

FILM DISCUSSI INSIEME 2004



Centro Culturale San Fedele - Milano

**Film
discussi
insieme
2004**

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

FILM DISCUSSI INSIEME 2004

a cura di

GUIDO BERTAGNA S.I. - EUGENIO BRUNO S.I.

hanno collaborato per:

- Coordinamento redazionale:

EZIO ALBERIONE

- *Il cinema dei manifesti*:

MIRELLA POGGIALINI

- *La storia* (trame dei film)

LUISA ALBERINI

- Conteggi delle votazioni:

FILIPPO FEDETTO

- trascrizione commenti dei soci:

MARÌ ALBERIONE

- filmografie e interventi dei registi:

RAFFAELLA GIANCRISTOFARO

redazione:

CENTRO CULTURALE SAN FEDELE

P.zza San Fedele 4

20121 Milano (Mi)

stampa:

ARTI GRAFICHE COLOMBO

Muggiò (Mi)

avvertenze:

Le filmografie dei registi comprendono solo i lungometraggi usciti in Italia

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

Questo volume, che contiene la documentazione del Cine-referendum San Fedele 2003-2004, 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.

La responsabilità dello sguardo



Rosenstrasse

La fila di sguardi tesi e attenti, ansiosi, dolci e allo stesso tempo impietriti delle donne (e dei loro bambini) sulla Rosenstrasse ci resterà in mente a lungo. La sequenza in cui la cinepresa li fissa e ne indaga l'intimo, le storie, le speranze e le paure. Forse è proprio questa sequenza, fermatasi nella memoria, capace di incidere e di continuare a provocare i ricordi e i pensieri, che ha fatto premiare il film di Margarethe Von Trotta. Quello sguardo, capace di scrutare finestre chiuse e di andare contro ogni rassegnazione così come contro un destino prevedibile e già segnato, ci sembra una bellissima icona per interpellare il nostro sguardo sui film. Il giudizio su un film necessita spesso dello sforzo di andare oltre il già saputo, oltre quello che ci attendiamo di vedere e oltre tante convenzioni e percorsi già segnati che, talvolta, ingolfano lo sguardo.

1. Il film è anzitutto un'esperienza di comunicazione, tensione verso la costruzione di una relazione, ponte tra persone e storie. In questo senso, il film può essere occasione di scambio e di intensa condivisione di vita che abbatte muri e diffidenze, fa appello all'accoglienza e all'*ascolto* dello spettatore. In una celebre lettera pastorale del 1991, il card. Martini, parlando dei media (soprattutto di televisione, ma non solo), li definiva *il lembo del Mantello di Gesù*. Espressione che prende spunto da un celebre racconto di guarigione (*Mc 5*), e suggerisce la possibilità di una «vera comunicazione umanizzante e addirittura salvifica». Perciò «è necessario favorire il

processo di “uscita dalla massa”, perché le persone, dallo stato di fruitori anonimi dei messaggi e delle immagini massificate, entrino in un rapporto personale come recettori dialoganti, vigilanti e attivi». Certo, non ogni produzione mediatica è un evento della comunicazione: anzi, va esercitata e affinata sempre più la capacità di riconoscere quei prodotti che non cercano alcuna comunicazione né gettano ponti tra persone e storie ma sono esclusivamente autoreferenziali e non promuovono (né cercano) altro che se stessi.

2. Alla luce di quanto detto, è importante sgomberare il campo da un possibile equivoco: che il film sia un mezzo per dire qualcosa a qualcuno o per qualche altro fine (e, di fatto, sia al servizio di coloro che li stabiliscono). Questa disposizione di fondo porta con sé un altro possibile fraintendimento nella lettura di un film: quello che si basa sulla contrapposizione tra forma (o stile) e contenuto. La forma è un rivestimento, importante ma esterno, al limite accessorio, a un contenuto che nasce autonomo e separato. Forma e contenuto, invece, nascono insieme e sono inseparabili. L'arte non può essere valutata come una sorta di dichiarazione, mezzo per dire qualcosa, e la forma il rivestimento migliore per rendere il tutto comunicabile. Nell'esercizio della valutazione vanno quindi evitati gli opposti: quello di chi punta tutto sul contenuto - la storia, gli eventuali messaggi, i dialoghi o la sceneggiatura - e quello di chi si concentra solo sulle soluzioni formali - il taglio dell'inquadratura,

il montaggio, l'illuminazione e lo spazio delle scene. «È inesatto affermare che l'artista “ricerca” il proprio tema - sostiene A. Tarkovskij - Il tema matura dentro di lui come un frutto e comincia a richiedere di essere espresso. E come un parto [...] Quando il pensiero viene espresso nell'immagine artistica, ciò significa che è stata trovata la sua unica forma, quella che esprime con la maggiore approssimazione semantica possibile l'idea che dà corpo al mondo dell'autore, la sua tensione verso l'ideale» (*Scolpire il tempo*, 44. 97).

3. La comunicazione esige responsabilità. Non è possibile comunicare senza coinvolgersi, senza, in certo modo, comunicarsi. Così facendo, si assume un punto di vista, ci si fa carico di tutte le conseguenze, prima fra tutte, inevitabile e fortemente strutturante, il limite. Un autore comunica *quel* che vede e sente e *come* lo vede e lo sente. E lo spettatore non è affatto un mero consumatore. È invitato, al contrario, a essere partner in quell'evento della comunicazione che è un film. La limitatezza dell'autore entra in relazione e si appella alla limitatezza dello spettatore. Questo dovrebbe tradursi nella consapevolezza dello spettatore di quali attese lo animavano rispetto al film, quali hanno trovato risposta e quali sono andate deluse. Di tutte essere consapevole ma nessuna di esse assumere come esclusivo criterio di valutazione del film. Accogliere i limiti propri, le frontiere da cui si guarda il mondo, e quelli dell'Autore, insomma. Ricorda C. Magris: «La frontiera è una necessità, perché senza di es-

sa ovvero senza distinzione non c'è identità, non c'è forma, non c'è individualità e non c'è nemmeno reale esistenza, perché essa viene risucchiata nell'informe e nell'indistinto. La frontiera costituisce una realtà, dà contorni e lineamenti, costruisce l'individualità, personale e collettiva, esistenziale e culturale. Frontiera è forma ed è quindi anche arte» (*Utopia e disincanto*, 58).

4. Ancora in rapporto al contenuto e alle frontiere, il critico M. Morandini (*Come si guarda un film*) ricorda: «Il contenuto tematico di un film non è il cosiddetto soggetto (vicenda, storia, *plot*) ma il soggetto più l'atteggiamento dell'autore o degli autori verso di esso ossia il modo in cui è stato trattato». Si pensi per esempio a quanti film di genere esprimono prospettive e valori che vanno ben oltre ciò che abi-

tualmente aspettiamo di trovare negli ingredienti tipici di quel genere (western, commedia, dramma...). O a come una storia riceve nuova luce dal modo in cui è raccontata, dalle scelte operate dagli autori, così come dai tagli, dai silenzi e dalla prospettiva in cui ci si situa per raccontare e organizzare le sequenze e le immagini. Ancora Tarkovskij: «Il processo di creazione di qualsiasi opera consiste nella lotta con il materiale che l'artista si sforza di sottomettere in nome della piena e completa realizzazione del suo pensiero principale [...] Il pittore con i colori, il letterato con le parole, il compositore con i suoni conducono una lotta aspra, estenuante e coerente per padroneggiare il materiale che costituisce la base delle loro opere» (89).

Guido Bertagna S.I.

**Film
discussi
insieme
2004**

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

PREMIO SAN FEDELE PER IL CINEMA

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

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

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

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

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

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

1974 a Ingmar Bergman

per il film *Sussurri e grida*

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

1975 a Dalton Trumbo

per il film *E Johnny prese il fucile*

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

1976 a Milos Forman

per il film *Qualcuno volò sul nido del cuculo*

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

1977 a Akira Kurosawa

per il film *Dersu Uzala*

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

1978 a Emili Lotjanu

per il film *I lautari*

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

1979 a Ermanno Olmi

per il film *L’albero degli zoccoli*

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

1980 a Robert Benton

per il film *Kramer contro Kramer*

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

1981 a Akira Kurosawa

per il film *Kagemusha*

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

1982 ex-aequo a István Szabó

per il film *Mephisto*

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

e a John Badham

per il film *Di chi è la mia vita?*

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

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

1983 a Richard Attenborough

per il film *Gandhi*

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

1984 ex-aequo a Ingmar Bergman

per il film *Fanny e Alexander*

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

e a Murray Lerner

per il film *Da Mao a Mozart*

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

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

1985 a Roland Joffé

per il film *Urla del silenzio*

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

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

Si segnalano però i tre film relativamente più votati:

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

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

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

1987 a Ettore Scola

per il film *La famiglia*

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

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

1988 a Richard Attenborough

per il film *Grido di libertà*

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

1989 a Gabriel Axel

per il film *Il pranzo di Babette*

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

1990 *ex-aequo* a Jerry Schatzberg

per il film *L'amico ritrovato*

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

1990 *ex-aequo* a Giuseppe Tornatore

per il film *Nuovo Cinema Paradiso*

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

1991 a Kevin Costner

per il film *Balla coi lupi*

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

1992 a Zhang Yimou

per il film *Lanterne rosse*

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

1993 a Maurizio Zaccaro

per il film *La valle di pietra*

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

1994 a Steven Spielberg

per il film *Schindler’s List*

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

delle prigionie 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 postumo*

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 avvidenti 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 disegnano 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 contraddittorietà 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.

2003 a 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.

**Film
discussi
insieme
2004**

**Graduatorie, tabelle
e manifesti dei film in concorso**

Circa 950 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

48° PREMIO SAN FEDELE

alla regista MARGARETHE VON TROTТА

per il film

ROSENSTRASSE

Perché, partendo dalla cornice della New York contemporanea per riportarci a un fatto realmente accaduto nella Berlino del '43, fa dialogare il passato con il presente, mescola la verità storica e il racconto finzionale e disegna un percorso di maturazione che è tanto una riscoperta di radici culturali e spirituali quanto una presa di coscienza del valore della resistenza civile e non violenta a un regime disumano e della necessità di rifiutare allora e sempre la consegna del mutismo e dell'indifferenza.

Sicché il tributo alla sensibilità e al coraggio delle donne che manifestarono contro i nazisti in quella via di Berlino diventa una preziosa lezione di vita che oppone il senso della famiglia alla rete sclerotizzata dei rapporti formali e burocratici ma soprattutto contrappone l'orizzonte riparativo e curativo del "femminile" al prepotere "maschile" che si manifesta nell'arroganza distruttiva di leggi razziste profondamente antiumane in quanto cozzano contro la natura stessa degli affetti che, in nessuno mai, hanno conosciuto barriere, confini e delimitazioni di razza.

il DIPLOMA DI MERITO

viene assegnato alle case

01

BIM

MIKADO

per aver distribuito il maggior numero dei film presentati nella rassegna

MENZIONI

valori umani
e regia:

La destinazione
di Piero Sanna

sceneggiatura:

Le invasioni barbariche
di Denys Arcand

fotografia:

Al primo soffio di vento
di Franco Piavoli

colonna sonora:

Chicago
di Rob Marshall

recitazione:

La finestra di fronte
di Ferzan Ozpetek

manifesto:

Il ritorno
di Andrey Zvyagintsev

GRADUATORIA

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

	% da premio	ballottaggio		% da premio
1. <i>Rosenstrasse</i> di M. von Trotta (01 distrib.)	33,53	54,77	16. <i>Segreti di stato</i> di P. Benvenuti (Fandango)	1,00
2. <i>Il ritorno</i> di A. Zvyagintsev (Lucky Red)	20,83	44,7	17. <i>Elephant</i> di G. Van Sant (Bim)	0,90
3. <i>La destinazione</i> di P. Sanna (Mikado)	14,07		18. <i>Chicago</i> di R. Marshall (Buena Vista)	0,89
4. <i>Le invasioni barbariche</i> di D. Arcand (Bim)	11,03		19. <i>Al primo soffio di vento</i> di F. Piavoli (Istituto Luce)	0,86
5. <i>Big Fish</i> di T. Burton (Columbia Tristar)	10,43		20. <i>Ararat</i> di A. Egoyan (Bim)	0,77
6. <i>Dogville</i> di L. von Trier (Medusa)	7,01		21. <i>Cose di questo mondo</i> di M. Winterbottom (Mikado)	0,72
7. <i>Mystic River</i> di C. Eastwood (Warner Bros)	4,75		22. <i>Il miracolo</i> di E. Winspeare (01)	0,68
8. <i>La finestra di fronte</i> di F. Ozpetek (Mikado)	4,12		23. <i>Bon voyage</i> di J.-P. Rappeneau (01)	0,48
9. <i>Vodka Lemon</i> di H. Saleem (Lady Film)	3,38		24. <i>Caterina va in città</i> di P. Virzì (01)	0,48
10. <i>Mi piace lavorare - Mobbing</i> di F. Comencini (Bim)	3,16		25. <i>Sweet Sixteen</i> di K. Loach (Bim)	0,33
11. <i>Lost in Translation</i> di S. Coppola (Mikado)	2,2		26. <i>Ricordati di me</i> di G. Muccino (Medusa)	0,32
12. <i>Good Bye, Lenin!</i> di W. Becker (Ladyfilm)	1,98		27. <i>Ebbro di donne e di pittura</i> di Im Kwon-taek (Bim)	0,16
13. <i>Il posto dell'anima</i> di R. Milani (01)	1,85		28. <i>Levity</i> di Ed Solomon (CDI)	---
14. <i>Buongiorno, notte</i> di M. Bellocchio (01)	1,76		29. <i>Tutto o niente</i> di M. Leigh (Lucky Red)	---
15. <i>Cantando dietro i paraventi</i> di E. Olmi (Mikado)	1,16		30. <i>Alila</i> di A. Gitai (Esse&bi)	---
				% di gradimento
				29,79
				28,57
				15,09

Critici cinematografici di Milano

	ALBERIONE EZIO <i>duellanti</i>	BACCI MARCO <i>Max</i>	CABONA MAURIZIO <i>Il Giornale</i>	CANOVA GIANNI <i>duellanti</i>	DANESE SILVIO <i>Il Giorno</i>	DETASSIS PIERA <i>Ciak</i>	ESCOBAR ROBERTO <i>Il Sole 24 Ore</i>	FITTANTE ALDO <i>Film Tv</i>
<i>Alila</i>	○							
<i>Al primo soffio di vento</i>	○		○	⊙	⊙	⊙	⊙	○
<i>Ararat</i>	○	○	○	⊙	○	○	⊙	
<i>Big Fish</i>	○	⊙	○	▣	⊙	○	⊙	
<i>Bon voyage</i>	○	⊙	○	○	○	○	⊙	
<i>Buongiorno, notte</i>	○	⊙	○	⊙	⊙	○	⊙	⊙
<i>Cantando dietro i paraventi</i>	○	⊙	○	⊙	▣	○	▣	○
<i>Caterina va in città</i>	○		○	○	⊙	⊙	○	⊙
<i>Chicago</i>	○	○	○	○	⊙	○	⊙	⊙
<i>Cose di questo mondo</i>	○	○	○	○	○		⊙	
<i>La destinazione</i>	○	○		○	⊙	⊙		⊙
<i>Dogville</i>	○	⊙	⊙	⊙	⊙	⊙	○	
<i>Ebbro di donne e di pittura</i>	○		○	⊙	○	⊙	○	
<i>Elephant</i>	○	⊙	○	⊙	⊙	○	⊙	⊙
<i>La finestra di fronte</i>	○	○	○	○	⊙	⊙	○	⊙
<i>Good Bye, Lenin!</i>	○	⊙	▣	○	⊙	⊙	⊙	
<i>Le invasioni barbariche</i>	○	⊙	⊙	○	⊙	⊙	⊙	
<i>Levity</i>	○				○	○		
<i>Lost in Translation</i>	○	▣		○	⊙	⊙	⊙	
<i>Mi piace lavorare-Mobbing</i>	○	○		○	⊙	○	○	
<i>Il miracolo</i>	○	○		○	⊙	○		⊙
<i>Mystic River</i>	▣	○	⊙	⊙	⊙	▣	⊙	▣
<i>Il posto dell'anima</i>	○			○	⊙	○	○	⊙
<i>Ricordati di me</i>	○	⊙		○	⊙	⊙	○	⊙
<i>Il ritorno</i>	○	⊙		⊙	⊙	○	⊙	⊙
<i>Rosenstrasse</i>	○	○	⊙	○	⊙	○		
<i>Segreti di stato</i>	○	○	○	○	⊙	⊙	⊙	⊙
<i>Sweet Sixteen</i>	○	○	⊙	○	○			
<i>Tutto o niente</i>	○	○	⊙	⊙	⊙	⊙	⊙	⊙
<i>Vodka Lemon</i>	○			○	⊙	○	⊙	

LEGENDA:

○ visto

● segnalato

▭ da premio

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

IL CINEMA DEI MANIFESTI

Si può ancora parlare di “cinema dei manifesti”, come indica il titolo? C'è ancora una corrispondenza precisa fra la funzione del manifesto e il film da vedere in sala, come è stato per decenni? Non considerando poi il fatto che il manifesto da affissione, quello che in varie dimensioni annunciava una pellicola e aveva il compito di suscitare interesse nel potenziale spettatore, è praticamente scomparso, se non nei locali antistanti le sale, e sempre meno numerosi sono gli spazi liberi lasciati a disposizione delle affissioni da leggere passando lungo le vie cittadine. Ora il manifesto è diventato “locandina”, occupa meno spazio, al massimo si appende a una vetrina, e per di più ha molte facce. Tanto è vero che, cercando notizie su Internet, spesso notiamo che l'immagine-simbolo di un certo film è diversa da quella che abbiamo sotto gli occhi: e scopriamo che non si tratta di figurazioni destinate ad altri paesi, ma sono tutte composizioni fatte per il mercato italiano. Si può dire che la molteplicità prende il posto dell'originalità, considerando la povertà di molte delle immagini che ci vengono proposte. Ma va anche considerato che ora la “locandina” è destinata a diventare “francobollo” da inserire nelle riviste specializzate che annunciano i programmi televisivi, o piccolo riquadro nelle copertine delle confezioni delle videocassette. Il che comporta la necessità di immagini leggibili ma poco complicate, di spazi condensati e spesso affollati, di un richiamo che serve alla memoria più che a sollecitare attenzione. Si dirà, ma è soltanto per questo che i manifesti sono sempre meno interessanti, sempre meno adatti, per spiegarci, a diventare “poster”, con una vita propria legata al fascino dell'immagine? Forse sono problemi di econo-

mia, forse il trailer televisivo ha “divorato” il messaggio più meditato della figura, forse sempre minor interesse destano le composizioni grafico-pittoriche che si propongono con originalità. Ma resta il fatto che pochi sono, ogni anno, i manifesti degni di esser collezionati o appesi come opere d'arte: per i trenta di ogni edizione del Premio San Fedele, sempre più esiguo è il numero di quelli che val la pena veramente di commentare e di illustrare, come opere d'arte o quanto meno creative. E lascia perplessi, inoltre, che le scelte del pubblico raramente si identifichino con quelle del critico, che il messaggio elementare la vinca, nel gradimento, sulla pagina più complessa o poetica. Il che è un segno in più, se vogliamo, della nuova vita di quelli che una volta erano i “bei” manifesti cinematografici realizzati da autori di vaglia, quelli che ancora i cinefili collezionano con qualche giustificata nostalgia.

Mirella Poggialini

il voto del pubblico ai manifesti

✗ : segnalato da oltre il 44% dei votanti

✓ : tra il 30 e il 44%

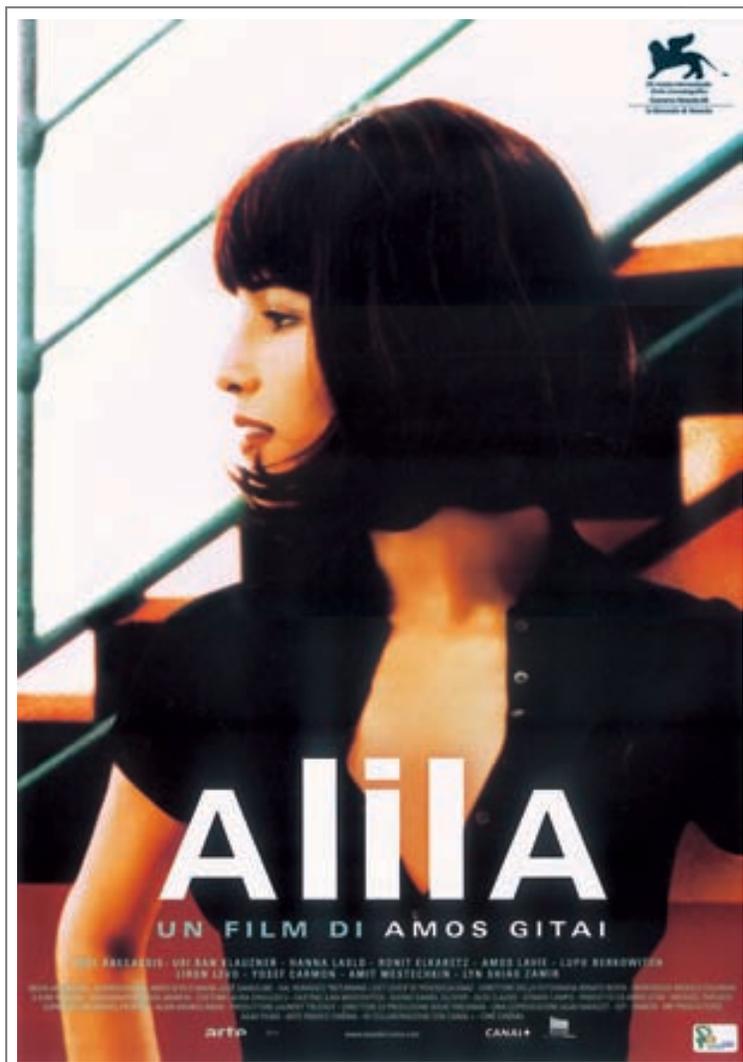
✔ : tra il 21 e il 30%

↔ : tra il 14 e il 21%

↪ : apprezzato da meno del 14% dei votanti

Alila

di Amos Gitai



È raro che il richiamo basato su una fotografia eviti lo sguardo diretto del personaggio raffigurato: che costituisca di per sé un aggancio e una comunicazione di toni e di emozioni. Invece il manifesto relativo ad *Alila* di Amos Gitai inquadra a mezzo busto una giovane donna posta di profilo, come nei classici ritratti quattrocenteschi: lo sguardo si perde nello spazio a sinistra della pagina, con una vacuità inquietante, in cui il sorriso appena accennato aggiunge il senso di una posa più che di un'attitudine spontanea. Sul fondo bianco riquadrato di rosso, la figura risalta per la densità del nero prevalente sugli altri colori: la capigliatura a caschetto che racchiude il volto, l'abito dalla generosa scollatura, alcuni dettagli sullo sfondo che animano lo spazio senza definirlo. E il color vivo della carne illuminata da una forte luce proveniente da sinistra attenua la luttuosità di tutto quel nero, ne fa solo una sottolineatura enfatica, alleggerisce la composizione lasciando tuttavia quel tanto di incertezza che l'atteggiamento della donna suggerisce. Il titolo in bianco, nella parte inferiore del foglio, risalta al di sopra del nome del regista, il vero richiamo per il potenziale spettatore: le linee oblique di una sorta di reticolato, dietro la figura, movimentano lo spazio senza nulla togliere all'immobilità voluta della donna. Che viene così accentuata nella sua femminilità e che attrae proprio per l'ambiguità del suo sorriso e della sua fissità.

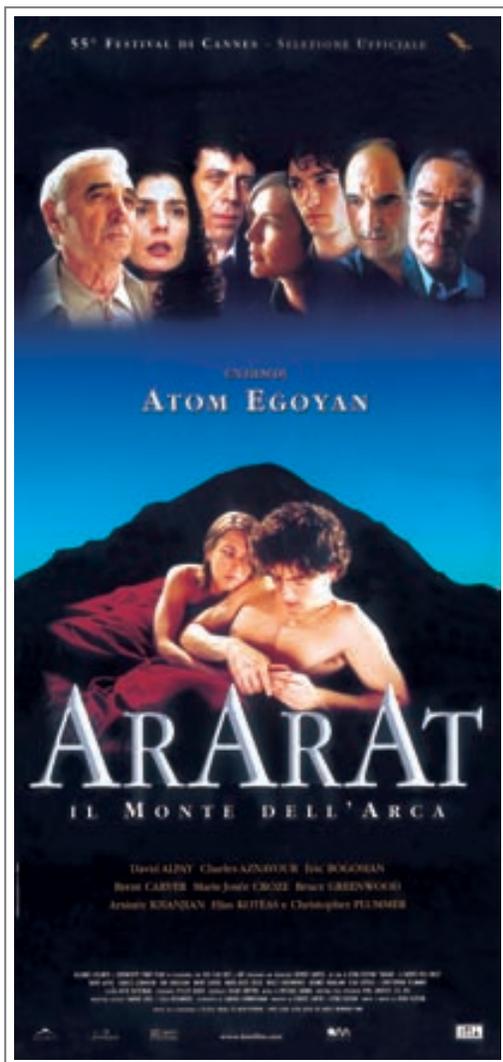
Al primo soffio di vento di Franco Piavoli



È un bel manifesto, quello di Al primo soffio di vento, che richiama subito, in alto a sinistra, i titoli degli altri film di Franco Piavoli, e che avverte, sempre a sinistra, della partecipazione ai festival di Locarno e del Sundance Film. È ampio e libero nello sfondo nero verde, in cui un'agile figura di giovane donna in corsa, con i capelli al vento, infonde un respiro sereno. Il titolo a destra su tre righe in caratteri bianchi, interrompe il nero dello sfondo e si collega in diagonale con la figura in corsa, illuminata da destra. Al di sotto della gonna azzurra scomposta dal passo si colloca a debita distanza il riferimento, in nero, "un film scritto e diretto da Franco Piavoli": creando, fra parole e figura, un collegamento non immediatamente evidente ma chiaro. La luminosità del verde accende di serenità la composizione, firmata "Design Pitarelli Capuano 2003", e il rapporto fra pieni e vuoti, dilatando lo spazio, crea un'atmosfera di silenzio e insieme di attesa, in cui la luce vibra e crea una piacevole sensazione. È un manifesto originale per l'accostamento inedito dei colori e per la scansione dei pieni e dei vuoti, poetico per la raffinata esiguità degli elementi, significativo perché crea un clima corrispondente a quello del film.



Ararat - Il monte dell'Arca di Atom Egoyan



Luce e colore animano un manifesto impostato su un foglio nero non riquadrato, in cui le immagini e le parole si alternano in verticale e lo spazio si dilata, nella metà superiore, in un azzurro intenso che si schiarisce nella luce e fa da sfondo alla figura centrale. Come appoggiati a una sorta di cuneo nero, un ragazzo e una ragazza a metà coricati si stringono in un abbraccio che evita gli sguardi, e il color rosso della coperta sottolinea la luce intensa che illumina i corpi e i volti. Subito al di sotto, il titolo in lettere bianco-argento e caratteri alterni è rilevato da un sottotitolo, "Il monte dell'arca", come richiamo diretto al luogo se non alla vicenda. In alto, la pagina si apre con il riferimento al 55° festival di Cannes, seguito da una sfilata orizzontale di volti, sette, che svolgono nell'allinearsi apparentemente casuale una funzione narrativa, creando il tessuto dei riferimenti cui il film riconduce. Firmato "Cinemaitalia-group s.r.l.-BM207", il manifesto evita di alludere alla vicenda, allinea i personaggi come su un astratto palcoscenico, lasciando il posto d'onore ai due giovani abbracciati: il cast, nella parte inferiore, non è particolarmente indicativo, quello che più incide è il nome del regista posto in alto, sul blu chiaro che divide le due file di volti e che condensa nel suo spazio ricco di colore il fulcro della visione. Nell'insieme, l'intonazione non è drammatica né sorridente, la molteplicità dei protagonisti cita eventi e avvenimenti che si svolgono ma che non vengono rivelati: il messaggio è da decifrare a posteriori, come una sorta di memorandum.

