tuttavia, un comune destino aspetta i due amici improvvisati al varco del sabato mattina [...]. Patrice Leconte è uno di quei registi all'antica francese, diretto discendente dai maestri del cinema "ben fatto" impietosamente ghigliottinati dai giacobini della Nouvelle Vague, e perciò sgradito alla critica dei nipotini di Truffaut (*Le Monde* in testa) [...]. In realtà Leconte è un piccolo maestro che mantenendosi in equilibrio fra una raffinata qualità e le legittime aspettative del pubblico non di rado riesce a realizzare dei film notevoli, di cui *L'uomo del treno* è uno degli esempi migliori. [...] Felicemente abbinato all'incisiva personalità del cantante (qui soltanto attore) Johnny Hallyday, un pirotecnico quanto sommesso Jean Rochefort intona il duetto all'insegna della sensibilità e della mezza tinta. Una chiave difficile da duplicare che due eccezionali doppiatori, rispettivamente Massimo De Francovich e Umberto Orsini, utilizzano magistralmente gareggiando in bravura con i colleghi francesi. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 23 novembre 2002)

LA STORIA

Milan non è il tipo d'uomo a cui piace parlare, e soprattutto è uno che preferisce non fare domande. Ma quando incontra Manesquier capisce che di lui può fidarsi. Manesquier lo ospita in casa sua senza affatto preoccuparsi delle conseguenze che quel gesto potrebbe avere. L'incontro tra i due appartiene a quel genere di cose che accadono assolutamente per caso. Milan è appena arrivato col treno in un paese che non conosce, per un lavoro di cui non può dire, quando le saracinesche dei negozi si abbassano e le strade si riempiono di buio. Ha mal di testa, e la prima preoccupazione è di entrare in farmacia e comprare dell'aspirina. Nella farmacia c'è Manesquier. Appena fuori dalla farmacia, Milan si accorge di aver bisogno di un bicchier d'acqua. Manesquier capisce la sua necessità e lo invita a casa sua. Resteranno insieme tre giorni. Per entrambi il sabato successivo è un giorno in cui è fissato un appuntamento irrimandabile. La casa in cui abita Manesquier è una grande villa, quasi in stato d'abbandono. Ci ha sempre vissuto con la madre, e da quando è morta, quindici anni prima, non ha cambiato niente. Adesso è in pensione e continua a insegnare privatamente, come faceva un tempo da professore di francese. Non si è mai sposato, anche se dalla morte della madre è legato a una donna che però tiene alla dovuta distanza. Per il resto, solo ricordi e rimpianti. Milan si sistema nella camera che il suo ospite gli ha messo a disposizione. Toglie i pochi indumenti dal borsone, e ripone in un cassetto bene allineate tre pistole. Richiude e prende la chiave. E poi esce ad incontrare i suoi complici con cui studia un piano per una rapina da portare a termine il sabato a venire. Manesquier lo controlla con discrezione e con un po' d'invidia per una vita così diversa dalla sua. Prova persino a chiedere a Milan la ragione per cui è lì. Si sente rispondere che «dirglielo non servirebbe a niente, perché lo sa già». Allora il professore, senza più esitare, ammette di aver visto le armi. E passa al sospetto: «la banca?». Milan a questo punto lo rassicura: «Non si preoccupi. Se mi va storto non la coinvolgerò». Nonostante l'obiettivo della rapina da fare, Milan, accanto a Manesquier sente quasi improvvisa calargli addosso la stanchezza di una vita continuamente in fuga e il desiderio di indossare le pantofole. Al contrario, Manesquier vicino a lui si lascia andare all'ammirazione per chi ha conosciuto solo l'assoluta libertà, e con un gesto di ribellione nei confronti di se stesso si spinge a chiedergli di imparare ad usare la pistola. Solo a quel punto Milan si permette quelle domande che non è abituato a fare: «E davvero deciso per sabato?». E la risposta che riceve è: «Non ho scelta». Al che anche Milan conclude: «Neanch' io». Il giorno dopo, mentre Milan incontra il terzo complice, quello che ancora manca per poter mettere in atto la rapina, il professore si prepara all'ingresso in clinica, dove dovrà subire un intervento al cuore. È ormai tempo degli ultimi preparativi e dei saluti. Tutti e due si avviano verso quella giornata che sarà anche l'ultima della loro vita.

Manesquier muore prima che il chirurgo riesca a portare a termine l'intervento. Milan viene ucciso all'uscita dalla banca, sotto il tiro di una squadra di agenti che erano stati messi in allarme proprio da uno di quelli che avrebbe dovuto essergli complice. Ma in quei brevi attimi che precedono la morte, Manesquier e Milan incrociano le loro vite. Come se per un ultimo ripensamento tutti e due potessero trovare la forza di ricominciare da capo la loro esistenza, lasciandosi alle spalle quella che aveva deluso forse in eguale misura tutti e due. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Se nello strano, letterario mondo di Patrice Leconte tutti sono un po' filosofi e poeti, l'assenza di realismo non disturba perché è coerente col gioco allegorico della doppia osmosi di personalità fra i protagonisti. Solo nell'epilogo il tono scade un po'; guarda caso, proprio quando il film, fino ad allora disinvolto e brillantissimo, si lascia andare all'ambizione sbagliata di un finale troppo gonfio di significato. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 24 novembre 2002)

Il "singolare" scelto per il titolo sembra in contraddizione con l'assunto di un film che esplicita la sua propensione "duale" quando afferma che «l'umanità si divide in avventurieri e previdenti» (precisando che i secondi «hanno due cose di tutto»). E si pone in contrasto con le dichiarazioni dello stesso regista che ha parlato di un film «cucito addosso ai due attori»: Johnny Hallyday e Jean Rochefort. Tutto il film, in effetti, è imperniato sul rapporto e il confronto tra i due. Da una parte c'è l'*avventuriero* Milan [...]. Dall'altra parte c'è il *previdente* Manesquier [...] l'uomo del treno e l'uomo delle pantofole si specchiano l'uno nell'altro. Ognuno vede nell'altro ciò che gli manca e gli è mancato da tutta la vita. Uno è un uomo d'azione quasi afasico, l'altro è l'uomo delle parole e di poca azione. Uno è stato troppo in movimento, l'altro è stato troppo fermo. Una ha vissuto un tempo terribilmente lineare, un rosario di prima e poi, una teoria di imprevedibilità e affanni (il "terrore della storia" avrebbe detto Mircea Eliade). L'altro ha vissuto il tempo banalmente ciclico della routine, della vita ordinata, rassicurante, prevedibile, senza emozioni, senza sorprese, senza rivelazioni. Bastano tre giorni perché il malvivente desideri le pantofole e l'uomo coltivato sogni giacche di pelle e pistole. Ma i due non sono solo personaggi agli antipodi che affermano una tradizionale attrazione degli opposti. [...] Leconte li avvolge di tonalità coloristiche – giallo per il professore, blu per l'avventuriero – che, più che contrapporsi, sembrano disporsi lungo l'unico e cangiante "spettro" della luce. E li immerge in due musiche diverse (Ry Cooder accompagna Milan, Schubert lusinga il senso del fallimento di Manesquier) che esprimono lo stesso sentimento di fondo: quasi una sinfonia d'autunno. I due vanno incontro a una nobile sconfitta che rivela tutta la dignità, la fierezza e la bellezza della loro non assopita umanità. [...]. Eppure i due vanno anche incontro alla realizzazione del sogno: il finale – che a molti è parso ridondante e pleonastico – traduce perfettamente la realtà di due uomini che sono un cuore solo, perché "si desiderano" reciprocamente. Nella sua finzione, nella sua esibita cinematograficità, quel finale si rivela luogo utopico dove i binari che procedono paralleli possono finalmente incontrarsi, dove l'agognato scambio di vita può avvenire. [...] Due sono gli uomini, come le pantofole che indossa Manesqueir, come le baguette che Milan acquista. Uno solo compare nel titolo perché di una sola anima – naturalmente divisa in due – si tratta. (EZIO ALBERIONE, *Panoramiche* 34, inverno 2002)

L'uomo del treno può essere soltanto un film piacevole con un finale stucchevole e ridondante oppure può essere un film molto interessante, importante: tutto sta a decidere la dose di fiducia da concedere al regista. È doppio anche il binario su cui scorre il film con i suoi due personaggi. Da una parte c'è Milan, l'uomo del treno, che ha il volto segnato e severo di Hallyday, gli stivaloni texani, il giubbotto di pelle e, ben nascoste, le immancabili pistole. Dall'altra parte c'è Manesquier, il professore, nobile, che vive nel palazzo di famiglia. La sua vita è noiosa e sempre uguale a se stessa, almeno quanto quella dell'altro è movimentata e pericolosa.

Per questo, e per una serie di coincidenze poco credibili, sceglie di accogliere Milan in casa sua. Da qui si sviluppa il film che segue l'evolversi di due personalità agli antipodi, in cui l'una sembra aver bisogno di ciò che ha solo l'altra, fino a desiderare l'uno la vita dell'altro. Fin qui il film ha i toni semplici e schietti della commedia, con una leggerezza che lo rende godibile: sembra una storia – si direbbe quasi una favola amara – che non ci obbliga alla riflessione troppo facile, alla filosofia scontata su un destino che ci è imposto dall'alto o dalla nascita, o sulle classi sociali ancora troppo chiuse e segnate. Tutto scorre con la facilità con cui si osservano due persone, due vite delle quali si condivide qualcosa, ma è proprio alla fine, quando il film sembra concludersi in questo clima piacevole e sereno, che qualcosa cambia. Non certo nell'inatteso articolarsi dell'intreccio, che anzi giunge a un punto del tutto prevedibile, quanto piuttosto nel tono. Il regista, infatti, sceglie di esagerare artificiosamente l'evidenza con cui aveva disegnato il desiderio dello scambio tra le due persone e di metterlo in scena, sia pure su un piano onirico. Questa scelta ha portato al film le critiche di molti spettatori all'ultima Mostra del Cinema di Venezia dove era in concorso. In molti hanno riconosciuto in questa insistenza un'inutile e stonata ridondanza, sulla quale è forse utile soffermarsi più a lungo. Gli ultimi minuti forse sottolineano inutilmente ciò che già si sapeva e si può scegliere quindi di criticarli aspramente, poiché sembrano porre un film che si era apprezzato per la sua leggerezza, su un piano quasi filosofico, insistendo sull'assurdità del destino e sulla necessità del desiderio di libertà. Credo, però, che si possa mettere in campo un'altra ipotesi e cioè che l'intento di Leconte sia molto più banalmente quello di rappresentare lo scambio di persone come una verità, un evento effettivamente esistente, semplicemente come un fatto successo. Milan è diventato Manesquier e viceversa. Questa seconda permette di interpretare il film come la messa in scena di un'utopia; una favola bella, falsa, impossibile, irrealizzabile, ma non per questo meno efficace. E del resto non sono false, impossibili e irrealizzabili alcune scene del cinema di Kusturica, eppure così apprezzate e seguite? Se si guarda al percorso cinematografico di Leconte o anche soltanto a un film come *La ragazza del ponte*, forse, si può ipotizzare che egli tenti un ampio e pericoloso percorso che esamini proprio l'utopia e la favola per cavarne esiti nuovi e di certo interessanti con un tono e una mano del tutto diversi rispetto a un Fellini o a un Kusturica. Insomma sta allo spettatore scegliere se dare al regista questa fiducia, se credere cioè a questa sua ambizione. Altrimenti si godrà comunque un film piacevole e si arrabbierà un po' negli ultimi minuti. (ALESSANDRO CINQUEGRANI, *duel*, 101 gennaio 2003, p.13)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Fernanda Guy - Un magnifico film per raffinatezza, recitazione, arredamento, ambiente. Accetto anche la fine. Penso che nell'ultimo momento di vita abbiano sognato lo scambio con l'altro. Bellissimo.

Miranda e Giulio Manfredi - Fa parte dell'essere umano cercare l'identificazione con un altro diverso da sé per completare il proprio desiderio di esistenza vissuta pienamente. Leconte ne ha fatto un film arguto nel dialogo e profondo nell'interpretazione di due attori perfetti nel loro *physique du rôle*. Un professore loquace rimasto ancorato ai propri schemi didattici e un Johnny Halliday che solo con lo sguardo recita al sua parte di fallito con il desiderio di convertirsi alle pantofole. Il film parla da solo nei particolari ambientali, nelle abitudini reciproche dei due insoliti protagonisti, con un dialogo fatto di scambi di battute e di frasi appena accennate. Un cinema intelligente e raffinato che con leggerezza descrive un dramma esistenziale che già Pirandello fece suo in *Uno, nessuno, centomila*.

Gabriella Rampi - Un film raffinato e intelligente, con dialoghi bellissimi e ironici, una sceneggiatura molto curata in tutti i particolari. Molto bravi i due interpreti, soprattutto

Rochefort, mi è piaciuta meno l'insistenza troppo realistica sull'operazione e la rapina. Cosa ha voluto dirci il regista con quel finale? Forse non la storia di due uomini, ma la storia "dell'uomo": infatti il titolo è al singolare e l'uomo del treno è il rapinatore che arriva e il professore che parte. In ogni uomo ci sono aspirazioni e desideri profondi che spesso contrastano con la realtà delle scelte di vita, ma che nei momenti estremi ritrovano la sintonia e la pacificazione.

OTTIMO

Carla Testorelli - Mancano tre giorni all'appuntamento con la morte: due sconosciuti con opposte vite e caratteri si incontrano per caso. I due si annusano, si piacciono, si capiscono. Nel breve spazio di tempo loro concesso, la simpatia diventa affetto, ma soprattutto desiderio di scambiarsi i ruoli. Attraverso questa osmosi, i due arriveranno all'appuntamento fatale con la sensazione di aver vissuto due vite. Per questo morire sarà più facile. La storia è felicemente raccontata dal regista che, realizzando un film d'impianto classico, riesce a imprimere alla vicenda un ritmo perfetto, senza cedimenti. A battute godibilissime si affiancano scene memorabili: il professore che si esercita a sparare, il bandito che risolve l'annoso problema delle baguettes, il professore che si pavoneggia indossando la giacca di pelle con frange, il bandito che diventa professore carismatico parlando di Balzac... Insomma, un regista che riesce a farci amare fino in fondo la storia e i suoi personaggi.

Piergiovanna Bruni - Jean Rochefort è l'attore di spicco di questo gradevole film. Non solo dà prova di essere un interprete eccezionale e versatile, ma riesce a comunicarci il doloroso rimpianto per tutto ciò che il professore che personifica non ha saputo realizzare nella sua vita. Ho trovato particolarmente ricercata l'ambientazione nella penombra della villa un po' fatiscente, colma di oggetti e pezzi antichi che mentre comunicano la tristezza della solitudine e l'irreparabilità del tempo che corre, ci trasmettono anche l'intimità di una casa vissuta e rassicurante. Il film ci porta a considerare gli uomini come attori del genere umano, in un mondo in cui sembrano indossare ora l'una ora l'altra maschera, mutando ruoli e prospettive. Forse la vita, secondo il regista, è un gioco e vale la pena guardare il rovescio delle cose, scoprendo che in ognuno di noi vi è un dualismo fatto di bene e di male, di saggezza e di trasgressione. Il fascino del diverso è quella specie di pazzia che invade la vita dei due protagonisti ed inizia dai loro struggenti rimpianti. Trovo assurdo che il professore voglia fare il bandito, più credibile che il bandito voglia fare il borghese colto. Ma il paradosso sfocia in un'allegoria ironicamente congegnata: questo finale fra sogno e realtà in cui le menti obnubilate dei due immaginano di fuggire da se stessi per rinascere diversi.

G. Alberta Zanuso - È un film raffinato, raccontato sottovoce e recitato in maniera esemplare. Sono veramente diversi come sembrano i due uomini della storia? Non esiste forse in tutti noi il sogno di essere il contrario di quello che siamo? Aleggia lungo il racconto la sensazione che tutto sia già stato deciso e che non ci si possa sottrarre al proprio destino. Quanti interrogativi ci pone, come è sottilmente evocativa l'atmosfera di questo ottimo film.

Raffaella Brusati - Non amo tanto i film francesi e non sapevo che questo lo fosse, altrimenti mi sarei persa questo bel film per un pregiudizio. Partenza lenta che è una preparazione allo stupore che prende non appena s'inizia a conoscere il personaggio dell'insegnante: un gigante. Trama ben congegnata, dialoghi irresistibili, fotografia splendida per quel seppia degli interni. Una pellicola sulle occasioni perse, ma anche un invito a non arrendersi, non è mai troppo tardi per cambiare le cose. Basta volerlo. Molto poetico, delicato, con la musica che accompagna lo spettatore per tutta la durata del film in questo bellissimo viaggio dentro se stessi. Gli attori sono eccezionali: Rochefort e Halliday, così diversi e così bravi a completarsi e a bilanciare l'equilibrio del film. Tra vita e morte, realtà e sogno i due riescono finalmente a realizzare lo *scambio* delle proprie vite. Il ritmo è

ottimo, mai un momento di distrazione, di cedimento, l'ironia a volte amara, rende gradevolissima la visione.

Adelaide Cavallo - Forse l'uomo del treno siamo noi e il nostro io. Viaggiamo insieme al nostro doppio sul binario del nostro destino, ci combattiamo, ci completiamo, ignorandoci o ricercandoci alla bisogna alla perpetua ricerca di una conveniente risposta alla domanda chi siamo, cosa vogliamo. Conviviamo, e al desiderio di essere separati rispondiamo alla fine di no. Un po' bianchi, un po' grigi, un po' banditi, un po' onesti.

Pierangela Chiesa - Le prime immagini del film – due binari che corrono paralleli fino al punto in cui si intersecano nello scambio – racchiudono tutta la filosofia di questa storia. E il manifesto è un'eloquente visualizzazione di questo "scambio". Leconte conduce il racconto in maniera soft ma coinvolgente, anche se nel finale si concede un lieve eccesso di teatralità. Ottimamente interpretato e fotografato in modo magistrale, il film è punteggiato da scene (come l'incontro del protagonista con la sorella) di un realismo toccante, che portano lo spettatore a riflettere e a interrogarsi.

Antonella Spinelli - Film piacevole per la descrizione sommessa, e inizialmente povera di particolari, di due caratteri completamente diversi, di due vite agli antipodi. Ma è divertente e interessante scoprire, a poco a poco, cosa riserva l'animo ai due protagonisti: un irrefrenabile desiderio di cambiare. Forse esagerato il sopravvivere alla morte nell'ipotesi di una possibilità "reale" (o ultraterrena) di scambiarsi i ruoli e le esperienze di vita.

M. Cristina Bruni - Chi non sogna ogni tanto di cambiare la propria vita, trasformando se stesso in un nuovo individuo, la cui esistenza appare agli antipodi rispetto a quella fino ad allora vissuta? Ma, se appare condivisibile il desiderio del rapinatore che vorrebbe vivere nell'agio e nella cultura di cui è circondato l'anziano professore, mi è sembrato eccessivo che quest'ultimo a sua volta volesse trasgredire al punto da desiderare ardentemente di trasformarsi in delinquente. Il professore poteva realisticamente limitarsi ad apprezzare alcune doti dell'altro (la capacità seduttiva, il piacevole aspetto esteriore, la forza fisica) senza per questo volere rapinare insieme a lui la banca! Ho trovato invece più significativa per il messaggio proveniente dal film, la sequenza del professore con la sorella: il faticoso superamento di certi tabù anche connaturati a certo perbenismo familiare, lo sforzo verso una sincerità liberatoria che consente alla sorella di esprimersi finalmente circa il proprio marito e lo squallore della propria quotidianità. Per il resto il film è ottimamente recitato, e l'ambientazione, quella tranquilla e noiosa città di provincia francese, quella casa illuminata da calde e rassicuranti abat-jour, quel gusto retrò, quell'indugiare della macchina da presa sulle screpolature della tappezzeria, segno del lento incedere del tempo, quella terrazza dove a fine serata i due protagonisti si scambiano tacitamente i reciproci sogni, è sublime e azzeccatissima come solo un film francese può fare. Il finale, per le ragioni che accennavo, è la parte meno riuscita del film.

Bona Schmid - Leconte, regista, e Rochefort, attore, coppia vincente del sottile e gustoso *Il marito della parrucchiera* del 1990, ricompaiono, con squisita eleganza, in questo film d'atmosfera. Ai due si aggiunge un incredibile Johnny Hallyday che, deposti i lustrini del cantante yé-yé anni Sessanta, si rivela un attore efficace e penetrante in un ruolo che in fondo ben si confà al suo personaggio di ex *blouson noir*. Leconte è un regista che, essendo più giovane dei padri storici della Nouvelle vague, ne ascolta la lezione, ma si rifà alla grande tradizione del cinema francese. Con *L'uomo del treno* ci confrontiamo con un film colto e raffinato, ricco di citazioni letterarie e che ci riporta intatti il fascino e le atmosfere della vecchia provincia francese *délabrée*, ormai in via d'estinzione. Da un treno scende un viandante misterioso e un altro personaggio vorrebbe salirvi per vivere un sogno d'evasione - questo ci fa intuire il manifesto. I destini dei due uomini solitari, dal vissuto diametralmente opposto, si confrontano. I due si studiano a vicenda e vorrebbero scambiarsi i ruoli. Il

vecchio professore in pensione vorrebbe mettersi *on the road* con la chitarra del suo ospite eccezionale. Il bandito, stanco e disilluso, medita la rapina con poco entusiasmo. In entrambi c'è il vuoto di una vita sprecata. Il gangster di piccolo cabotaggio, non più giovane, intuisce che un paio di pantofole, una bella casa, dei libri e un pianoforte hanno il loro fascino. Il professore sogna invece l'avventura, il mondo vagheggiato, ma non conosciuto. Il finale del film, un po' arzigogolato, dà adito a diverse soluzioni "terminali" nei confronti di una vita intesa come viaggio, anche interiore. Un fatto si evidenzia però: l'intesa che si è creata tra i due uomini li cambierà in modo irreversibile.

Caterina Parmigiani - L'uomo cerca la felicità, dice la Bibbia, e questa aspirazione, che talora sembra sopita da una vita eterodiretta, riappare e riesplode quando meno ce lo si aspetta. Non chiude né il cancello del parco né il portone della sua villa il vecchio professore, per lasciare aperta la possibilità di un incontro che gli cambi la vita; il rapinatore, che si sente vecchio, vuole cambiare vita, diventando "pantofolaio". Studiatissimo il confronto tra i due uomini, interpretati bene da Rochefort e Halliday, che danno intensità e spessore a Manesquier e Milan.

BUONO

Luisa Alberini - La vita dell'altro: scenario in cui ricollocare la propria o specchio di chi sente l'insoddisfazione di un'esistenza giunta quasi al termine e ancora irrealizzata. Ma anche se il racconto si snoda come se davvero ci fosse un desiderio di scambio, la mia esistenza al posto della tua, si avverte subito che è un'ipotesi priva di concretezza. La realtà è un'altra ed è immodificabile. Il mezzo cinematografico rende da subito inequivocabile il senso del dialogo con il quale i due protagonisti si mettono in gioco e amplifica, con l'accurato alternarsi di luci e ombre, quello che è già sottinteso nei forti tratti dei volti e degli ambienti. Un film da cui non si aspetta il colpo di scena, e tuttavia una storia che porta a ripensare il valore dell'incontro e il mistero che ne può scaturire quando la diversità non è più motivo di separazione.

Antonio Vismara - Il film descrive bene i due caratteri antitetici dei protagonisti che gli attori interpretano con magistrale bravura, anche se sembra un po' inverosimile la fiduciosa ingenuità con cui il professore accoglie l'ospite malavitoso. Mi è restata la curiosità di capire coma mai al momento della rapina già fossero appostati franchi tiratori e gendarmerie… Chi ha fatto la soffiata? Realistica la tesi del film che in ognuno di noi covi il germe velleitario di voler vivere un'altra vita opposta alla propria.

Vanda Seghizzi - Più che il punto di arrivo (la ricerca di un atteggiamento e di uno stile di vita omologo a quello del "nuovo amico") mi ha colpito il punto di partenza. Già in ognuno dei due personaggi compare un tratto, un accenno di ciò che egli troverà affascinante nell'altro. Il professore sicuramente è alla ricerca dell'imprevisto (non chiude mai la porta della propria casa); il rapinatore apre con gesti metodici e curati una valigia ben fatta e piena di indumenti stirati e in ordine. Ciò a cui essi aspirano, ciò che li suggestiona è già presente in loro. Sul finale, l'incrociarsi dell'auto del chirurgo con quella dei complici pare sottolineare l'annodarsi del destino di questi due uomini.

Franca Sicuri - Leconte mi sembra volere dimostrare – e ci riesce benissimo – il dualismo che c'è in ognuno di noi. Racconta con ironia e intelligenza le affinità, nella diversità, dei due protagonisti, interpretati peraltro da due ottimi attori.

Rosa Luigia Malaspina - Film stupendo, molto ben interpretato da due attori magnifici, sul doppio, lo specchiamento, la dualità sia interna che esterna a noi, le nostre zone d'ombra, quello che si è e che si vorrebbe essere, lo scambio dei ruoli. Può succedere che l'altro sia vissuto come una minaccia fino a che non ci rendiamo conto che ci completa, che ci aiuta a comprendere noi stessi e che noi siamo gli altri.

Forse il finale sta a significare che saremo in pace quando accetteremo tutto ciò, sia l'altro da noi che dentro di noi.

Pierfranco Steffenini - Non è tanto il tema del film a destare interesse – e cioè la diffusa aspirazione a vivere, almeno brevemente, esperienze diverse, se non opposte, alle proprie – quanto piuttosto il garbo, l'acutezza con cui esso è trattato. Le figure dei due protagonisti, il bandito sul viale del crepuscolo e il professore solitario e insieme estroverso, sono rappresentate con grande finezza psicologica e attirano la simpatia dello spettatore. Il dialogo è brillante e l'accompagnamento musicale è quanto mai aderente all'azione. Certo, se si analizza il film sul piano della plausibilità, le obiezioni di tipo razionalistico non mancano (a solo titolo di esempio, come è possibile che una banda di malviventi trascorra alcuni giorni in un villaggio prima di compiervi una rapina, lasciando ampia traccia della propria presenza?). Così pure il colpo di scena finale, che pure va letto come l'estremo, surreale scambio di identità tra i due personaggi, costituisce una brusca, forse non condivisibile, inversione stilistica nel contesto del film. Ma prevale su tutto l'apprezzamento per un'opera intelligente, dalla quale ci si lascia prendere, senza opporre resistenza.

Carlo Chiesa - Il racconto, platealmente surreale, riesce ad interessare lo spettatore con la mimica e le sorprendenti battute filosofiche dell'ineffabile Manesquier messe a contrasto con la cupa determinazione del duro Milan. La inevitabile curiosità di conoscere se i dubbi (o le speranze) circa la fantasiosa inversione dei ruoli si potranno realizzare, viene inopinatamente risolta con il finale, improvvisamente realistico e crudele. ognuno è schiavo del proprio destino! La simpatica maschera di Rochefort (scrupolosamente analizzata dai primi piani di una minuziosa fotografia) cessa drammaticamente di divertirci (ed io ci sono rimasto un po' male).

Lidia Ranzini - All'inizio si pensa ad un western, in quanto da un treno non scendono tante persone ma un solo uomo con una sacca in spalla. Il taciturno rapinatore dal viso di pietra e inquietanti occhi a fessura color ghiaccio e il professore in pensione rintanato in una villa fatiscente sono persone agli antiposi. Ognuno però sogna la diversità: il bandito vuole le pantofole e leggere poesie, il pensionato vuole trasgredire. L'amarezza del rimpianto è il tema fondamentale. Solo alla fine si perde un po' di tono, ma ci siamo nutriti di allusioni, intuizioni, monologhi e frasi lapidarie per novanta minuti. Da quando il regista ci ha proposto *Il marito della parrucchiera* ha fatto passi da gigante. Complimenti anche a Halliday, che conoscevo solo come cantante.

L'uomo senza passato

titolo originale:
Mies vailla menneisyyttä

Cast&Credits

regia e sceneggiatura: Aki Kaurismäki
origine: Finlandia, 2002
fotografia: Timo Salminen
montaggio: Tero Malmberg
scenografia: Markku Patila, Jukka Salmi
costumi: Outi Harjupatana
musica: Marko Haavisto & Poutahaukat
interpreti: Markku Peltola (l'uomo), Kati Outinen (Irma), Juhani Niemela (Nieminen), Kaija Pakarinen (Kaisa Nieminen), Sakari Kuosmanen (Anttila).
durata: 1h 37'
distribuzione: Bim

Il regista

Aki Kaurismäki è nato il 4 aprile 1957 a Orinattila in Finlandia. Studia giornalismo all'Università di Tampere, si occupa di critica cinematografica e lavora come montatore durante le vacanze estive (per mantenersi fa vari mestieri, dal postino al lavapiatti). Nei primi anni '80 inizia a lavorare col fratello Mika insieme al quale dirige *Saimaa-ilmiö* (*Lago Saimaa*, 1981) e interpreta *Valehtelija* (*The Liar*, 1981) e *I senza valore* (1982). Nelle loro prime esperienze cinematografiche i due fratelli collaborano spesso tra loro e insieme fondano la casa di produzione Villealfa (omaggio al film *Agente Lemmy Caution, missione Alphaville* di Godard). Nel 1983 Aki debutta da solo dietro la macchina da presa con *Rikos ja rangaistus*, adattamento di *Delitto e castigo* di Dostojevsky ambientato in Finlandia e ben presto si impone all'attenzione della critica internazionale soprattutto con la sua trilogia "proletaria", che comprende i film *Ombre nel paradiso* (1986), *Ariel* (1988) e *La fiammiferaia* (1989). Nel 1987 fonda la casa di produzione Sputnik Oy. Più volte premiato al Festival di Berlino – 1990 menzione d'onore OCIC e premio Interfilm per *La fiammiferaia*, 1992 premio FIPRESCI per *Vita da Bohème*, 1999 menzione d'onore C.I.C.A.E. per *Juha* – nel 1993 gli viene assegnato il Nastro d'argento Europeo dal S.N.G.C.I., mentre al Festival di Cannes riceve nel 1996 la menzione speciale della Giuria Ecumenica per il film *Nuvole in viaggio*.

Il film

Arrivato in treno a Helsinki, un personaggio chiamato nel copione M. (il bravo Markku Peltola) viene bastonato senza ragione da tre teppisti e si risveglia dal coma privo di memoria. Pian piano "l'uomo senza passato" trova modo di sistemarsi in una baracca con l'orto, il juke-box e il cane e si accinge a intraprendere una vita nuova come "il fu Mattia Pascal" (ma si potrebbero citare ulteriori precedenti: *Siegfried* di Giraudoux, *Il viaggiatore senza bagagli* di Anouilh). La differenza è che nel film di Aki Kaurismäki [...] la creazione dell'*uomo nuovo* non

rappresenta un progetto eccentrico e provocatorio, come nel romanzo di Pirandello, ma un tentativo di sopravvivenza. Su *Le Figaro* Dominique Borde ha scritto: «I marxisti pensavano: non potendo cambiare l'uomo, cambiamo il mondo. Kaurismäki rovescia il postulato: cambiamo l'uomo e miglioreremo il mondo». Però su questo punto il finlandese è scettico, come si legge in un'intervista a *Positif*: «Nel mondo non vedo nessun avvenire». Amabile e graffiante nel suo anarchismo, ammiratore dichiarato dell'opera di Frank Capra, l'autore si esprime nelle forme della commedia e indica una via di salvezza nel sentimento di lealtà che lega reciprocamente i perdenti. Gli vanno bene anche gli inni dell'Esercito della salvezza, purché i suonatori, dei quali M. diventa il manager, imparino a eseguirli a ritmo di rock and roll. Militante nella schiera benefica (e qui c'è forse un ricordo di *Il maggiore Barbara* di G.B. Shaw) appare Irma (ovvero l'intensa Kati Outinen). Lo smemorato ne fa la propria compagna e proprio quando tutto sembra aggiustarsi il passato ritorna [...]. Fra le curiosità di *L'uomo senza passato*, che per il classico equilibrio del racconto costituisce un punto d'arrivo del cinema di Kaurismäki, c'è da mettere la presenza nella parte del comandante dell'Esercito della salvezza di Annikki Tahti. Popolarissima in Finlandia, la cantante si esibisce nel suo cavallo di battaglia, *Ricorda Monrepos*, un'evocazione della Carelia persa durante la Seconda guerra. È un tocco bizzarro, come se un regista italiano in vena di nostalgie patriottiche recuperasse il motivo di *Vola colomba*. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 7 dicembre 2002)

A Cannes il film ha vinto il Premio della Giuria, quello per la migliore interpretazione femminile e il premio della Giuria ecumenica.