Big Fish - Le storie di una vita incredibile

di Tim Burton



È uno dei manifesti più originali proposti quest'anno, quello riferito a Big Fish. Impostato come figura a sé sui tre quarti di un foglio bianco, il manifesto vede campeggiare nel centro, su uno sfondo di cielo luminoso e quasi incandescente, un albero da rami secchi e intrecciati, che nasce dalle stesse lettere che compongono il titolo, disposto come un filare d'alberi dal tronco contorto in virtù dell'uso di caratteri fantastichamente elaborati. Fra le due parole, piccola e quasi invisibile, una figura d'uomo vista di spalle che si avvia verso l'orizzonte luminoso: al di sopra, fra nubi vaganti, un cielo grigioazzurro fa da sfondo alla didascalia in lettere grigie: "Dall'immaginazione di Tim Burton". Un'altra didascalia, questa volta disposta in orizzontale alle radici delle lettere-albero, in bianco, spiega: "Le storie di una vita incredibile". Così didascalie e immagine si alleano per definire un mondo fantastico, una creazione lirica in cui la realtà si mescola con l'immaginazione: mentre la parte inferiore del foglio, un declivio ondulato di terra bruna che via via si scurisce, lascia spazio a una fitta e quasi illeggibile serie di dati, i credits, composti in lettere gialle allungate e ravvicinate. Domina nel centro la luminosità del cielo solcata dall'intreccio dei rami: una poetica visione che suggerisce e attrae con elegante misura.



Bon voyage

di Jean-Paul Rappeneau



Ricorda i manifesti d'anteguerra quello dedicato al film *Bon voyage*, con l'affollarsi di personaggi che riempiono il foglio e l'elaborazione dichiarata da fonti fotografiche, che conserva la riconoscibilità dei volti ma svolge con fantasia la figurazione. I personaggi sono citati in alto a caratteri gialli disposti su due righe, scarsamente leggibili poiché sovrapposti all'immagine colorata in giallo verde che costituisce lo sfondo. Poi si vedono le figure, in un assemblaggio che confonde le linee ma lascia a ognuno degli interpreti la sua tipica espressione. Al di sotto, in diagonale, a lettere bianche che disegnano il carattere minuscolo con fantasia vecchio stile, il titolo, sotto al quale appare in giallo il nome del regista - la maiuscola non è data ai due nomi, ma solo al cognome - prima delle consuete indicazioni dei credits in lettere bianche. Domina nella composizione il tono scuro, dato dagli abiti maschili e dalla accentuazione del colore, evidentemente in senso espressivo. I volti che fissano l'osservante non rivelano nulla della vicenda nella quale sono evidentemente implicati, tutti sono evidentemente in cammino con passo veloce. L'insieme dà un'impressione di vivacità, accenna a un clima d'avventura, propone una molteplicità che suscita interesse e che incuriosisce.

Buongiorno, notte di Marco Bellocchio



Originale nell'ideazione e nella composizione, il manifesto di Buongiorno, notte, siglato "InternoZero", punta sulle parole più che sulla figurazione: ma le parole, scritte in caratteri dattilografici d'epoca, sono qui elementi figurativi più che espressioni verbali, disposte come sono a costruire una sorta di diagramma visivo che concatena nomi in un apparente disordine. Lo sfondo rosso arancio ha un significato allusivo, che si può cogliere meglio analizzando la composizione: in alto a destra, infatti, appare a metà il noto simbolo della stella a cinque punte, in lettere gialle circonscritte nel medesimo colore. Ma gli accenni che si potrebbero definire storici finiscono qui, poiché la sommità del capo di un uomo dai capelli grigi, che sembra emergere dalla parte inferiore del foglio, è comprensibile soltanto a posteriori anche se efficace nell'effetto-sintesi. La parte centrale della pagina è invece occupata dal titolo in lettere bianche disposto su due righe e scandito da una virgola nera poco visibile ma significativa. Per il resto abbondano i riferimenti ai credits, in lettere bianche di varie dimensioni allineate secondo diverse distanze: come se la parola diventasse narrazione e prendesse il posto dei personaggi cui i nomi degli attori si riferiscono, in una presenza-assenza di forte impatto emotivo anche se non immediatamente evidente. Così che nell'insieme il messaggio, da decrittare con attenzione, una volta risolto diventa un'esplicita denuncia, una storia compiuta, in cui la drammaticità è sottintesa ma forte.



Cantando dietro i paraventi

di Ermanno Olmi

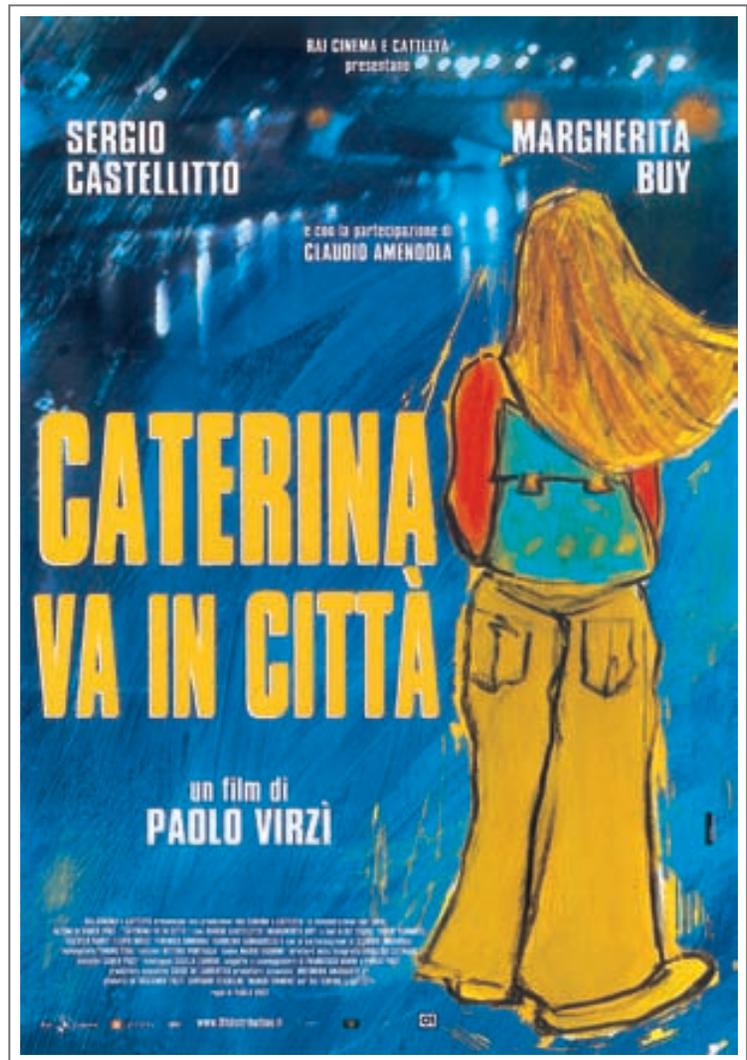


È l'essenzialità a costituire il fascino di questo raffinato manifesto, firmato "Varasca", che racchiude in pochi elementi un richiamo suggestivo e appropriato, in cui il fascino dell'Oriente si unisce alla sintesi un messaggio che ben corrisponde allo spirito del film pur senza riprenderne i dati. Su un foglio non riquadrato, rosso-bruno, il titolo campeggia nella parte centrale in esili caratteri bianchi elaborati, disposti su tre righe, Cantando - dietro - i Paraventi: e ampia è la distanza fra le altre due parti del foglio, a dilatare una scansione che non è soltanto spaziale, ma che diventa anche mentale. In alto, di scorcio, un volto femminile dai tratti orientali sembra affacciarsi al bordo superiore della pagina, disegnando idealmente un triangolo che si dirige verso il titolo come a spiegarlo. Non si coglie lo sguardo, date le palpebre chiuse, né si legge il sorriso, appena accennato. Il volto diventa una semplificazione iconica quasi astratta, una sorta di ideogramma visivo in cui l'espressione è celata e non deve svelarsi. A ben osservare, in color bruno ancora più denso, si intravede nello spazio vuoto la sagoma di un veliero dal complicato sartiame, che va scoperto a poco a poco con un'attenta indagine. Nella parte inferiore, sempre a debita distanza dal titolo, su tre righe i logo e i credits si annunciano parcamente: lo spazio è la vera attrattiva di questo manifesto elegante e originale, che ben corrisponde allo spirito del film pur senza accennarvi.

Caterina va in città di Paolo Virzì

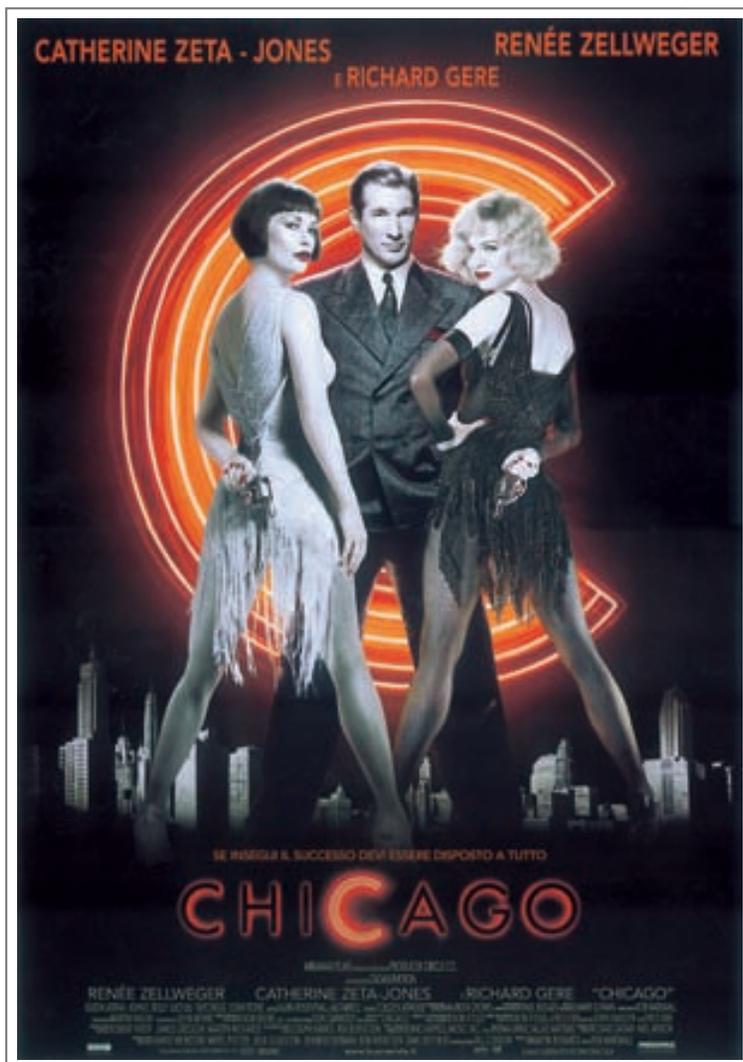


Gradevole e allegro, il manifesto di Caterina va in città, firmato “Studio Grafite”, ben corrisponde allo spirito del film e offre una composizione tutta grafica, elaborata con gusto e ironia attorno alla figura di una ragazzina con ampi pantaloni cachi e zaino azzurro, vista di schiena con una lunga capigliatura bionda baldanzosamente sventolante. Posta sulla destra, a sottolineare la verticalità della composizione, la figura fa da binario alla parte scritta, posta in verticale a sinistra del foglio: i nomi degli interpreti posti a varie distanze in bianco, poi il titolo del film in netti caratteri giallo ocre disposti su due righe, e infine il nome del regista, in bianco: così che l’equilibrio della composizione rispetta una disposizione a binario pur accentuando il senso di movimento impresso dalla figura e accentuato dallo sfondo della pagina, in blu vivo tracciato a pennellate irregolari, miranti a movimentare l’effetto-richiamo. Il senso del colore, la vivacità dei contrasti, l’originalità di un’immagine che non fronteggia lo spettatore ma gli volge le spalle, la dinamica delle scritte che si alternano nella parte sinistra vivacizzano un messaggio in cui si coglie con immediatezza lo spirito ilare che caratterizza l’intonazione del film.



Chicago

di Rob Marshall



Sa di Anni Trenta il manifesto di Chicago, ben rispondendo al contenuto del film e alla sua atmosfera. Ma ci si sarebbe aspettati un piglio più vivace, colori più vivi, un turbinio che facesse pensare alla musica e al ritmo: il che manca nella composizione, piuttosto statica, in cui il nero del fondo finisce con l'oscurare anche l'immagine centrale, con i tre protagonisti in abito da scena su uno sfondo rosso e bianco a cerchi concentrici interrotti, una grande "C", che allude alle luci del palcoscenico. Il rosso appare anche, ma poco visibile, nei nomi degli interpreti che aprono il foglio, e nel titolo posto invece nella parte inferiore della pagina, in cui le lettere nere sono enfatizzate da aloni rossi e la "C" centrale riprende il disegno bianco e rosso che richiama le luci al neon. Subito sopra il titolo, comunque poco leggibile, una frase in piccoli caratteri rossi avverte che «se insegui il successo devi esser disposto a tutto»: e le righe conclusive, con il cast e i credits, sono in lettere bianche variamente disposte ma comunque poco visibili. Quello che risulta originale, in questa composizione giocata al risparmio, è soltanto lo skyline di grattacieli grigi, illuminati da una luce proveniente da sinistra, che delimitano il confine fra la figura e il titolo, indicando evidentemente la città che fa da sfondo e da clima. I volti gradevoli dei tre interpreti sono ingessati in un sorriso di circostanza, manca il senso di un movimento che richiami il ballo e lo stesso piglio frenetico della storia: come se il manifesto si riferisse al film, ma alla lontana.

Cose di questo mondo di Michael Winterbottom



L'indicazione dell'Orso d'oro vinto a Berlino nel 2003, posta in apertura del foglio, si impone all'attenzione dello spettatore, che rimane colpito dall'immagine "in soggettiva", con la figura del giovane visto di spalle, caratterizzato da un bianco copricapo esotico, che fissa davanti a sé uno spazio di deserto e di cielo. Il tema del viaggio appare subito evidente, nel foglio non riquadrato in cui l'ocra della terra e il celeste del cielo si aprono davanti all'uomo con ampiezza illimitata. E il fatto che la figura sia posta nella parte inferiore del foglio, tagliata a metà e con la fitta sovrapposizione di indicazioni in caratteri bianco, gialli e azzurri, fa sì che sia proprio la parte superiore della pagina, cielo e deserto, a contenere il messaggio nella sua sintesi priva di dettagli, se si eccettua, sulla sinistra, l'immagine di una vettura bianca in movimento. La storia dell'emigrazione fortunosa e ardua di due giovani pakistani è qui riassunta con voluta povertà di riferimenti, ma la postura del giovane, diritto e con la mano posta a sorreggere uno zaino di pelle, indica di per sé una decisione, un piglio sicuro: fissa il grande spazio con fermezza, dall'orizzonte pallido al più intenso azzurro della parte superiore, solcato da lampi. Nulla accenna alle vicissitudini del viaggio, tutto è lasciato al senso di vigile attesa che figura trasmette nella sua salda immobilità. Lo spazio è il futuro, privo di segni e di avvertimenti: ed è un viaggio da affrontare, senza domande che sarebbero senza risposta.



La destinazione

di Piero Sanna

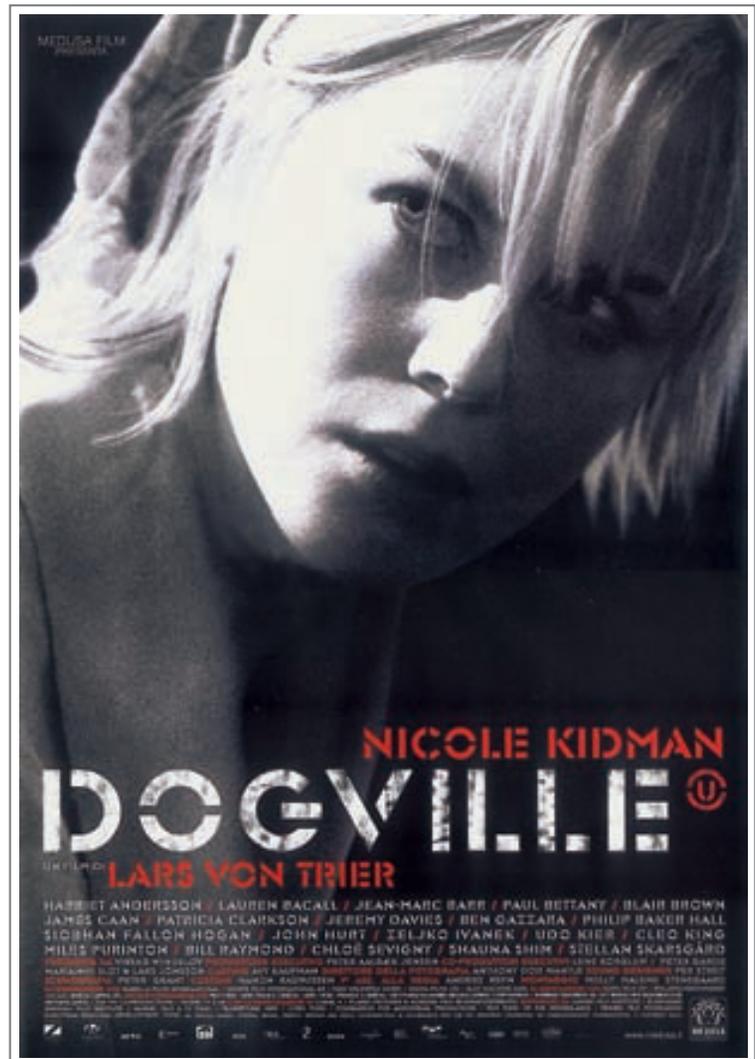


È lo spazio a caratterizzare l'apparente semplicità del manifesto di *La destinazione*, siglato "Selegrafica 80": in una composizione verticale impostata su un foglio bianco non riquadrato, sulla quale si staglia la figura di un carabiniere visto di spalle, con una borsa ricolma e la bandoliera bianca: in una fotografia volutamente mossa per dare il senso del movimento alla figura ferma, attorno alla quale si definiscono confusamente strada e muri in chiaro color seppia. In alto, il titolo in caratteri rossi e distanziati segna, con la sua orizzontalità a piena pagina, una sorta di sigillo, sottolineato dal nome del regista in sobrie lettere nere: ma la parola tende a sfuggire volutamente, così come la precisazione della figura, in cui tuttavia il piglio di attesa enfatizza un dramma implicito ma chiaramente intuibile. La divisa nera, sintetizzata dalla filettatura rossa della manica e dei pantaloni, appena accennata, e dal berretto, riassume un personaggio e una situazione: il biancore dello spazio a sinistra, verso il quale è rivolto il personaggio, diventa il luogo dell'attesa e dell'evento. Il futuro che il film dovrà svelare. Efficace e sintetico, scelto con appropriata aderenza al tema della storia.

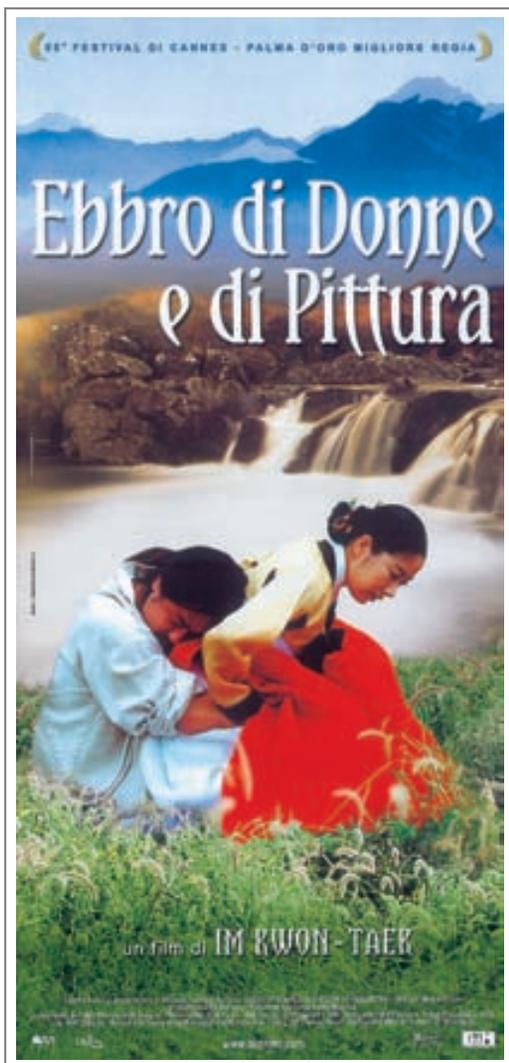
Dogville di Lars von Trier



È il volto intensamente drammatico di Nicole Kidman a dominare nella composizione, nel manifesto di Dogville: il volto dell'attrice appare a tre quarti, in un contrastato bianco e nero, su gran parte del foglio, in cui domina il colore nero e manca ogni altro riferimento figurativo alla vicenda narrata nel film. Illuminato fortemente da sinistra, con i capelli scomposti e gli occhi ansiosi, il volto riassume il senso di un dramma di cui non è dato conoscere i dati: basta tuttavia la finezza della riproduzione, la grana della fotografia che dosa abilmente i contrasti, a creare un clima di attesa in chi osservi. Il nome dell'attrice appare in rosso, a destra, sopra il titolo in radi caratteri grigi, ritagliati come in una dima di quelle usate per le casse da spedizione. Il nome del regista è disposto a sinistra, creando una diagonale rispetto al nome della Kidman: per il resto, nulla movimentata la composizione, che si accentra sulla intensità del volto femminile e sulla sua silenziosa bellezza. Il che potrebbe sembrare riduttivo, rispetto alla complessità della storia narrata: ma risulta invece efficace come richiamo immediato, in cui il personaggio principale si impone alla vista e sembra dialogare con lo spettatore.



Ebbro di donne e di pittura di Im Kwon-taek

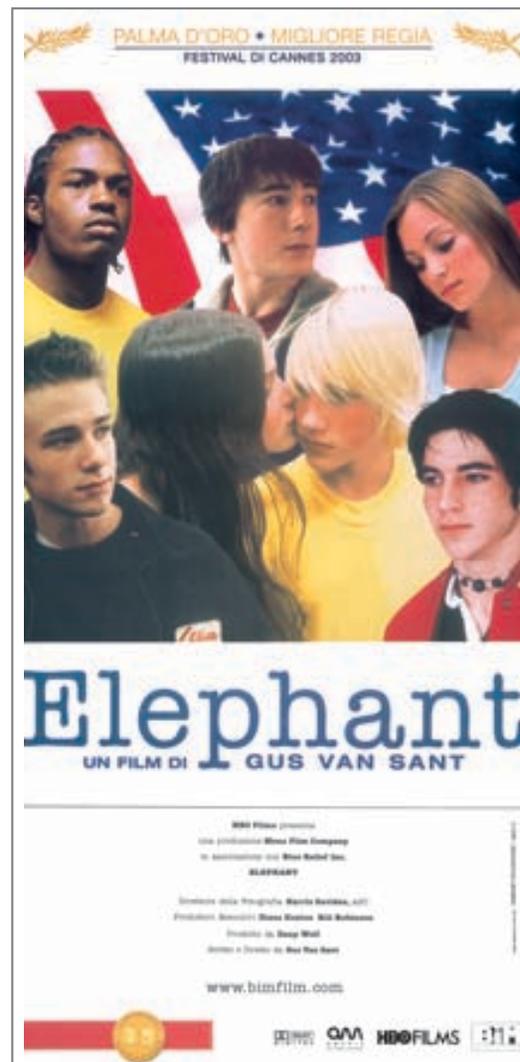


È un manifesto vivace nella composizione e nel colore, che cita in apertura la Palma d'oro per la miglior regia conquistata al 55° festival di Cannes e poi si snoda in varie sezioni orizzontali precedute dal titolo Ebbro di Donne e di Pittura, a lettere bianche irregolari disposte su due file su uno sfondo celeste-azzurro che traccia profili di montagne. Al di sotto, monti e rocce e una cascata su vari piani che si perdono in una bianca distesa spumeggiante: contro la quale - e siamo alla metà del foglio - si stagliano le figure abbracciare di un uomo e di una donna dai tratti orientali, colti in un momento drammatico, in cui lui sembra trattenere lei a forza. Il bianco dell'abito dell'uomo fa da contrasto con la veste giallo rossa della donna, resa con tinte forti e non sfumate per un risalto deciso. Il volto di lui è poco visibile, piegato com'è nello sforzo, più nitido e disegnato il profilo della fanciulla, chiuso in un silenzio che non trasmette emozione. Al di sotto, ben delineati nella fotografia accurata, i fili d'erba di un prato che fanno da sfondo al nome del regista e ai credits: per noi ignoti, poiché il film coreano non cita persone conosciute dal grande pubblico. E' curioso che nessun dettaglio alluda alla pittura citata nel titolo, che si riferisce a un celebre artista coreano dell'Ottocento di cui il film è la biografia: ma tutto resta soltanto accennato, vicende e caratteri sono da indovinare, e il manifesto propone un enigma piuttosto che annunciare una storia.

Elephant di Gus Van Sant



Un manifesto ingannatore, che sembra voler alludere a un mondo sereno di liceali - i cui volti appaiono nella parte superiore del foglio, che ha per sfondo una bandiera americana, variamente disposti intorno a una coppia di adolescenti che si scambiano un bacio - e non cita nulla di quel clima di tensione progressiva che sfocia, nel film, nella tragedia del massacro. I colori vivi degli abiti e dei capelli, i volti sereni dei sette ragazzi diventano una sorta di bandiera sacrcastica che allude a una realtà tutta fittizia, in cui il dramma può esplodere da un momento all'altro: né il titolo, posto al di sotto del riquadro con le immagini, in caratteri dattilografici neri e ben distanziati, riferisce qualcosa del clima della storia. Soltanto la citazione, in apertura, della Palma d'oro al Festival di Cannes 2003 potrebbe essere un segnale, ma non facile da decifrare. Una sottile linea nera separa, nel foglio bianco, titolo e nome del regista dai dati dei credits, disposti con ampia scansione come a riempire un vuoto e a equilibrare un eccesso, per cui la parte superiore è colma di colore e il bianco prevale invece in quella inferiore. Come se i volti dei giovani volessero esser proiettati di fronte allo spettatore come provocazione, come sollecitazione a un'attenzione destinata a volgersi in raccapriccio, al di là dell'allegria tutta immaginaria che volti e colori possono suggerire.