LA STORIA

Seduto su un panchina poco distante dalla stazione di Helsinki, un uomo, il cui nome ci viene indicato solo con un iniziale, M., aspetta che si faccia giorno. Improvvisamente, e senza alcuna ragione, tre giovinastri lo colpiscono alla testa con un bastone, gli portano via tutto quello che possiede e lo abbandonano. All'ospedale il medico lo dichiara ormai morto. Ma poco dopo trova la forza di alzarsi e di raggiungere il quartiere più povero della città, e di cadere come un rifiuto tra tanti container, abitati solo da gente che non ha niente. Ad accorgersi di lui sono due bambini, che lo portano con loro dalla madre, che gli dà da mangiare, lo medica e lo mette in condizioni di reggersi di nuovo in piedi. M. non ricorda più niente del passato, neanche il suo nome. Ma in quel mondo di poveri si trova a suo agio. Il poliziotto della zona che non si fa scrupolo a chiedere dei soldi in cambio di quello che offre, gli assegna un container appena abbandonato da un barbone e lui lo ripulisce, lo arreda con quel poco che trova intorno e vi sistema anche un vecchio juke box che riesce a far funzionare di nuovo. Accanto, in pochi metri di terra, pianta qualche patata. L'impiegata dell'Esercito della Salvezza, Irma, che se lo vede davanti il giorno in cui va a chiedere aiuto, in fila come tanti altri per un piatto di minestra, si rende conto che merita fiducia e che va aiutato a trovare un lavoro. Con un vestito in ordine M. si presenta all'Ufficio di collocamento, ma il modulo da compilare e la firma che occorre diventano ostacoli insuperabili. Il Direttore non crede alla sua storia e lo caccia con poche parole: «La droga la trovi per strada». L'Esercito della Salvezza continua così ad essere il posto dove rifugiarsi e Irma, la donna a cui con molto pudore a poco a poco stabilisce un'amicizia. Una sera M. si offre di accompagnarla a casa. Il primo passo verso qualcosa che per tutti e due è già molto importante, e l'inizio di una serie di incontri che renderanno uno indispensabile all'altra. La sensazione però di imparare un mestiere e di aver voglia di provarci di nuovo M. la riceve, imprevista, passando vicino a due operai che stanno lavorando con la fiamma ossidrica. Appena chiede di poter provare, e quando gli altri capiscono che è uno che ci sa fare, gli è persino troppo facile avere il lavoro. Le difficoltà vengono subito dopo, in banca, quando all'impiegata che ha l'incarico di aprire un conto a suo nome, condizione indispensabile perché gli sia versato lo stipendio, non sa indicare il suo nome. Ma qui succede l'imprevedibile. Accade infatti che, mentre l'impiegata gli sta spiegando lo stato

in cui si trova la banca, un rapinatore la costringa a mettere mano alla cassaforte e prima di allontanarsi con i denari rinchiuda tutti e due nella camera blindata. Il fatto ha per M. serie conseguenze. Finisce alla polizia che procede come avviene quando si arresta un presunto malvivente sprovvisto di documenti: impronte digitali e fotografie. E se questa avventura non si conclude con l'arresto è grazie a Irma, che gli manda in soccorso l'avvocato dell'Esercito della Salvezza. Una volta libero, M. entra in un bar e si vede raggiungere da quello strano rapinatore che ha un'altra richiesta: trovare qualcuno che consegni un pacchetto di soldi, divisi in varie buste, sulle quali c'è il nome e l'indirizzo dei destinatari. La spiegazione: un debito verso gli operai che avevano lavorato per lui e il dovere di restituire loro quei soldi che avevano guadagnato, e che non era riuscito a dare prima per via di un fido ritirato dall'Istituto di credito. Naturalmente M. assolve all'incarico. La sua foto intanto viene diffusa dalla polizia e arriva alla moglie, che lo riconosce e si fa viva. Irma adesso sa che M. è sposato e soprattutto che è suo dovere ritornare a casa. Nell'accompagnarlo al treno lui le dice «non dimenticarmi». Lei risponde: «Come potrei? Sei stato il mio primo amore». Il viaggio verso la moglie lo riporta in un paese del Nord a confronto con una donna ancora giovane, di cui non ricorda più nulla. Lei gli spiega che il loro divorzio era ormai definitivo, e che non aveva avuto modo di farglielo sapere. Adesso ha un nuovo compagno. M. riprende il treno e torna da Irma. E la trova in silenzio seduta ad un tavolo davanti a un bicchiere di birra ad ascoltare i ragazzi dell'esercito della Salvezza che suonano e cantano, per una delle loro solite feste. La invita a seguirla fuori e insieme si allontanano. Lei riesce solo a dirgli: «Non sei stato via tanto. Ho avuto paura». E lui: «Senza ragione». (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Kaurismäki non ha bisogno di far parlare i suoi personaggi: i gesti, gli ambienti, gli abiti, parlano per loro, e la macchina da presa rivela la povertà della loro condizione, là su quel confine di una città industriale. Come dice il protagonista, un saldatore che appena arriva a Helsinki viene picchiato quasi a morte, perde la memoria e viene soccorso dai disoccupati che vivono nei container: «Si, certo che posso parlare. Solo che prima non mi veniva in mente niente da dire», Kaurismäki ha moltissime cose da dirci, sulla condizione umana, sull'amore e la solidarietà, sulle condizioni sociali ed economiche di questo passaggio di secolo. Tra i grandi autori di oggi, non dimentica mai, nelle sue storie minimaliste, il tessuto sociale che le genera. Non crede però che occorrano molte parole per raccontarlo, ma piuttosto molta comprensione, molto dolore, molta pulizia e un filo di speranza. Più che minimalismo, la sua è parsimonia, pudore, di forma, mai di sentimento. Nei suoi lunghi silenzi, echeggiano improvvise frasi come «Piange una betulla se una foglia cade?», si accendono amori a prima vista, brilla la solidarietà tra poveracci. L'autoironia è la sua arma e il suo schermo, ma il suo cuore salta sempre fuori (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 11 dicembre 2002)

[...] erede tanto dell'antropologia teologica paolina quanto della tradizione ideologica marxista. Si potrebbe infatti leggere il film come una ripresa delle beatitudini evangeliche o come l'affermazione di un principio di solidarietà e di dignità allo stesso tempo individuale e collettivo (perché alla rinascita di una persona si accompagna la nascita di una comunità). Come una metafora della presenza e del soffio vitalizzante della Grazia («Tutto è grazia» viene detto nel film) rispetto all'universo soffocante della Legge (adombrata nel neofarisaismo dei burocrati e dei legulei). Come una dimostrazione di quella possibilità di "rinascere" che Gesù prospettava a Nicodemo [...]. Come una radicale affermazione della possibilità di un "comunismo" dei bisogni e delle capacità, degli impegni e delle disponibilità («la grazia di Dio vale in cielo, non in terra» afferma provocatoriamente la protagonista del film). Quello di Kaurismäki è il cinema dell'essenzialità che mette in scena la deprivazione di tutto e mostra le risorse di fantasia e di felicità che una vita liberata dagli orpelli riserva. Denuncia l'invivibilità del mondo,

ma propone anche un antidoto impastato di gentilezza, umanità e un po' di rock'n'roll. Rifiuta la prospettiva isolata dell'*io* (l'orizzonte privatistico del nome, della casa, della famiglia borghese) e riafferma, in tempi decisamente poco propensi a riconoscerne il valore, la progettualità del *noi*. È il film di un pessimista che ha deciso di non prendersi troppo sul serio. Oppure è il film di un ottimista che non si nasconde le difficoltà della sua posizione. [...] è l'ultimo tassello di quell'ascetismo proletario, di quel romanticismo ironico, di quella melodrammaticità senza scene madri, di quell'attenzione anticonsolatoria ai sogni e ai bisogni delle persone, di cui è intessuto il cinema di Kaurismäki (*La fiammiferaia*, *Ho affittato un killer*, *Vita da bohème*, *Nuvole in viaggio*). L'iperrealismo della messinscena, la saturazione technicolor dell'immagine, lo straniamento brechtiano delle interpretazioni, la scarnificazione dei dialoghi, la virata ironico-demenziale in luogo del patetismo miserabilista sono altrettanti segnali di una formalizzazione antirealistica e il frutto di una assoluta economicità produttiva, stilistica e simbolica. [...] Il cinema di Kaurismäki c'è perché c'è stato il cinema di Chaplin, di Keaton, di Capra, di Minnelli e di Bresson. (EZIO ALBERIONE, *Panoramiche* 34, inverno 2002)

Le immagini del film dicono esplicitamente quello che dicono. Allo stesso tempo, però, si ha l'impressione che tra immagine e immagine si inseriscano significati, mai precisati in maniera univoca, affidati alla dimensione allusiva del linguaggio simbolico. Chi è quest'uomo che muore e risuscita, porta su di sé i segni delle percosse ricevute, ha il capo cinto da una fasciatura che (come accadeva a Francisco Rabal nel finale del film *Nazarin*, 1952, di Luis Buñuel) assomiglia a una corona di spine? Non è la prima volta che il regista finlandese Aki Kaurismäki si cimenta con storie di diseredati e marginali. Egli professa un'ammirazione incondizionata per maestri del cinema come Bresson e Ozu (citato in una scena del film quando la macchina da presa indugia sul protagonista che, mentre mangia da solo in un ristorante giapponese, si sofferma ad assaporare il gusto del sakè). In questo film circola un'aria da sogno a occhi aperti che può far pensare a certi apologhi di Frank Capra o al mai dimenticato *Miracolo a Milano* (1951) della coppia De Sica-Zavattini. L'apparizione di un personaggio spaesato, che non riesce a trovare il suo posto nell'ambito della società, rievoca le comiche mute di Charlot, mentre l'humour surreale e vagamente metafisico, che di tanto in tanto fa capolino, richiama alla mente Buster Keaton, unico attore del muto che, anche dopo l'avvento del sonoro, si è sempre rifiutato di parlare. (VIRGILIO FANTUZZI, *La Civiltà Cattolica* 3668/2003)

Fatto di melò raggelati e sarcasmo a scoppio ritardato, di attori brechtiani e città nordiche sorde e indifferenti, il cinema del regista finlandese, che somiglia tanto ad una sorta di fassbinderismo incapace di prendesi sul serio, ha un'andatura graduale ed uniforme e un tepore sbiadito tenuto ad una temperatura costante da una vigilanza incomprensibilmente inappellabile. I suoi film tutti d'un pezzo che brillano di piccole gag glaciali, non danno mai più di tanto, ma neanche scendono mai al di sotto della fermezza di uno stile. Come ribadisce senza sorprese *L'uomo senza passato*. (MARIO SESTI, *Kataweb cinema*)

Kaurismäki ha le doti del poeta: sottrae le parole inutili, finché non escono versi; ascolta lo spazio e il tempo finché non gli parlano intimamente, come succede nella contemplazione o tra i fumi dell'alcol [...]. Essenziale e scabra, è la storia non priva d'umorismo d'un tizio che arriva in treno a Helsinki per cercare lavoro ma, picchiato, perde la memoria, diventa un baraccato e s'innamora di una dama dell'Esercito della salvezza. Il mondo dei diseredati di Chaplin è illuminato dal technicolor trompe-l'oeil di Timo Salminen, che desertifica il paesaggio suburbano e innalza le emozioni: la malinconia dell'emarginazione, il coraggio di adattamento, l'amicizia di un vicino. Per Kaurismäki la collocazione della cinepresa è un punto di vista morale sul mondo. Dopo il commovente *Nuvole in viaggio* e l'estremo *Juha* [...] si conclude una sorta di trilogia dei valori perduti con un'esortazione al valore ritrovato: l'uomo. Due premi a Cannes. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 6 dicembre 2002)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Lucia Fossati - Film molto originale, ironico, surreale ma anche tenero, nello stile di Buster Keaton. Questo regista aveva già dimostrato in precedenti film (*Nuvole in viaggio*, *Juha*) di essere un vero autore, ma qui mi pare che raggiunga l'*optimum*. Con uno stile apparentemente freddo e non coinvolgente, con poche parole (*Juha*, film del '99 è addirittura muto), il regista riesce a rappresentare alcuni paradossi della società del benessere, come le strutture pubbliche kafkiane, le situazioni di emarginazione e di povertà, il degrado delle città; eppure il tono non è da tragedia, ma da favola che fa molto pensare, che apre all'ottimismo perché forte è la solidarietà tra le persone semplici e ha sempre senso ricominciare a vivere anche per chi ha perso tutto, perfino il proprio passato. Alla riuscita del film contribuisce in modo determinante la recitazione stralunata degli attori, in perfetta sintonia con lo stile del regista.

Franco Lorandi - La crudezza, l'essenzialità, la forza di sopravvivenza, l'animalesca umanità, la passione dei principi, dei valori e dei sentimenti. Molto vero, forte, pulito.

OTTIMO

Gianfranca Viani - Può un uomo clinicamente morto attraversare una città per finire svenuto lungo un fiume? Io credo che Kaurismäki abbia pensato a una resurrezione onirica con un percorso di purificazione in una comunità straordinariamente solidale e comprensiva, una società utopistica in contrapposizione alla società burocrate, indifferente e violenta in cui viviamo. Ottima la regia e la recitazione..

Lina Amman Orombelli - Un film "nuovo", veramente "nuovo" come il suo protagonista. È doloroso ma godibile, con una vena di umorismo che lo percorre con grande leggerezza. Tutto sembra naturale, la vicenda si snoda verso un lieto fine semplice, senza rimpianti per un passato che non c'è più. Perfino la visione del porto di Helsinki con brutture, povertà, abbandono ha un suo fascino legato ai colori bellissimi e alla straordinaria complicità di vita umana e di solidarietà.

Amalia Giordano - È un film poetico dove grazia, civiltà, rispetto per l'altro, amore, solidarietà esprimono gioia di vivere pur nelle difficoltà del quotidiano. Colonna sonora sublime. Ottima recitazione.

Giovanna Santero Avanzini - Il film mi è piaciuto per il messaggio di amore e carità che ha dato. Mi ha colpito l'evidente sottolineatura che il regista ha fatto tra la caldissima solidarietà tra i poveri e la fredda efficienza dell'ospedale supertecnologico.

Arturo Cucchi - Viviamo in un mondo egoista, che ama i soldi, che sferza la lealtà, che appena può fa a meno della solidarietà, che si mette i paraocchi soprattutto per non vedere i perdenti, coloro che hanno bisogno di tutto. E molto spesso il nostro correre quotidiano è finalizzato alla ricerca del benessere, ad accaparrare il più possibile risorse per goderle egoisticamente. Pochi, però, sanno usufruirne della e nella giusta misura. Anzi, i più, se guardiamo in giro con occhi sereni, non hanno di che vivere. E i motivi sono i più disparati. *L'uomo senza passato*, suggestiva e stravagante favola, segue l'odissea di un uomo in cerca di lavoro. Il film vive di essenzialità e di semplicità, di cose minime e di tanta armonia. Affronta con delicatezza il tema della violenza sociale sui poveri, sui diversi. Ci fa capire che i poveri, i senza passato, non sono condizionati da cose e nemmeno dalle persone, non hanno ricatti da fare. E, proprio perché non sono oppressi dalle convenzioni sociali, sanno riscoprire la solidarietà, l'amicizia, la generosità, la gentilezza, il senso della famiglia, la lealtà, l'onestà. Il film è piacevole per il suo umorismo, per il suo clima di serenità, per il suo equilibrio, per la riscoperta dei valori semplici e per la voglia di vivere nel segno della speranza.