La finestra di fronte di Ferzan Ozpetek

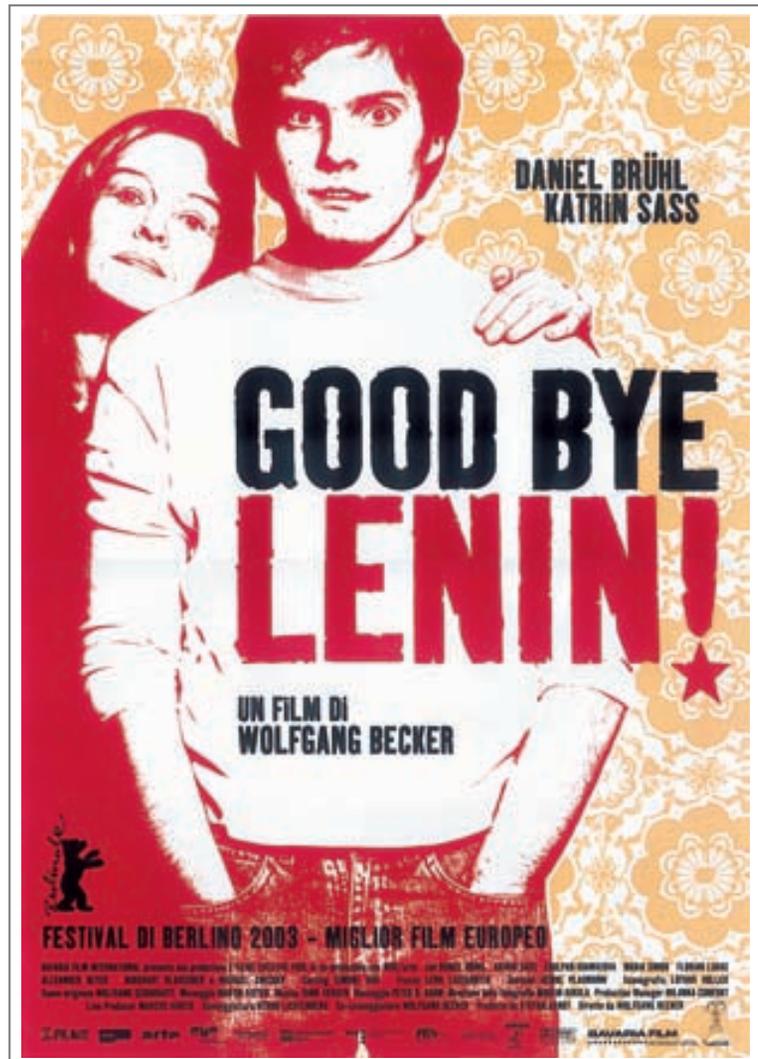


Firmato "P. Sestito", il manifesto rifiuta la forse facile connessione con il titolo, La finestra di fronte, e punta sul messaggio emotivo, elaborando un'immagine fotografica che campeggia in colore bruno nella parte inferiore del foglio blu chiaro. Nella parte superiore, appaiono in bianco i nomi degli interpreti principali: al di sotto, a riempire tutta la metà superiore del foglio, il titolo in giallo disposto su due righe e scritto con caratteri diversi ben evidenti, seguiti dal nome del regista posto sulla sinistra. Ma è la parte inferiore quella che comunica l'emozione, con le due figure abbracciate che tuttavia non si guardano, così che le braccia dell'uomo, che nasconde il viso mentre circonda le spalle della donna, sembrano segnare un drammatico addio, una richiesta di aiuto, esprimendo un senso di solitudine anziché la vicinanza di un abbraccio. I volti sono seminascosti, l'espressione della donna rivolta a destra è come chiusa senza sorriso: si intuisce una storia d'amore, un dramma che non trova soluzione. Così che il troppo facile ricorso all'immagine della finestra, che avrebbe comunque indicato apertura, si ripiega in una mestizia silenziosa, di efficace comunicazione.

Good bye, Lenin! di Wolfgang Becker

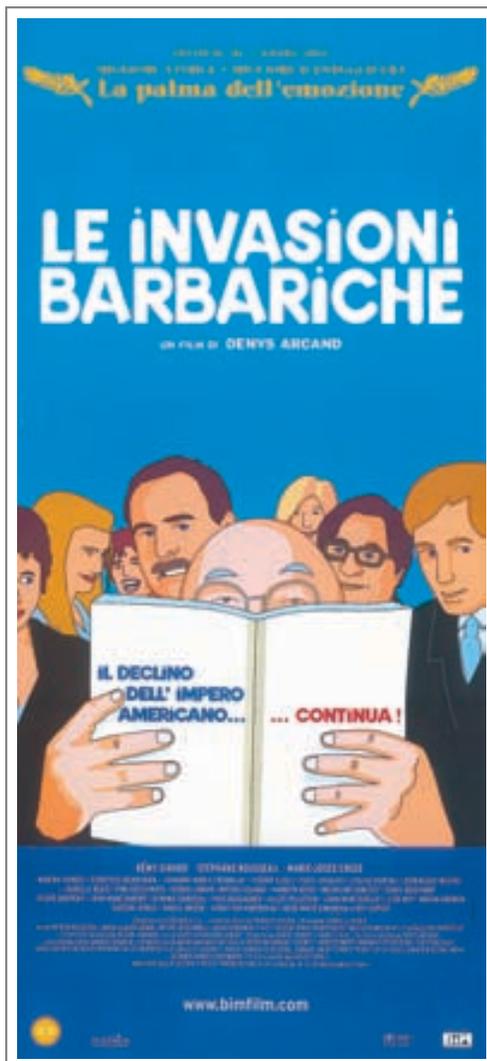


Non è un caso che la parola “Lenin” campeggi in rosso a metà del foglio, spostata sulla destra per concludere il titolo del film, Good bye - Lenin: perché nel nome è racchiusa un'antitesi fra un prima e un dopo, un qua e un là: con un divario di tempo di cui si alimenta la vicenda del film, nel rapporto fra la donna e il giovane che appaiono sulla sinistra – lei con la mano appoggiata sulla spalla di lui, e non è per caso – e lui con lo sguardo fermo rivolto a chi guarda, con un piglio deciso sottolineato dalle mani nelle tasche. Alternando nero e rosso – nel titolo e nelle indicazioni relative al regista e, in basso, al cast artistico e tecnico – il manifesto punta emotivamente sul colore più che sulla dinamica delle forme. Sono infatti il rosso e il bianco a contendersi lo spazio, impostato in verticale, e a rappresentare il confronto fra le due figure – ideologico, generazionale – e a suggerire una vicinanza che tuttavia è forse priva di dialogo – entrambe le figure guardano avanti, si sfiorano ma non comunicano direttamente – e trova risposta nel titolo e nel suo rimando. Dietro le figure, che impegnano lo spazio a destra, l'ampia zona riservata al titolo si gioca su uno sfondo a tappezzeria ocra e bianco: nel complesso i colori indicano un contrasto ma non un'opposizione, un rapporto umano da collocare in un dato storico, una narrazione da intuire e da scoprire, senza dramma – le espressioni dei volti sono perplesse ma serene – e senza accentuazioni particolari. Il riferimento al festival di Berlino, che apre l'elenco dei credits, vuol attrarre l'osservante come garanzia.



Le invasioni barbariche

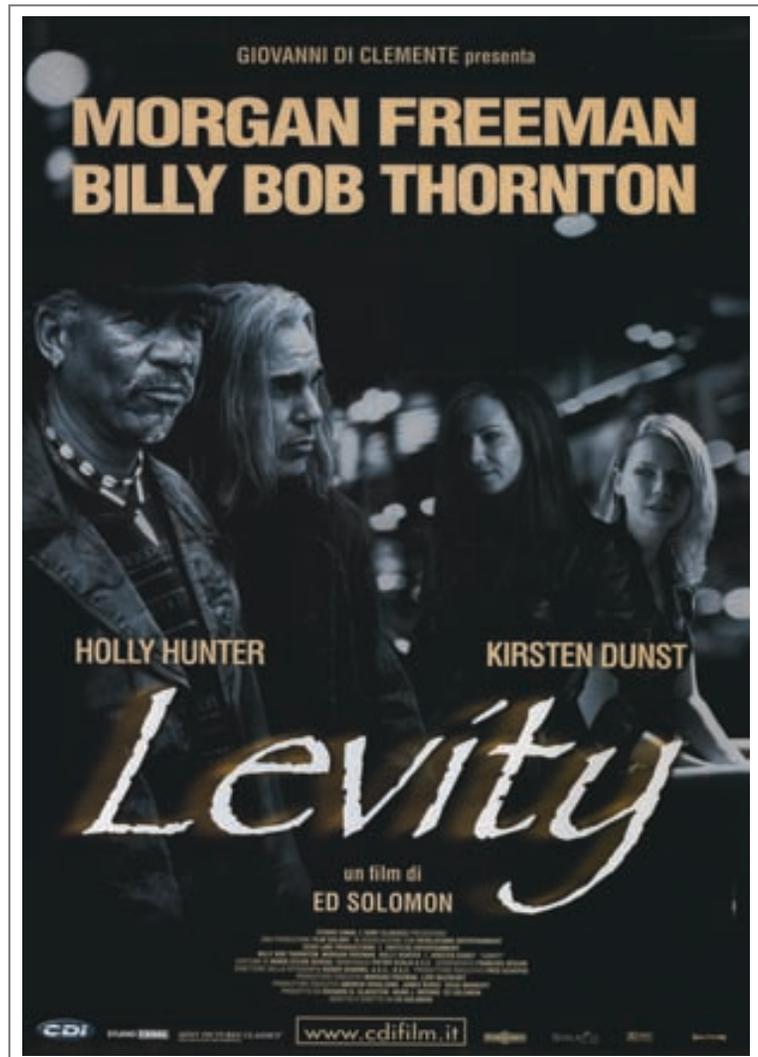
di Denys Arcand



Uno dei rari manifesti elaborati graficamente che non fanno ricorso a elementi fotografici, quello di *Le invasioni barbariche*, firmato da art@eu-genia.com. E contrasta, per l'uso del colore e la vivacità della composizione, con lo spirito del film, in cui il dramma sottende l'apparente commedia. Il foglio non riquadrato è infatti di un intenso blu chiaro, che domina soprattutto nella parte superiore, segnata da evidenti lettere bianche che su due righe indicano il titolo e sono seguite dal nome del regista, mentre in alto si cita - in lettere gialle - «Festival di Cannes 2003 - migliore attrice - migliore sceneggiatura - la palma dell'emozione». La parte figurativa è nella zona inferiore, in cui sono disegnati a diversi livelli i volti di otto personaggi, non particolarmente segnati nell'espressione ma con un globale effetto ilare e disteso: quello centrale, a mala pena intravisto, è seminascosto da un libro aperto dalle pagine bianche sulle quali è indicato in blu, a sinistra, «il declino dell'impero americano...» e, a destra in rosso, «...continua», con evidente e voluto riferimento al precedente film del regista Arcand. Due mani accentuatamente ingrandite reggono il libro aperto, che costituisce una forte macchia bianca sul foglio: al di sotto, su uno sfondo blu più scuro di quello che ha aperto il manifesto, una densa scansione di righe bianche indica i credits, non particolarmente significativi. Il colore dei volti e delle capigliature, i toni chiari dei volti e delle pagine aperte, i sorrisi vaghi inviano un messaggio tutto sommato ambiguo, difficile da decifrare, in cui il numero dei personaggi diventa forzatamente il dato più significativo.

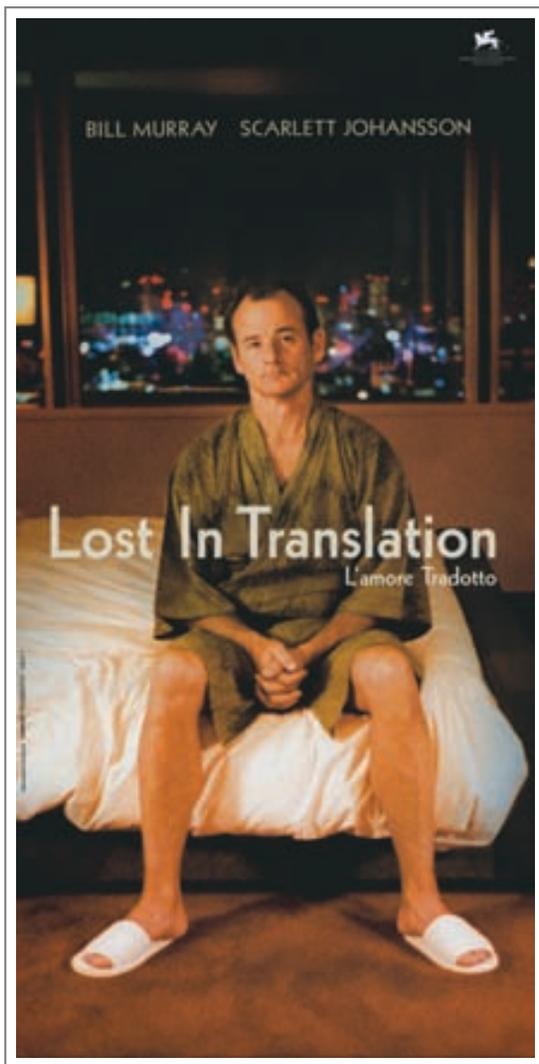


I toni cupi dello sfondo e della figura, che occupa tutto lo spazio disponibile, esprimono già di per sé il senso di un dramma che ognuno dei quattro personaggi raffigurati sta vivendo: per il piglio volutamente sciatto della composizione, quasi casuale, per la fotografia "sporca", per il colore praticamente cancellato a favore di una livida uniformità sulla quale sfrecciano lampi di luce verdastra. A sinistra il volto di Freeman fa da parentesi, nella sua verticalità sottolineata dall'espressione indecifrabile. Accanto a lui, di profilo, Billy Bob Thornton appare scarmigliato e assorto, rivolto verso destra. I nomi dei due compagni in alto, ad apertura del foglio, in grandi lettere gialle. Mentre le due figure femminili che si vedono sulla destra, colte in movimento con incerti sorrisi, hanno la citazione del nome meno evidente, posta al di sotto della composizione in lettere gialle che sovrastano il titolo, Levity, tracciato in bianco con rapidi caratteri corsivi. Nell'insieme, un manifesto narrativo che nulla dice della storia e intende invece riferirsi all'atmosfera del film, con l'assemblaggio dei personaggi che risulta orizzontale - quindi discorsivo, diegetico - ma appare alla fine spezzato da accostamenti che sembrano casuali. Non un manifesto cattivante, non una composizione attenta ed elaborata: scostante e poco comunicativo.



Lost in Translation - L'amore tradotto

di Sofia Coppola



Sono quattro le sezioni in cui si divide il messaggio espresso dal manifesto di Lost in Translation. Composto apparentemente in verticale su una pagina non riquadrata in cui prevale il color rosso arancio, il manifesto è costituito da quattro elementi disposti in orizzontale, uno sull'altro: in una sorta di progressione che si conclude paradossalmente con l'elemento che sembra meno significativo. In alto, la visione di una finestra aperta su una visione notturna di città illuminata crea la sensazione di un ambiente: circoscritta poi, nella parte subito inferiore dalla testa del personaggio raffigurato, il protagonista, colto in una posa rilassata ma con espressione sconfortata. Subito al di sotto, a metà del foglio, il titolo in caratteri bianchi risalta sulla vestaglia dell'uomo, seguito dal sottotitolo - che non è la traduzione del titolo inglese -, L'amore tradotto, posto sulla destra. Il che crea un contatto visivo con le mani serrate, subito sotto, che formano una sorta di cuneo visivo sullo sfondo di un letto bianco dalla coperta spiegazzata: e le mani sembrano indicare la parte inferiore della composizione, le gambe dell'uomo viste in primo piano e culminanti con due incongrue e vistose pantofole bianche, che risaltano sullo spazio color arancio vivo della moquette. Così le pantofole si riannodano idealmente all'espressione perplessa dell'uomo in vestaglia, sottolineano la sua posa accasciata, la sua evidente solitudine: e diventano il logo espressivo di tutta la composizione, con un effetto volutamente di-viso fra l'ironia e la partecipazione.

Mi piace lavorare - Mobbing di Francesca Comencini

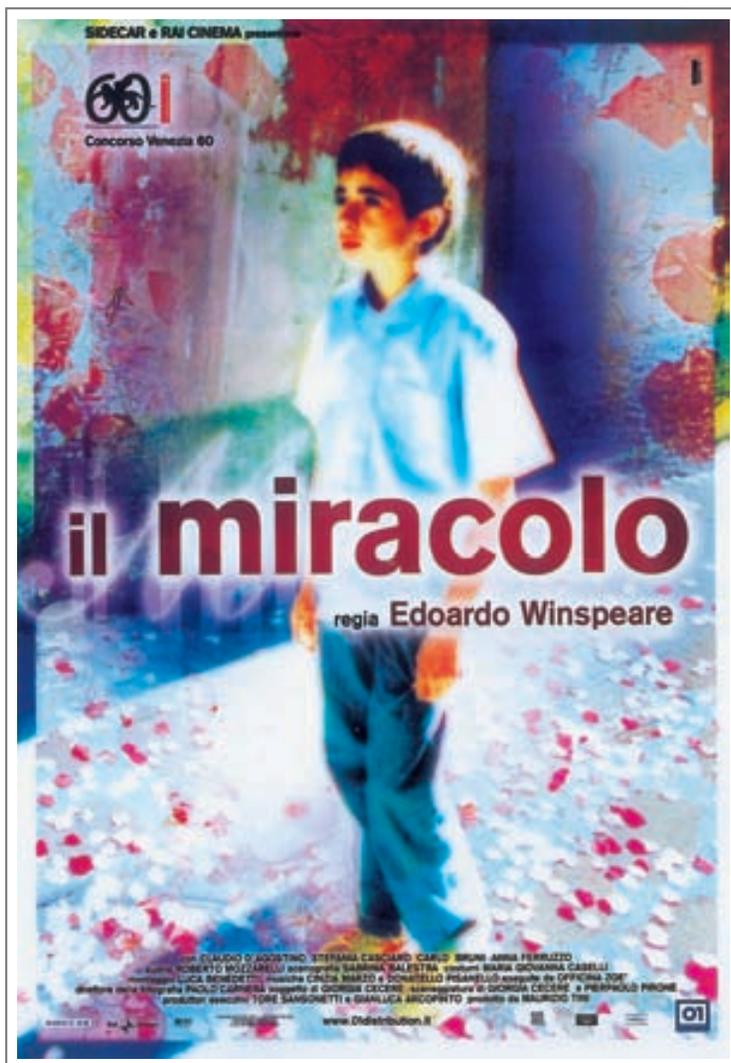


Tra i rari manifesti nati da un'elaborazione manuale senza il ricorso al dettaglio fotografico, appare molto interessante la locandina di *Mi piace lavorare*, firmata da Paolo Sestito, che imposta in tono giocoso il tema drammatico del film. Convergono nell'intento i colori, vivi e netti: a cominciare dal fondo del foglio non riquadrato, di un vivace color giallo ocra, per continuare con i particolari che definiscono le figure sparse nel foglio a segnare diverse distanze, emotive oltre che spaziali, e per giungere allo schema d'impostazione delle parole, con il titolo scritto in caratteri dattilografici senza spaziature, e l'alternarsi del nero con il rosso per scandire la frase, con la parola "mobbing" in rosso, posta al di sotto a destra, che fa da punto fermo. Il nome dell'attrice sopra il titolo, e quello della regista sotto, in nero, sono gli unici dati espressi con parole: il messaggio arriva attraverso la figurazione stilizzata, con il volto della protagonista posto in primo piano a destra. Un viso assorto, con una mano stretta a pugno a sorreggerlo: occhi perplessi, un sorriso che vorrebbe fiorire ma è trattenuto. Dietro, a sinistra, in dimensioni minori, la figura di una bambina dai capelli lunghi e dall'abito blu e bianco. Sopra ancora, a segnare un percorso visivo che dimensiona le distanze, l'immagine di una donna davanti allo schermo di un computer, con una scrivania coperta da fogli sparsi. Più in alto ancora, in un cammino a serpentina, alcune figure maschili in piedi, con tanto di cartella in mano: a indicare il mondo dell'ufficio in cui si muove la protagonista. Colori e tratti sono efficaci, come il senso dello spazio scandito dalle varie immagini: è un manifesto dotato di vita autonoma, originale e preciso.



Il miracolo

di Edoardo Winspeare

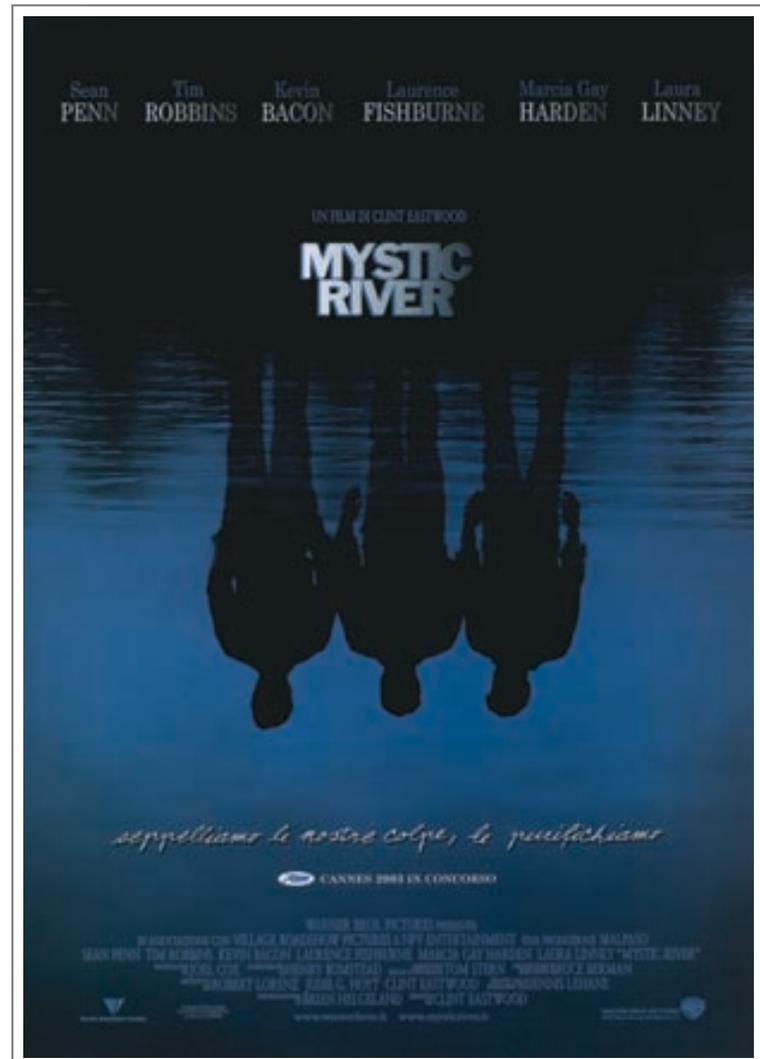


Punta sul colore colto nel suo sfaldarsi impressionistico il manifesto di Il miracolo: in cui il titolo, imposto a metà del foglio in caratteri decisi rosso cupo, si staglia rispetto alla figurazione che fa da sfondo. Un ragazzino che sembra sostare in un'attesa interrogativa, un dilatarsi di pennellate multicolori a segnare uno spazio indefinito e mosso, dove le ombre e i lampi di luce si alternano in una sorta di confusa vibrazione. Delineata sommariamente senza contorni precisi, la figura del ragazzino sembra muoversi pur nell'immobilità: l'azzurro della camicia si accende di luci bianche, come se l'immagine fosse ai confini dell'irrealtà, in uno spazio-tempo denso e complesso. La verticalità della composizione si allarga nella ricchezza dei dettagli cromatici che creano sullo fondo una realtà da acquario, come se la figura del ragazzino galleggiasse in un mondo tutto luci e colori indefiniti: così che l'alone bianco che circonda le lettere del titolo, proprio alla metà del foglio e della figura, trasmette una sensazione di sospensione in cui il significato della parola assume nuovo valore. E non è da trascurare un particolare compositivo apparentemente esiguo, il sovrapporsi del foglio colorato su un altro ugualmente variopinto, a creare un distacco che significa profondità e allude a qualcosa di impreciso ma suggestivo, dove la figura del ragazzino si dilata nell'alone di luce a sottolineare un'attesa.

Mystic River di Clint Eastwood



È il capovolgimento il tema di questo manifesto impostato su colori cupi e spazio di ampio respiro. Capovolgimento delle figure, che campeggiano al centro: tre immagini di uomo, indistinte perché in nero, che risultano poi riflesse nell'acqua del fiume il cui nome dà il titolo al film, e che diventano anche il parametro di un rapporto fra il fiume - la città, le radici - e i personaggi che vivono nel film. Capovolgimento che idealmente si riferisce anche alle situazioni esistenziali, in cui ognuno dei protagonisti appare diverso da quello che è. E capovolgimento relativo a quella verità che la storia ricerca con ansia affannosa e che invece si manifesta nel suo drammatico negarsi, nell'intreccio della storia. Nero e blu sono i colori di riferimento, appena segnati dal tocco bianco che si rileva in alto nella serie dei nomi dei sei protagonisti, scritti in un blu tenue che sfuma schiarendosi: nel titolo, che appare su due righe a metà del foglio, anch'esso sfumato nei due colori come per svanire nel riflesso sottostante; nelle esili parole in corsivo che nella parte inferiore aprono la lista dei credits con l'epigrafe «seppelliamo le nostre colpe, le purifichiamo». Il nome del regista appare in caratteri poco leggibili al di sopra del titolo: il cast si apre con un'indicazione altrettanto sfuggente, «Cannes 2003 in concorso». Il minimalismo della concezione accresce tuttavia l'interesse anziché diminuirlo. Il manifesto ha una sua compattezza salda, un buon rapporto fra pieni e vuoti, una ricca densità di messaggio.



Il posto dell'anima

di Riccardo Milani

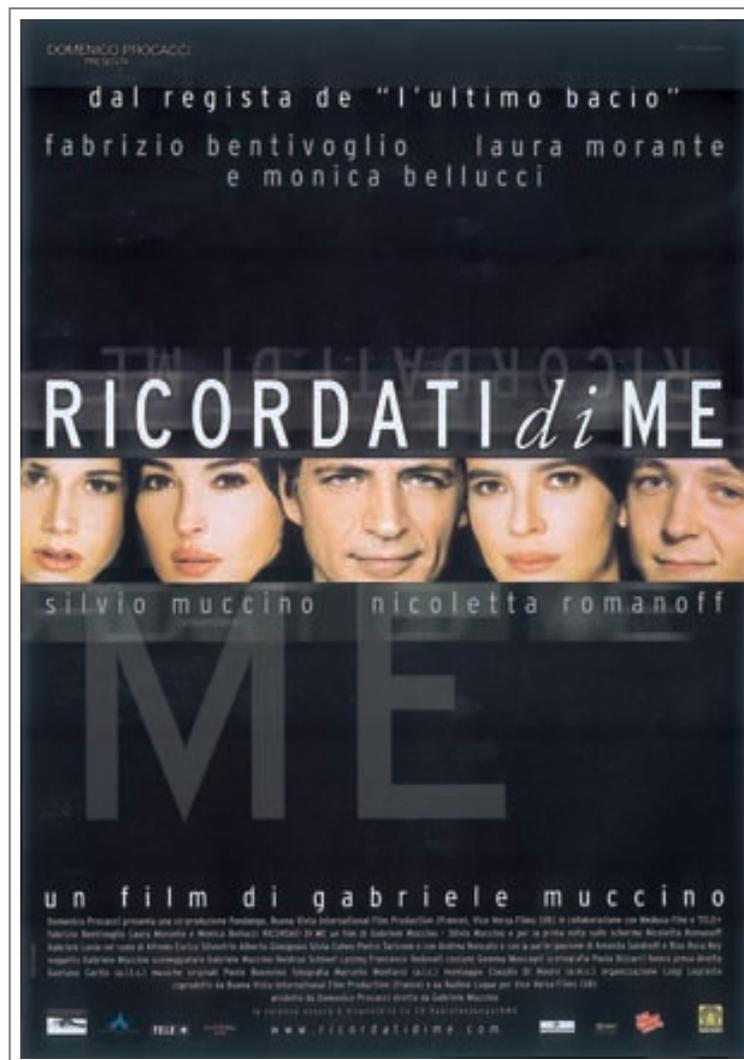


Scandito in sezioni orizzontali, il foglio non riquadrato vede la predominanza del colore nero, che non pare casuale: nell'ampia striscia posta a metà della pagina, a sottolineare il titolo e il nome del regista indicati in lettere bianche minuscole, di varia grandezza; nelle due sezioni che aprono e chiudono il manifesto, in alto con l'indicazione dei nomi dei quattro protagonisti, in basso con i credits preceduti dall'indicazione "prodotto da Lionello Cerri". Il tono grigio della parte riservata alle figure accentua un senso indefinito di malinconia: nella parte superiore, una figura vista di spalle su una spiaggia osserva due altri personaggi resi con contorni imprecisi, offrendo una sensazione di smarrimento. Nella parte inferiore, sotto il titolo, sono invece allineati i volti dei quattro personaggi che interpretano nel film i ruoli principali: ognuno isolato dagli altri, e ognuno colto in un'espressione di perplessità o sfida, salvo il viso sorridente della protagonista femminile che chiude la sfilata. Ogni espressione corrisponde - ma lo spettatore lo scopre a posteriori - a una personalità che nel film via via si definisce: ma l'insieme rende con evidenza, pur senza cenni e dettagli, un clima di tensione e di incertezza, che il colore smorzato sottolinea con efficacia.

Ricordati di me di Gabriele Muccino

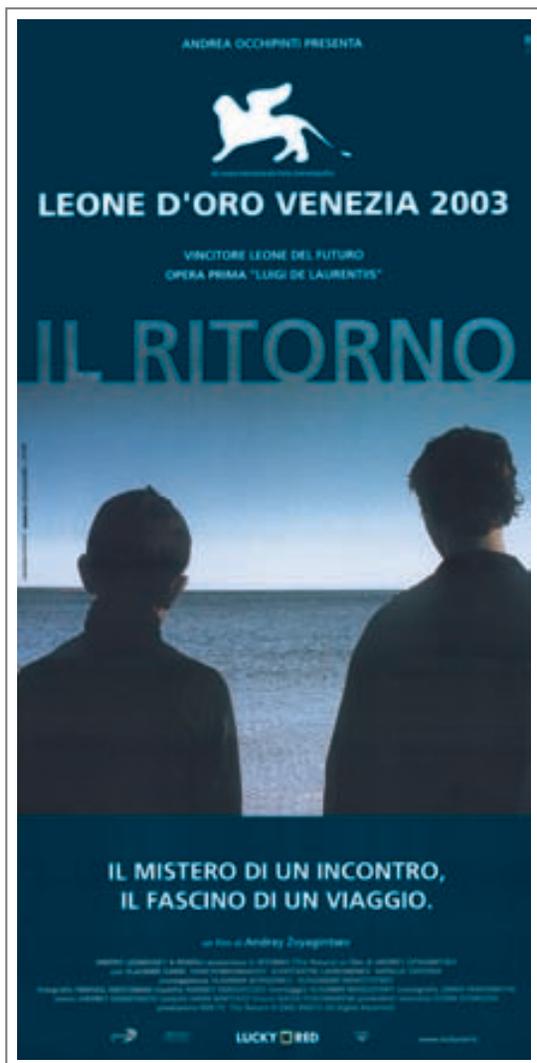


È affidato alla parte grafica - le parole - più che alle immagini il messaggio del manifesto di *Ricordati di me*: tutto puntato sui colori cupi, dal grigio al nero con rari tocchi di bianco, e con la parte figurativa ridotta nelle dimensioni e nell'incidenza. Su fondo nero, preceduto dall'avvertimento forse pleonastico «dal regista de "l'ultimo bacio"», l'elenco degli interpreti principali rivolge l'attenzione di chi osserva sul titolo, scandito in chiare lettere bianche (la "di" centrale scritta in carattere corsivo) e poi ripreso da una sorta di ombra che scrive in grigio scuro come un palindromo, al contrario, le stesse lettere già proposte in bianco. E al di sotto della striscia centrale, che divide il foglio a metà proponendo i cinque volti dei personaggi, ecco ancora in grigio scuro, sulla sinistra un grande "ME" che riallaccia le figure al titolo e vuole riappropriarsi dell'attenzione. Ma lo spazio nero, sotto al pronome e prima dei credits, in bianco a vari livelli di carattere, è troppo ampio, disperde la concentrazione: né valgono a catturarla i volti raffigurati, tagliati da un primissimo piano ravvicinato, in cui chi osserva riconosce alcuni attori ma non riesce a costruire un legame fra loro. Un'occasione sprecata, che nega al messaggio la vitalità espressa dal film e si accontenta di molti riferimenti senza cogliere il senso proprio della comunicazione da trasmettere.



Il ritorno

di Andrey Zvyagintsev



È il contrasto deciso fra scuro e chiaro a definire il clima del messaggio che il manifesto riesce a trasmettere, nella semplicità dell'ideazione e nella forza delle figure in rapporto con lo spazio. Visti di spalle, due figure maschili, due giovani fissano una distesa d'acqua grigia, immobili, rivolti verso un cielo che schiarisce a filo d'orizzonte e diventa più azzurro verso l'alto. Sulla pagina nera non riquadrata, l'immagine assume un particolare risalto proprio per l'essenzialità del tratto e per il contrasto fra luce e buio. L'immobilità dell'acqua sottolinea la rigidità delle due figure, di cui non si scorgono i particolari, cancellati dal nero: la postura delle spalle dice forse rassegnazione o attesa, ma un silenzio completo pervade gesto e immagine, in un voluto mistero. Al di sopra della figura, rilevato in caratteri azzurro-grigi che riprendono il culmine del cielo nell'immagine sottostante, il titolo in grossi caratteri maiuscoli. Soltanto al di sopra ancora, in lettere bianche, appare l'indicazione del «Leone d'oro Venezia 2003 - vincitore Leone del futuro - opera prima "Luigi de Laurentis"», ma le parole non sembrano aver riferimento emotivo all'immagine, sotto la quale una epigrafe in caratteri bianchi spiega «il mistero di un incontro, - il fascino di un viaggio». Allusivo pur se non esplicito. Il manifesto esprime un senso ansioso di attesa, lo sconforto di un silenzio, la solitudine davanti a uno spazio indefinito, ed è particolarmente efficace.

Rosenstrasse di Margarethe von Trotta

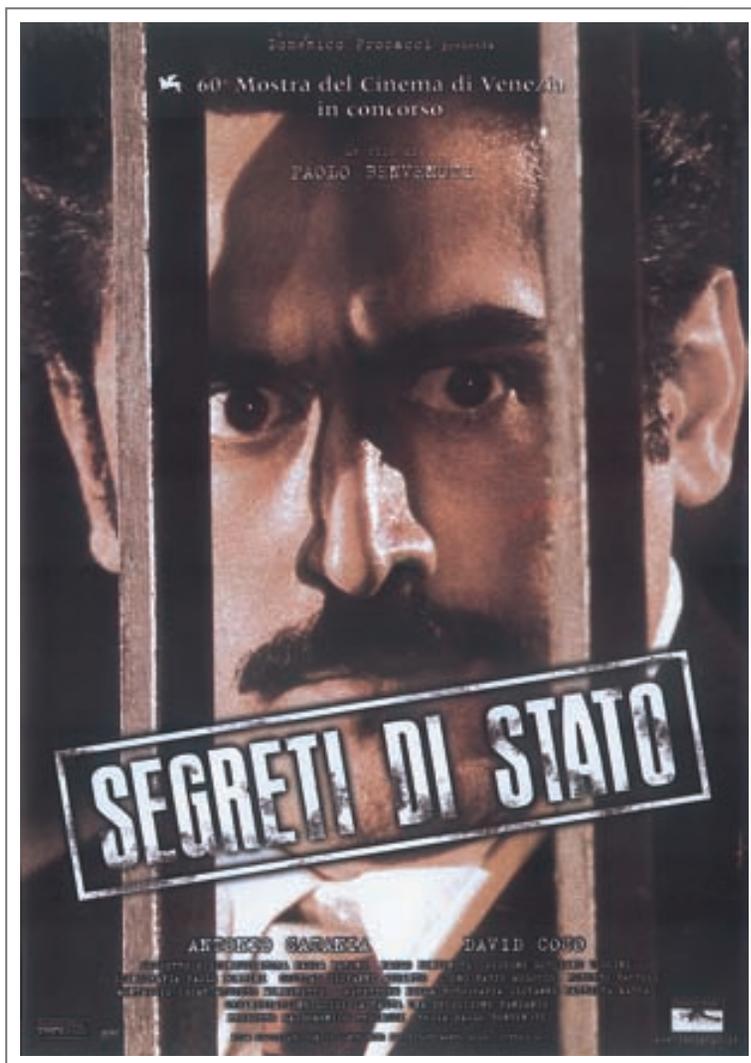


Firmato “Studio Grafite”, il manifesto di Rosenstrasse è di tipo tradizionale, con intento narrativo affidato all’illustrazione posta nella parte centrale del foglio rosso scuro, sul quale risalta il titolo, in lettere bianche, preceduto dalla scansione dei dati relativi agli interpreti, preceduti a loro volta dall’epigrafe «La strada dove l’amore, il coraggio e la fedeltà - hanno sfidato la storia» che si completa con l’indicazione della Coppa Volpi attribuita a Katja Riemann come miglior attrice. Il che dice molto ma non in modo efficace, mentre l’immagine, che domina la parte centrale del foglio, riprende un fotogramma del film, in cui le donne si assiepano davanti al comando di polizia dove sono stati rinchiusi i loro mariti, in Rosenstrasse, appunto. E i volti tesi delle donne, rivolti tutti verso l’alto, indicano tensione e soprattutto attesa, riassumendo così il senso della storia e il suo messaggio. Al di sotto della figura, l’indicazione del nome della regista i credits ricchi di nomi e di sigle. Ma quel che conta, nella comunicazione, è l’atteggiamento fermo e deciso delle donne in attesa, il grigiore dello sfondo, il piglio dimesso degli abiti, il senso di una speranza che si traduce in volontà nel silenzio.



Segreti di stato

di Paolo Benvenuti



Il monocromo sfumato e la verticalità della composizione accentuano l'aggressività di un'immagine in cui il volto di un uomo dagli occhi accesi si proietta verso l'osservante fra quelle che appaiono le sbarre di una gabbia: mentre, al di sotto e in diagonale, una sorta di cartello a caratteri bianco sporco indica il titolo, Segreti di stato. L'enfatizzazione del volto ingrandito nel primissimo piano viene accentuata dal gioco delle luci, per le quali il viso appare scolpito da ombre rilevate e l'illuminazione forte, proveniente da sinistra, sottolinea il piglio deciso dell'espressione. In alto, ad apertura del foglio, l'indicazione della partecipazione del film alla 60.ma Mostra del cinema di Venezia e il nome del produttore seguito da quello del regista: mentre il lampeggiare bianco e repentino della camicia bianca, in fondo al foglio e sotto il titolo, precede i nomi degli interpreti e le righe dedicate ai credits. Un gioco continuo e sferzante di luci condensa la visione attorno agli occhi fiammeggianti, il vero e proprio messaggio: così che è l'emozione di una rabbia contenuta a venir trasmessa dall'immagine, con sicuro effetto di coinvolgimento.

Sweet Sixteen di Ken Loach



Cosa c'è, nel manifesto dell'intenso film di Ken Loach, *Sweet Sixteen*, che richiami la tensione drammatica sottesa nella storia, lo sfondo tragico dell'ambiente, il sacrificio del ragazzo legato alla madre da un affetto profondo? Nulla, si dirà: ma l'osservazione del foglio, una pagina nero-blu non riquadrata, offre tuttavia elementi di richiamo. In alto, la parte superiore propone un cielo blu vivo solcato da nubi bianche, sul quale si muove, con un cattivante sorriso, un giovane dalle braccia aperte in una sorta di potenziale abbraccio o di offerta. La blusa bianca sottolinea la luminosità del viso che riceve luce da sinistra, alcune luci in basso rendono indefinita la collocazione del luogo, mentre il giovane sembra accennare un passo di danza nel suo gesto vivace. Al di sotto, lo spazio si fa nero fondo, e viene occupato dal titolo, in fantasiose lettere bianche disposte su due righe, dal nome del regista - «Il nuovo film di Ken Loach» - e dall'indicazione, a sinistra, del 55.mo festival di Cannes in cui la pellicola ha ottenuto il premio per la migliore sceneggiatura. Solo tre righe azzurre, in basso, a caratteri minuti, offrono le indicazioni sul cast e sui credits: così che il messaggio è tutto emozionale, affidato alla figura fresca e viva del giovane sorridente, al suo gesto immediato. Eppure il contrasto fra il nero denso e il blu freddo qualcosa accenna dell'ambiente e del clima: il silenzio relativo alla storia lascia in sospeso, in un'attesa che il nome del regista annuncia ricca di prevedibile suspense.



Tutto o niente

di Mike Leigh

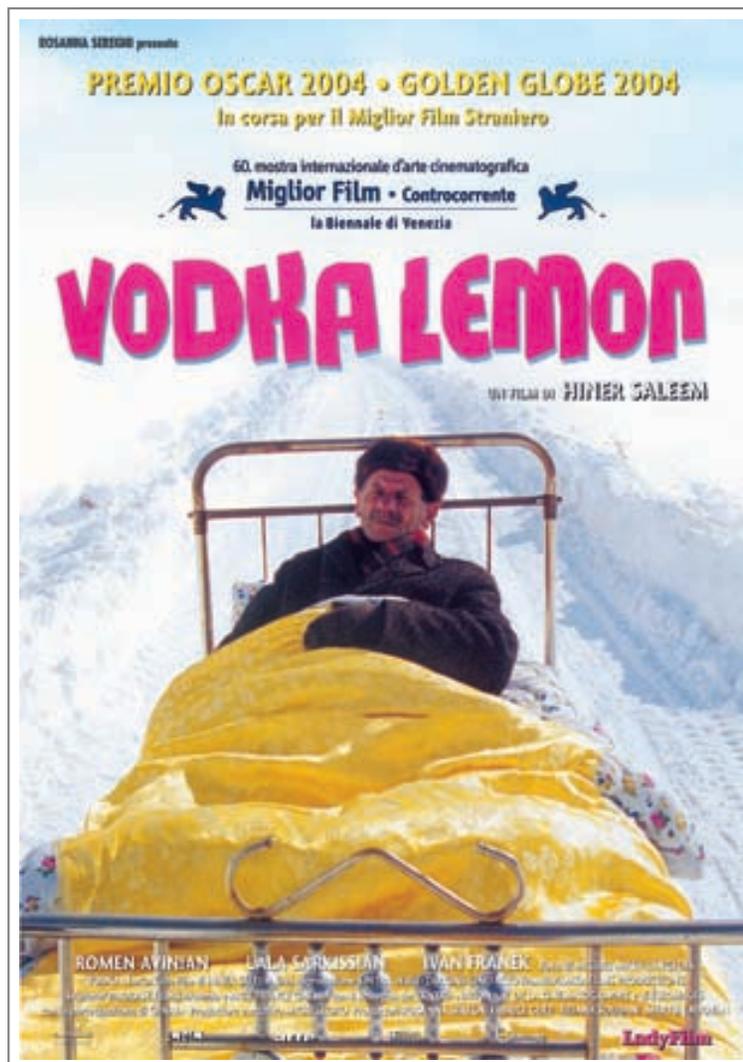


Lo sfondo nero del foglio non riquadrato indica direttamente un piglio drammatico della comunicazione, firmata "Interno Zero". E la scansione orizzontale in fasce alterne scompone dialetticamente il messaggio, in cui il titolo del film, Tutto o niente segnato dal rosso della "O" che divide le due parole in bianco, occupa la parte centrale e separa le immagini. Preceduto dall'indicazione «Dal regista di Segreti e bugie» (ma è davvero il film più significativo?) e concluso con l'annuncio «Un film di Mike Leigh», il titolo pone un dilemma, accenna a una dualità che le figure riprendono. In alto, sotto l'indicazione che riferisce la presenza della pellicola al 55.mo festival di Cannes, due volti non giovani, un uomo e una donna, si fronteggiano in atteggiamento di tenerezza venata di malinconia, con la mano di lei, fortemente illuminata, che si posa sulla guancia del compagno. In basso, invece, un'altra scena accentua la passionalità dell'abbraccio, in cui due giovani si sorridono. In entrambe le figurazioni è da notare la sottolineatura data al gesto delle mani, l'intensità delle luci che accentuano la fisicità dei personaggi, lo sguardo che sembra incrociarsi ma invece sfugge a un diretto confronto. Una scelta evidentemente mirata a sottolineare tensioni e silenzi, in un dramma che si cela dietro sorrisi accennati e luci calde. Non riconoscibili per il pubblico, i volti sono chiusi in un loro segreto che la vicenda si incaricherà di svelare: non un manifesto che spiega, ma un richiamo che allude.

Vodka Lemon di Hiner Saleem



Difficile decifrare il messaggio di questo manifesto che si riferisce a un film curdo, le cui credenziali, cioè le partecipazioni ai festival, sono indicate in vari caratteri nella parte superiore del foglio, da «Premio Oscar - Golden Globe 2004, in corsa per il miglior film straniero» a «60.ma mostra internazionale d'arte cinematografica. Miglior Film - Controcorrente - la Biennale di Venezia». Il titolo appare nella parte superiore in caratteri rosa acceso che risaltano sul bianco del foglio, in cui si riproduce una distesa di neve sulla quale un letto d'ottone, a mo' di slitta, ospita un uomo anziano vestito di tutto punto, berretto compreso, avvolto nelle coperte e fisso come in attesa con lo sguardo rivolto verso chi osserva. Lo scorcio dell'immagine, il pendio sul quale sembra scorrere il letto, il volto aggrondata dell'uomo sono indicazioni enigmatiche, che non rendono compiutamente né clima né ambiente e tendono soltanto a incuriosire. I colori chiari, il rosa e il giallo della coperta, il bianco delle coltri e della neve, attenuano ogni possibile riferimento che possa coadiuvare la comprensione della situazione: anche se è facile equivocare pensando a una commedia, poiché nulla sembra accennare al dramma esistenziale del vecchio protagonista, il cui volto controluce è anche poco leggibile quanto a emozioni.



**Film
discussi
insieme
2004**

**I film
della rassegna 2003/2004**

ALILA

regia: Amos Gitai
origine: Israele/Francia 2003
sceneggiatura: A. Gitai, Marie-José Sanselme
(dal racconto *Returning lost Love* di Yehoshua Kenaz)
fotografia: Renato Berta
montaggio: Kobi Netanel, Monica Coleman
scenografia: Miguel Markin
costumi: Laura Dinolesko
musica: Pri Ganech
interpreti: Yaël Abecassis (Gabi), Uri Ran Klauzner (Ezra),
Hanna Laslo (Mali), Amos Lavie (Hezi)
durata: 2h
distribuzione: Esse&cbi

AMOS GITAI

Haifa (Israele), 11 ottobre 1950

1989: *Berlin-Jerusalem*
1991: *Golem -Lo spirito dell'esilio*
1997: *L'inventario*
1998: *Yom Yom - Giorno per giorno*
1999: *Kadosh*
2000: *Kippur*
2001: *Eden*
2001: *Verso Oriente - Kedma*
2002: *11 settembre 2001* (episodio)
2003: *Alila*
2004: *Promised Land*

LA STORIA

Alla guida di un furgoncino che percorre le strade caotiche della periferia di Tel Aviv, Ezra prova a spiegare a Eyal, suo figlio che gli è accanto, l'utilità di imparare un lavoro per quando sarà arrivato il momento del "dopo". «Lascia perdere papà», è l'obiezione del ragazzo. «Dopo non so neanche come andrà a finire». Dopo vuol dire quando avrà finito il servizio militare. Il lavoro di cui Ezra parla a Eyal è reclutare uomini a giornata e portarli a tirar su muri. Ha avuto in appalto una costruzione nel cortile del condominio e cerca mano d'opera a basso costo. Il condominio è il luogo dove si incrociano, senza mai del tutto avvicinarsi, le vicende dei personaggi del film. Pareti in realtà troppo sottili perché tutti non sappiano tutto di chi vive vicino, ma una convivenza difficile, fatta di controlli a distanza e di alzate di voci. Così l'arrivo di una bella ragazza, Gabi, che si presenta con due borse della spesa pesanti e che lei giustifica come l'aiuto da dare a una persona malata, non riesce a nascondere il fatto che in realtà si rechi in quell'appartamentino preso in affitto dal suo amante per quelli che dovrebbero essere segretissimi incontri d'amore. A sapere molto di più di Gabi e a non approvare il tipo di relazione che porta avanti con quell'uomo segreto è Mali, moglie divisa di Ezra, e a sua volta amante di Ilan, e naturalmente madre di Eyal, anche lei inquilina del condominio. A ribellarsi poi a quanto traspare dalla porta dei due amanti è soprattutto Aviram, strano tipo che vive solo con il suo cagnetto. E a non sopportare il rumore causato dai muratori è il vecchio Schwartz, sopravvissuto ai campi

di concentramento nazisti, e accudito da una giovane donna filippina che parla solo inglese. Eyal, diciott'anni, non ha retto al servizio militare, si è opposto a un sergente ed è evaso: ora è ricercato dalla polizia militare e rischia la Corte Marziale. Ma il ragazzo ha ripreso contatti con la madre attraverso il suo amante e la polizia ne ha il sospetto, e chiede comunque a Mali di informarli. Ezra, che parcheggia davanti alla finestra della moglie e si sente escluso da questo dialogo, sente la mancanza del figlio e chiede spiegazioni. Il vecchio Schwartz sopraffatto dal rumore di quei lavori e dalle denie arabe che non cessano neanche di notte viene ricoverato in ospedale. Anche Gabi comincia a manifestare insoddisfazione verso Hezi, sempre più ossessionato dall'idea che la moglie possa scoprire la sua infedeltà e che ha imposto alla ragazza la proibizione di aprire e di parlare a chiunque.

Finalmente Ezra, con la ex moglie, riesce a stabilire un contatto con figlio e va a cercarlo. Lo trova su una panchina e la preoccupazione per quello che potrebbe succedergli gli fa dire di riflettere sul futuro e sulla posizione che ha scelto nei confronti dell'esercito e del paese. La madre però non è dello stesso parere. Lo salutano dicendogli: «C'è una poliziotta che sta nel palazzo. Se hai bisogno telefona». Più tardi e davanti a un uomo con la manette ai polsi quella stessa poliziotta, anzi ispettrice, dovrà decidere come punire Ezra arrestato per aver fatto lavorare i cinesi senza permesso e se la caverà chiedendogli un prezzo stracciato su lavori che sta facendo per lei nel cortile del condominio.

Col passare dei giorni, mentre la radio sempre accesa trasmette le notizie che aggiornano sul conflitto palestinese tra l'inevitabile indifferenza di chi si sente lontano, il vecchio Schwartz torna a casa, Gabi parla con più chiarezza con Hezi fino a esprimere il desiderio di una vita diversa e, tutto sembra trovare quiete sotto una pioggia che scende abbondante simile a un diluvio. Anche Ezra ha cambiato idea sui consigli da dare a suo figlio. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Il percorso del regista israeliano è tutto votato alla rappre-

sentazione delle tante facce della storia, della politica, della religione e della vita in Israele. È un'impresa seria che ha toccato punte artistiche notevoli e ha portato l'uditorio di mezzo mondo a interrogarsi su questioni essenziali della nostra contemporaneità: la guerra in *Kippur*, la religione in *Kadosh*, la vita quotidiana a Tel Aviv in *Alila*. Un altro titolo composto di una sola parola con più significati. In ebraico *Alila* significa allo stesso tempo "finzione" e "complotto". [...] Da Israele le uniche notizie che ci arrivano, ovviamente, sono di eccidi, attentati, morti, insomma di guerra. Cercare una soluzione narrativa è impossibile e suonerebbe falsa. E allora Gitai racconta il normale in un contesto anormale, la vita quotidiana nella storia israeliana, i fatti minuti di lotte giornalieri. Il film è tutto ambientato in un condominio, una sorta di patio unico intorno a un parcheggio. Qui convivono persone diverse, la comunità della diaspora. Un funzionario di polizia con l'amante, che ha affittato un appartamento-alcova per consumare un amore illecito, una poliziotta chiassosa e ricattatoria che si muove con l'arroganza del potere costituito, un vecchio pensionato con governante filippina che parla solo inglese, una "comunità" di operai cinesi chiamati per allargare abusivamente un appartamento, un ragazzo che si rifiuta di fare il servizio militare, e così via. Litigano, si scontrano, si sovrappongono ma convivono. La metafora è chiara e per niente velata. Il condominio è la rappresentazione di una possibilità. Si è costretti a stare insieme, ognuno nella propria diversità. L'assunto di Gitai è la scelta politica del film: non è nell'ordine verticale di uno stato "assoluto" che si possono trovare le soluzioni del coabitare. Non sono le imposizioni militari di Sharon o la strategia terroristica dei palestinesi o i comandamenti sovranici di una religione. Il modello è sotto i nostri occhi, e accade tutti i giorni nell'incontro-scontro della vita quotidiana. Nehushta, dove è ambientato il film (come *Kadosh*), al confine tra Tel Aviv e Jaffa, è un luogo reale, e, per noi, familiare. Potrebbe essere Napoli, Alessandria d'Egitto o Beirut. Un paesaggio umano e urbano che fonda la propria energia sulla promiscuità, sul vicinato, sulla cultura del vicolo, sulla casa in strada, sulla coralità e polifonia di voci diverse. Ecco,

sembra dire Gitai, come resistere all'autoritarismo: la vitalità è l'unica forma di resistenza all'autorità. Alla lettura politica si aggiunge quella estetica e cinematografica. Gitai racconta questo caos attraverso quaranta piani-sequenza. Linee continue che avvolgono l'intricato e chiassoso condominio. Una regia continua e morbida, diremmo geometrica che svela in filigrana l'equilibrio e l'armonia sopra il disordine. (DARIO ZONTA, *l'Unità*, 12 settembre 2003)

Israele come un grande condominio confuso, senza privacy, litigioso, claustrofobico. Dopo la trilogia sulla guerra, Amos Gitai parla della, diciamo così, "pace", addentrandosi in un casamento popolare fra Tel Aviv e Jaffa. *Alila*, che [...] si apre con i titoli recitati con voce off dall'autore, una lunga carrellata in auto, un ragazzo forse disertore in lite col padre, che alla fine sposterà la sua causa, dando al film un'aureola pericolosa per il potere. Molta gente infelice e comune, una donna che usa la casa per i suoi incontri sessuali, un vecchio con l'incubo di Auschwitz, un uomo solo con un cane, una poliziotta litigiosa "sefardita" che se la prende con un vecchio "ashkenazi" polacco. Intorno, molti immigrati clandestini: bloccati i palestinesi, sono cinesi, africani e rumeni, sottocosto. Metafora realistica di un paese ferito e invaso nella privacy, ma che ogni giorno ricomincia daccapo e lava il sangue, il film è un mosaico di sensazioni e impressioni pubbliche e private. Con movenze geometriche e azzardate, Gitai osserva e ci fa prendere coscienza attraverso 40 piani sequenza e alcune immagini silenziose in cui penetriamo dentro la strana "normalità" dei personaggi. Dove il caos materiale, stradale e morale, così ben ripreso da Renato Berta, diventa l'esempio di una promiscuità quasi incestuosa tra comunità ed etnie diverse, l'apertura a un dubbio vitale di resistenza, forse risolutore. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 13 settembre 2003)

La vita in Israele nel sottosuolo del quotidiano. Un romanzo corale nel cuore del nostro tempo. Con un artificio (un film di due ore in una quarantina di piani-sequenza) e un'idea (l'assenza degli attentati per riferirne l'incombenza) [...]: le-

gando le storie con inquadrature senza stacco, il film cattura un senso d'assedio che nessun discorso diretto riuscirebbe a dire. Non sappiamo più dove sono finite le nostre anime, se il furore del mondo non cessa è impossibile ascoltarle. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 13 settembre 2003)

Gitai, che si è fatto ispirare da un romanzo, passa da un personaggio all'altro cercando di mantenere sull'azione un clima omogeneo, vi riesce solo in parte, però, ricorrendo, dal punto di vista tecnico, a dei "piani sequenza" che, grazie anche alle belle immagini del noto direttore svizzero della fotografia, Renato Berta, consentono ai vari episodi di proporsi con una fluidità degna di rilievo, specie dal punto di vista figurativo. Anche se le diatribe dei personaggi e le loro fisionomie tenute spesso su note troppo alte anziché coinvolgere, rischiano di infastidire. Con interpreti che, pur spesso presenti nel cinema di Gitai, arrivano di rado a imporre la loro presenza sullo schermo. (GIAN LUIGI RONDI, *Il Tempo*, 6 settembre 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

OTTIMO

Giacomo Poretti - Abituati come siamo al pragmatismo anche nell'arte, siamo così poco abituati a confrontarci con i simboli, con il mistero dell'allusione: noi uomini moderni vogliamo che se un artista ha una tesi la deve esplicitare in maniera diretta, il pubblico quando la materia è complessa esige il realismo. Ma la realtà di Israele è oramai inenarrabile, poiché il realismo esigerebbe di non omettere nemmeno un passaggio della storia, pena la contraffazione della stessa, si rischierebbe in ogni caso di esser partigiani e non servitori della Verità. Quindi il regista, proprio perché non vuole che noi giudichiamo da partigiani, usa le parabole, le metafore, le allusioni: che altro è la costruzione di un pezzo di appartamento fuori dal piano regolatore della poliziotta se non una parabola sui territori occupati? Che altro è l'ultima straziante

e tenerissima scena, quando i genitori portano il figlio con loro anziché farlo rientrare in caserma, se non una metafora di come la vecchia generazione, quella che ha costruito lo stato, quella che ancora in lontananza sentiva gli echi dei campi di concentramento, sia una generazione troppo ingombrante per i propri figli che non possono ancora decidere autonomamente la loro storia e quindi a 20 anni si fanno ancora portare in grembo dalla mamma come a 5? Che altro è se non una potentissima metafora di come la terra di Israele, la storia di Israele, l'identità di Israele, raffigurato da Gabi, subisca in questo momento un'attrazione quasi fatale verso l'Uomo con i pantaloni militari: l'attrazione eccitante e sensualissima verso la potenza e la turgida virilità delle armi? quasi come a dire che il senso della propria vita, il senso della propria storia e di conseguenza dei propri problemi abbia come unico approdo le braccia e le reni di un uomo che vive nell'ombra di cui nessuno deve sapere dell'esistenza, nessuno deve sapere di quel rapporto, perché quel rapporto deve rimanere chiuso in quella stanza con tutto il suo eccesso di erotismo che finisce per essere unica tappa di senso: vertici elevatissimi di emozioni che lasciano poi un baratro di non senso. Ma la Terra, la Terra di Israele è anche feconda, non è solo ammaliatrice, ce lo dice Gitai mostrandoci Gabi-Israele, che si lascia fecondare dalla pioggia del diluvio, dalla sua forza contemporaneamente di distruzione e di rinascita.