Marcello Napolitano - È una favola sul buon proletariato, sui diseredati che sopravvivono ai margini della vita normale; ma riescono a creare un ambiente quasi da città giardino, anche il cassone dell'immondizia non è così repellente come ci mostra l'esperienza. E il potere locale, rappresentato dal poliziotto o sorvegliante Anttila, è alla fine comprensivo e solidale alle ragioni dei sottomessi. Poiché il film è dichiaratamente non realistico, è inutile domandarsi delle incongruenze logiche (la resurrezione iniziale ma anche altre minori). Un elemento importante della scelta non realistica è il tipo di recitazione, trasognata, a scatti, con i personaggi che talvolta si mettono in posa davanti all'obiettivo prima di pronunciare la loro battuta. Giustamente qualcuno ha richiamato *Miracolo a Milano*, per il clima buonista e di favola; nessuno ha richiamato Loach, che affronta temi analoghi con scelte espressive molto diverse. L'elemento importante è l'impatto emozionale del film. L'ho visto con piacere, forse attenuato dalla fama che lo aveva preceduto; Kezich lo considera un «punto d'arrivo di K.»: invece a me sembra meno pregevole di lavori precedenti. La parte più viva del film è la storia d'amore, grazie anche alla grandissima sensibilità e bravura della Outinen, che disegna con l'espressione del volto e anche del corpo il ritratto di una donna non più tanto giovane, alla prima esperienza sentimentale. Qualche storia, anche se richiesta dalla trama, come quella della rapina e soprattutto la redistribuzione del maltolto mi sembra che appesantiscano il film, tendano piuttosto a farne una dimostrazione logica dei guasti del capitalismo: una figura così emblematica e definita come il rapinatore-imprenditore fallito toglie quel tanto di indeterminatezza e di ambiguità da cui nasce il sogno dello spettatore.

Barbara Grassi - Il film è molto bello; i sentimenti sono presenti ma espressi in modo delicato, c'è totale assenza di passione. Anche se la situazione rappresentata è oggettivamente drammatica non è proposta in modo drammatico. Viene lasciata aperta la porta della speranza.

Luisa Alberini - C'è tutto il tempo che serve per entrare in questa storia: i ritmi sono dilatati, aiutano a capire bene la vita di chi non ha più ragioni di rincorrere un impegno, di confrontarsi con qualcuno. Soli al mondo, uno dei tanti possibili casi quello di aver perso la memoria, c'è soltanto da ricominciare. È la condizione di chi è così povero da avere dietro di sé solo un cassonetto e davanti magari neanche quello, e che sa di poter contare solo sulla propria voglia di vivere e la forza di sperare. Ma ricominciare da dove e da chi? La risposta può arrivare proprio da un altro che vede al di là del nome scritto sulla carta d'identità, e che sa ascoltare lo sguardo e le parole che spaventano. Così come ci piacerebbe che il mondo andasse.

Rita Gastaldi - Il film è molto bello, piacevolissimo da vedere (e rivedere per coglierne e ricordarne tutte le sfumature), profondo da ricordare e ripensare (per la ricchezza di simboli e messaggi), ora utopistico ora spietato nella rappresentazione della natura e dei rapporti umani e della società in cui viviamo. Il tutto in un'atmosfera quasi rarefatta, surreale e assurda, che parte dalla "rinascita", inaccettabile sul piano razionale, del protagonista che, dichiarato morto in ospedale, si rialza pieno di vigore e, invisibile a tutti, cammina fino a raggiungere l'area desolata e abbandonata del "popolo dei containers". Il protagonista, nel mondo nuovo in cui si ritrova, si muove da un lato con la rigidità (quasi autistica, andrà sciogliendosi al tepore dei rapporti umani) di chi si avventura in terreni sconosciuti, senza riferimenti culturali e personali (mancanza del "sé"), dall'altro con la imperturbabilità di chi affronta le situazioni più assurde, e pericolose, libero da ogni paura, non avendo nulla da perdere o a cui aggrapparsi. Anche l'ambiente in cui si svolge la vicenda (la periferia della grande città, di cui si vede solo il profilo di luce, oltre il fiume (o un ramo di mare), come le strade squallide, lo sportello bancario, il dormitorio dell'esercito della salvezza), poco realistico collocato nella capitale di un paese (per definizione ricco) del nord Europa sembra assurgere a simbolo di tutte le baraccopoli del mondo.

Franco Castelli - In quell'uomo senza nome né documenti ho rivisto uno dei senza dimora, detti con disprezzo "barboni" della nostra Milano del 2003. Per avere la carta d'identità ci

vuole una residenza e per averla bisogna avere un lavoro, per il quale bisogna esistere come cittadini (avere la carta d'identità, senza la quale non si hanno diritti civili). Queste cose le sperimentano quelli del nostro "esercito della salvezza, il piccolo esercito del volontariato. A partire dal dare loro almeno un recapito, penso che quando abbiamo visto quel poveretto che dormiva in un cassonetto delle immondizie, tutti ci siamo ricordati di diversi casi di persone miracolosamente sottratte all'ultimo momento alle fauci del macina-rifiuti. E le mense ci hanno ricordato quelle che tanti conventi tengono operanti per le schiere di questi poveretti. Oggi, a Milano, nel 2003.

Angela Bellingardi - Container arrugginiti, case desolate per poveri derelitti, periferie squallide e luci nordiche fanno da sfondo e da elemento unificante a una storia surreale, a una metafora sulla condizione umana. Il regista ci presenta, in modo distaccato e senza drammi, la storia di un uomo rimasto senza memoria in seguito a una violenza subita, sradicato dalla sua vita e dalla sua storia. E l'esperienza della perdita di tutto e del lento, mai disperato, recupero di sé: l'uomo risale la china e si riadatta alla nuova vita. Ci sorprende con la sua calma, la sua tranquillità, il suo fatalismo e i suoi silenzi. Tuttavia agisce, costruisce e tra i miserabili e i reietti trova conforto e dei valori. Lo stile è asciutto e scarno, senza retorica, nordico in ogni sua accezione; Kaurismäki è convincente quando trasmette questo messaggio di speranza e di vita al suono di una bella musica intensa e nostalgica. I due protagonisti sono molto espressivi e coinvolgenti.

Dario Coli - L'ho interpretato come la rinascita di un uomo nuovo in un mondo ideale dove prevalgono il bene e la bontà. A parte il male rappresentato dai teppisti, che alla fine vengono sconfitti, i "cattivi" nel film sono ridicolizzati (il commissario di polizia, l'affitta-container che in fondo è un buono) e non sono per nulla influenti. Per noi latini il linguaggio del film è molto difficile da capire immediatamente: i comportamenti quasi ieratici come quelli dell'impiegata di banca, le scene d'amore, l'incontro con la ex moglie e il suo nuovo compagno. È un ottimo film, che non si dimenticherà facilmente e che ci fa sognare una nuova società, e dimenticare quella in cui viviamo. Credo sia questo il significato del titolo.

Giulio Manfredi - Un film basato su un pragmatismo che sembra non incoraggiare lo spettatore a farsi domande. La realtà dei fatti diventa quasi surreale tanto è lontana dai nostri schemi mentali mediterranei, in cui la parola deve esprimere l'emotività a tutti i costi. Qui violenza, solidarietà e amore sembrano far parte meccanicamente di un contesto sociale in cui la vita consiste nella sopravvivenza quotidiana. La ricerca del valore ultimo di una semplicità di vita fatta di essenzialità e di compartecipazione attribuisce al film un contenuto molto alto come messaggio per un miglioramento dell'uomo nella sua socialità. La mancanza di identità cancella l'uomo nella sua capacità di affrontare la vita in un sistema in cui il lavoro burocraticamente organizzato richiede l'identificazione dell'individuo per farne un numero nel meccanismo della produzione e del consumo.

Gabriella Rampi - Il passato che il protagonista non ha più è un passato con una bella casa, una moglie con cui litigare, una grossa macchina da sfoggiare: è un passato che, quando lo ritrova, non rimpiange. Ma torna alle sue otto patate, al suo ambiente degradato, ai pericoli della strada: dove però ha trovato un amore sincero, una vita semplice, la fede nella provvidenza ma anche, nell'aiuto reciproco, la solidarietà fra i diseredati della Terra. Un film che fa riflettere sulle nostre abitudini eccessive e dispendiose, sulle nostre chiusure e i nostri egoismi. Film molto ben recitato, con una sceneggiatura dai tagli netti e una bellissima musica.

BUONO

Carlo Chiesa - Da un "arcipelago" a un altro… ci accorgiamo di quanto la natura umana sia mutevole e strana. Sarà per l'atmosfera rarefatta di quei cieli di un pallido azzurro e per il carattere freddo e tetragono della gente del Nord, che la reazione agli avvenimenti assume regole e comportamenti che (secondo il nostro metro) possono sembrare anomali.

Ritengo importante, tuttavia, che l'autore sia indigeno; ciò gli permette di trasmettere con maggiore forza il suo messaggio, anche ammantato da una sua implicita poesia. Appare, così, convincente l'austero comportamento dell'Uomo (che ha scordato, per fortuna, solamente i dati anagrafici) e della ragazza, così soavemente innamorata. Nella fiaba, poi, non poteva mancare il Mangiafuoco-Padrone di casa. Malgrado qualche apparente incongruenza, il film mi sembra nel complesso abbastanza riuscito.

Antonio Vismara - Un bel film che ci rivela un mondo di emarginazione ma anche di cristiana solidarietà. Paesaggi nordici così lindi e verdi contrastano con le periferie degradate purtroppo simili in tutto il mondo. Il pudore dei sentimenti e la grazia del rapporto tra i due protagonisti è tipico di un mondo così diverso da quello "latino".

Carla Testorelli - Ho prediletto l'ottimismo dolente di *Nuvole in viaggio* rispetto a quello surrealista di *L'uomo senza passato*. Il nuovo film di Kaurismäki è una specie di parabola: se tutti fossero poveri e buoni, se tutti si volessero bene nonostante la povertà e l'emarginazione, se si potesse vivere in un mondo povero ma bello, forse esisterebbe la felicità. Il film è ambientato in un improbabile villaggio finlandese, dove tutti sono poveri ai limiti della miseria, ma sono ricchi dentro (come si usa dire oggi), tanto da prendersi cura dell'uomo capitato lì per caso e rimasto senza passato. Il film è diretto magistralmente. Ironia, satira, *pietas*, dolcezza, colori naïfs e tanto tanto umorismo sono mescolati con sublime leggerezza, tanto da sfiorare quasi l'esercizio di stile. Ma l'autenticità del regista salva tutto.

Annamaria Bruni - Questo film scarno, con lunghi silenzi, povero di tutto – gesti, abiti, ambienti – è ricco di sentimento, solidarietà tra poveri, speranza e lealtà. Al momento ti senti confusa, non sai se ti piaccia o no, o il perché ti piaccia; è lontano anni luce dal nostro mondo e dal nostro modo di vivere, ma ti tiene avvinta dall'inizio alla fine.

DISCRETO

Teresa Dalla Valle - Nonostante il film abbia degli indubbi pregi, come *le physique du rôle* e il viso eccezionalmente adatto alla parte del protagonista, la mancanza totale di retorica e l'evidenza di notevoli valori umani, non ho potuto evitare una certa delusione forse dovuta all'aspettativa, che il titolo ingenera, di chissà quali misteri che poi non ci sono, o alla lentezza, in alcuni punti eccessiva, dello svolgersi degli avvenimenti che sono in verità assai minimi anche se profondamente rilevanti.

MEDIOCRE

Giuseppe Garone - Il tema è piuttosto sfruttato, il senso di solidarietà tra i diseredati. Il dialogo è scarno, la recitazione inespressiva. Il film mi appare come un esercizio intellettuale.

INSUFFICIENTE

Ilario Boscolo - Un film monocorde, lento e anche un po' inverosimile. È troppo semplicistica la visione proposta: la società dei senza casa è buona (ha buoni sentimenti, è sociale e socialista nei comportamenti), mentre le poche presenze della società normale sono negative (teppismo, usura, prevaricazione, sfruttamento) escluso l'esercito della salvezza. Il protagonista "rinasce" positivo dopo essere tornato alla vita dallo stato di coma indotto dalla bastonate di assassini. Lo stato di tristezza che coesiste con lo stato di sostanziale serenità nei relitti della società è ben rappresentato attraverso la capacità di godere delle piccole cose (la sigaretta, la birra, lo stare vicini), di sentire intensamente l'amicizia, di avere rapporti di mutuo soccorso, di avere una "sana" filosofia della vita.

Verso Oriente - Kedma

titolo originale:
Kedma

Cast&Credits

regia: Amos Gitai
origine: Francia/Israele/Italia, 2002
sceneggiatura: A.Gitai, Mordechai Goldhecht, Haim Hazaz, Marie-Jose Sanselme, Marc Weitzmann, Taufik Zayad
fotografia: Yorgos Arvanitis
montaggio: Kobi Netanel
scenografia: Eitan Levi
musica: David Darling, Manfred Eicher
interpreti: Andrei Kashkar (Yanush), Helena Yaralova (Rosa), Yussuf Abu-Warda (l'arabo), Moni Moshonov (Klibanov), Juliano Mer (Moussa), Menachem Lang (Menachem), Sandy Bar (Yardena), Tomer Russo (Milek)
durata: 1h 40'
distribuzione: Bim

Il regista

Nato l'11 ottobre 1950 ad Haifa (Israele), Amos Gitai è figlio dell'architetto del Bauhaus Munio Weinraub Gitai e di una docente di teologia, Efradia, nata in Palestina sotto l'Impero Ottomano. Tra il 1971 e il 1975 ha studiato architettura in Israele e quindi a Berkeley (California), cominciando a realizzare i suoi primi cortometraggi e documentari. Dal '77 i suoi film sono stati trasmessi dalla Tv israeliana, che li ha censurati nell'80. 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, nel 1993, ha realizzato più di dieci film, tra cui *Devarim* (1995), *Milim* (1996), *Yom Yom* (1998). I successivi *Kadosh* e *Kippur* vengono entrambi ammessi alla selezione ufficiale di Cannes nel '99 e nel 2000. Prima di *Kedma* ha girato *Eden*, ambientato nel 1948, anno della nascita dello stato ebraico, e subito dopo, *Israel*, uno degli undici episodi del film collettivo *11'09"01*, sull'attentato alle Torri gemelle. Il suo ultimo film, *Alila*, è stato selezionato per il concorso alla Mostra di Venezia 2003.