Germana Leone - È un film disperato e disperante. Se il regista voleva mostrare il dramma della vita in Israele, è pienamente riuscito nello scopo. Si è detto che la recitazione è teatrale. È forse vero, ma quella gente non è gente normale, è gente che vive quotidianamente un incubo ed è, perciò, nevrotica. Non vediamo nessun attentato, ma sappiamo che la minaccia è costante e tutti vivono come se ogni giorno potesse essere l'ultimo. I giovani vogliono bere la vita e sono avidi di sensazioni, non vogliono costruire nulla perché non credono nel futuro; i vecchi sono ancora preda degli incubi del loro passato e ne portano in sé tutti i segni. Il pessimismo è totale, anche il padre, che credeva nell'esercito e nel paese, non ha più nessuna fiducia.

BUONO

Luciana Biondi - Non è un film facile. Mi sembra voglia riflettere la situazione di caos generale, politico odierno di Israele, complicata da una guerra "subdola" in quanto esistente ma non più "sentita" come necessaria dalla popolazione di un paese che non sa più cogliere i veri valori-guida. Sconcertante e desolante nello stesso tempo, ben recitato da un insieme di attori molto schietti e ben guidati.

Teresa Deiana - Nella trilogia dei film di Gitai, *Alila* è quello che maggiormente apre alla speranza. Perché rappresenta persone che, pur vivendo situazioni esasperate, sono dopotutto "normali". Volutamente esclude dalla scena del film l'ombra degli attentati e della morte. Come in un formicaio operoso, ognuno è intento alle proprie faccende come ignorando che, al di fuori del suo momentaneo rifugio, può essere in agguato la fine. Tutti gli abitanti del condominio sono descritti come dei casi limite e questo dà al film una pennellata di grottesco che vuole essere, forse, la sdrammatizzazione del regista del dramma reale che sta vivendo Israele.

Raffaella Brusati - Da Israele le uniche notizie che arrivano sono di eccidi, attentati, morti: di guerra, dunque. Cercare una soluzione narrativa è impossibile. E allora Gitai racconta il normale in un contesto anormale, la vita quotidiana nella storia israeliana, i fatti minuti di lotte giornalieri. Il film è tutto ambientato in un condominio, una sorta di patio unico intorno a un parcheggio. Qui convivono persone diverse, la comunità della diaspora. Uno sconosciuto con l'amante, ha affittato un appartamento-alcova per consumare un amore illecito; una poliziotta chiassosa e ricattatoria che si muove con l'arroganza del potere costituito; un vecchio polacco sopravvissuto alla Shoah, con governante filippina che parla solo inglese; una "comunità" di operai cinesi chiamati per allargare abusivamente un appartamento; un ragazzo che si rifiuta di fare il servizio militare, e così via. Litigano, si scontrano, si sovrappongono, ma convivono. La metafora è chiara e per niente velata. Il condominio è la

rappresentazione di una possibilità. Un paesaggio umano e urbano che fonda la propria energia sulla promiscuità, sul vicinato, sulla cultura del vicolo, sulla casa in strada, sulla coralità e polifonia di voci diverse. Ecco, sembra dire Gitai, come resistere all'autoritarismo: la vitalità è l'unica forma di resistenza all'autorità. Alla lettura politica si aggiunge quella estetica e cinematografica. Gitai racconta questo caos attraverso quaranta pianisequenza. Linee continue che avvolgono l'intricato e chiassoso condominio. Una regia continua, geometrica, che svela in filigrana l'equilibrio e l'armonia sopra il disordine. Unico neo, la durata del film: due ore sono eccessive.

Cristina Bruni Zauli - Un particolare spaccato della quotidianità israeliana, un'apparente normalità che cela invece una totale assenza di progettualità e l'incertezza per il futuro (la storia d'amore clandestina), la difficoltà della convivenza multietnica (l'ebrea sefardita commissario di polizia), la perdita di fiducia nelle istituzioni (la diserzione del giovane soldato), la provvisorietà lavorativa (il padre del giovane soldato che recluta manodopera cinese in nero). Un naturale seguito a *Kadosh* e *Kippur*, più normale ma non per questo meno inquietante.

Giuseppina Reggiori - Film simbolico: si vive una vita senza programmi per il futuro, un muro divide gli uomini dagli altri uomini, coloro che cercano di ampliare e costruire qualcosa di nuovo creano solo sconcerto, liti, turbamenti. Solo il diluvio potrà rinnovarli?

DISCRETO

Angela Bellingardi - Non è un film sulla guerra, ma è forse più presente che mai. Il ragazzo che non vuole prestare il servizio militare, non è altro che la risposta della maggior parte della società israeliana, stanca di guerra, di morti, di feriti e con un grande senso di insicurezza. I personaggi si agitano attorno ai piccoli problemi del quotidiano poiché

non sono più in grado di progettare un futuro. Il regista proietta qui, in questo spaccato di vita di cittadini qualsiasi, la perdita di prospettive e il senso di disorientamento dello stato di Israele.

Vincenzo Novi - Il film appare come un affresco fatto di tante storie. Ognuna di esse ha un senso e si inserisce in un contesto che comunica precarietà. Finzione o complotto - o tutte e due le cose? Normalità apparente in un contesto disturbato. Forse il regista ha voluto esprimere lo stato d'animo di un popolo che non conosce pace.

Adelaide Cavallo - Si vive, in Israele, la comune vita di tutti i giorni, accomunata dalla guerriglia sottocasa, al terrorismo nemico della pace, al cecchino che spara dalla finestra di fronte. Si vive comunque. Si vive così come ce lo racconta *Alila*, come ce lo ricordano le immagini di questo film che, accantonata la guerra, riporta alla ribalta, alla centralità del conflitto, l'uomo, la gente comune, i suoi gesti necessari, il suo vivere quotidiano. *Alila* racconto di vita quindi: passerella di umori, di vizi, di trasgressioni, di vivacità intime che "restano" nonostante la precarietà del vivere, nonostante la guerra che non passa, che "resta" pure lei, non termina perché ha piantato radici profonde. Con la vetrina dei suoi personaggi Gitai ci ricorda che l'uomo esiste e va difeso dal male dell'odio.

Miranda Manfredi - Il titolo calligraficamente anomalo che appare nel film riassume, a mio parere, le contraddizioni anche politiche che creano confusione nella società israeliana. *Alila*, leggo sulla scheda, vorrebbe dire "finzione". Nel manifesto appare una ragazza che, nella sua epidermica ricerca d'amore, solo perdendo la parrucca ritrova se stessa con aspirazioni affettive diverse. Questa insistenza di Gitai sul rapporto amoroso gioca sul confronto di due generazioni che sembrano aver perso la loro autenticità ingannando se stessi. Più emblematico, mi sembra, il figlio di due genitori che non si comprendono più. Il ragazzo è un giovane che non capisce più il suo Paese. Solo per ritrovare il consenso

affettivo del padre sembra accettare il compromesso di rientrare nell'esercito ma ci sono i risultati delle nuove elezioni e Gitai non manca di prendere posizione. Anche il padre si allinea al figlio nel rifiuto. Il messaggio di Gitai in questo film minimalista è chiaro. Nel confuso condominio che ci propone, dove dominano solitudine e indifferenza, non manca la denuncia contro le istituzioni impersonata da una paradossale ispettrice di polizia corrotta e nevrotica. È un film che fa riflettere nel suo spiazzante pessimismo. Ma vi manca l'anima...

MEDIOCRE

Paolo Cipelletti - Mi è sembrata una parabola sul cammino di una società (rappresentata dalla piccola comunità del condominio) verso una scelta di pace e il rifiuto della violenza. Tuttavia mi è sembrato troppo pieno di simbologie e non sono sicuro di averlo capito a fondo. La descrizione dell'angoscioso disagio della situazione attuale, nel complesso non mi ha convinto per il tipo di linguaggio filmico adottato.

Caterina Parmigiani - Film non convincente. L'inizio promette bene: evidente, anche se complessa, la simbologia; curiosi i titoli di testa letti dal regista con voce accattivante; vita quotidiana nei dintorni di Tel Aviv. Invece le tre storie narrate sono inconcludenti, i personaggi non hanno spessore psicologico e la regia, anche se equilibrata, non riesce a dare smalto al lavoro, che risulta piatto.

Luisa Alberini - Difficile all'inizio capire quei personaggi che si muovono nei pochi metri quadrati di un piano condominiale di una periferia caotica e sovraffollata. Poi ci si accorge che sono soltanto vite chiuse in se stesse, ormai impermeabili a quello che succede all'esterno, agli stessi vicini di pianerottolo, alle notizie che arrivano dalla radio e che non scuotono più il senso di solitudine e di indifferenza. Vite chiuse nella gabbia di strani, maniacali comportamenti e che sembrano tuttavia in attesa di liberazione. E finalmente la porta, fino ad allora socchiusa, si spalanca e lo sguardo si alza verso la pioggia che scende abbondante e che cambia il modo di sentirsi dentro. Invocata dal vecchio sopravvissuto alla Shoa, la pioggia arriva simile al diluvio e sommerge tutto e lava la faccia di Gabi non più nascosta dalla parrucca, bagna le povere cose della poliziotta autoritarie e ricattatoria, ma soprattutto disperata, e convince il ragazzo già in divisa militare ad allontanarsi definitivamente da un dovere in cui non crede più. Vite appena intuite, ma storie raccontate con esasperazione, uomini preda delle loro ossessioni, donne incattivite o annullate dal ruolo che si sono date. Un film che lascia addosso il disagio di chi si sente separato anche nella normalità di tutti i giorni.

INSUFFICIENTE

Andrea Vanini - Personaggi squallidi per una storia squallida. Sembra una babilonia priva di valori. Forse rappresentativa di una vicenda politica più ampia di raro squallore.

Al primo soffio di vento

2

AL PRIMO SOFFIO DI VENTO

regia, fotografia e montaggio: Franco Piavoli

origine: Italia, 2003

sceneggiatura: Franco Piavoli, Neria Poli

scenografia: Laura Cafiero

musica: brani di Ravel, Satie, Poulenc, Favré

interpreti: Primo Gaburri (padre), Mariella Fabbris (madre),

Ida Carnevali (zia), Alessandra Agosti (figlia grande),

Bianca Galeazzi (figlia piccola)

durata: 1h 25'

distribuzione: Istituto Luce

FRANCO PIAVOLI

Pozzolengo (Brescia), 21 giugno 1933

1982 *Il pianeta azzurro*

1989 *Nostos, il ritorno*

1996 *Voci nel tempo*

2003 *Al primo soffio di vento*

LA STORIA

Estate, un bella casa, un bel giardino. Sono le ore che seguono il pranzo, quando il sole è alto, la natura immobile e gli unici rumori che si odono sono lo stridere della cicala o l'abbaiare casuale di un cane. Intorno alla tavola ancora apparecchiata una famiglia: padre, madre, la figlia più grande, un'altra ancora ragazza, forse una zia.

La ragazza chiede il permesso di uscire da sola. La donna chiede al marito «non andiamo a fare un giro?». Lui «più tardi». Lei rientra in casa, si stende su un divano, prende un libro, poi passa a incollare piccoli pezzetti di rami e foglie su un foglio bianco, in una composizione che poi metterà in cornice.

La figlia più grande rientra in casa e si siede al piano, la più piccola si abbandona a un riposo, la zia nella sua camera guarda inquieta dalla finestra.

L'uomo osserva i lavoratori africani che in campagna raccolgono il fieno con i trattori e spingono le grosse balle al riparo sotto il porticato del fienile, e poi in biblioteca prende un libro e si immerge nella lettura. E poi ancora passa al computer e scrive: domenica 23 agosto, la temperatura ha raggiunto i 34 gradi, l'umidità il 79 per cento.

Quando il sole comincia ad abbassarsi la ragazza esce di corsa e va verso il fiume, a immergere le gambe nell'acqua e ad aspettare di vedere passare a nuoto un ragazzo.

La zia si ricompone ed esce diretta alla stazione ad aspettare qualcuno che non arriva e poi vaga in cerca di qualcuno che chiama per nome e che vede solo con gli occhi del cuore.

D'improvviso una grossa nuvola scura copre il sole e subito uno scroscio d'acqua abbassa le foglie, s'infiltra tra i rami, ribolle sulla superficie del fiume. L'aria più fresca entra in casa e sembra animare chi ha atteso solo il passare della calura. La donna prende il telefono e s'interessa a una voce che possiamo solo intuire. Il marito osserva le immagini di un libro di scienza e si fa prendere da considerazioni su quanto di uguale hanno in comune gli essere viventi pur di-

visi nella loro diversità, e poi cede a un sonno pieno di sogni. La figlia grande continua a suonare il piano.

Un vecchio ammalato e immobile nel suo letto sente e vede passare qualcuno alzando la sua voce solo per un ciao, mentre una giovane donna gli accarezza soavemente la pelle. Quando il sole si riaffaccia è quasi l'ora della messa. Le campane richiamano alla chiesa.

I ragazzi ritrovano la voglia di correre.

I lavoratori africani in riva al fiume suonano, cantano e accennano i loro passi di danza.

In casa la luce del tramonto allunga le ombre e risveglia i ricordi di un tempo. Al volto della donna che forse ha atteso per tutto il pomeriggio un cenno del marito si sovrappone una voce: «Rimase immobile, i piedi erano inchiodati alla terra. Si guardavano muti, senza parole, immobili, l'uno vicina all'altra. Come le querce che hanno radici nei monti e sono immobili, ma al primo soffio di vento si agitano e sussurrano senza fine. Così a quel modo incominciarono ad amarsi. Ora ogni incantesimo è finito e la debole forza che mi resta è solo mia». Il buio disegna bene i contorni della luna, il canto dei grilli attraversa senza ostacoli tutto quello che incontra e accompagna alla notte gli uomini. Il sonno pone fine a quel giorno. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Qualche volta il cinema approda alla poesia: in che altro modo introdurre *Al primo soffio di vento* di Franco Piavoli che ha richiesto una lavorazione di anni, ovvero tempi legati alla pura necessità artistica? Come in una commedia russa di Turgheniev o di Cechov, l'ambiente è una villa di campagna abitata da personaggi in preda ognuno a una segreta inquietudine che rimane implorsa e non arriva a provocare eventi. Seguendo un filo narrativo legato a impercettibili slittamenti dell'animo, il film si dipana nell'afoso torpore di un pomeriggio estivo. Negli interni della casa (che in realtà è la casa di Piavoli) gli adulti consumano le ore assorti in una specie di malinconia: la madre rievoca turbamenti lon-

tani, il nonno subisce stoicamente la sua infermità, il padre fra computer e libri, scienza e letteratura, cerca risposte a che cosa è la vita, la figlia grande suona al piano Eric Satie e la zia vagola chiamando qualcuno (un amante, un figlio?) che non c'è più. Intanto la più giovane corre lungo le sponde ombrose del fiume pregustando l'amore e i lavoranti africani faticano sotto il solleone. A un certo punto scoppia un temporale, poi tutto si ricompone nella calma del tramonto, finché le tenebre avvolgono insieme paesaggio e persone. Appena accennato, giace nascosto un romanzo dentro il film del bresciano Piavoli, un autore che da *Il pianeta azzurro* (1982) a *Nostos* (1989) a *Voci nel tempo* (1996) è venuto confermando un suo personalissimo e inconfondibile stile. Costruito su un succedersi di immagini (il direttore di fotografia è il regista stesso) composte e montate come quadri, *Al primo soffio di vento* ha una qualità pittorica alta. Viene da pensare volta a volta ai Nabis, a Renoir, a Vermeer, a Cavaglieri; e tuttavia, anche se a tratti sembra che il film indulga nell'estetismo e si compiaccia di certe lentezze, non siamo di fronte a un repertorio di idilliche scene agresti. Qui, come nella poesia, la suggestione scaturisce da qualcosa di lontano, misterioso e sottaciuto (ALESSANDRA LEVANTESI, *La Stampa*, 8 novembre 2003).

Il titolo è un verso dove Apollonio Rodio parla dell'innamoramento tra Giasone e Medea. Lei, nel bosco in attesa, quando egli appare trema come le foglie al primo soffio di vento. Dunque: l'emozione dell'amore nascente. Il rimpianto per la propria giovinezza insegue una moglie delusa dal distacco in cui vede perso e isolato il marito. [...] il convivere di un gruppo di solitudini a confronto con l'alternarsi di eventi naturali che segnano il trascorrere di una giornata. (PAOLO D'AGOSTINI, *la Repubblica*, 27 settembre 2003).

Il nuovo lungometraggio del più celebre artigiano stanziale del cinema italiano. Non c'è una storia forte, non c'è un tema dominante, se non la sfida di raccontare le ore di una domenica in campagna nel "suono" del riposo della casa padronale, tra le note di un esercizio pianistico (da Satie) e la

penombra che avvolge le stanze, mentre lontano alcuni lavoratori africani stagionali mietono il grano e i gatti osservano gli uomini con occhi divini. L'equilibrio sovrano si rompe quando s'avverte il disagio di una famiglia, negli incubi del padrone, nell'insoddisfazione che si legge sui primi piani della padrona insonne, nell'istinto di fuga verso il futuro di una figlia che attende la fine del meriggio per uscire con gli amici. E un potente, disarmante film sulla solitudine in risonanza con la della natura. Di Franco Piavoli si raccontano leggende. Qualcuno sostiene che distingue il fruscio di foglie di platano dal fruscio di foglie di quercia. E se il rumorista, in montaggio, fa il furbo... Direttore della fotografia e produttore esecutivo sono la stessa persona: il dio sole. (SILVIO DANESI, *Il Giorno*, 27 settembre 2003).

Un cinema ancora una volta della immobilità, con la possibilità, comunque di narrare: una intera giornata appunto con la storia implicita di una famiglia, e l'analisi precisa, quasi minuziosa dei singoli caratteri: mostrati, proposti, addirittura ricreati dalla cifra visiva che li sostiene, senza concedere nulla all'affabulazione. Con qualche frattura nel linguaggio e con il rischio, in alcune citazioni di sfiorare la letterarietà. Sempre, comunque, con una autorità e un rigore che fanno accogliere anche questo film tra le opere più significative e conseguenti di Piavoli. Uno dei nostri "poeti solitari". (GIAN LUIGI RONDI, *Il Tempo*, 26 settembre 2003)

Franco Piavoli, contempla anche vacche, gatti, maiali, formiche. In linea con un autore che cita Darwin e Lucrezio e dedica a ogni film due anni di riprese aspettando la nuvola o la sfumatura delle foglie desiderata. Una partitura visiva che comprime il racconto ma non lo elimina. Come provano i sogni del protagonista, vibrante alter ego dell'autore. (FABIO FERZETTI, *Il Messaggero*, 26 settembre 2003).

Quando un poeta del cinema persegue un cammino di rigorosa purezza è difficile che assurga a popolarità; ma almeno le giurie dei festival dovrebbero accorgersene. Così non è avvenuto l'anno scorso a Locarno dove *Al primo soffio*

di vento [...] è passato ingiustamente senza riconoscimenti. Sarebbe auspicabile che ora, arrivato infine al pubblico, se ne accorgessero quelli che amano i silenzi più delle parole, le vibrazioni piuttosto che le azioni, la preziosità alla Cechov dei tempi apparentemente morti. Nient'altro che un pomeriggio d'estate nella casa di campagna dell'autore, con un protagonista assorto nei suoi pensieri, i membri della famiglia viventi ciascuno per suo conto, le occasioni della giornata e i lavoratori africani che testimoniano la presenza di un altro mondo carico di povertà e problemi. Nelle immagini, in una chiave da *De Rerum Natura*, si rispecchia la vita com'è. (TULLIO KEZICH, *Corriere della Sera*, 27 settembre 2003)

A tutte le latitudini, l'uomo è solo di fronte a questo soffio di vento che è la vita, incapace di dare risposta alle eterne domande sul suo significato. Mentre la natura fa il suo lavoro, leopardianamente bella e distante, l'uomo non può che riconoscere come effimera la parabola della sua esistenza: dall'infanzia alla giovinezza, con la nascita dei primi amori, alla maturità, dove gli amori diventano nostalgia, alla vecchiaia e la morte. Quasi si esaurisse in un giorno solo, come quella di un insetto, la vita è rappresentata nei suoi vari stadi dai diversi personaggi del film, ognuno alla ricerca di un'unione impossibile con gli altri. Il pessimismo di Lucrezio e il suo senso panico dominano anche *Al primo soffio di vento* [...]. Nella visione di Piavoli, i moti dell'animo sono tutt'uno con i fenomeni naturali, le variazioni cromatiche della luce del giorno, la vita che pulsa intorno a noi. Ogni elemento è orchestrato come in una partitura di musica sinfonica, che lascia libero lo spettatore di interpretare le suggestioni dello sguardo, in un flusso di immagini dall'andamento quasi ipnotico. Per questo la colonna sonora, nel suo impasto di musica e suoni d'ambiente, riveste un ruolo portante nella struttura dei film dell'autore. In questo caso la musica scelta è quella del primo novecento francese, Satie, Ravel, Poulenc, legata alle tematiche filosofiche dell'esistenzialismo. (BARBARA CORSI, *Vivilcinema*)

INCONTRO CON IL REGISTA FRANCO PIAVOLI

Franco Piavoli: Non ho bisogno di molte parole per presentarmi: chi ha già visto un mio film sa che lascio molto alle immagini, mentre i dialoghi sono ridotti al minimo, quasi inesistenti, spesso solo poche battute iniziali per far capire che non si tratta di film muti. Affido tutto alle immagini e al paesaggio sonoro, che in questo caso è abbastanza eloquente, perché è quello di Erik Satie, Maurice Ravel, Francis Poulenc e Foret, e poi grazie alla collaborazione di Mario Carraro ho rielaborato alcune frasi musicali di Poulain. Questo per quanto riguarda la colonna musicale. Poi c'è tutta la colonna ambientale, che riguarda i suoni e delle voci anche fuori dalla scena. Il film si svolge tutto in un pomeriggio d'estate, in una casa, non succede niente. Io di carattere sono abbastanza allegro, ma, non so se vi hanno avvisato, questo è un film quasi angosciante, molto malinconico. Chi ha buona volontà e un po' di disponibilità stasera cerchi di entrare, come ho fatto io spiando questi miei protagonisti, nei loro stati d'animo e pensieri. Questa situazione non rientra in nessuno dei generi cui siete abituati: non c'è connotazione ideologica, anche le poche parole che si dicono non hanno un valore denotativo, ma più che altro fonico, circostanziale. Quindi spero che usciate dai binari di percezione e di fruizione corrente - se li sentite, naturalmente - per fare un'esperienza particolare di indagine in questa varia gamma di solitudini che è il film.

Padre Bertagna: Può commentare per noi la locandina?

Piavoli: La locandina rappresenta la figlia minore di questo gruppo di famiglia, in cui nessuno ha un nome preciso. Un'adolescente che a un certo punto scappa di casa, cerca di uscire da questa solitudine per vivere un'esperienza vitale, ma che deve gestirsi da sola. "Al primo soffio di vento" è una frase che ho tratto dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, dal passo in cui Medea attende nel bosco Giasone, ferma e immobile come le foglie di una quercia. Ma "al primo soffio di vento" in lei si risveglia



padre Bertagna e il regista Piavoli

l'amore per Giasone. Un passaggio che descrive molto bene l'amore nascente. È una frase ricorrente nel pensiero della protagonista femminile, della moglie, appartatasi perché il marito non ha voluto accompagnarla per fare una passeggiata con la figlia. È uno dei momenti ricorrenti di questa giornata particolare in cui, ripeto, non succede niente, se non queste mutazioni minimali degli stati d'animo e dei pensieri dei protagonisti.

P. Bertagna: Alcuni giorni fa il quotidiano "Avvenire" ha dedicato una bella pagina al regista Piavoli con un titolo meritatamente lusinghiero che lo definisce "il Tarkovskij italiano". Il film è stato definito, come gli altri suoi film, "una sinfonia d'immagini", dove l'immagine è lasciata parlare, prende per mano e porta dentro la storia. Cose a cui la nostra sensibilità di spettatori non è più abituata. Si dice che la nostra è la civiltà dell'immagine, che la parola non vale se non è accompagnata da immagini, spesso violente, sincopate, dai ritmi di montaggio frenetici. Anche tu lasci parlare l'immagine, ma a che tipo di immagine ti ispiri quando realizzi i tuoi film?

Piavoli: Spesso oggi l'immagine è pensata in funzione della parola. Io preferisco invece subordinare parole e suoni all'immagine, darle la prima funzione espressiva. È una scelta che ho fatto già nei miei primi lavori e una strada che ho proseguito nell'esplorare, sempre grazie all'immagine, i pensieri e le emozioni più riposte in una persona. Proprio come nella vita, spesso capita di sospendere la parola e di indagare di più l'espressione, il volto, gli occhi, le posture, i gesti di una persona. Anche se l'uomo evoluto è abituato a portare un repertorio di maschere sul volto e sul corpo. Però è vero anche che a volte se ci si pone uno di fronte all'altro a lungo - e così ho fatto con la cinepresa in questo film - alla fine viene a galla qualcosa di più vero e profondo che c'è in noi. Poi, al montaggio, ovviamente, taglio la parte che è meno funzionale ed espressiva e credo di aver catturato alcuni momenti che possono davvero, se non racconto, rappresentazione di una situazione esistenziale, per lo meno di un momento della nostra esistenza.

Intervento 1: Che il film sia estremamente bello come immagini, è chiaro a tutti. Le immagini del temporale, degli animali, i ritratti delle persone, sono di un'evidente bellezza. Però, come diceva anche il regista, il problema profondo non è quello della bellezza, ma dell'espressività non verbale. Quella della musica, per esempio, dove a una minore precisione di contenuti invece si apre un'immensa espressività di stati d'animo non verbali e non esprimibili, ineffabili. E del resto la pittura non ha bisogno di parole. Alcune opere d'arte sono espressive per la tematica - la crocifissione, la Madonna col Bambino - ma altre, per esempio quelle di Vermeer, sono espressioni non verbali e non hanno bisogno di parole. In questo film le espressioni non verbali sono portate alle pienezze. Le campane, la musica dei neri, la loro danza, il sogno del padre, con quei mugolii che si confondono con i suoni, le voci animali, dà il senso di angoscia, di solitudine che nessuna espressione verbale potrebbe dare. È questo il punto: il film ha espresso la solitudine come un'espressione verbale non sarebbe riuscita. E del resto gli autoritratti, da Rembrandt a Frida Kahlo, non han-

no bisogno di parole. Come questo film. Detto questo, ed espressa la mia grande ammirazione per questa novità, volevo chiedere al regista se è vero che in questo film c'è un salto di qualità rispetto ai precedenti, nel senso di un'espressione più precisa di quello stato d'animo che è la solitudine. Siamo tutti uniti, siamo tutti diversi, ma ognuno è unico nella sua solitudine. E poi volevo sapere a che cinema si sente più vicino e dove ha girato questa incantevole storia?