Il film

Verso Oriente di Amos Gitai è più di un film storico che ha inizio nei primi giorni di maggio del 1948, quando gli inglesi stavano per mettere fine al loro mandato in Palestina e Ben Gurion era sul punto di decretare la nascita dello Stato d'Israele: è un'opera che dà il sentimento della perennità del conflitto tra arabi ed ebrei, della sua durata ineluttabile e infinita, evitando ogni amalgama tra passato e presente ma offrendo con chiarezza allo spettatore gli elementi per comprendere come si è arrivati all'oggi, quanto l'oggi è una conseguenza dei fatti di ieri. In più è un film bello, ben fatto, d'un pathos asciutto e straziante. Una vecchia nave da carico lenta e rugginosa trasporta in Palestina ebrei d'Europa scam-

pati allo sterminio nazista, gente ferita, mutilata, desolata, gravata da troppi ricordi atroci, in cerca di una patria, della Terra Promessa. Ma in Palestina infuria, allora come ora, la guerra tra arabi ed ebrei: gli immigrati clandestini affamati di pace vengono subito arruolati dall'esercito clandestino ebreo, forniti di armi, addestrati a usarle e impegnati nella battaglia per il controllo della strada di Gerusalemme. Alcuni, sopravvissuti all'orrore, moriranno in combattimento, avanguardia delle innumerevoli vittime che seguiranno negli anni. Prima ancora di nascere, lo Stato d'Israele presenta i suoi due volti: l'aspetto militare e la faccia della memoria non soltanto del dolore ma anche della speranza (lo spirito dei kibbuz, l'utopia socialista, le comuni). È doppio anche il monologo che conclude il film. Un ebreo scampato allo sterminio piange la diaspora («Milioni di persone, un popolo intero che decide di tuffarsi nella pazzia più totale! Va avanti da più di duemila anni! Duemila anni, ci pensi? Che popolo incredibile! Che popolo... spaventoso!»); un vecchio palestinese grida la resistenza («Qui resteremo, qui, malgrado voi, fermi come un muro! Non ce ne andremo mai!... Scriveremo poesie, riempiremo le strade con le nostre immense manifestazioni e i nostri figli si ribelleranno, generazione dopo generazione»). Il film del regista israeliano cinquantenne già autore di *Kadosh* e *Kippur*, […], racconta magnificamente gli scontri nel paesaggio arido, ostile e bellissimo, le vicende individuali, le personalità alterate dai disastri della guerra. Il suo sentimento di fondo, passione e pena, resta indimenticabile. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 9 giugno 2002)

LA STORIA

Otto giorni prima della creazione dello Stato di Israele una nave carica di ebrei arriva in Palestina. Ad attenderla ci sono l'armata di sicurezza ebraica che deve accoglierli, l'armata inglese e la popolazione palestinese che cerca di respingerli. La nave si chiama Kedma, ed è un vecchio cargo straripante di profughi da tutta Europa: molti giovani, pochi bambini, pochissimi vecchi. Procede adagio, solcando un mare che appare calmo, quasi lasciando il tempo a quella gente che porta con sé le poche cose più care di assaporare lentamente la gioia del ritorno. All'arrivo la situazione è già chiarissima: chi è in grado di difendersi viene preso in carico da un gruppo di ebrei armati, gli altri passano sotto la guida di chi tenterà di accompagnarli al kibbutz. Lontano marciano i soldati inglesi, custodi solo della loro bandiera. Incominciano tutti a muoversi camminando in mezzo a sassi ed a erba, e abbandonandosi ai ricordi. Una ragazza racconta come è riuscita a scappare da un lager e ha trovato la comprensione di un tedesco che non l'ha denunciata; un giovane racconta di come anche lui sia scappato, ma, dopo la promessa di aiuto, derubato di tutto quello che aveva. Nessuno di loro sa dove saranno condotti. Gerusalemme, ancora troppa lontana, è sotto assedio. È necessario avere un'arma e imparare ad usarla. Ma la raccomandazione a coloro a cui viene consegnato un fucile inglese, dopo aver spiegato come lo si usa, è anche quella di non nominarlo mai. Ci si rimette in marcia e si dà nuovo spazio ai ricordi. Poi, giunti ad una grande costruzione, il rumore delle armi da fuoco si fa vicinissimo: è un attacco arabo, l'inizio di una vera battaglia. Poco dopo, i morti da tutte e due le parti, arabi ed ebrei, sono tanti. Quando sembra tutto finito, gli ebrei incrociano un gruppo di arabi in marcia. Il capo della milizia ebraica chiede all'uomo che li conduce dove sono gli arabi da cui sono stati attaccati, e si sente dire «non lo so». E poi: «Sono scappati tutti verso Gerusalemme, sono andati in un posto sicuro dove difendersi. Che cosa volete da noi, noi non siamo organizzati come voi. Le nostre armi sono arrugginite e vecchie». E le donne in coro: «Lasciateci stare, lasciateci in pace. Questa è la nostra terra» . E se ne vanno. Ma un vecchio ha ancora il tempo per una accorata invettiva: «Qui resteremo, malgrado voi, fermi come un muro. Laveremo i piatti nei vostri bar, riempiremo i bicchieri dei signori, puliremo i pavimenti delle vostre cucine al buio, per strappare anche un solo pezzo di pane per i nostri figli dalle vostre unghie blu. Qui resteremo. Qui malgrado voi, fermi come un muro, malgrado voi. Avremo fame, saremo malvestiti, ma saremo sempre pronti a combattervi. E i nostri figli si ribelle-

ranno. Generazione dopo generazione e la nostra radice sopravviverà. Malgrado voi». Gli ebrei sopravvissuti si contano. Uno di loro prende nota dei loro nomi e dà disposizione perchè siano caricati sulle camionette. Stordito da quello a cui ha assistito, uno di quegli ebrei appena arrivati e scampati allo sterminio è improvvisamente colto da un pianto disperato, e con tutta la forza che gli resta grida a se stesso, ma rivolto anche al popolo che lo ha preceduto: «Noi non abbiamo una storia. Sono gli altri che ci hanno obbligato ad essere così, senza che noi lo volessimo. Non c'è coraggio né gloria, solo un gruppo di infelici, perseguitati. Ci sono alcuni che pensano che il modo con cui abbiamo sopportato il nostro dolore sia coraggio. E il coraggio della disperazione. Quando non c'è via d'uscita, chiunque di noi può diventare un eroe. Soffrire, soffrire, soffrire, la sofferenza è nemica della gioia. Noi abbiamo scelto la schiavitù al posto della libertà, il sogno al posto della realtà, la speranza al posto del futuro, il credo al posto della ragione. Questa è una cosa odiosa. Non c'è nessuna forza nella nostra sofferenza». Ed è inevitabile per quest'uomo ricordare il destino del popolo d'Israele: «La diaspora è la nostra piramide, con il martirio che ne forma la base e il Messia alla sommità. Va avanti da più di duemila anni. Che popolo incredibile, che popolo spaventoso. Da farti impazzire». E infine pronuncia parole terribili: «In ultimo ci è stato detto "voi non dovete fare niente, dovete aspettare. Il Messia un giorno verrà e risolverà tutto". La terra d'Israele non appartiene più gli ebrei. Questa è la verità. Sì, è così. Il tempo ce lo dimostrerà. Ormai è tutto finito». A forza, l'uomo viene caricato insieme agli altri sulla camionetta, che imbocca una strada di cui non si vede ancora la meta. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

La sequenza d'inizio è epica. Un cargo pieno di superstiti della Shoah raggiunge la terra promessa: è il 1948, l'anno della creazione dello stato d'Israele. Al contrario di ciò che accadeva nel kolossal hollywoodiano di Preminger *Exodus*, però, un regista come Amos Gitai non può raccontare il mito fondatore con toni da saga nazionalistica alla John Ford, consapevole com'è che la stessa data segnò l'inizio di quella strage infinita alla quale assistiamo, ancora, giorno per giorno. Il tono prevalente è l'estrema amarezza, mista a indignazione. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 10 giugno 2002)

Una settimana dura nella Bibbia la "genesi". E una settimana – quella che precede la creazione dello Stato d'Israele (avvenuta il 14 maggio) – è quella che Gitai racconta in *Kedma*, mostrando i profughi ebrei che, seppur scampati alla Shoah, si ritrovano ancora una volta esuli, in fuga, esposti al pericolo, prigionieri dei loro stessi ricordi e delle loro ossessioni, bersagliati, perseguitati (dai soldati britannici che non hanno ancora lasciato il territorio), maledetti (dagli arabi costretti a sfollare per il loro arrivo)… Il marchio di fuoco che sigilla la nascita di Israele prima che negli scontri a fuoco successivi allo sbarco è sulla nave, nel pianosequenza all'inizio del film, quando una coppia sembra vivere un momento di intimità, per scoprire, poco dopo, che i due sono in una stiva in mezzo a tante altre persone. Quell'intimità negata è il segno distintivo di un popolo che ambisce da millenni la Terra promessa e che, da altrettanto tempo, è costretto a subire cattività, deportazioni, conflitti… Gli Ebrei per Gitai sono un popolo destinato a vivere per sempre sotto il segno della contraddizione: essere nomadi e randagi mentre anelano come valore supremo alla stanzialità, essere costretti ad apprendere l'uso delle armi quando vorrebbero soprattutto vivere in pace, coltivare il mito della propria differenza (il popolo eletto) salvo constatare che è la sofferenza a costituirli come popolo, possedere la doppia abitudine al dolore e alla speranza, essere vittima e trasformarsi un momento dopo in carnefice. Di questa doppia anima il film offre una puntuale conferma nei due monologhi letterari che ne racchiudono il senso: l'imprecazione del vecchio palestinese che riprende le parole del poeta arabo Tawfik Zayad («Noi resteremo qui, come un muro») e la brutale ammissione di Yanoush, uno arrivato a bordo della "Kedma", che fa sue le parole di Haim Azaz («Siamo un popolo senza sto-

ria», con il "vizio assurdo" dell'esilio, del martirio e del messia). In queste parole c'è tutto il futuro (quello che arriva ai nostri drammatici giorni) e tutto il passato degli Ebrei, c'è la radice e c'è il frutto, l'inizio (il paradiso perduto) e la fine (mai finita) del conflitto. Gitai, da parte sua, incarna la "contraddizione ebrea" facendo un cinema che al *discorso dell'immagine* (i pianisequenza iniziali e finali come mondi chiusi da cui non si può sfuggire, la ripresa di un paesaggio diviso tra terra e cielo, l'alternanza del motivo del pellegrinaggio, del canto e della sosta con quello della fuga, del sangue e della morte) associa, come mai prima d'ora, il *discorso della parola*, che è tanto luogo di rivelazione (i monologhi testé ricordati) quanto elemento di confusione (la babele delle lingue parlate). Quello di Gitai, se possibile, è il cinema della lucidità e della passione. Il suo epos minimale è frutto di uno sguardo che è, a un tempo, laico e religioso, contemporaneo e biblico. (EZIO ALBERIONE, *duel* 98, luglio/agosto 2002, p.14)

Kedma è il nome di una nave, quella che nel maggio del 1948 trasporta un gruppo di sopravvissuti dell'Olocausto provenienti da tutta Europa verso le coste della Palestina. Una "carretta del mare" del secolo scorso, attesa sulla spiaggia dai soldati inglesi che vogliono impedire lo sbarco e dai combattenti dell'esercito ebreo che vogliono invece favorirlo. Comincia sulla Kedma, con un lungo piano sequenza che dalla stiva sale e si allarga sul ponte pieno di emigranti, il nuovo film di Amos Gitai […], che, dopo *Kippur* e *Eden*, continua la personale ricostruzione delle radici dell'odio, della guerra, del malessere che attanaglia il popolo d'Israele. Gitai non è un autore integralista né convenzionale e costruisce il suo apologo con taglio volutamente astratto, in funzione delle due lunghe tirate conclusive, quella del palestinese Yussef, che con la sua famiglia sta scappando davanti agli ebrei, e quella dell'ebreo Yanoush, che invece sta scappando davanti agli inglesi. Due monologhi speculari che riassumono la violenza ossessiva che continua a insanguinare la storia dei due popoli. L'intento dell'autore è lucido; peccato che la geometria dell'assunto renda l'impianto narrativo un po' meccanico. *Kedma* è un film che si proclama d'autore fin dalla prima scena, che esibisce la propria metafora e il proprio messaggio a scapito del calore che circolava in *Kippur* e *Kadosh*. Un esercizio onorevole. (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 12 giugno 2002)

Su un film come *Kedma*, passato in concorso a Cannes 2002 e da lì, fresco fresco, sui nostri schermi, sarà bene intendersi. Sì: è un film che parla della nascita di Israele ed è quindi di strettissima attualità, anche perché il regista, l'ebreo Amos Gitai, parla a nuora perché suocera intenda (ovvero, usa il passato del suo paese per commentare il presente, anzi: per *inter-venire* nel presente). No: non è un film spettacolare, non "racconta" lo sbarco dei primi profughi nel maggio del '48 ma lo "rappresenta" con stile quasi astratto, mette in scena una battaglia in modo abbastanza ridicolo, insomma non è un film narrativo tradizionale né tantomeno d'azione, ma un'opera solenne, a suo modo sperimentale, piuttosto noiosa. Questo perché non vi aspettiate di andare a vedere *Exodus 2*. Qui Paul Newman non c'è. Kedma (significa: verso oriente) è il nome della nave che sbarcò i primi profughi ebrei sulla terra di Palestina il 7 maggio 1948. Ad aspettarli – questa è storia – c'erano gli inglesi, che stavano per abbandonare la Palestina (il loro ritiro era stato annunciato sin dal novembre 1947, dopo la famosa risoluzione dell'Onu che decretava la spartizione del territorio tra arabi ed ebrei) ma avevano deciso di impedire lo sbarco. Gli inglesi se ne andarono definitivamente il 14 maggio, lo stesso giorno in cui Ben Gurion proclamò l'indipendenza dello stato di Israele. Le lotte con gli arabi erano in corso da tempo. In modi diversi, proseguono ancora oggi. Il fiIm di Gitai comincia a bordo della Kedma. È un inizio ubriacante, spiazzante. La Kedma è piena di profughi che si portano appresso i poveri bagagli, ma sono costretti a nascondersi sottocoperta perché la marina e l'aviazione inglese non li veda, e creda che la nave sia un mercantile. Sono ebrei scampati all'olocausto, finito tre anni prima. Superstiti che sognano una nuova vita. La Kedma sembra una di quelle carrette del mare che ogni tanto si avvicinano aI porto di Brindisi: è un'immagine che dovrebbe ricordarci come i ruoli, nella storia, girino, e i popoli facciano a turno ad essere perseguitati.

L'arrivo in Palestina è ancora più incredibile: Gitai riesce a portarci nella situazione psicologica di ebrei che provengono da tutti gli angoli d'Europa e, quando mettono piede sulla terra promessa, non l'hanno mai vista in vita loro e sono probabilmente stupefatti dal trovarsi in mezzo a quattro sterpi e, a una pianura di sassi, con l'esercito inglese che li vorrebbe ricacciare in mare e gli arabi che cominciano subito a guardarli storti. Questi sono i momenti in cui Gitai, giocando esclusivamente su sguardi spaesati e scarni dialoghi, fa grande cinema. Poi c'è la battaglia. Dovrebbe essere la ricostruzione della "battaglia di Latrun", uno degli scontri di quei giorni. Di fatto, vediamo un manipolo di ebrei malvestiti e male armati che conquista una casupola in cima a un montarozzo. La gloriosa preda di guerra è l'asino dell'arabo che viveva lì, per altro usato per trasportare il cadavere di Menachem, uno dei giovani arrivati con la Kedma, che parlava solo l'yiddish e si capiva a malapena persino con gli altri. Menachem è stato colpito senza avere nemmeno tempo e modo di capire chi diavolo gli stesse sparando. In questa fase, ciò che Gitai comunica è – di nuovo – lo spaesamento, l'assoluta mancanza di senso. Lo scontro è ricostruito un po' così, con pochi mezzi e poca convinzione. Gitai non è un regista di western e si vede. Poi c'è il finale, girato come un film di Straub-Huillet. È il momento più bello del film, 10 minuti che valgono i precedenti 80. Sono due invettive, quasi due bestemmie, che Gitai "ruba" a due poeti, uno ebreo ed uno arabo: Haim Azaz e Tawfik Zayad. La prima invettiva è del vecchio arabo appena espropriato della capanna, dell'asino, della vita: "Resteremo qui come un rnuro, faremo figli che riempiranno le vostre prigioni, non avremo cibo né vestiti ma vi sfideremo per sempre". Tremendo. Ma ancora più tremenda è la tirata di Janusz uno degli sbarcati dalla Kedma. Mentre si contano i morti della battaglia e gli arabi sono in fuga, Janusz nega Israele, nega il Dio degli eserciti, nega il popolo eletto e la terra promessa: "Siamo un popolo senza storia. Il Messia è solo un mito che ci tiene vivi. Cosa saremmo senza la nostra sofferenza? Non saremmo nulla! Israele non è un paese ebreo, né adesso né in futuro. Tutto è finito". Entrambi i vecchi urlano il proprio dolore a gente che non li ascolta. L'israeliano Gitai ci dice che Israele è nato sulla sofferenza ed è comunque un paese di "deportati" – parola sua – di arabi che fuggono gli ebrei e di ebrei che fuggono il mondo. *Kedma* è un film durissimo. In lsraele molti lo odieranno. Noi, vedendolo, potremmo intuire le radici di tutto quell'odio. (ALBERTO CRESPI, *L'Unità*, 7 giugno 2002)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Norina Bachschmid - I soliti elementi di Amos Gitai: fango, acqua, camion, armi immersi in un paesaggio arido dai colori spenti e non definiti, riescono a creare un'atmosfera poetica piena di mistero che trascina nel mondo interiore dei personaggi dove sofferenza e speranza convivono in un tumulto pieno di passione.