Piavoli: Non avverto molto una differenza rispetto ai miei film precedenti, perché anche in quelli mi ero affidato sostanzialmente a una ricerca espressiva che parte dal *Pianeta azzurro*. Anche lì, le espressioni verbali erano limitate, tra l'altro erano dialettali, ed avevo curato il valore più che altro fonico della parola. In *Nostos* ho tradotto in una lingua immaginaria, pur prendendo parole dal greco tessalico, il dorico, ricercando in direzione musicale, la parlata antica, rinunciando anche lì al valore denotativo della parola. Anche in *Voci nel tempo* c'era il dialetto ibrido dei luoghi in cui abito, a cavallo tra la Lombardia, l'Emilia e il Veneto. Tant'è che i miei film hanno potuto circolare senza bisogno di sottotitoli, proprio per la loro capacità di comunicazione, anche negli Stati Uniti. In questo film forse è vero che la pretesa di seguire una via di introspezione, di carpire i pensieri e le emozioni più intime dei protagonisti, che ho tenuto sempre in primo piano, c'è stato un azzardo ancora più spinto, credo in buona parte riuscito. Il film è stato girato a casa mia e di un mio amico: abito sulle colline nella valle del Mincio, nei pressi di Sirmione e Peschiera, in questa bellissima fascia di colline moreniche, per fortuna risparmiate dal turismo e dall'industria, dove la natura conserva una certa bellezza, anche se non è solo idillica, come ho cercato di far emergere dalla coscienza del personaggio del padre.

Intervento 2: Più che fare una domanda, volevo collegarmi all'intervento precedente, che condivido. L'insieme del film mi ha dato la sensazione che lei abbia capito, da uomo adulto, quella struggente consapevolezza che si ha del peso della vita, e che non si capisce da giovani. La levità della vi-

ta infatti è sentita dalla ragazza, che è incosciente, perché appunto in lei prevale l'inconsapevolezza, il futuro, e mi viene da dire che per fortuna le generazioni si avvicendano. Ho notato che l'insieme delle immagini è un condensato, frutto di tasselli che lei deve aver messo insieme nella vita. Volevo chiederle dove aveva trovato quel fiume, e presumevo si trattasse del Mincio, perché quel fiume traduce quel sentimento virgiliano che abbiamo idealizzato. Quel senso di infinito e di profondo. Non ho quindi, domande, ma solo la curiosità rispetto alla sua sensazione panica della vita, delle sue sofferenze, ma di una vita tenuta insieme dal cambiamento.

Piavoli: Il film, è vero, capita in una stagione della mia vita in cui ho più il tempo di riflettere sul senso delle esperienze, sul fluire del tempo sempre più rapido, sulle domande che non hanno avuto risposta, sulle illusioni cadute. E per fortuna, come lei ha notato, sulla constatazione, se vogliamo elementarissima, ma importante, che le stagioni si rinnovano, come la ragazza che esce al primo soffio di vento, verso l'innamoramento. E poi, ancora, nel film c'è anche una riscoperta delle nostre energie primigenie, che a volte noi stessi seppelliamo. Quando il padre e la madre, verso la fine, osservano i loro lavoranti africani che si mettono a danzare lungo il fiume, hanno quasi un risveglio, un senso di ammirazione, invidia, ma più che altro di stupore per l'energia che questi lavoratori stanchi alla fine di una giornata, riescono comunque a condividere. Anche se poi uno di loro si abbandona a un canto di nostalgia per la propria terra che riporta di nuovo alla solitudine, anche se qui più giustificata, motivata. Noi spesso dimentichiamo quest'energia, la forza vitale che c'è in noi, che possiamo e dobbiamo recuperare. Quanto al sentimento panico, è un bisogno fondamentale. Abbiamo bisogno di rapportarci con un cerchio molto più ampio di quello in cui ci muoviamo abitualmente. Con il cosmo. Non è casuale in questo senso l'immagine finale, anche se un critico ha definito "criminosa" il mio atteggiamento. Non è casuale neppure che l'ultima figura umana sia quella della bambina che riesce a

dormire un sonno tranquillo anche dopo questa piccola agitazione del giorno, a differenza della madre che abbandoniamo sola e trascurata.

Intervento 3: Il film, com'è stato detto all'inizio, è una sinfonia di immagini. Da razionale quale sono, sin dall'inizio ho cercato invano di trovare la storia, e poi mi sono immerso nel film, rendendomi conto che ci sono due approcci alla realtà: schematicamente, uno mistico e l'altro razionale. Questo è uno stupendo approccio mistico. Dimenticando la parte razionale, mi ci sono immerso anch'io, ed è stato un piacere dall'inizio alla fine. Ho abbandonato il tentativo di trovare dei simbolismi, perché ho capito che lo si sarebbe gustato così. Anche l'atteggiamento degli animali ha un atteggiamento mistico.

Piavoli: Credo anch'io che in ognuno di noi, accanto alla componente razionale ce ne sia una mistica, che è appunto una tensione fortissima verso il mistero. Lo star fermi di fronte al mistero è proprio questo, nonostante l'impulso a indagarlo. In questo senso il riferimento a Tarkovskij mi fa piacere e onore, anche se il paragone è imbarazzante, certamente sento una grande ammirazione per lui. Del resto ho anche il piacere di conservare una sua lettera - era in giuria a Venezia l'anno che presentai *Il pianeta azzurro* - in cui diceva che avrebbe voluto premiare il film. Per quanto riguarda il mio cinema preferito, citerei Bresson e il cinema muto.

Intervento 4: Penso che sia tutto molto giusto quello che è stato detto, ma è un po' limitativo nei confronti di un film che ha una serie di vantaggi straordinari rispetto ai film prodotti attualmente. Un gruppo di surrealisti europei di cui faccio parte ha festeggiato ieri gli ottant'anni di un grande gallerista di fama mondiale, Arturo Schwartz, e in parallelo, gli ottant'anni del *Manifesto del Surrealismo* del 1924 di Breton. Tra le tante attenzioni che il più grande scrittore del secolo ha rivolto alle varie espressioni artistiche, figurava in primo piano il cinema. Il suo problema è sempre stato quello di cercare di conciliare un mezzo, il ci-

nema, che poteva essere unico, raro e irripetibile, con quello che invece stava diventando il cinema commerciale, che tutto doveva o quasi alla letteratura, al teatro e ad altre forme artistiche di espressione. Questa sera ho trovato finalmente dopo tanto tempo, forse dai tempi di *L'anno scorso a Marienbad*, una straordinaria possibilità di unire, citando Breton «il vero al sogno, l'impossibile all'improbabile». Cioè: ci sono dei momenti precisi in cui il sogno e la realtà si confondono in una situazione che è detta "dell'interzona". Questi salti straordinari tra quello che avviene e quello che avviene nel momento onirico sono resi con grandissima efficacia, puramente immaginativa, puramente cinematografica. Grazie per aver scelto Erik Satie, e per aver fornito dei piccoli suggerimenti che forse non tutti hanno captato, come la parte straordinariamente erotica che riguarda la signora che sul divano non sa se leggere o farsi tentare dal momento di realtà. Ho visto segnalato tra i collaboratori Giulio Cingoli: a che titolo? E poi vorrei avere lume sull'autore delle quattro immagini figurali maschili.

Piavoli: Mi fa molto piacere che abbia notato tutti questi particolari. Cingoli è un mio amico, e mi ha sempre aiutato, spiritualmente e praticamente, in tutti i miei lavori. Lui mi ha dato una delle due Arriflex con cui lavoro. Le immagini maschili sono invece ritratti di pittori romani che hanno operato in Egitto nel primo secolo dopo Cristo, ritraendo i nobili romani, avendo elaborato una sapientissima tecnica impressionistica.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Gianni Schironi - Protagonista assoluta del film è la natura, la campagna d'estate, stordita dal sole e dalle cicale durante il giorno, poi sconvolta nella violenza del temporale estivo, la sera si accende di colori e subito precipita nella magia della notte. Lo scenario maestoso è offeso dalle testimonianze

dell'uomo, autostrade, automobili che sfrecciano, cumuli di rottami, industrie, rumori laceranti delle moto, scene televisive di crudeli massacri in terre lontane o stupide gare di Formula 1, incubi di stragi di animali innocenti che urlano tutta la loro disperazione. Nella fresca penombra della grande casa, si consuma la pena degli uomini, nelle effimere illusioni della ragazza, la solitudine degli adulti e la sofferenza del vecchio, tutti in dolorosa distonia con la natura che palpita nella campagna. Tema di grande respiro sull'alienazione dell'uomo moderno, che l'illusione tecnologica e mediatica hanno ormai snaturato.

Maristella Monti - Ricaviamo il codice di lettura di questa intensa opera di Piavoli se la rapportiamo al nostro intimo, a quanto di più profondamente ci appartiene: la nostra umanità, il nostro interrogarci sull'esistere e sul suo significato, pensato, adombrato, ricercato sempre per farne elemento fondante di noi. È un cinema questo dove l'immagine non ha fini di estetica, ma valore di essenza. L'uomo e, intorno a lui, la natura in ogni suo mutevole e diverso manifestarsi, sono dati come entità di pari importanza e descritti con somma conoscenza e amore.

Vittorio Zecca - Un piccolo gioiello, difficile e incantato, che trasmette sensazioni forti e lascia tracce nel cervello e nel cuore. Stupefacente la capacità di cogliere le vibrazioni dell'anima e della natura attraverso la pura immagine.

OTTIMO

Elena Landriscina - Senza parole. Tanto gli sguardi, la musica, i paesaggi ci dicono tutto circa gioventù, maturità, solitudine, problemi di sempre in ogni luogo.

Franco Castelli - Esprime il mistero del cuore-mente della persona attraverso lo sguardo, il volto, il gesto semplice espresso nello splendore della natura. Arte pittorica espressa con la macchina da presa.

Lia Calzia - Direi che è un film di quelli da prendere o lasciare. Qual è il messaggio dell'autore: la solitudine, la noia, la sottile angoscia della monotonia quotidiana? O sono le immagini stesse il contenuto, la trama del film? L'uomo è visto, con affetto e distacco insieme, nella sua equivalenza alla natura in cui è immerso e della quale fa parte in quel tutto unico delle filosofie orientali. Le signore nelle leggere vesti a fiori, il pensoso padrone di casa, gli africani, gli alberi, i gatti, i treni, la musica... si compenetrano e non sai dire chi conta di più. È un film che va visto. Certo il regista si prefigge una meta ambiziosa: comunicare attraverso la pura immagine, direttamente, con la sensibilità poetica, con la capacità di ricezione filosofica di ognuno di noi, al di là della razionalità cerebrale.

Piergiovanna Bruni - Senza un filo di speranza, Piavoli ha intessuto uno splendido film in cui la natura è protagonista, con i suoi umori e i suoi contrasti di luce, roboante nei suoni quando le forze naturali si scatenano, silenziosa nei meriggi estivi, quando l'esistenza sembra obnubilarsi. Ed ecco che i languidi sospiri degli esseri viventi in simbiosi con la natura sonnolente, le loro visioni oniriche, la consapevolezza del peso del corpo, del vivere e del morire, serpeggiano nel silenzio della contemplazione. Anche la ragazzina che cerca con vitalità erotica un compagno per appagare la sua solitudine, rimarrà delusa. Ma non siamo fatti anche per coltivare la gioia ed educarci all'amore? Un film artistico, oleografico e affascinante ma che sconcerca per l'assenza totale di speranza: ci mostra quello che noi uomini non siamo più capaci di vedere, ci ha proposto il linguaggio universale della musica e il silenzio della parola. Dopo lo sforzo iniziale di entrare in sintonia con l'essenza del mondo e la sua lirica, il film mi è parso una vera opera d'arte cinematografica, magica. Ascoltare il mondo nel silenzio dell'universo mi è parso affascinante, tuttavia la solitudine dell'individuo mi ha suscitato profonda angoscia.

Franco Lorandi - Attraverso immagini che ci catturano, emerge una struggente consapevolezza del peso della vita vi-

sta con gli occhi dell'adulto. Bisogna essere giovani e incoscienti per godere della levità dell'esistenza. E le stelle stanno a guardare.

BUONO

Rita Gastaldi - Il film è una bellissima raccolta di immagini, in un susseguirsi di rinvii e citazioni di quadri e pittori famosi, che avrei apprezzato meglio, forse, se avessi potuto "sfoglarla" seguendo un mio ritmo, anziché quello imposto dalla regia. L'atmosfera della grande casa, in penombra con arredi antichi, i colori, ora resi opachi dal calore del sole ora sferzati dalla pioggia, i suoni della natura, con il persistente ronzio degli insetti, mi hanno ricordato i lunghissimi pomeriggi estivi in campagna dell'infanzia/prima adolescenza, in cui il tempo non passava mai e la noia intorpidiva ogni cosa. La storia del pomeriggio estivo è una storia della più disperata solitudine esistenziale di persone, a disagio e reciprocamente insofferenti del loro vivere insieme (le porte chiuse, i saluti sulla soglia al vecchio malato, la mancanza di ogni contatto fisico o emotivo), per le quali niente (né il suono del pianoforte né le composizioni con le foglie né i libri né il PC) è gioia, interesse, sollievo alla noia e stimolo a reazioni vitali positive. L'insistenza su immagini e particolari comunica al di là della bellezza delle immagini il senso di disagio, di male di vivere, di insofferenza dei protagonisti, e suscita il dubbio che il regista voglia attribuire a "un pomeriggio mal riuscito, di malumore" un valore simbolico universale - non condivisibile - dell'esistenza.

Maria Cossar - È una sinfonia di immagini che ti prendono per mano e ti raccontano una storia: storie di solitudini, di emozioni, di pensieri, di sentimenti che fanno affiorare momenti dell'esistenza di un gruppo di famiglia. Il tempo, le varie fasi della giornata esprimono il travaglio di ogni personaggio per l'impossibilità di far emergere la levità della vita e il panico per il cambiamento che inevitabilmente questo

comporta. In questo momento della mia vita interpreto il sogno del padre che si intreccia con i versi di animali come una grande solitudine e il bisogno profondo che ha l'uomo di rapportarsi all'universo che lo circonda.

Carla Casalini - Un film d'immagini dall'intenso potere evocativo, capaci di resuscitare sensazioni di solitudine, d'incomunicabilità, di attesa, di tempo perduto vissute da ciascuno, sia pure in diversi, personali habitat di memorie. Particolarmente efficaci quelle dei personaggi: la madre, il padre, il nonno, la vecchia ragazza zia, la ragazzina figlia, individualità suggerite anche solo da uno sguardo, dal gesto di una mano, da una piega dei capelli, una rete di rughe, un passo, il movimento di un abito. Assai suggestivi gli interni. In un simbolismo un po' scontato, al limite del banale, certi idilliaci scorci esterni: l'acqua che corre via, le nuvole del tramonto, il cielo stellato.

DISCRETO

Luisa Alberini - Agosto: uno di quei pomeriggi di domenica così caldi che sembrano non offrire alternativa al riposo, ognuno per proprio conto, nel privilegio di una bella casa e di un grande giardino. Ma le ore trascorrono e la quiete lascia spazio al bisogno di ritrovarsi, di riemergere dalla propria solitudine, di rincontrare se stessi attraverso un qualunque contatto. Il padre apre il computer e riflette su quello che unisce tutti gli esseri viventi nella loro diversità. La madre accende il telefono e sorride a qualcuno che possiamo solo indovinare. La figlia più grande siede al piano e si lascia inondare dalla musica che ama. La più piccola corre al fiume, solo per veder passare a nuoto il ragazzo che aspetta. Il vecchio immobile nel suo letto sussurra un ciao a qualcuno che attraversa la sua porta troppo in fretta. L'inquietudine dell'uomo a confronto con la solenne grandezza della natura. L'attesa nel continuo divenire del tempo. Tutto attraverso immagini a cui occorre, e non è sempre facile, sapersi abbandonare

Caterina Parmigiani - Piavoli dimostra un'eccezionale sensibilità fotografica e ci presenta immagini paesaggistiche di rara bellezza, che sottolineano particolari "vibranti". Ma delle belle fotografie non bastano da sole a fare un buon film. Infatti la sceneggiatura fragile e la recitazione sciatta tolgono efficacia alla rappresentazione di un pomeriggio domenicale estivo, che ha chiare ascendenze letterarie, dal montaliano "Meriggire pallido e assoto" alla dannunziana "Sera fiesolana", dallo "Spleen" di Baudelaire a "La domenica dei cani randagi" di M. Moretti.

Rosa Luigia Malaspina - Non so ancora bene se mi sia piaciuto o no questo film perché, se da una parte ho trovato incantevoli le immagini, che sono parlanti, dall'altra il film mi è risultato faticoso, a volte noioso e non è riuscito a coinvolgermi emotivamente. Anche se devo riconoscere che Piavoli è un maestro della fotografia, fa percepire il caldo, la fatica della giornata, la solitudine, gli incubi e i sogni che sono quelli di ognuno di noi. Le sue immagini hanno valenza pittorica, indagano le nostre intimità, sono ritratti del volto e dell'anima, oltre che della natura.

Ugo Pedaci - Si tratta certamente di poesia. Il film stilisticamente bellissimo di Franco Piavoli ha tutte le caratteristiche per rientrare nella categoria dei *lavori ad alto contenuto artistico*. La fotografia è ricercata e bellissima, interni ed esterni stupendi, volti e soggetti analizzati con la macchina da presa con la precisione e la capacità di uno psicoanalista. Dialoghi inesistenti anche perché, si dice, un quadro non parla, non ne ha bisogno. Ma la musica serve e può anche aiutare molto. Al di là di questo però ci rimane poco; certamente un po' di noia. Un esercizio di analisi che vedremmo più volentieri proiettato in un'aula di università piuttosto che in un cinema.

MEDIOCRE

Miranda Manfredi - A differenza di quanto è stato detto nel dibattito, mi è sembrato un film molto razionale e realistico.

Una campagna assoluta facilmente fotografabile nella sua variegata bellezza genera noia in una famiglia come ce ne sono tante in cui “ogni passione è spenta”. Una coppia che non ha più niente da dirsi. Una figlia immersa nella solitudine del pianoforte, un’adolescente come tante che come la raffigura il manifesto viene sospinta dal vento verso la vita. In fuga da una famiglia con cui non può comunicare. Non manca la solitudine della vecchiaia di nonni impegnati a sopravvivere. Insomma situazioni comuni e realistiche che possono farci riflettere per l’ennesima volta. Non penso all’aggancio al cinema muto che aveva ben altro ritmo ed espressione. Insomma un film che ha voluto rappresentare in modo inconsueto l’angoscia esistenziale di persone che non hanno saputo trovare in se stesse il senso della vita. Una figura di padre che sembra trovare emozioni solo nel sogno e detta al computer frasi banali anticreazioniste pensando di darsi alla ricerca scientifica. L’unica forza vitale di tutto il film sono le persone di colore e gli animali stupendi nelle loro espressioni più varie di quelle degli umani presenti nel film.

Alessandra Casnaghi - Una famiglia composta da tante solitudini senza contatti. Sembra più di essere di fronte a una successione disorganica di belle immagini, che a un film. I troppi particolari rendono complicate le emozioni che la pellicola vorrebbe trasmettere, fino a svuotarle del tutto. I dettagli la soffocano, togliendole il fascino dell’atmosfera e allontanando chi guarda da ogni immedesimazione.

INSUFFICIENTE

Vittoriangela Bisogni - Per definizione, il cinema è movimento. Questa è una galleria di immagini, bellissime, ma le sole immagini sono piuttosto campo della fotografia o della pittura. Anche il montaggio pare casuale, e comunque lo spettacolo sfinisce. Né giova la musica: del primo Novecento francese il regista ha scelto brani rarefatti, esausti, il che accentua l’insostenibile... pesantezza dell’opera.

Ararat - Il monte dell'Arca

3

ARARAT

regia e sceneggiatura: Atom Egoyan

origine: Canada, Francia 2002

fotografia: Paul Sarossy

montaggio: Susan Shipton

scenografia: Phillip Barker

costumi: Beth Pasternak

musica: Mychael Danna

interpreti: David Alpay (Raffi), Arsinée Khanjian (Ani),

Christopher Plummer (David),

Charles Aznavour (Edward Saroyan), Marie-Josée Croze (Celia),

Eric Bogosian (Rouben), Brent Carver (Philip)

durata: 2h 06'

distribuzione: Bim

ATOM EGOYAN

Il Cairo (Egitto), 19 luglio 1960

1987: *Black Comedy*

1989: *Mondo virtuale*

1991: *The Adjuster*

1993: *Calendar*

1994: *Exotica*

1997: *Il dolce domani*

1999: *Il viaggio di Felicia*

2002: *Ararat - Il monte dell'Arca*

LA STORIA

La ragione che spinge il regista Edward Saroyan a girare un film sullo sterminio del popolo armeno del 1915 compiuto dai Turchi è l'amore nei confronti di sua madre. Lo dice chiaramente a Ani, docente di storia e studiosa dell'opera di Arshile Gorki, pittore armeno e testimone da bambino di quella stessa tragedia: «Da tutta la vita ho il desiderio di fare un film per raccontare la sua storia, e le sofferenze che ha patito». Da questa dichiarazione si avvia il lungo lavoro di riflessione compiuto negli studi cinematografici di Toronto, anno 2001, e che si basa poi su quanto scritto dal dottor Clarence Usher nel libro *Un medico americano in Turchia* e su quello che Saroyan riesce a sapere da Ani sulle vicissitudini di Gorki a partire dai dodici anni, quando incontrò il medico americano e ricevette da lui il compito di fuggire e denunciare al mondo quello che stava accadendo al suo popolo assediato. Saroyan conosce Ani, a cui chiede poi consulenza, al termine di un conferenza dedicata a un'opera celeberrima di Gorky *Il ritratto della madre con suo figlio*, quadro che lo aveva impegnato per circa dieci anni e che raccoglie attraverso un'analisi minuziosa da parte della docente tutti quegli elementi che il regista sente come importanti per il film che ha deciso di girare. Gli occhi della donna, i fiori del suo grembiule di contadina, le mani appoggiate sulle ginocchia e accanto il figlio con quel mazzolino di margherite appoggiato in modo da nascondere il bottone perduto sono l'icona di un passato che va salvato dall'oblio. Ma Ani stessa è direttamente coinvolta con le vicende del popolo armeno. È stata

moglie di un combattente per la libertà del suo popolo, ucciso mentre tentava di assassinare un diplomatico turco, ed è madre di Raffi, che è poi il vero protagonista.

Raffi che ha vent'anni ed è sempre vissuto in Canada si spinge in Turchia per vedere i luoghi del padre, ma al ritorno, e un anno dopo la fine del film di Saroyan, fermato alla dogana con delle scatole sigillate, non riesce a convincere David sul contenuto di quel materiale di cui si è fatto carico. Il doganiere non crede alla dichiarazione del ragazzo, «sono solo pellicole da sviluppare, per gli sfondi di un film sullo sterminio degli armeni» e lo trattiene con un lungo interrogatorio. Il viaggio in Turchia è stato per Raffi anche la risposta che ha voluto dare alla sua ragazza Celia, e nello stesso tempo a sua madre. Ani fa dell'ironia sull'amore che il figlio nutre per Celia, che è figlia dell'uomo con cui lei ha avuto una relazione, dopo la morte del marito. E Celia del resto non fa mistero dell'ostilità che sente per lei. Le rimprovera il fatto di aver spinto il padre al suicidio, rifiutando l'idea che possa essere stato solo un incidente. In più è convinta che la storia della morte di suo padre sia anche da leggersi nel libro di Ani quando parla della morte di Gorki, anch'essa avvenuta per suicidio. Un'ostilità che porta la ragazza a un gesto estremo: sfregiare con un coltello proprio il quadro di Gorki che lo ritrae bambino con sua madre e che per Ani è stato al centro di uno studio profondo.

Raffi nel lungo incontro con il doganiere, al suo ultimo giorno di lavoro prima dell'andata in pensione, racconta il genocidio degli armeni e David lo ascolta con l'interesse di chi non ha mai sentito parlare di quei fatti, ma anche con la voglia di capire se il ragazzo ha detto la verità su quello che sta trasportando. Il confronto tra i due sottopone Raffi a un'ultima prova: aprire una cassetta che è anche una video lettera dedicata alla madre e in cui descrive la sua visita al santuario di Aghtamar per inquadrare l'icona della Madonna con il bambino, «là dove tutto ha avuto inizio». Cassetta, come anche il materiale fotografico ancora da sviluppare, realizzata con l'aiuto di un operatore del posto, che si è prestato al lavoro in cambio di un favore. I dubbi di David

ricevono subito dopo conferma con la telefonata che Raffi fa a sua madre, e che la raggiunge proprio mentre sta avviandosi alla festa per la prima del film. Film dunque terminato da tempo e per il quale le pellicole sono ormai inutili. Al termine dell'interrogatorio, che per il ragazzo diventa un viaggio dentro se stesso, David, al riparo della luce, apre una delle scatole. Dentro c'è eroina. Ma David non farà una sola parola. Lascia il ragazzo libero di attraversare la dogana e Raffi raggiunge la madre che lo sta aspettando. Al figlio che gli rimprovera quasi di averlo lasciato andare David risponde: «Era in buona fede: e si stava avvicinando alla verità». Anche le immagini del film di Saroyan, che hanno accompagnato tutta la storia, sono ormai giunte al racconto degli ultimi drammatici eventi. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Atom Egoyan è un armeno nato in Egitto che vive in Canada. [In *Ararat* racconta di] un regista armeno in Canada (Charles Aznavour) [che] gira un film sulla strage di armeni nell'Impero ottomano, proprio come la mostrava una scena del *Ribelle dell'Anatolia* di Elia Kazan (1963). Con la vicenda del film nel film s'intersecano altre vicende di esuli armeni di oggi e di ieri, come quella del reale pittore Arshile Gorky. Su e giù per il tempo, il disadattamento oltreoceano non cambia: chi non si uccide, stenta a vivere. Su tutti s'allunga non solo l'ombra della persecuzione, ma ancor più della persecuzione rimasta invendicata, dunque sconosciuta ai più. Egoyan tenta così di dare agli armeni la loro *Lista di Schindler*. Ne esce un film attraente perché insolito, ma che non sa dove voglia parlare, se non a evocare un dolore non condiviso dal resto del mondo. (MAURIZIO CABONA, *il Giornale*, 1 maggio 2003).

Un regista armeno (Charles Aznavour, simbolo internazionale dell'identità armena) gira un film sullo sterminio del suo popolo. Gli fa da consulente storica una specialista della pittura di Arshile Gorky, artista ossessionato dal massacro. Il figlio della donna, nonché assistente del regista, racconta la

storia a un doganiere. Interpretando un crudele ufficiale, un attore turco scopre parecchie cose su se stesso. Presentato a Cannes contemporaneamente al *Pianista*, *Ararat* è un film altrettanto profondamente sentito dal proprio autore, ma che adotta una chiave di rappresentazione diametralmente opposta: dove Polanski sceglie il classicismo, Egoyan evoca il genocidio mediante una struttura narrativa a puzzle, ne affida la rappresentazione a un film nel film banalmente hollywoodiano; si concentra sugli esiti che il dramma storico proietta sulle esistenze individuali a distanza di molti decenni. Peccato che il regista abbia dovuto aspettare e pensare troppo prima di riuscire e realizzare quello che considerava il film della sua vita. Si sente che ci ha messo moltissimo di sé, di ciò che lo lega alle proprie origini armene, dell'orrore per le atroci violenze perpetrate dai turchi nel 1915: però il risultato è incerto, confuso, inferiore alle aspettative che il suo talento (*Il dolce domani*, *Il viaggio di Felicia*) legittimava. Il problema è come Egoyan fa interferire tracce narrative disperate in un racconto a scatole cinesi troppo pieno di coincidenze e, insieme, d'incongruenze. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 26 aprile 2003)

Torna sui luoghi delle origini armene il cinema di Atom Egoyan. Dopo *Calendar*, opera realizzata nel 1993, il cineasta canadese rivede la Storia del proprio paese attraverso un'elaborazione dell'immagine che sembra costituire da sempre una cifra riconoscibile di Egoyan. Se nelle opere precedenti questa era costituita essenzialmente da filmati video, stavolta è la fotografia di una madre con un figlio e il relativo dipinto che animano una vicenda che si dirige alla ricerca delle origini del proprio popolo: l'evento di un genocidio causato dall'esercito turco in cui hanno perso la vita un milione e mezzo di persone, di cui 600.000 armeni. Ciò avvenne nel 1915, nelle province orientali dell'Impero Ottomano. Il tema ha suscitato forti polemiche soprattutto presso le autorità turche che si sono scagliate contro il progetto sin dall'inizio. [...] Diverse vicende e personaggi s'intersecano: il contrastato rapporto di Ani madre con un figlio e soprattutto con la sua ragazza (questa ritiene Ani responsabile

del suicidio di suo padre); un regista che gira il film della sua vita (quello appunto ricostruito del massacro perpetuato ad opera dei turchi sugli armeni nel 1915): un attore che interpretando un "cattivo" rivede la storia del proprio paese. Opera sulla disperata ricerca e sull'assenza dei padri, sui cortocircuiti nella comunicazione spesso frammentata dei protagonisti, su un simbolo (il monte Ararat) che lega personaggi diversi, costruita su lunghi flashback, su una forza emozionale dirompente in cui Egoyan sa come sospendere quel senso di disperazione e quella ricerca di identità attraverso dialoghi lunghi, esigenza di parlare di se stessi e della propria storia. L'immagine del figlio di Ani fermato da un funzionario della dogana per controllare delle bobine che provengono dall'Armenia costituiscono una scena rivelatrice. In quella stanza buia (oscura come la sala cinematografica), sembra proiettarsi un altro film, un'altra storia filmata parallela che non è né quella di Egoyan né quella del film ricostruito. [...] il cineasta canadese [...] torna al suo cinema più vero e a quella sua grazia ipnotica capace di lasciare addosso sempre quell'impotenza di penetrare nei sentimenti altrui e di lasciare sospesi sempre attraverso e mai dentro la storia. (SIMONE EMILIANI, *Sentieri selvaggi*).

Non un film brutto, no: Egoyan non sarebbe capace di dirigere un film brutto, è artista troppo colto e troppo raffinato; ma un film inutilmente complicato, in cui il regista ha voluto mettere troppe cose. A cominciare dall'idea di base, apparentemente giusta ma nei fatti esiziale: il genocidio non è messo in scena in modo diretto, ma come un "film nel film", diretto da un anziano regista interpretato da quell'autentica icona della cultura e dello spettacolo armeno che è il grande Charles Aznavour. Questa scelta di sceneggiatura fa sì che il film viaggi di continuo tra passato e presente, tra primo e secondo grado del racconto. È una scelta intellettuale, un po' alla Nouvelle vague (della quale Aznavour è in fondo una citazione vivente: il suo più grande ruolo al cinema rimane *Tirate sul pianista* di Truffaut), che nuoce alla forza espressiva del film e anche alla sua immediata comprensione [...]. È chiaro l'intento di Egoyan: la

memoria del genocidio “deve” incrociarsi con i drammi della contemporaneità, mettere in discussione le identità sessuali, i rapporti familiari, le forme espressive. Tutto molto affascinante sulla carta, ma terribilmente irrisolto nel film, nella sua struttura narrativa eccessivamente lambiccata. [...] come se Egoyan non avesse trovato in sé la forza di rappresentare l’Indicibile (quella forza che hanno avuto, invece, cineasti ebrei come Spielberg e Polanski). (ALBERTO CRESPI, *L’unità*, 24 aprile 2003).

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Vincenzo Novi - Pudore e verità danno al lavoro di Egoyan la forza di una testimonianza che la coscienza dei tempi non può più ignorare. Una crudezza di fatti che il regista stempera tra le quinte della preparazione del film che li racconta. L’arte cinematografica porta sulla scena vicende rimosse, difficili da raccontare e le propone al grande pubblico con uno spettacolo che riesce a unire effetto e misura.

OTTIMO

Vittoriangela Bisogni - Il regista chiede allo spettatore un grosso sforzo di concentrazione per dover continuamente collegare e recepire i diversi piani narrativi. Quasi uno spettacolo interattivo. Ma la fatica è ben accettata perché il film offre materiale valido, intelligentemente strutturato in un ardito puzzle: un montaggio da premio per un intreccio di situazioni spaziali e temporali, con un compenetrarsi continui tra realtà e fiction. Il genocidio degli Armeni e l’opera del pittore Gorky vengono rappresentati rispettivamente tramite la realizzazione del film e le lezioni di storia dell’arte della prof. Ani. Ma poi c’è un altro livello reale: il doganiere che indaga sul bagaglio di Raffi, in contemporanea con la prima del film. Quindi un viluppo di eventi, di sentimenti,

di memorie che coinvolgono strettamente lo spettatore. Ottima la recitazione.

Lucia Fossati - Ho visto solo gli ultimi tre film di Egoyan e in tutti mi ha colpito l’abilità del regista nel destrutturare il tempo, con un montaggio a dir poco geniale, per esprimere le ripercussioni del passato sul presente, sia nell’influsso delle colpe dei genitori sui figli (tema sempre presente nei film visti) che nella storia di un popolo. Non credo di essere riuscita a capire la complessità dei temi presenti in questo film, ma mi pare che quello dominante sia il tema del male, evidenziato nel genocidio: l’orrore causato dalla malvagità umana è tale da non poter essere rappresentato nemmeno da un film nel film: si possono invece rappresentare le conseguenze che hanno segnato la vita delle generazioni successive.

Bruno Bruni - Il monte sacro degli Armeni costituisce un significativo simbolo di unione, ma anche l’approdo terminale e metaforico di un percorso rievocativo sofferto, alla fine liberatorio. Nel film, realizzato con scrupolosa documentazione pur con qualche licenza, la storia dell’eccidio armeno risulta scomoda alla coscienza della storia nel riproporre drammaticamente il problema delle minoranze etniche, perseguitate da regimi illiberali, spogliate dei diritti e sacrificate ai disegni criminosi della politica. È anche un’invocazione alla libertà e alla dignità dell’uomo, perché non si ricada nel cinismo dell’indifferenza complice. Molto coinvolgente il metodo di ripresa tra presente e rievocazione e la parallela ricostruzione cinematografica nel racconto. Un film denuncia in cui la Storia risulta debitrice per palese omissione e alla quale si richiede ora ed energicamente di non fallire nel contesto della memoria.

Anna Maria Cito Filomarino - Montaggio difficile ma interessantissimo: storia - passato - presente. Cinema con teatro, folclore, conflitti etnico-religiosi da dimenticare ma non dimenticabili. Odi passioni da superare (almeno geograficamente) ma che non si superano. Recitazione straordinaria. Problema purtroppo attualissimo anzi eterno.

BUONO

Stefano Guglielmi - Indubbiamente la storia è ricca, purtroppo, di tragedie che in varie epoche e contesti storici hanno caratterizzato il genocidio e la persecuzione di un popolo. Purtroppo alcune di queste tragedie hanno monopolizzato l'attenzione del pubblico che si affacci a media, cinema, letteratura. Confortante captare in Ararat la volontà di uscire da questo schema e sollecitare l'attenzione dello spettatore su fatti e avvenimenti storici ai più sconosciuti. Il film affronta molto bene il tema della memoria e della difficoltà di interpretare e dare il giusto peso a persone e avvenimenti di cui poco si conosce e dei quali si sono più o meno accidentalmente perse le tracce. L'evoluzione dei personaggi, che a diverso livello evolvono in seno alla loro ricerca, trova il culmine nella metamorfosi del doganiere che in un bellissimo duetto finale con il figlio approda consapevolmente a un processo di analisi delle persone e delle situazioni più profondo e ponderato.

Caterina Parmigiani - Film interessante ma non del tutto convincente. L'Armenia terra madre è stata cancellata dai Turchi ma il monte Ararat è ancora là, padre lontano e rimpianto. Le radici dei numerosi personaggi sono comuni, ma il loro modo di cercarle è diverso: il più struggente è quello di Raffi che affronta il rischioso viaggio verso l'Ararat per capire gli ideali del padre patriota/terrorista. Tuttavia il film, pur ben realizzato, non risulta né efficace né chiaro nel suo messaggio.

Ilario Boscolo - Le sequenze del film relative alla disumana ferocia contro un popolo hanno un impatto forte. La denuncia del crimine contro l'umanità è forte e penetrante. C'è nel film un sentimento antiturco che può contagiare. Il regista ha costruito un intreccio non lineare tra il tragico passato e un presente sospeso e non accettato, tra sentimenti e comportamenti del vissuto quotidiano e del ricaduto dalla tragedia del proprio popolo. Il film rimane un po' un accostamento di storie ed episodi diversi o al-

meno di accostamento ermetico. È un film attraente e convincente nei singoli episodi e quindi un buon film, ma la mancanza di rigore nello sviluppo lo rende non del tutto convincente.

Teresa Deiana - Il regista appare talmente preso dal desiderio di raccontare le persecuzioni che ha subito il suo popolo da perdere di vista la chiarezza del racconto. Le storie che intersecano la dolorosa vicenda armena mi sono sembrate superflue. È comunque da riconoscere la generosità d'intenti di Egoyan che ha voluto ricordare, con partecipazione commossa, uno dei troppi eccidi che si consumano su alcune etnie, mentre il resto della società "civile" si gira distratamente dall'altra parte.

Umberto Poletti - C'è molto mestiere in questo film: le masse "si muovono" bene, l'ambiente è ben costruito, i primi piani sono magistrali, la fotografia è ottima, ma non convince il contenuto. Se l'assunto era quello di sviluppare una tematica sulla memoria, sull'uomo straziato da sempre, sulla ricerca delle proprie origini, la risposta è confusa. Se invece si è voluto anche denunciare il genocidio di un popolo (una Shoah a cielo aperto), anche in questo caso la risposta è debole; mi ricorda molto *Il massacro di Fort Apache*. Gli armeni meritano più rispetto. Quel cinema nel cinema mi insospettisce politicamente: non si è voluto offendere la Turchia del dopo Atatürk e ormai alle porte dell'Europa?

Grazia Agostoni - Film forse un po' faticoso per i vari piani narrativi che si intersecano. Un film però valido, sia esteticamente sia perché trasmette forti emozioni allo spettatore, sia per la denuncia di un episodio storico troppo semplicisticamente lasciato da parte, "dimenticato", risuscitandolo per la memoria di tutti, senza suggerire spiriti di vendetta né reazioni di odio, e insieme puntualizzando situazioni ancora e sempre - purtroppo - attuali. Bella la fotografia.

Vittorio Zecca - Un film interessante con una buona idea di fare un film nel film per raccontare con pudore un episodio

della storia di un popolo drammatico ma poco conosciuto ai più. Si percepisce perfettamente la profonda partecipazione di Egoyan al dramma del suo popolo, la voglia di gridarlo al mondo e lo stupore di come non sia riconosciuto. Ma nel contempo il film risulta complicato, troppo ricco di storie e di sfumature, troppo giocato su più piani fino a rimanere negli occhi, ma meno nel cuore. Splendida la fotografia, ma ormai anche questo è normale.

Carla Novi - Troppo frammentario, con elementi non perfettamente amalgamati. La storia di un pittore quasi sconosciuto ai più, rapporti ingarbugliati tra padri, figli e madri, la ricerca delle proprie radici e un film nel film. Sullo sfondo l'eccidio degli Armeni ma non la spiegazione della causa che ha portato a questo eccidio. Un puzzle a mio parere non ben riuscito. Bella la colonna sonora.

DISCRETO

Luisa Alberini - Film troppo inspiegabilmente complesso se lo scopo era quello di raccontare lo sterminio del popolo armeno. A meno che il percorso per ricostruire questa tragedia dimenticata sia volutamente proprio quello che segue la logica del ricordo indiretto o della memoria: due sentieri incontrollabili e carichi di sorprese. Come dire che anche uno dei tanti personaggi chiamati a dare la propria testimonianza, il ragazzo, innamorato della sorella, e a caccia di immagini difficili da giustificare, possa invece apparire protagonista e dirottare attenzione e suspense su di sé piuttosto che su quello che vorrebbe raccontare. Non so se con questo film siamo riusciti a sapere di più dello sterminio degli armeni.

M. Cristina Bruni Zauli - Come in *Il dolce domani* la struttura di questo film è a enigmi e a intrecci spazio-temporali. Proprio attraverso la rappresentazione cinematografica dell'olocausto negato e dimenticato (film nel film) Egoyan ci fa intuire che la realtà è stata ancora peggiore della sua ricostruzione filmica, portandoci a riflettere sui genocidi e

sulla loro logica aberrante. E ci mostra tutte le conseguenze dell'orrore estremo anche attraverso le ossessioni dei figli dei sopravvissuti. Peccato che il regista accorpi troppe tematiche ingenerando confusione. Anche i riferimenti al pittore Gorky sono ridondanti ed esornativi e sviano dalle emozioni autentiche, trasformandosi in inutili sottolienature simboliche che alla fine producono a tratti un effetto distanziante. Il dialogo maieutico con il doganiere è poi poco credibile e lascia trasparire troppo la finalità filmica di costituire l'elemento di aggregazione tra le varie vicende umane.

Carla Casalini - È felice l'idea di frapporre tra lo spettatore e la misconosciuta tragedia dell'olocausto armeno il diaframma - e le licenze - di un "film nel film". Artificio che aggiunge però ulteriore fatica all'impresa di seguire il contorto andirivieni di tempi, vicende e personaggi: una fatica che alla fine distrae dal messaggio profondo del film. Senza contare le troppe concessioni a ritratti, dialoghi, improbabili casi e combinazioni presi a prestito dalla fiction più avventurosa.

MEDIOCRE

Miranda Manfredi - Un film con un impianto intellettualmente raffinato ma con una elaborazione delle situazioni alquanto contorta. La tragedia del popolo armeno rimane come un dolore ancestrale negli occhi dei protagonisti. Tutto il film sembra ripiegarsi su verità nascoste che rimangono tortuosamente incomprensibili. Il regista ha voluto raccontare il genocidio attraverso una cruenta sceneggiatura e per alleggerire l'argomento ha inserito un filone morbosamente sentimentale. È chiaro che la Turchia, oggi alle prese con il problema dei Curdi, non ne esca storicamente e politicamente bene, comunque la denuncia di questo genocidio dimenticato era necessaria. Il pittore Gork serve da filo conduttore ma, a quanto pare, con un romanzo di vita falsato. Il monte Ararat dominante nella sceneggiatura ha un significato simbolico di varia interpretazione ma non incide emotivamente.

BIG FISH

regia: Tim Burton
origine: Usa, 2003
sceneggiatura: John August (dal romanzo di Daniel Wallace)
fotografia: Philippe Rousselot
scenografia: Dennis Gassner
montaggio: Chris Lebenzon, Joel Negron
musica: Danny Elfman
interpreti: Ewan McGregor (Edward Bloom giovane), Albert Finney (Edward Bloom anziano), Billy Crudup (William Bloom), Jessica Lange (Sandy Bloom), Alison Lohman (Sandy Bloom giovane), Helena Bonham Carter (Jenny), Steve Buscemi (Norther Winslow), Danny DeVito (Amos);
distribuzione: Columbia TriStar
durata: 2h 05'

TIM BURTON

Burbank, California (Usa), 25 agosto 1958

1985: *Pee-wee's Big Adventure*
1988: *Beetlejuice - Spiritello porcello*
1989: *Batman*
1990: *Edward mani di forbice*
1992: *Batman - Il ritorno*
1994: *Ed Wood*
1996: *Mars Attacks!*
1999: *Il mistero di Sleepy Hollow*
2001: *Planet of the Apes - Il pianeta delle scimmie*
2003: *Big Fish*

LA STORIA

È il giorno del matrimonio di Will Bloom e la festa è solenne. Al centro, tra tanta gente, il padre dello sposo, Edward, racconta una storia che Will ha già ascoltato tante volte. Con un gesto di insofferenza, lo sposo si alza da tavola e se ne va. Prima di lasciare definitivamente quel posto e partire per Parigi con Josephine, la donna che è appena diventata sua moglie, Will si avvicina al padre e gli dice quello che ha sempre pensato: «Non sono che una postilla nella tua storia». L'occasione per riparlarsi, dopo un silenzio durato tre anni, durante il quale era la madre a scrivere lettere a nome di entrambi, si verifica per un motivo molto serio. Ed è allora che Will ripensa all'intera sua esistenza vicino a Edward, che gli aveva raccontato la sua vita come si racconta qualcosa di straordinario e che adesso lo porta a concludere: «Eravamo come due estranei che si conoscono molto bene».

La storia di Edward è quella di un bambino coraggioso, il più coraggioso dei suoi amici, che sfida la terribile strega dell'Alabama, la quale viveva in una casa fatiscante e aveva un occhio di vetro nel quale era possibile leggere la propria morte. A questa prima favola, che attraverso gli anni sembra diventata storia vera, Will, che le storie le scrive perché fa il mestiere di giornalista, ritorna in aereo, vicino a Josephine, fotoreporter, incinta di sette mesi, in viaggio verso l'America dopo la telefonata della madre, che gli ha appena comunicato l'aggravarsi della malattia del padre. Il suo desiderio è quello di convincere il padre a parlargli, prima che sia troppo tardi, come non ha mai fatto e dargli modo di parlare di

se stesso. Ma il suo desiderio rimarrà inascoltato. Accanto al padre Will riascolta solo il proseguire di quella infanzia straordinaria. Il giovane Edward crescendo era diventato un campione sportivo nelle scuole che aveva frequentato e dove si era imposto anche per la sua corporatura molto robusta. Così un giorno quando ad Ashton, dove abitava, comparve un individuo pericoloso per la sua eccezionale mole, si fece avanti e si mise a disposizione del sindaco per liberare la città. Ci riuscì andando incontro a quell'uomo e suggerendogli di avventurarsi insieme verso un luogo di più vaste dimensioni. Quel luogo fu solo il primo di una serie di altri luoghi fuori da ogni regola. Il giovane Will arrivò infatti a Spectre, una specie di paradiso terrestre, dove conobbe il poeta e da dove ripartì fino a trovare un circo, dove vide Sandra Templeton, la ragazza di cui si innamorò subito, ma che poté davvero incontrare solo dopo tre anni di duro lavoro, e che portò al matrimonio dopo aver raccolto la sfida del suo fidanzato, ma anche aver adempiuto il servizio militare. Che cosa ci sia di vero in tutto questo Edward non lo svela. Si limita a precisare che normalmente la gente ama raccontare quello che gli è successo in modo diretto, perché «è molto meno complicato». Josephine, che con il marito ascolta, dice subito che lei preferisce «quei racconti». E la storia incredibile di Edward Bloom va avanti attraverso le avventure davvero rocambolesche vissute per accelerare il suo dovere alla patria, l'aiuto chiesto alle gemelle siamesi per ritornare a casa e il ritorno da Sandra quando ormai tutti lo credevano morto. Intorno al letto di Edward ci sono la moglie, Will e Josephine. Ma è Will che approfittando di un momento in cui la madre e la moglie si sono allontanate ancora una volta dice a suo padre di voler conoscere i fatti della sua vita e non le storie incredibili che ascolta da quando era bambino. La risposta che riceve gli toglie ogni possibilità di arrivare a un chiarimento. «Io sono sempre stato me stesso e se tu non capisci è solo colpa tua». Ed è poi sua madre a precisare: «Non tutto quello che tuo padre dice è frutto della sua fantasia». Fanno parte del racconto che segue il ritorno a casa le abilissime manovre di rappresentante commerciale per guadagnarsi di che vivere e mettere da parte i

soldi per costruire la casa con la palizzata bianca e poi ancora più straordinaria l'avventura che gli consentì di recuperare l'intero paese abbandonato dove era capitato da ragazzo. Ma Edward si aggrava e il dottor Benet che lo assiste da sempre chiede per lui il ricovero in ospedale. Al suo capezzale c'è il figlio che lo accompagna nelle ultime ore di vita e immagina con lui la sua uscita dal mondo: un lento abbandonarsi al fiume, presenti tutti gli amici che lo hanno incontrato nel corso della vita, dove si trasformerà in un grosso pesce. La storia di Edward ora Will la racconta a suo figlio e il bambino la racconta ai suoi amici. La conclusione «A furia di raccontare le sue storie un uomo diventa quelle storie. Esse continuano a vivere dopo di noi e in questo modo egli diventa immortale». (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Big Fish di Tim Burton evoca nel titolo quel pesce colossale che è (o almeno era) un elemento fisso nelle vanterie e nelle balle dei pescatori: un simbolo di esagerazione, di invenzione. Ma allude pure all'impossibilità di essere «un pesce piccolo in una vasca piccola», alla necessità di uscire in acque aperte nel vasto mondo. L'amato Tim Burton, 44 anni, compagno di Helena Bonham Carter e padre del loro figlio, autore di *Edward mani di forbice*, di due *Batman*, di *Mars Attacks!* e del *Mistero di Sleepy Hollow*, è sempre stato il più fantasioso e surreale tra i registi americani contemporanei, dotato di una capacità rara di fusione tra realtà e iperbole, tra ingenuità puerile e ironia adulta, tra umorismo e sentimentalismo [...]. Niente fellinismi, nel film tratto dal romanzo di Daniel Wallace (editore Marco Tropea); magari, invece, la memoria degli accidentati percorsi sorprendenti dei classici anglosassoni *Alice nel paese delle meraviglie* o *Il mago di Oz*; però *Big Fish* è soprattutto originale, come immaginazione e stile. Protagonista un padre sbruffone, fanfaron e mistificatore, narratore di storie incredibili, mitografo della propria vita; nell'infanzia il figlio lo adora, poi lo trova insopportabile («Non ha mai detto una cosa vera»);

per non doverlo più ascoltare se ne va a Parigi a fare il giornalista cronista della realtà e sposa una ragazza francese. Quando torna a vederlo in Alabama, lui stesso sta per diventare padre mentre il padre sta morendo. Assistendolo nell'agonia il figlio si rende conto di somigliare al padre, capisce che l'immaginazione ha consentito al vecchio avventure magnifiche e che i personaggi d'invenzione si sono trasformati in persone e amici veri, accetta d'essere lui adesso a raccontare storie incredibili. Allora: padre e figlio, realtà e irrealtà, la narrazione come arte esistenziale di generazione in generazione, la fantasia come respiro indispensabile a vivere, la morte come «la cosa più strana che mi sia capitata». (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 29 febbraio 2004)

Film d'acqua, di luce e di neri profondi, capace di passare dal pop squillante degli anni '50 e '60 alle suggestioni inquiete dell'american gothic, dalle creature multiformi del circo alle facce vissute e segnate della vita vera, dal mondo sommerso di Lynch a quello sovraesposto dei Coen, *Big Fish* è la quintessenza di Tim Burton. [...] Tutti gli esseri fantastici che Burton ha materializzato per noi nei film precedenti, il Pinguino infelice di Danny De Vito e la Catwoman stracciona di Michelle Pfeiffer, l'eccentrico disarmante Ed Wood e il malinconico ragazzo dalle mani di forbice, tutti, qui nella storia di Edward Bloom, trovano il luogo della mente dal quale sono scaturiti e un posto nel mondo al quale ritornare e, forse, avere pace. Non solo perché, come capisce il protagonista in una delle sue bizzarre avventure, «tutte le creature che crediamo malvagie o cattive sono semplicemente sole», ma soprattutto perché «che significa vero?». Vero è un mondo dove il mistero e la fantasia fanno consolarci, dove fare il rappresentante non significa morire ma continuare a viaggiare e fare incontri sensazionali, dove si possono conquistare una donna e molti amici buttandosi a corpo morto nel sogno, e riconquistare un figlio facendogli capire che anche lui è stato parte di quella fiaba. [...] Guidati dagli occhi disincantati e dal cuore incrinato del figlio (che rifiuta di essere come il padre e soprattutto di essere solo una postilla nella sua storia), andiamo e veniamo dai diversi piani tem-

porali e immaginari senza mai perderci, immersi in un flusso di istantanea chiarezza. Pochi sanno raccontare così nel cinema di oggi; pochissimi sanno infonderci tanta gioia e tanta tristezza. È quando alla fine Albert Finney chiede al figlio di raccogliere la sua eredità e di raccontargli com'è che se ne va davvero, siamo noi che con le lacrime agli occhi coloriamo di vita la più bella uscita di scena che uomo possa desiderare: giù al fiume, tra le braccia di amici e affetti, scivolare via ancora una volta nel proprio elemento, con la grazia della libertà. (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 3 marzo 2004)

È sottile il confine fra realtà e immaginazione, fra verità e menzogna, fra uomini e animali. *Big Fish* è un film-sirena. E d'altronde un essere mezzo donna e mezzo pesce, nel film, si vede davvero. Il "big fish", il grosso pesce del titolo è Ed Bloom, il più grande cacciaballe mai esistito. Bloom sta per morire e suo figlio Will, che vive a Parigi anche per non dover più sopportare le sue fandonie, torna a casa per dargli un estremo saluto. Il film, dopo un prologo in cui le voci fuori campo di Ed e di Will si incrociano in modo un po' macchinoso, diventa la storia di come Ed racconta la propria vita. A sentir lui, ha fatto cose mirabolanti [...]. Will, che ha fatto il giornalista proprio per poter scrivere la verità (ma chi ci riesce?), ascolta bonariamente, assieme alla moglie francese che sta per renderlo padre a sua volta. Ma pian piano capisce che le frottole del vecchio Ed hanno un fondo di verità; e che come diceva John Ford in *L'uomo che uccise Liberty Valance*, quando la realtà contraddice la leggenda, può valer la pena di stampare la leggenda. Tra le fonti del romanzo di Daniel Wallace c'è sicuramente Mark Twain, il più americano dei romanzieri: anche il mondo di Twain è pieno di simpatici millantatori, di paradossi più veri del vero. Il viaggio di Ed Bloom nell'America fantastica che si nasconde fra paludi e boschi è come il viaggio di quell'altro finto tonto di Huckleberry Finn. La morale, che Burton sicuramente condivide, è che bisogna uscire dal proprio acquario, nuotare nel mare, vedere il mondo. *Big Fish* è un film tenero, poetico, visionario, con passaggi incantevoli. (ALBERTO CRESPI, *l'Unità*, 27 febbraio 2004)

Il romanzo dell'esordiente Daniel Wallace (editore Tropea) scandisce i suoi capitoletti nella tradizione americana delle "tall tales", le monumentali fandonie che fecero la fama di Davy Crockett. Al modello crockettiano si ispira Ed Bloom che con le sue frottole ha frastornato per anni il figlio Will finendo per alienarselo. Però alla notizia che il padre è morante, il giovane vola da Parigi al suo capezzale e si assoggetta all'ennesima ripetizione dei racconti ascoltati cento volte. Si snoda così sullo schermo, più fluida e accattivante che in un frammentario romanzetto paragonabile ai libri del primo Zavattini, l'incredibile storia di Ed. Vagabondo senza meta, domatore di un gigante e amico di una strega, amico di un poeta fallito che dopo essersi dedicato alle rapine diventa un boss di Wall Street, scopritore di una coppia canterina di gemelle siamesi, membro del circo [...]. Il tutto attraversando paesaggi magici, che Burton evoca come in una sequenza di illustrazioni per l'infanzia: i vasti spazi aperti dell'America rurale, le foreste incantate, un paese del sorriso destinato a scomparire e salvato da un generoso intervento del protagonista. Quando l'affabulatore è allo stremo, il figlio lo accompagna in un paradiso di bugie a congedarsi dagli eroi delle sue avventure; e infine lo cala nel fiume, dove il moribondo passa a miglior vita trasformandosi nel "grande pesce" del titolo. Al funerale intervengono tutti i personaggi della saga di Ed, a somiglianza di ciò che succedeva a Mastroianni in *8 1/2*. E *Big Fish* è certo uno dei pochi film di altra mano che Fellini sarebbe stato lieto di firmare avendo a lungo vagheggiato un progetto sulle *Favole italiane* di Italo Calvino. (TULLIO KEZICH, *Corriere della Sera*, 28 febbraio 2004)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Stefania Bellazzi - Fantasia e immaginazione come antidoto all'aridità e alla solitudine dell'uomo e come valori da trasmettere alle generazioni future. Ottima la sceneggiatura che oscilla tra realtà e fantasia, senza alterare il ritmo del film.