OTTIMO

Maristella Monti - "Verso Oriente". Ancora una volta verso una non definita, incerta continuità, attraverso un'attesa che poco ha a che fare con la speranza, un'attesa che ha peso di angoscia, valenza di incognita. Subito sino dalle prime immagini il film impone ascolto, stimola intimo coinvolgimento, lungo tutto il suo svolgersi parla allo spettatore con un linguaggio essenziale: le negatività delle situazioni, le contraddizioni, l'umanità inerme nella paura, nel chiedersi ragione del dolore mentre il dolore si rinnova. Chi adopera un linguaggio cinematografico di questo tipo non opera soltanto una scelta rispondente al suo gusto estetico, ma si assume la responsabilità di dire non una verità storica, ma piuttosto la verità di ciascun essere umano.

Teresa Deiana - Cronaca di una guerra infinita, senza vinti né vincitori, ma con troppi morti. Quasi un documentario drammaticamente scarno che ci fa sentire spettatori partecipi e impotenti.

Grazia Emma Biraghi - Il film è intenso e terribile pur nella sua essenzialità e minimalismo. I personaggi commuovono per la loro *disperata speranza* di voler ricominciare a vivere. Il film induce una profonda riflessione e mette a fuoco, con dolorosa chiarezza, il dramma di due popoli, ebrei e palestinesi. Il paesaggio in cui si svolge la vicenda dell'arrivo degli ebrei è freddo e aspro, non sembra proprio la *terra promessa*. Il film è ottimo per il suo valore storico e umano.

Lia Calzia - Una narrazione asciutta, un paesaggio "protagonista", emblematico di una situazione drammatica, sono appena accennati, ma con determinazione, gli errori politici, i pregiudizi, le intromissioni ottuse e interessate che sono alla base di questa tragedia che si protrae da più di 50 anni, tra rovine e lutti. Il film sembra voler ricordare che il dramma del rapporto tra gli uomini sta nel fatto che non esistono mai torti e ragioni ben definiti, ma tutti hanno la loro parte di ragione. In quest'ottica, fra i film che hanno trattato l'argomento, questo è uno dei più forti e disperati.

BUONO

Dora Dorigo - È un film molto triste. E la lotta eterna di poveri contro poveri. Ebrei appena sbarcati, superstiti dei campi di concentramento, che si ritrovano in guerra contro altri poveri arabi scacciati dalla loro terra. Anime perse, in cerca di pace, senza pace. Forse questo spiega perché si combattono ancora e non cercano di capirsi.

Silva Rolando - Una atroce rivisitazione di una storia che ha le radici nei secoli passati. Speranze di un popolo che vive una eterna tragedia e spera nonostante tutto di trovare una pace che non riesce a realizzarsi. Scontro tra civiltà antiche sempre in conflitto da e per secoli.

Lucia Fossati - Film singolare che nulla concede allo spettacolo per essere una meditazione quasi filosofica sulla storia e sul destino dei due popoli discendenti da Abramo. Un'accorata riflessione in cui il regista ebreo si sbilancia a favore dell'altro popolo e mediante un alternarsi di inquadrature fisse e di piani sequenza esprime il desiderio di pace delle persone e la forza disgregante della guerra.

Cristina Bruni - Un film difficile ma estremamente realista: il conflitto tra palestinesi e israeliani ci viene rivelato in tutta la sua crudeltà. Basta la sola fotografia di quei luoghi aspri e desolati anche come campi di battaglia, a rendere l'idea. Significativo il monologo finale: gli israeliani sono davvero forse un popolo senza storia perché la loro storia è fatta da altri. Ma il regista mi è parso equidistante attraverso le urla dell'anziano palestinese che inneggiano a una guerra ahinoi eterna.

Rita Gastaldi - Mi è difficile esprimere un giudizio su un film di guerra, o con scene di violenza di fronte alle quali vorrei chiudere occhi e orecchie. Ho tuttavia ancora ammirato A. Gitai, per l'essenzialità e la pulizia del prodotto, e mi è parso che la stessa assenza di riferimenti storici contribuisca a mettere in evidenza l'insensatezza e la quasi casualità della guerra, per coloro che si trovano a combatterla («tutti dipendono dal destino e dal caso e l'uomo non sa quando il suo destino verrà...»), in un gioco in cui l'oppresso diventa oppressore, in cui i singoli sono sacrificati a strategie decise altrove, in nome di equilibri che minano invece di consolidare, in cui i sopravvissuti alle retate naziste in Europa muoiono (il cantante dalla faccia da bambino, messa a nudo la sua aggressività e desiderio di combattere contro un nemico che non conosce, il sopravvissuto che pensa di aver raggiunto la salvezza) e si trasformano: la felicità luminosa e piena di speranza al momento dello sbarco si trasforma alla fine della giornata nello straziante lamento sulla storia e sul destino degli ebrei, per i quali la nuova patria, destinata a rappresentare l'ultima tappa o rifugio, inizia a rivelarsi una trappola sanguinosa, da cui non sono ancora riusciti a liberarsi, in cui gli arabi hanno tutto il diritto di difendere la loro patria. E sono tornata a casa chiedendomi perché (la guerra) e come (la fine della guerra), ricordando Prévert («che coglionata la guerra...») e le ultime notizie dell'ennesimo attentato in Israele e le pagine dell'ulti-

mo libro di Yehoshua, in cui storie di arabi, palestinesi ed ebrei si intrecciano e in cui studiosi (illusi ottimisti?) ricercano nella storia mediorientale la strada da seguire per la comprensione e la saggezza che, uniche ,possono realizzare la vera integrazione degli ebrei nella loro nuova patria.

Marcello Napolitano - Film impegnato e di grande onestà intellettuale. Discontinuo: la prima parte, bellissima, elegiaca, con il viaggio in mare, bel sole e bei paesaggi naturali, balsamo alle profonde ferite dell'anima dei profughi dai massacri della Seconda guerra mondiale; le speranze dei profughi sono rappresentate con efficacia e poesia. Già però si anticipano le difficoltà alla liberta, degli affetti, delle persone anche nella nuova patria. La seconda parte, dopo lo sbarco, introduce subito alla durezza della vita che li aspetta; il paesaggio e il tempo, straordinariamente duri per il mese di maggio sul Mediterraneo, con pioggia, cielo livido, alberi scheletrici, dipingono bene quale sia la realtà politica e sociale della situazione. La sceneggiatura contribuisce alle cesure del racconto: nella prima parte il poco linguaggio è piuttosto lirico; dopo lo sbarco, fin quasi alla fine, il linguaggio è povero e nervoso, quasi esclusivamente esortazioni a muoversi "vieni, andiamo, muoviti, muoviamoci…"; la terza ha due importanti arringhe per le due parti in causa, utili a spiegare le idee del regista, ma povere come rappresentazione. Anche le scene di movimento sono un po' ingenue (i film americani ci fanno vedere battaglie molto più realistiche). I vari personaggi rappresentano tutto un popolo (il kibbutzim idealista, il militare determinato che adombra Dayan o Sharon, i poveri immigrati scampati al macello, che ritrovano altre lotte, alcuni reagendo con disperazione, altri abbracciando la violenza, senza una minima spiegazione psicologica, etc.) ma la contrapposizione è piuttosto meccanica, non ci si riesce a immedesimare con le motivazioni delle varie parti in gioco: supplisce la conoscenza che abbiamo della situazione, non l'idea che ci dà il regista. Insieme con la povertà delle scene di movimento, le due invettive (di parte araba e di parte israeliana) e le confessioni degli scampati al ghetto (la ragazza sul tram, il giovane oltre il muro di cinta) fanno pensare a una rappresentazione di tipo teatrale e non cinematografica. È un film che poteva dare molto di più di quanto abbia dato effettivamente, un discorso alto che induce a pensare pescando dalle cronache e dalla storia che si è sedimentata dentro di noi, ma raramente trascina i sentimenti dello spettatore; un film di gruppo con troppe motivazioni diverse per riuscire a imprimersi nella fantasia dello spettatore.

Ennio Sangalli - È un film a doppio binario. Su di uno viaggiano i "semplici" ebrei e palestinesi, entrambi con ragioni e torti. Per essi non c'è possibilità di comporre il dialogo ed eliminare i problemi. Sull'altro stanno i "colti", i "preti", che hanno alte parole di orgoglio e autocoscienza. Che il "semplice" debba affidarsi al "colto"?

Anonimo - Trovo difficile scrivere di questo film poetico e scarno, pieno di dramma e di verità, estremamente attuale ma proprio per questo senza speranza. Dopo millenni, il popolo ebraico è ancora alla ricerca della terra primessa o forse è veramente convinto che il suo destino sia di restare per sempre randagio e perseguitato? Che cosa ci suggerisce Gitai con il suo film? I due lunghi monologhi ci dicono che, stando così le cose, non c'è nulla da sperare.

Vittorio Zecca - Un film che racchiude fra due sequenze-metafora, quella iniziale sulla speranza di una nuova vita e quella finale su una strada dall'incerto traguardo, due grida di dolore che esprimono bene le lacerazioni di ebrei e palestinesi. In tutto il film si sente la passione di Gitai e il suo tentativo di capire le ragioni delle due parti. Ma forse il film ha voluto dire troppo, con il risultato di dare la sensazione di forte discontinuità di contenuti e stile. Rimangono la passione, la sensibilità e la ragionevolezza del regista che non sono, di questi tempi, cose da poco.

DISCRETO

Fiorella de Libero - Troppo forti il coinvolgimento e la sofferenza. Troppo aperte e sanguinanti le ferite, troppo ango-

sciante il senso di impotenza per consentire quel distacco che conferisce equilibrio artistico alla elaborazione delle vicende. Troppo indugiato il primo tempo, dispersiva e frammentata la parte centrale nei combattimenti, eccessivamente didascalica la parte finale.

Francesca Meciani - Riconosco al film valori umani e il desiderio di rivivere il momento fondante dello stato di Israele con tutto il suo carico ideale e umano di aspirazioni alla pace e insieme l'insanabile origine di conflitto per il possesso di un'unica terra. Gli uomini e le donne, gli ebrei e gli arabi, hanno concretezza e verità, senza preconcetti e ideologie. Dal punto di vista della realizzazione filmica, *Kedma* non mi ha convinto. Le pause, le immagini che dovevano assumere il valore di simbolo, sono rimaste immagini statiche. Ho sentito la "lunghezza" in un film che durava solo 1h 40'. Per me un film di buone intenzioni, espresso in un linguaggio inadeguato e non risolto.

Marco Sicuri - L'amplesso che apre il film sulla nave *Kedma* e la partenza verso una meta incerta che lo chiude esprimono l'eterno disagio di un popolo da una parte alla ricerca di pace e tranquillità, dall'altra da sempre vittima di deportazioni e violenze, costretto a combattere per la vita e la libertà. Nel mezzo Gitai si interroga sull'origine e sull'insolubilità del conflitto israelo-palestinese: dopo lo scontro a fuoco tra ebrei e arabi, quando sul campo restano solo cadaveri, con la forte impressione che non sia cambiato nulla, sembra essere insita anche una riflessione sul presente, in cui attacchi terroristici e rappresaglie cruente si susseguono senza che, di fatto, nessuno retroceda dalle proprie posizioni. Stilisticamente forse il regista eccede nelle esasperate lentezze con cui narra gli eventi, a margine dei bellissimi piani sequenza all'inizio e alla fine del film.

Pierfranco Steffenini - Per quanto rispettabile, per i suoi contenuti, il film è riuscito a metà per la lentezza di talune scene e la mancanza di realismo di altre (le azioni belliche, soprattutto; si pensi all'intervento delle truppe inglesi). Si direbbe che il regista, preso dal suo obiettivo (l'analisi storico/politica; la pietà umana) abbia trascurato le forme espressive adeguate.

MEDIOCRE

Angela Bellingardi - Di questo film si salvano tre momenti: la prima, lunghissima scena con le immagini – in realtà un po' scontate – di visi sofferenti e impassibili, rassegnati e persi di fronte a una realtà più grande di loro. Belle queste figure silenziose che parlano all'anima. Emblematici e simbolici i due monologhi che sono un urlo di autoaffermazione e di autodistruzione e che, nella sostanza, sono un grido di desiderio di pace, di poesia, di bellezza e di consuetudine dell'amore. Questo film non riesce a commuovermi. Lo svolgimento è troppo lento e il regista ne fa una ricostruzione lucida e distaccata.

Stefano Guglielmi - Troppo lungo per gli ultimi dieci minuti di monologo, veramente validi. Come già in *Kippur,* le ricostruzioni di eventi bellici e di guerriglia del regista Gitai sono carenti sia dal punto di vista scenografico che di quello di adesione alla realtà, l'incoerenza delle scene da un punto di vista militare e strategico annoia lo spettatore che arriva deconcentrato al momento culmine della pellicola: il finale.

Carminati - Una guerra fra poveri e miserabili tra odio e fanatismo. La storia ci mostra che questa situazione in quel paese non può avere alcuna soluzione. Posizioni statiche, senza speranza.

INSUFFICIENTE

Ilaria Malvezzi - Sconclusionato. Figure molto distaccate e fuori tempo e luogo. Sembra che ognuno reciti la sua parte a vuoto.

Un viaggio chiamato amore

Cast&Credits

regia: Michele Placido
origine: Italia, 2002
sceneggiatura: M. Placido, Diego Ribon, Heidrun Schleef
fotografia: Luca Bigazzi
montaggio: Esmeralda Calabria
scenografia: Giuseppe Pirrotta
musica: Carlo Crivelli
con Laura Morante (Sibilla Aleramo),
Stefano Accorsi (Dino Campana), Katy Louise Saunders,
Alessandro Haber, Galatea Ranzi, Dario Bandiera, Diego Ribon
durata: 1h 36'
distribuzione: 01 Distribution

Il regista

Michele Placido è nato il 19 maggio 1946 ad Ascoli Satriano, in provincia di Foggia. Dopo aver frequentato l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma inizia la carriera alternando teatro e cinema. Sul palcoscenico lavora con registi come Ronconi, Strehler e Patroni Griffi. La sua prima interpretazione di successo al cinema è, nel 1974, in Romanzo popolare di Mario Monicelli. La sua grande popolarità è legata al personaggio del commissario Cattani della serie televisiva La piovra. Esordisce alla regia nel 1989 con *Pummarò*, cui seguono *Le amiche del cuore* (1991), *Un eroe borghese* (1995, che gli è valso un David speciale), *Del perduto amore* (1998). Nel 2002 per *Un viaggio chiamato amore* Stefano Accorsi è stato premiato con la Coppa Volpi alla mostra del cinema di Venezia.

Il film

Michele Placido torna alla regia e lo fa con in mano un volumetto, intitolato appunto *Un viaggio chiamato amore*, in cui è raccolta la fitta corrispondenza epistolare di due fra i più grandi autori italiani, Dino Campana e Sibilla Aleramo. E questa opera appassionata, presentata alla 59° Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, premiata con la Coppa Volpi a Stefano Accorsi, ripercorre i due anni (dal '16 al '18) di quella storia d'amore estrema e tormentata, paranoica, osteggiata, e oramai quasi leggendaria, tra il poeta più eccentrico del nostro Novecento, Dino Campana, e la grande autrice femminista Sibilla Aleramo, nota e apprezzata da tutta la Firenze di cultura, come il film più volte mostra. E a interpretare questa struggente passione due buoni artisti del nostro cinema: il già nominato Stefano Accorsi, che a ogni comparsa sul grande schermo aumenta la sua (ben giustificata) popolarità, e la splendida Laura Morante [...]. L'opera si apre con immagini d'epoca: un'Italia in fermento per la guerra alle porte, immortalata da quelle amate pellicole graffiate e ingiallite, si mescola, nella buona fotografia di Luca Bigazzi, alle morbide forme di Sibilla-Laura. Nel silenzio la voce espressiva di Accorsi che legge i versi di Campana, e poi le parole, perfette, di quelle prime lettere tra i due scrittori. La passione è una malattia pericolosa per chi, come

spesso il vero artista, manca di equilibrio; e così già dal primo incontro, incorniciato dallo spettacolo immenso degli Appennini, esplode un violento amore tra Dino e Sibilla, Rinetta come la chiama lui («Perché mi chiami così?» – «Sibilla è di tutti. Rinetta è solo mia»). Lei lascerà tutto, anche contro i suoi amici; lui sarà preso dalla frenesia della poesia, da quel fuoco sacro che darà alla luce pagine di impareggiabile arte poetica. E in questo contesto batte il centro nevralgico del loro rapporto: una distruttiva dipendenza reciproca che sbatterà violentemente le loro anime tra strappi rabbiosi, accuse reciproche, nuovi incontri e riavvicinamenti, una infuocata voluttà, slanci che finivano in furibonde discussioni (una per tutte, la scena in cui, nella casa al mare, Campana perde il senno e picchia violentemente Sibilla, mentre lei, sconvolta e terrorizzata, tenta di farlo ragionare). E il progressivo cedere del Poeta alla nevrosi che lo porterà, infine, all'internamento in un manicomio psichiatrico fino alla morte nel 1932. Placido decide inoltre di alternare le scene dell'amore a quelle della gioventù di Sibilla, che ella stessa descrisse nel suo primo romanzo *Una donna*: il rapporto tormentato col padre; la figura così importante della madre depressa; il matrimonio, lei giovanissima, con un uomo di ben poca sensibilità; la maternità e la rinuncia a crescere il bambino. (LUIGI CABRAS, *tiscali.it*)

LA STORIA

Ha circa quarant'anni Sibilla Aleramo, quando scrive a Dino Campana di aver avuto modo di leggere le sue poesie e di esserne rimasta affascinata. Nella lettera che gli indirizza vuole sapere di lui molto di più: gli chiede chi è e il suo indirizzo. La risposta non si fa attendere. Lui si descrive come un uomo annoiato, ma subito dopo non esita a ringraziarla per le parole che gli rivolge anche se non le risparmia espressioni di meraviglia per le sue frequentazioni a Firenze con i letterati alla moda. E poi aggiunge di sapere di un suo libro, che però non ha mai letto e che tra quei monti non sarebbe neanche così facile procurarsi. Sibilla risponde e gli dice che forse un giorno si vedranno. L'incontro tra la scrittrice e il più giovane poeta avviene nell'agosto del 1916, tra le colline dell'appenino toscano. Lei scende dalla corriera vestita di bianco e con un grande cappello. «Vi siete fatta così bella per me?». «Avevo paura di non piacervi». Con sé ha il suo libro, ormai famoso, *Una donna*. Glielo consegna e gli chiede il suo giudizio. Poi dice: «Sì, sono sposata e ho anche un figlio». Lui ha fretta di chiederle se le hanno detto che è matto. «Al mio paese mi chiamano il balengo». Sibilla riparte e scorrono, dal suo libro, gli anni della sua adolescenza. Lei bambina nella grande casa di famiglia, vicino al padre, la madre e soprattutto a quell'impiegato del padre che la insidiò fino a darle l'illusione di volerle bene, e con cui fu costretta a un matrimonio riparatore. Di nuovo a casa Sibilla si divide da Sebastiano, l'uomo del momento, e si rifugia da Leonetta, a cui confessa di essersi innamorata di Campana, «l'amore che cercavo da una vita». Una dichiarazione che sconcerta subito tutti. La guerra avanza, ed è tra i soldati in partenza che Sibilla raggiunge Campana, questa volta decisa a rimanere con lui. Lui la porta a casa sua, dove conosce madre, padre e il suo tutore, che ha fretta di dirle che Dino ha dato noie ai suoi genitori, che in paese lo chiamano il matto e che il sindaco glielo ha affidato. Poi cambia discorso e ricorda gli intellettuali che lei è abituata a frequentare: D'Annunzio, Cardarelli, Boccioni, Soffici, tutte massime glorie. Ma lei con orgoglio: «Il più grande è Dino». Campana e l'Aleramo tentano di vivere insieme e si rifugiano in una casa al mare dove alla passione si mescolano ormai sempre più evidenti i segni di una crisi, che porterà adagio adagio il poeta alla follia. Tornano a Firenze e si separano. Lui fugge e le scrive della difficoltà di poterla amare, le fa sapere di un manoscritto inviato ai suoi amici letterati e mai restituito. Lei va cercarlo, senza però riuscire a riottenerlo. Dovrà invece raggiungere Campana, che si è messo nei guai. Ma ormai non è difficile dimostrare lo squilibrio mentale che lo agita. A casa di Andrea, un altro amico, Sibilla ancora non vuole accettare la realtà. Prende tempo, cerca di curare l'artrite che la tormenta, ma poi scrive. E Campana va da lei e ricomincia ad amarla, mentre nella sua

testa la confusione lo allontana sempre di più dalla vita che ha intorno. Seguono una nuova crisi e un nuovo allontanamento. Nelle tante lettere che subito Dino scrive alla donna di cui continua ad essere innamorato, si pente e le dice «Mandami una goccia del tuo sangue, potrei guarire. Amore vieni». Sibilla torna a casa di Leonetta, e arriva a Natale. Si fa vivo, completamente inatteso, anche Campana. Dopo qualche ora di apparente normalità, in lui si scatena con paurosa drammaticità un gesto di autentica follia. Sibilla capisce quello che anche i suoi amici avevano sempre e invano provato a dirle. La corrispondenza tra lei e Campana va avanti ancora per qualche tempo, fino al 17 gennaio 1918. Poi, l'addio con il ricovero definitivo del poeta nel manicomio di Castel Pulci, dove morirà il l° marzo 1932. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Michele Placido rischia grosso, si butta in un'impresa disperata, un film d'amore, poesia e follia, su un poeta pazzo e una donna disposta a innamorarsi di poesia e follia. Non vuole – lo capiamo subito – il film cartolinesco dove il paesaggio serva a cauterizzare sentimenti e stati d'animo, non vuole neppure dare risalto allo sfondo storico, la guerra è lontana e tra i vagoni dei treni che vanno al fronte Sibilla e Dino possono solo abbracciarsi singhiozzando. Non vuole fare un film in costume. Vuole concentrarsi su due volti e anime che cercano di entrare nel secolo breve, dimenticare romanticherie e oppressioni, confrontarsi con la follia di un mondo che sta per essere partorito da una guerra. E vogliono trovare le parole per dirlo, i gesti per mostrarlo. Parole che siano poesia, passione e smarrimenti. Gesti che mostrino la ribellione e il brancolare di una ricerca appena iniziata. «lo cerco una parola!», grida Campana ed è un progetto di accesa poetica e di sventurata avventura. Placido rischia molto (onore al merito), qualcosa trova, qualcosa gli sfugge. Trova una musica che riesce a passare, anche nella stessa sequenza, da una comoda e piacevole serenità a un'inquietudine dubbiosa, slegata e ispida. Trova una luce (di Luca Bigazzi) che perde colori e aura, si fa livida e vuota, si scurisce fino al nero finale. Trova il posto giusto per le parole della Aleramo e i versi di Campana. Quello che ci sembra non trovi (ci sono in Italia?) sono due attori che sappiano reggere il peso di così poderosi compiti. Accorsi, l'attore più richiesto che abbiamo, dev'essere Campana, «il più grande poeta che abbiamo», come lo definì Emilio Cecchi. Laura Morante, l'attrice più richiesta che abbiamo, dev'essere la misteriosa Sibilla. Lottano (soprattutto lei), non sempre ci riescono. (BRUNO FORNARA, *Film Tv*, 10 settembre 2002)

La breve gioia e l'irreparabile perdizione che segnò l'incontro fra Dino Campana e Sibilla Aleramo, letterati simbolo (nella loro diversità) del primo Novecento italiano. Per *Un viaggio chiamato amore*, Michele Placido ha letto parecchio e si è preparato con cura. Ma gli ostacoli erano alti e le cadute sono numerose; e i due protagonisti (Accorsi e Morante) non riescono a far palpitare il cuore. I loro scontri sembrano un po' esteriori, come la cornice storica. Gli splendidi versi del "pazzo di Marradi" non diventano visioni e restano una voce fuori campo. (CLAUDIO CARABBA, *Sette-Il corriere della Sera*, 12 settembre 2002)

L'amore tra il poeta e la scrittrice Sibilla Aleramo assume i toni di una travolgente passione che ignora totalmente la guerra mondiale che sconvolge il mondo durante la loro relazione. Il film però accentua volutamente [...] questa condizione eremitica cui si costringono i due e decontestualizza la situazione, portando al parossismo il rifiuto della storia e del mondo cui già ci stavano abituando altri melodrammi. Da subito, insomma, Placido ci dà l'idea, non solo e non tanto di non voler affrontare i temi della storia contemporanea o passata, ma di rifiutarla con gesto così palese da diventare se non un'azione politica, un'indicazione chiara da non poter ignorare. L'intero film del resto sembra impostato su questa incolmabile distanza con la vita, che fa dell'opera il sintomo di un isolamento volontario dal vero e da ogni

pericolo di compromissione diretta dello spettatore. (ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Itinerari mediali*)

Il possesso della parola poetica liricizza e lacera, balsamo ustivo per due poveri amanti. Come tanti, fuoco e vento in cui bruciare. Sibilla Aleramo (Rina, «la mia bambina», per il matto di Marradi) e Dino Campana si sfiorano prima e solo leggendosi, poi con il *pondus* inafferrabile dei corpi. Passione purissima, botte e battiti, viole e rose. «Ho mangiato la terra con lui e sapeva d'amore» dice lei dopo il primo incontro sui monti del Mugello. Dopo meno di due anni, tristemente si compie quel "viaggio" che inesorabile chiude il manicomio di San Salvi. Michele Placido raccoglie e sfoglia l'epistolario di perdurante smarrimento febbre impossibile quiete. Quella convulsione anche raccoglie e trasmette nel cercarsi e aversi dei due. La sontuosa Morante (piangente, al bagno, malata, come in un dipinto di Schiele) e il medio Accorsi (*piccolo maestro* o *jack frusciante*, poeta alla stessa maniera). E con incerto equilibrio il regista prepara bellissimi quadri come le Alpi e le Marine che accolgono le giornate d'amore dei due (respiri lunghissimi con la fotografia di Luca Bigazzi), l'incrocio presente-futuro dal manicomio postumo di Campana con la faccia al muro, gli eccessi. Ma anche rilegature dubbie con stucchevoli immagini di repertorio d'inizio secolo, l'infanzia della Sibilla (vi si indugia troppo) con lo stesso Campana-Accorsi che la sta a guardare, gli anacronistici inserti dai parenti di lui. Un film di ventre (non fino in fondo) che non si può amare tutto intero, nonostante le splendide liriche off dell'eccelso Campana, con la commozione infinita degli ultimi giorni, il dolore del perdersi. Alla fine resta un senso denso di scollamento. Ma anche sottile il gusto di aver visto scorrere insieme e possedersi due anime e la loro scrittura (ANTONELLA GAETA, *duel* 100, ottobre/novembre 2002, p. 21)

Così come *Frida* è un film che non si occupa granché della pittura se non per il fatto che la protagonista di cui racconta momenti salienti di vita ne ha fatto la propria occupazione così *Un viaggio chiamato amore* (entrambi a Venezia 2002, in concorso) che racconta delle tormentate e burrascose vicende della storia d'amore di due nomi di prestigio della nostra letteratura del '900, Sibilla Aleramo e Stefano Accorsi, non si occupa molto di poesia. Esiste un eccezionale libro + Cd della Bompiani in cui Carmelo Bene legge i versi di Campana, la cui straordinaria efflorescenza lessicale e rabbiosità musicale, sembrano fatti apposta per l'ebbrezza straniante di una voce d'attore capace di esserne all'altezza. Michele Placido, dietro la macchina da presa, non tenta mai neanche di restituire con le immagini la forza evocatrice e il ritmo tumultuoso di quella lingua, tanto meno cerca di entrare in competizione con essa con un cinema che in qualche modo le somigli. È un suo diritto. Illustrare con cura, e informare sulla vita e il mondo di un artista, sono missioni non meno impegnative. Il film da questo punto di vista, prende le mosse con un buon passo. L'Italia infiammata dall'interventismo, il suo obliquo riflesso sull'esistenza di due anime letterarie sulle quali la vita ha lavorato senza risparmiarsi con matrimoni indesiderati, paranoia in incubazione, oppressioni di provincia e repressioni familiari, è tracciato in sintesi con montaggio incalzante, essenziali frammenti di immagini d'epoca e soprattutto la fotografia dai riflessi d'argento di Bigazzi che incornicia treni a vapore, piazze ottocentesche e interni borghesi come riproduzioni sature di colori su scatole di metallo. Le immagini sono la cosa più preziosa del film. Nel cercare di entrare in intimità nel rapporto tra una femminilità emancipata avida di ritrovare in un uomo la devozione che aveva per il padre o nella coscienza esasperata dalla fatica della nevrosi di un poeta capace di annullarsi solo nella fisicità di un amore, Placido disegna il caratteristico andirivieni di attrazione e repulsione degli affetti difficili (amplessi e botte, estasi e rancore, adorazione e brutali scontri fisici): così come, Stefano Accorsi, calandosi nei panni del poeta, gli presta accessi d'ira e squilibri e urla e gemiti che sono proprio quelli che ciascuno di noi nella vita normale giudica "da pazzo". Quasi nulla ci accompagna davvero nel segreto e dolore che legano le sue parole al suo strazio, lo spettatore si imbatte in entrambi, dati come scontati come su un'antologia di letteratura su un banco di un liceo. Fare un film del genere senza riuscire a esplo-

rare questo mistero, o trasmetterne la pena, o la delicatezza e la fragilità e lo stupore di questo equilibrio, o una ragione davvero profonda e coinvolgente che uno sguardo nutre per tutto ciò, è il limite, un po' severo, del film. Nonostante il gioco un po' teatrale e calligrafico dei flashback di montaggio e in scena che innerva l'intero film. Nel cercare di portare sul grande schermo l'intrico di gangli che si sviluppano tra biografia e bellezza, tra la storia di un corpo biologico che scompare e quella di un geroglifico di parole che rimane, Riccardo Tozzi, Giovanni Stabilini e Marco Chimenz, i produttori, hanno investito tutto in un impressionante set di *production values* (costumi, immagini e scene sono di levatura internazionale), ma non in un cinema capace di rischiare al di là delle convenzioni di una prima serata televisiva (è il limite di tutte le produzioni della loro società, la Cattleya: lo stesso limite dell'ultimo film della Comencini). La Morante sembra più dibattersi per cercare di strappare il suo personaggio a tale convenzioni con esiti alterni che farlo in preda alla sua passione, Placido è ormai un robusto regista senza insicurezze, ma *Un viaggio chiamato amore* è proprio di quei film che spingono alle più ovvie delle notazioni. Bella la fotografia, incantevoli i costumi. (MARIO SESTI, *Kataweb cinema*)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

BUONO

Raffaella Brusati - Il legame, durato due anni circa, che unì Dino Campana a Sibilla Aleramo fu esclusivamente fisico. Non c'era tra i due un comune sentire, una uguale concezione della vita e dell'arte, bensì una forte attrazione, una grande passione che trova testimonianza nelle lettere con la lettura delle quali, abilmente in sottofondo, il regista dà inizio al film. Per Sibilla Aleramo l'incontro con Campana non fu l'incontro della vita, per il poeta, forse, fu la goccia che colmò il vaso della sua follia, della sua perdita di contatto con la realtà. Sono questi due anni infuocati, dunque, che il regista ha voluto raccontare con il suo film *Un viaggio chiamato amore* e c'è riuscito benissimo. Non ha voluto ricostruire la storia del poeta e della scrittrice e delle loro opere. Ha ritratto, con scene bellissime, il fuoco, la violenza, l'ossessione, la malattia, il disagio. E i due interpreti si sono decisamente calati nel ruolo: di una bellezza forte e suggestiva, morbida e altera quella della Morante, vigorosa e ingenua quella di Accorsi.

Arturo Cucchi - Il regista Michele Placido non è ripetitivo dietro la cinepresa. È sempre cerca di raccontare qualcosa di speciale con passione, con amore. Dalla 59° Mostra del Cinema di Venezia arriva a noi *Un viaggio chiamato amore*. È la tormentata storia d'amore tra la quarantenne bellissima, affascinante, indipendente scrittrice Sibilla Aleramo (Laura Morante, sempre splendida e brava), antesignana dei diritti femminili (voto alle donne, impegno nelle battaglie civili, recupero della propria dignità sociale e culturale, battagliera delle strutture sociali fondate unicamente sull'ipocrisia) e il poeta eccentrico Dino Campana, un uomo ardito, folle, immaginifico, ribelle, instabile e ammalato psichiatrico (ben interpretato da Stefano Accorsi), più giovane di lei di dieci anni. La sceneggiatura, nata dal carteggio epistolare fra i due artisti, racchiude l'arco di due anni, tra il 1916 e il 1918, cioè tra il loro primo incontro sfociato subito nell'amore forte, passionale, e il fuggevole, lacerante rapporto di due anime, tormentato non solo da grandi slanci, ma soprattutto da grandi violenze, da gelosie a non finire, da possessività invadenti, da scontri frequenti e insultanti. Il regista pone bene la sua attenzione nella ricostruzione dell'epoca (appropriata la fotografia di Luca Bigazzi) e non tralascia l'uso di un buon materiale da repertorio. E se indugia un po' troppo sulle traversie giovanili di Sibilla, tuttavia è proprio in questa parte che il regista trova la sua mano più felice sia nel guardare questa vita, sia nel raccontarla, sia per quanto è da essa stupito. Va dato adito a Placido di essere stato capace di rispolverare due figure così realistiche ma di difficile realizzazione e questa immagine di società (violenta o subdolamente infiltrata) che ben ci coinvolge per la sua modernità di discorso.

Chiara Tartara - La passione motivo di vita e di morte dell'anima: si ha la sensazione che la felicità abbia il suo prezzo ma che tale prezzo vale la pena di essere pagato.

Cristina Bruni - È difficile ricondurre nei rigidi binari dell'esistenza umana e del suo ordinario la vita di due artisti, in quanto tale eccentrica e scevra da schemi di ogni sorta. Michele Placido ci riesce abbastanza bene, comunicandoci il rapporto di odio-amore che Sibilla Aleramo prova per Dino Campana e trasmettendoci quell'inquietudine accompagnata dal senso di impotenza che spesso ci pervade di fronte alla malattia mentale, e alla sua frequente ed irreversibile degenerazione desocializzante. Anche qui ho rinvenuto il leit-motiv già trovato in *A torto o ragione* e in *Laissez-passer* sul rapporto guerra-arte. Solo la pazzia sembrerebbe consentire l'allontanamento totale dalla realtà contingente: ci riesce Dino e meno Sibilla, la cui lucidità mentale la conduce spesso a passare da amante ad amante sulla cresta del successo.

Bruno Bruni - Un appassionante rapporto d'amore, anche se un po' folle. Buona la regia di Placido, ottima l'ambientazione. È l'incontro tra due persone che sono coinvolte da una travolgente passione in cui i limiti dell'equilibrio risultano palesemente precari e l'epilogo si intravede in un crescendo di situazioni premonitrici. Molto ben rappresentata la follia di dino e la disperata resistenza di lei, al limite di un trasporto compassionevole, ormai senza speranza, che mostra il carattere di una donna veramente tenace e libera, anche se talvolta spregiudicata, antesignana di una emancipazione femminile che non può che meritare il massimo rispetto.

DISCRETO

Rosa Luigia Malaspina - Amore come passione che porta all'esasperazione dei sentimenti, alla poesia sublime come all'annientamento di sé e dell'altro. Come isolamento dal mondo, dagli avvenimenti esterni e chiusura gelosa nel proprio rapporto a due, escludendo tutto il resto. Una passione assoluta che brucia tutto e porta alla perdizione. Però il film non è riuscito a coinvolgermi profondamente, a toccare le corde delle mie emozioni.

Pierfranco Steffenini - Lodevole l'impegno del regista nell'affrontare il tema che, avendo per protagonisti personaggi realmente esistiti, comporta sicuramente grossi rischi, dovendosi gli autori barcamenare tra la stretta aderenza ai fatti e una certa interpretazione degli stessi, necessariamente soggettiva. A chi, come me, dei fatti ha una conoscenza del tutto superficiale, è parso che il regista abbia dato del rapporto tra i due letterati una lettura tutta fisica, trascurando ogni possibile legame o affinità spirituale. Inoltre il film è parso un po' macchinoso per i frequenti inserimenti di episodi dell'adolescenza della Aleramo che evidentemente mirano a spiegare la formazione della sua personalità e anche per il ricorrente comparire nella vicenda degli amici della Aleramo, con ruoli a mala pena definiti. Certamente il film è apprezzabile per i suoi valori formali: ottimi la fotografia e il colore, splendidi i paesaggi appenninici ed eccellente l'interpretazione specie della Morante, mentre il pur bravo Accorsi, con la sua aria da bravo ragazzo, sembra inadatto al ruolo.

Dario Coli - Molto bella la fotografia e la ricostruzione d'epoca con colori e luci molto appropriati. La trama mi ha lasciato un po' perplesso: da una parte la donna con un amore istintivo, prorompente e molto estroverso, quasi esagerato specie nelle espressioni (viene rimproverata dall'amica perché spaventa le bambine). Dall'altra l'uomo con un amore profondo, molto egoistico e geloso (la chiama con il suo vero nome, Rina, e non Sibilla come tutti gli altri, la insulta molto pesantemente e la colpisce quando lei vuole e insiste che lui reciti agli amici la poesia che ha scritto per lei). Viene da domandarsi se siamo di fronte solo a un amore strampalato tra due persone matte e profondamente diverse anche se sessualmente (e solo qui) molto attratte, oppure è un amore apparente e sbagliato. In questo secondo

caso capisco il vero significato della parola "chiamato" del titolo. Ben fatti i flashback della giovinezza della donna da dove già risulta la sua disinibizione, contestazione al perbenismo e desiderio di libertà di essere veramente se stessa (diceva di non volersi sposare e avere figli, poi si sposerà, forse per necessità, ma questo nel presente del film è appena accennato e non le impedisce di buttarsi liberamente e totalmente nel rapporto con il poeta). Tutto sommato lo trovo un film ben fatto come esecuzione ma poco convincente e coinvolgente come trama e contenuto.

Piergiovanna Bruni - Un amore vertiginoso e nevrotico dove la passione stravolge i destini dei protagonisti. Un Dino Campana bizzarro, che toccato improvvisamente dal miracolo dell'innamoramento per una scrittrice affascinante quale Sibilla Aleramo, esplode un una gelosia insana. entrambi giocano con la passione che non è amore eterno ma un sentimento travolgente destinato a consumarsi. Ed il titolo sottintende questo viaggio chiamato amore, ma che amore non è. Recitazione perfetta quella di Stefano Accorsi; una parte difficile, nel suo delirio. Buona anche quella di Laura Morante, misteriosa creatura vittima di un'infanzia solitaria e disperata. Un film di follia... ma non d'amore e di poesia come mi sarei aspettata.

MEDIOCRE

Carla Casalini - Le premesse sono intriganti dato l'interesse dei due personaggi, dell'ambiente e del periodo in cui gli tocca di vivere il loro tormentoso amore. Ma poi la seduttiva eccentricità dei protagonisti – "il più grande poeta" del momento e la musa di uno straordinario mondo letterario e culturale – resta solo dichiarata, affidata alle citazioni poetiche di lui e alla bellezza (troppo moderna) di lei, e il loro "viaggio" si riduce a una povera, ossessiva, troppo ripetitiva e alla fine noiosa storia di letto. Mi sembra sopravvalutata anche la recitazione di Accorsi, alle prese con un ruolo impegnativo, ma in certi momenti risolto con stereotipi di melodrammatica follia.

Caterina Parmigiani - Film deludente sia per la sceneggiatura assai esile, quando non segue lo scambio epistolare tra i due intellettuali, sia per la regia da soap-opera. Accettabili le interpretazioni di Accorsi e della Morante, che tuttavia non riescono a far superare allo spettatore il senso di noia che prende dopo il primo quarto d'ora.

Ennio Sangalli - Mediocre filmetto basato sullo sfruttamento del "quasi" star system nostrano. La passione non si sente trasfigurata in amore. Molta parte della narrazione manca completamente della poesia che dovrebbe esserci tra un poeta e una valente scrittrice.

Luciana Biondi - Due bravi attori, una storia che avrebbe dovuto appassionare data la statura dei protagonisti… bei paesaggi…, ma il film non vola, resta piatto, scoordinato, privo di interesse. Una buona occasione mancata, peccato!

Tullio Maragnoli - Bellissima la fotografia di ampi spazi marini e montani, e di vecchi treni a vapore. Per il resto è la solita "roba da ricchi". Anche se in questo film la ricchezza, più che in denaro, è in notorietà dei protagonisti, il concetto non cambia: la stessa storia fra persone comuni verrebbe clasificata come "vicenda squallida" e la RAI non ci farebbe un film con i soldi del nostro canone.

Grazia Agostoni - Argomento molto difficile quello di tradurre in immagini un diario e un rapporto d'amore fra due personalità così complesse del mondo culturale italiano del primo Novecento. Non bastano "belle" immagini per raccontare il loro incontri/scontri (con eccessiva insistenza sugli amplessi). Non basta citare qualche brano di poesia – fra l'altro tra la più difficile del Novecento – per approfondire, o anche solo far comprendere "il viaggio", decifrabile solo con una lettura esperta dei due caratteri (nonché storie psicologiche e patologie), né dare al film un titolo invogliante. Dapprima vivamente incuriosita poi mi sono a poco a poco distaccata e alla fine anche annoiata, nonostante "la poesia", il dramma umano, la pena del vivere… Mi pare che il tema

sia stato preso alla leggera; ancora una volta ci si rifugia dietro scene di accoppiamento e/o di violenza che lasciano lo spettatore perplesso e deluso, poco illuminato sul valore reale, anzi sulla realtà stessa dei due protagonisti.

Ugo Pedaci - Ho avuto l'impressione che il "giocattolo" fosse troppo complicato per le capacità del regista, così da lasciare lo spettatore scontento e deluso. Peccato, perché la storia si sarebbe prestata ad una migliore realizzazione cinematografica. I due personaggi sono mal delineati: chi non conosce le opere dei due rimane convinto che si tratti di mezze figure, una fuori di senno, l'altra semplicemente infatuata. Tutto il racconto è oltremodo frammentario, vicende e versi sono vissuti dallo spettatore in maniera distaccata e assolutamente non coinvolgente.

Vittoriangela Bisogni - Bello il colore della fotografia, attraente l'immagine di Sibilla, fisica e interiore. Per nulla azzeccato il ruolo di Campana, la sua storia e i cenni alla sua famiglia. Ne esce un lavoro monco e sbracato, che non soddisfa né chi conosce il poeta, né chi non lo conosce.

Miranda Manfredi - Un film con la presunzione di trasferire in immagini una complessità psicologica che cerca di trovare una sua valvola di sicurezza nel celebrato ermetismo poetico di Dino Campana. Placido è riuscito a proporci solo una passionalità che avrebbe dovuto completarsi nella reciproca ricerca dell'anima. Dal film non traspare che una fisicità patologicamente nevrotica che non informa sui personaggi.

Giulia Carioli - È una storia d'amore estrema e tormentata. Una passione paranoica e struggente. Manca qualcosa a questo film: i due protagonisti però non riescono a suscitare emozioni. Sono due bravi attori, ma in questo film non coinvolgono lo spettatore. è bello sentire la voce di Accorsi che legge i versi di Campana. Questo solo mi è piaciuto.

INSUFFICIENTE

Giulio Manfredi - Un film sbagliato. La difficoltà di far interpretare una storia d'amore sempre al confine con la linea d'ombra della follia, non ha giovato ai personaggi reali. Il pathos della follia di Campana, consapevole del suo dramma, è raccontato in altro modo dalle sue poesie. L'impegno culturale di Placido è scivolato in un film di cassetta che anche commercialmente mi sembra non abbia avuto grande successo nonostante la pubblicità.

indice

Introduzione p. 3

Premio San Fedele 2003 p. 6

La storia del Premio San Fedele per il cinema p. 9

Tabelle e manifesti p. 17

- La graduatoria del premio p. 19
- Critici cinematografici di Milano p. 20
- I manifesti p. 23

I film p. 55

L'amore imperfetto p. 57
incontro con il regista Giovanni Davide Maderna e Virgilio Fantuzzi S.I. p. 60
commenti del pubblico p. 64

Angela p. 69
commenti del pubblico p. 72

Arca russa p. 77
commenti del pubblico p. 81

Arcipelaghi p. 87
incontro con il regista Giovanni Columbu p. 90
commenti del pubblico p. 94

A torto o a ragione p. 99
commenti del pubblico p. 104

Bloody Sunday p. 109
commenti del pubblico p. 113

Casomai p. 117
incontro con il regista Alessandro D'Alatri p. 120
commenti del pubblico p. 125

Dervis. Il derviscio p. 129
incontro con il regista Alberto Rondalli p. 132
commenti del pubblico p. 137

El Alamein. La linea del fuoco p. 141
incontro con il regista Enzo Monteleone p. 145
commenti del pubblico p. 149

Essere e avere p. 155
commenti del pubblico p. 160

Il figlio p. 165
commenti del pubblico p. 170

The Hours p. 175
commenti del pubblico p. 180

Iris. Un amore vero p. 185
commenti del pubblico p. 189

Laissez-passer p. 195
commenti del pubblico p. 200

La leggenda di Al John e Jack p. 205
incontro con il regista Giacomo Poretti p. 209
commenti del pubblico p. 211

La locanda della felicità p. 215
commenti del pubblico p. 219

Lontano dal paradiso p. 223
commenti del pubblico p. 227

Ma che colpa abbiamo noi p. 233
incontro con il regista Carlo Verdone p. 236
commenti del pubblico p. 239

Magdalene p. 245
commenti del pubblico p. 249

Monster's Ball p. 255
commenti del pubblico p. 259

L'ora di religione p. 263
commenti del pubblico p. 269

Parla con lei p. 275
commenti del pubblico p. 280

Il pianista p. 285
commenti del pubblico p. 290

Pinocchio p. 295
commenti del pubblico p. 299

Il più bel giorno della mia vita p. 305
commenti del pubblico p. 308

Prendimi l'anima p. 313
commenti del pubblico p. 317

L'uomo del treno p. 323
commenti del pubblico p. 326

L'uomo senza passato p. 331
commenti del pubblico p. 335

Verso Oriente. Kedma p. 339
commenti del pubblico p. 343

Un viaggio chiamato amore p. 347
commenti del pubblico p. 351

indice p. 355

Finito di stampare nel mese di ottobre 2003
dalle Arti Grafiche Colombo - Muggiò - MI