Lissy Valerio Vismara - Ognuno di noi porta in cuore le fiabe che gli sono state raccontate da bambino e una delle cose più belle è poterle trasmettere ai propri figli. La gioia di vivere di mio nonno mi è stata trasmessa così.

Elena Chiesa - Chi ha fantasia vive meglio, e più a lungo. Film specialissimo.

OTTIMO

Piergiovanna Bruni - Un ottimo film nel suo genere, colmo di virtuosismi di regia e di surrealismo scenico, ricco di romanticismo un po' manierista: la metafore usate da questo "padre" originale dotato di una fantasia a volte morbosa sono sempre finalizzate al bene e volte all'abbellimento, a tratti proprio patologico, della vita, arricchendola di mistero. E non è poco! Un film gotico dove si fondono romanticismo e destino proprio come nei racconti anglosassoni. Assistiamo stupefatti a trovate allegre e macabre, con lo sfondo del circo che in fondo è la parodia della vita.

Annamaria Paracchini - Un film molto bello e inconsueto. L'abile e stravagante regia mescola realtà e immaginazione. Una bella favola moderna.

Michele Zaurino - *Big Fish*, il grande pesce, ovvero quanto deve essere definito il limite tra realtà e fantasia o quello tra storia e leggenda? Tim Burton con il suo stile visionario e poeticamente fiabesco non solo non lo definisce, ma fa di più, sceglie decisamente *il mito*. Al centro della storia c'è un rapporto tra un padre che rappresenta la visione favolistica della vita con racconti di mirabolanti avventure e un figlio che diventato adulto, forse troppo, razionalmente rifiuta e si distacca dalla figura paterna. Si assiste a un progressivo riavvicinamento dei due personaggi che trova il suo punto più alto nella scena in cui anche la morte viene come esorcizzata e il padre, tra le braccia del figlio, si trasforma nel mitico *big fish* per tuffarsi nelle acque del fiume e nuotare libero dalle

costrizioni della banalità quotidiana. Ambientato in una magica Alabama e sorretto da una splendida fotografia il film non delude le aspettative. Maiuscola l'interpretazione di Albert Finney nella parte dell'anziano genitore, bravissimi tutti gli altri attori.

Carminati - Il film mi è piaciuto molto perché mi è sembrato un'allegoria, anche se paradossale, della vita e dei rapporti affettivi tra padri e figli.

Antonio Vismara - Un film molto riuscito che unisce ai valori umani e poetici della storia la fantasia che per il regista assurge a un valore di iperbole.

Dora Dorigo - Film fantastico ma con basi vere (incomprensioni familiari, sentimenti veri...). Ottima la realizzazione fantasmagorica che lascia in sospeso fino alla fine. Insegna a saper vivere addolcendo con la fantasia una realtà spesso grigia.

BUONO

Caterina Parmigiani - Edward narratore instancabile e divertente millantatore è un eterno Peter Pan simpatico a tutti, tranne al figlio razionale e realista. Tuttavia quest'ultimo riavvicinatosi al padre in punto di morte deve ammettere che fantasticare è bello e che un po' di tolleranza verso i genitori è doverosa. La sceneggiatura prolissa in molte parti penalizza il film, che, pur essendo marcatamente simbolico, è reso piacevole dall'interpretazione di un valido cast di attori e da una garbata regia.

Angela Bellingardi - Fantasiata mescolanza di sogno e realtà. E vero: così bisognerebbe vivere cercando sempre di ridurre la parte tragica e dare spazio alla nostra spesso soffocata disposizione mentale alla levità, all'ironia e all'immaginazione.

Ennio Maria Sangalli - È un film affascinante e avvincente

come un *fantasy*. Anche se non del tutto condivisibile, la teoria che i fatti non esistono di per sé ma hanno vita solo quando sono raccontati (e il racconto è soggettivo, non obiettivo) è stuzzicante. Esiste una realtà virtuale che basandosi su cose, fatti, persone certe viene trasfigurata e arricchita dal racconto. Il racconto non è dovuto a interessi o desideri di prevaricazione, ma solo al desiderio di dire qualcosa di più bello. Misterioso. Fascinoso. Meraviglioso. Il film ha un ritmo incalzante ed è ben recitato da tutti.

Cristina Bruni Zauli - Forse è proprio così: la fantasia aiuta a vivere. Il messaggio è positivo se l'immaginazione è volta a migliorare ciò che ci circonda, aiutando anche gli altri (nel film, alla fine anche il figlio) a comprendere e a sopravvivere alla morte di qualcuno di caro, esorcizzandola. Il protagonista è un bugiardo patologico e non un mistificatore: nel complesso, proprio per quanto appena detto, si scopre fedele a se stesso e alla propria famiglia e per ciò solo è un elemento positivo anche comprensibilmente emulabile, per certi versi. Anche il figlio, che inizialmente lo disprezza poiché non riesce a catturarne la vera essenza, alla fine capisce il vero significato dei racconti incredibili narratigli per anni dal padre e soprattutto (si pensi alla scena del funerale) comprende come in essi vi sia un fondamento di verità, non dunque totalmente stravolta ma solo abbellita da fronzoli fantastici. Capisce infatti che i sentimenti provati dal padre per lui e per la moglie sono autentici e quindi per questo lo "assolve". Ho trovato eccezionale la scelta dei protagonisti nelle varie fasi della vita da bambini ad adulti, così somiglianti fra loro.

Duccio Jachia - La sceneggiatura di John August presenta un padre che racconta al figlio le sue mirabolanti fantasiose avventure cercando di coinvolgere in queste anche la madre e altri. Il figlio a fronte delle difficili realtà si rende conto della piatta mediocrità del padre e rifiuta le sue storie ma al momento di diventare padre e di fronte alla morte si rifugia nella fantasia e si prepara a recitarla a sua volta. La regia di Burton e la recitazione dei protagonisti riportano un poco alla realtà amara e tragica della morte ma mostrano il figlio

nell'intento di sfuggirla con la fantasia. C'è però la sequenza del gigante sdrucito che viene scoperto nella sua debolezza e deformità che viene a confronto con l'altro gigante nerboruto e fiero che appena vede quel mostro deforme, ma autentico fugge sconfitto. Recitazione efficace, fotografia vivace e colorita, manifesto fantasioso, ma sceneggiatura debole.

Elena Pavesi - Senza la fantasia la vita è più difficile.

DISCRETO

Luisa Alberini - Nel posto della fantasia c'è sempre posto per tutto e per tutti. E qui la fantasia è usata con generosità, ma senza allegria: lascia dietro di sé una non completamente spiegabile sensazione di cupezza. A spiegare tutto invece c'è chi pensa che basti risalire all'autore, il regista, che possiede uno stile narrativo tale da fare storia da solo. Non dunque una storia incredibile, ma una storia raccontata da chi può concludere che bisogna credere in quello che si racconta perché: «A furia di raccontare quelle storie l'uomo diventa quelle storie. Esse continuano a vivere dopo di noi e in questo modo egli diventa immortale».

Alessandra Casnaghi - Risultato non soddisfacente di un lungo, laborioso, costoso tentativo di affabulazione fantasiosa e creativa. Nulla di nuovo mi è stato raccontato; più si tentava di stupire, più scontato era il risultato. Il paragone con altri film simili impoverisce e mortifica questo *Big Fish*, dignitoso, ben costruito, ma molto meno poetico e fantasioso di quanto avrebbe voluto essere.

Teresa Deiana - Si può trascorrere l'intera esistenza immaginandola e raccontandola, come un fantasmagorico carosello di avventure magiche? Certamente sì a giudicare da

questo film. Peccato che il regista, nonostante l'originalità del tema trattato, non sia stato in grado di trasmettere l'idea brillante che aveva in mente. Come spettatrice tutt'altro che coinvolta sono rimasta estranea alle mirabolanti avventure del protagonista.

Sergio Avanzini - Il film mi è sembrato un poco difficile da scoprire e da interpretare. Il commento di Virgilio Fantuzzi su *La Civiltà Cattolica* mi è sembrato particolarmente interessante ed esplicativo: «Il gigantesco pesce gatto (che dà il titolo al film), inghiottendo prima ed espellendo poi la fede nuziale del protagonista, altro non è che un simbolo della fedeltà, cioè della normalità di un uomo che, sotto le apparenze del contafrottole, cela la capacità di cogliere lo straordinario nascosto in ogni aspetto ordinario della vita» (17.4.2004).

MEDIOCRE

Vittoriangela Bisogni - Un condivisibile invito all'ottimismo e alla perseveranza nella ferma volontà di raggiungere un obiettivo; e soprattutto un invito a tentare di comprendersi tra genitori e figli, tal che la ricchezza interiore del proprio padre possa essere trasmessa al proprio figlio. Ma il film mi è sembrato una favola noiosa. Bruttissimo il manifesto.

INSUFFICIENTE

Rosanna Radaelli - *Big Fish* non regge il confronto con *Le invasioni barbariche*. Stesso problema: l'incomprensione tra padre e figlio, ma trattato con coerenza e umanità nel film di Denis Arcand, in modo vanesio in quello di Tim Burton, dove una patina di colorata fantasia non fa che diluire, allungandolo inutilmente, un racconto che non riesce a decollare.

BON VOYAGE

Regia: Jean-Paul Rappeneau

origine: Francia 2003

sceneggiatura: Patrick Modiano, Gilles Marchand,

J.-P. Rappeneau, Jérôme Tonnerre

fotografia: Thierry Arbogast

montaggio: Maryline Monthieux

scenografia: Jacques Rouxel

musica: Gabriel Yared

interpreti: Isabelle Adjani (Viviane Denvers), Gérard Depardieu (Jean-Etienne Beaufort), Virginie Ledoyen (Camille), Yvan Attal (Raoul), Grégori Derangère (Frédéric), Peter Coyote (Alex Winckler)

distribuzione: 01

durata: 1h 54'

JEAN-PAUL RAPPENEAU

Auxerre, Yonne (Francia), 8 aprile 1932

1967: *L'armata sul sofà*

1971: *Gli sposi dell'anno secondo*

1975: *Il mio uomo è un selvaggio*

1982: *Che cavolo mi combini papà?!*

1990: *Cyrano de Bergerac*

1995: *L'Ussaro sul tetto*

2003: *Bon Voyage*

LA STORIA

In un grande cinematografo di Parigi, Viviane Denvert presiede alla prima del suo ultimo film. Presenti in sala an-

che il ministro Jean-Etienne Beaufort e il finanziere André Arpel, il primo più sedotto dalla sua bellezza che dalla sua bravura, il secondo interessato a non perderla di vista. Arpel, che ha con lei un conto in sospeso, la segue anche sulla strada di casa con la sua auto, finché la vede entrare, aprire il portone, per poi raggiungerla forzando la sua volontà. Poco dopo Viviane telefona a Frédéric, giovane amante e romanziere al suo primo libro, su cui sa di esercitare tutto il suo fascino, chiedendogli di andare immediatamente. Frédéric, sorpreso da quella inattesa e inspiegabile telefonata, ma incapace di opporre resistenza, va da lei e capisce il motivo di tanta urgenza. Steso sul pavimento del salotto, caduto, secondo la spiegazione che gli viene data, accidentalmente dalle scale mentre Viviane tentava di difendersi dalla sua aggressione, c'è Arpel, morto, che deve essere subito allontanato, anzi fatto sparire, senza che la polizia intervenga e soprattutto senza che quel cadavere macchi la carriera della giovane attrice. Frédéric carica il morto sulla sua auto e si mette in strada, ma, complice la pioggia che scende a dritto, finisce contro una colonnina della polizia ed è immediatamente arrestato. Arpel è stato ucciso e lui, ritenuto l'assassino, è rinchiuso in carcere. Passano alcuni mesi, e si arriva al giugno del 1940, vigilia dell'invasione tedesca a Parigi. L'ordine di sgombrare la città arriva anche in carcere. Frédéric riesce a evadere e a sapere che Viviane Denvert è andata a Bordeaux. A quel punto non ha alcuna esitazione, e come ormai stanno facendo in moltissimi, prende il treno per il sud. E sul treno ritrova Raoul, suo compagno di prigione che sta dandosi da fare con una graziosa assistente di

Fisica al College de France, Camille, in viaggio per incontrare un noto scienziato, il professor Kolposki, al quale deve consegnare dei documenti segreti, prima che parta per l'Inghilterra con il suo prezioso carico di damigiane piene di acqua pesante. A Bordeaux, rifugiata sotto la protezione di Jean-Etienne Beaufort, all'Hotel Splendid dove ha trasferito la sua sede anche l'intero governo, Viviane sembra aver dimenticato il giovane amante, fino al momento in cui lo scorge per caso in strada proprio mentre è in auto con il ministro e pretende, facendo fermare l'auto di scendere per volere sapere da lui che cosa è successo. Nella indicibile concitazione che segue, gli avvenimenti si susseguono a un ritmo frenetico. L'albergo Splendid diventa teatro di scambio dei destini di Viviane, di Camille e degli uomini che girano intorno a loro nel momento in cui la Francia ha in gioco le sorti della guerra. Il ministro con l'esecutivo deve decidere la posizione da prendere nei confronti dei tedeschi, il professor Kolposky in attesa di ottenere i visti per poter ripartire per l'Inghilterra spera nell'aiuto di Beaufort, Frédéric tormentato da Viviane, è riconosciuto dal nipote di quell'Arpel che lo considera l'assassino dello zio, e rischia di essere riacciuffato dalla polizia. Tutto viene rimesso in gioco sotto lo sguardo di una spia tedesca, Alex Winckler, che nelle vesti di un giornalista inglese, mentre corteggia Viviane, non perde di vista lo scienziato con l'acqua pesante la cui importanza è legata alla preparazione della bomba atomica, e in un incredibile intreccio ognuno cambia la direzione della propria strada. Frédéric, deluso ma non umiliato, abbandona Viviane, che lasciato definitivamente il ministro passa sotto la protezione di Winckler, e si avvicina al professor Kolposky fino a seguirlo in Inghilterra con un viaggio rocambolesco. Camille invece ritorna a Parigi dove riprende il suo lavoro. Due anni dopo, nell'aprile del 1942, in una Parigi invasa dai tedeschi Frédéric, divenuto membro della Resistenza, e Camille si ritroveranno. Ma riconosciuti dai nazisti dovranno ancora fuggire e sarà la buia sala di un cinematografo, dove si proietta un film con Viviane Denvert nel ruolo della solita bella seduttrice, a proteggere il loro primo bacio. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Ci sono registi bulimici di cinema, altri che si fanno vivi solo di rado. Appartiene alla seconda categoria Jean-Paul Rappeneau, che ha una settantina d'anni e, in trentasette d'attività, ha firmato sette film in tutto, tra cui un indimenticabile *Cyrano de Bergerac* con Depardieu e *Lussaro sul tetto*. Nell'estate del 1940 il governo francese del maresciallo Pétain mette sede a Bordeaux. All'hotel Splendide s'incrociano i destini di molti personaggi: una celebre attrice paranoica, calcolatrice e disposta a qualsiasi bassezza (Isabelle Adjani), un ministro opportunisto, che la protegge (Gérard Depardieu), una giovane donna innamorata nonché membro della Resistenza (Virginie Ledoyen), un carcerato in fuga, un seduttore mascalzone e parecchia altra gente. Cinefilo fino nelle midolla (il film si apre e si chiude in una sala cinematografica), ma anche amante del teatro, Rappeneau coniuga la tradizione iperfrancese del vaudeville con l'omaggio alle commedie americane dell'*età d'oro*, come quelle di Howard Hawks, senza escludere un tocco di Lubitsch. A questo punto si potrebbe temere l'operazione archeologica, la riesumazione di vecchi modelli non più in sintonia con il pubblico d'oggi. Non è così. [...] Chi ama ancora il cinema dove le immagini di sintesi lasciano il posto alla messa in scena e l'interesse si concentra sulle interpretazioni degli attori, apprezzerà. Nulla di mummificato: al contrario. Rappeneau inserisce le piccole storie private dei suoi personaggi sullo sfondo della Storia (De Gaulle, la Resistenza, il collaborazionismo) dando al tutto un ritmo forsennato, giocando di macchina da presa, accumulando azione e sentimenti senza preoccupazioni di verosimiglianza. Ogni inquadratura è composta con un massimo d'accuratezza e meticolosità; eppure tutto è in movimento perpetuo. Sarà una forma di contagio, trainato dall'evidente piacere che il regista prova nell'usare la macchina da presa: sta di fatto che gli attori si divertono palesemente a recitare i loro ruoli, ripagandolo con il massimo del rendimento. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 6 febbraio 2004)

A 14 anni dal *Cyrano*, a 8 dall'*Ussaro sul tetto* torna Jean-Paul Rappeneau, con un film che per sua stessa confessione

rievoca, pur nella finzione, parte della sua gioventù e l'atmosfera moralmente e materialmente confusa della Francia dal '40 al '42. [...] *Bon voyage* per qualche verso richiama *Laissez-passer*, il film sul cinema francese sotto l'occupazione. Rappeneau ci mette di tutto e di più, imposta troppe storie e sottostorie, ma c'è, nonostante la lunghezza, il gusto del racconto, la furberia dell'impaginazione ottocentesca divisa tra prosa, epica e poesia. Ma il lavoro degli attori e la ricostruzione d'epoca sono a favore. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 7 febbraio 2004)

Rappeneau, aiutato in fase di sceneggiatura dallo scrittore Patrick Modiano, si riallaccia alla tradizione polifonica del romanzo cinematografico francese, anche recente (*Laissez-passer* di Tavernier), per raccontare piccole-grandi vicende umane sullo sfondo del Dramma, la guerra. Da Resnais a Téchiné, in Francia sono sempre più numerosi gli autori che scandagliano con la macchina da presa gli anni dell'occupazione, segno che forse uno dei due argomenti tabù della nazione (l'altro è l'Algeria) fa meno paura di un tempo. *Bon voyage* mescola i toni scanzonati della commedia con le tinte fosche della Storia, e divaga tra il giallo (Isabelle Adjani ha un delitto da nascondere...) e l'impegno civile, con caratterizzazioni rapide, precise, a volte gustose (Depardieu ministro), a volte studiate a tavolino. Rappeneau è cineasta di solido mestiere, ma il suo stile è inesorabilmente accademico. (MAURO GERVASINI, *Film Tv*, 10 febbraio 2004)

Con *Bon voyage* Rappeneau sembra essere tornato alla formula narrativa del suo primo film, *La vie de château* (1965): la Storia seria e grave della Seconda guerra mondiale fa da sfondo a un intarsio di storie allegre e leggere secondo una logica che, se fa pensare immediatamente al ritmo e alla molteplicità dei registri del cinema di Lubitsch (*Ninotchka*), non può non richiamare alla memoria l'«infinita quantità di materia che cambia e si muove incessantemente» e crea con un «lieve movimento» cose sempre nuove di cui parla una vecchia conoscenza di Rappeneau, Cyrano de Bergerac, concludendo poi che la rapidità e la leggerezza della creazio-

ne saranno sempre «fonte di stupore per uno sventato che non pensa quanto poco è mancato perché non fosse compiuta». Dalla *Vie de château* a *Bon voyage* Rappeneau sembra avere coltivato metodicamente la sua sventatezza, mantenendo intatta la capacità di stupirsi di fronte al creato e di imprimere alle sue creature lo stesso lieve movimento che è fonte del suo stupore e dell'inventiva affabulatoria che ne deriva. (FABIO VITTORINI, *duellanti* 3, febbraio 2004)

Non sono mancati coloro che hanno visto in questa operazione un esempio di cinema rétro, a tratti brioso ma sostanzialmente frivolo, magari elegante ma sempre a rischio di calligrafismo. Sarà... Certo non è giusto accusare il film di revisionismo storico o di ammorbidente di scomode verità - come è successo per *Laissez-passer* di Tavernier, anch'esso ambientato nel mondo del cinema francese dell'epoca. E neanche tracciarlo di superficialità, travisamento o addirittura di immoralità (come in fondo è successo ogni volta che dei cineasti - dal Lubitsch di *Vogliamo vivere* al Benigni di *La vita è bella* - hanno guardato gli abissi della storia attraverso una chiave che contemplasse anche la leggerezza, l'ironia, il registro comico). Semplicemente non è la riflessione sulla storia il cuore del film di Rappeneau - che non fa mistero della sua natura di rappresentazione al punto da essere incorniciato da due scene ambientate dentro un cinema -, ma la costruzione di una "favola storica" (la cui morale ognuno può trarre da sé), capace di restituire una polifonia [...] di idee del mondo, e di elaborare un racconto esemplare che interfaccia arte e vita, attribuendo tanto ai personaggi "artistici" quanto a quelli "realistici", la possibilità della menzogna o quella della verità, della meschinità o della magnanimità, della doppiezza o della sincerità. Un discorso, questo, che vale sempre. (EZIO ALBERIONE, *Panoramiche/Panoramiques*, n. 38)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Antonio Damico - Film divertente, lieve e profondo. Perfet-

to per ambientazione e linguaggio cinematografico. Se fosse muto si capirebbe lo stesso. Il tocco leggero, l'umanità dolente ma autoironica, tipica del cinema francese, ricorda René Clair. Il film è coerente e insieme ricco di trovate divertenti. I personaggi sono disegnati con maestria. Finalmente la bellezza e la leggerezza senza inutili violenze e volgarità. C'è molto da dire.

OTTIMO

Grazia Agostoni - Finalmente un film divertente e intelligente, frizzante alla maniera francese, molto ben ideato e montato, con un ritmo sostenuto fino in fondo, senza cadute. Soggetto anche difficile che scorre in modo talora prevedibile - forse - ma che insieme sorprende lo spettatore. Complimenti ai settant'anni del regista, ben sfruttati e ben portati. regia da vero maestro (nel genere, ovviamente, di questo film, che fa storia ma sdrammatizzandola).

Teresa Deiana - È come se il regista facesse affacciare lo spettatore a una finestra dalla quale osservare la minuta vita quotidiana che vive un gruppo eterogeneo di persone, proprio mentre, attorno a esse, si sta svolgendo un passaggio angoscioso per la Francia. Ma non sono d'accordo con chi accusa il film di superficialità: la vita è fatta di piccole cose, persino nei momenti più terribili che investono ben più ampi orizzonti. Trovo che il regista abbia avuto mano felice nel descriverla e che abbia trasmesso un tratto ironico da vaudeville alla vicenda interpretata allegramente da una compagnia di attori più che in parte.

Lia Calzia - Grazie all'ottima costruzione e all'altrettanto ottima recitazione, il film riesce a essere divertente e spiritoso, senza tuttavia far dimenticare la realtà drammatica su cui si innesca. Che è un modo per costringerci a ricordare. Il regista, al dunque, col sorriso ci contrabbanda un discorso molto serio.

Vittorio Zecca - Vero cinema per parlare delle varie sfaccettature che assume l'essere umano in una situazione di non

normalità come può essere la guerra. Nel continuo e vorticoso intrecciarsi di situazioni e di personaggi, Rappeneau costruisce un'opera altamente godibile in cui tutti noi possiamo specchiarci o trovarci. Certamente, in certi momenti, la velocità può stordire o far capolino una sensazione di retrò, ma *Bon voyage* rimane un ottimo film dove la prova di tutti gli attori è di elevato livello. La ricostruzione ambientale dei luoghi e delle situazioni risulta perfetta e, non ultimo, la colonna sonora risulta particolarmente accattivante.

Lina Orombelli - Ben venga qualche volta il cinema frivolo, brillante e intelligente! Se poi il regista è della bravura di Rappeneau il risultato è perfetto nella forma, quanto al contenuto la storia è spiritosa, ironica e divertente. Un briciolo di amaro in bocca lo lascia la constatazione del doppiogiochismo e del menefreghismo di molti francesi durante l'occupazione tedesca. Questa sensazione si dissolve di fronte al sorriso onesto e rivelatore di Camille.

Piergiovanna Bruni - Un film decisamente brillante e piacevolissimo, anche se la storia di fondo è drammatica. Rappeneau riesce a sdrammatizzare con la sua ridente ironia e imbastisce una storia surreale che di reale ha però i sentimenti. Una storia che deride le debolezze, le idiozie, le atrocità dell'uomo. Mi ha ricordato *La vita è bella* di Benigni in cui si ride amaramente sulla stupidità di chi non ha umorismo e si prende troppo sul serio. Interpretato splendidamente da attori scelti con cura e perfetti nei loro ruoli.

BUONO

Alessandra Casnaghi - I drammatici fatti storici, l'occupazione della Francia mi sono parsi solo lo sfondo, il pretesto per una diversa narrazione, per tratteggiare dei caratteri, per soffermarsi su vicende personali. Mi è sembrato, in alcuni momenti, un autentico vecchio film in bianco e nero. Ottima l'ambientazione, quasi sempre eccellente la recitazione, molto realistici i dialoghi.

Caterina Parmigiani - È divertita e divertente la caricatura di una spregiudicata attrice francese che, sicura del suo fascino, usa gli uomini, cercando di scegliere i più miti e i più potenti, ma è disposta a scendere a qualsiasi compromesso, pur di non perdere gli agi in cui ama vivere, indifferente al dramma dell'occupazione nazista e della guerra. L'interpretazione di Isabelle Adjani spicca per bravura tra quella, pur egregia, degli altri attori, tutti valorizzati sapientemente dalla regia.

Luisa Alberini - Ci sono proprio tutti i personaggi della commedia cinematografica: c'è la seduttrice, oppure bambola, secondo la più collaudata tradizione, c'è l'uomo potente, ricco, e doverosamente affascinante, c'è il giovane artista, innamorato ma senza nessuna possibilità di successo, c'è la fanciulla in camicia bianca e con gli occhiali dietro ai quali si nascondono tutte le migliori intenzioni, e poi ci sono, di contorno, ma fondamentali nel loro apparire, i personaggi che costringono gli altri a una fuga continua. Tutti infatti vanno di corsa e non si capisce perché. Anzi si capisce, perché l'attore più importante, il personaggio meno in scena, è però quello che muove i fili: il futuro che si chiama guerra alle porte, ma non ancora ben chiara, minacciosa, ma da tenere in sospeso. Tutti di corsa all'interno del caso che diventa caos, tra pentimenti non completamente accettati e effetti speciali che hanno appunto come effetto la rinuncia a rappresentare il dramma ben più autentico di quella gente e di quel tempo.

Vittoriangela Bisogni - Di tutto e di più, contiene questo godibile film, nell'ironico sciorinamento di un campionario umano quanto mai vario, calato in un momento storico preciso: l'occupazione tedesca della Francia. La tragicomica frenesia che muove i vari personaggi, in un assetto quasi da vaudeville, fa sorridere, ma non è così fine a se stessa come potrebbe sembrare. La casualità - o se volete la Provvidenza - domina la vita; ed è anche possibile vedere un disegno teleologico nel dipanarsi degli eventi. Quanto alla forma strutturale del film, è frutto di una mano senz'altro abile; ci

sono indubbie citazioni - l'Hitchcock di *Intrigo internazionale*, il surreale di Woody Allen, e forse anche James Bond. Infine mi pare che la bella Isabelle Adjani e Gérard Depardieu, e forse lo stesso regista che ci propone un'opera simile, prendano un po' in giro se stessi.

Raffaella Brusati - In un momento storico terribile e angoscioso, la vita, pur frenetica della capitale francese, scorre con la leggerezza di Viviane, diva del cinema bella e ironica, del ministro, un perfetto Depardieu, e del mite scrittore, che dopo aver passato la vita a inseguire il sogno di un amore, capisce che la vita, l'amore, è altrove. Un po' noir, un po' commedia romantica, un po' film di spionaggio, *Bon voyage* è sostenuto da una sceneggiatura frizzante e divertente, da un ritmo incalzante - tutte le storie si intersecano e si concludono alla perfezione - da una fotografia fantastica e da bei costumi d'epoca. Il film è lieve, arioso, brioso, divertente, con un cast perfetto. L'opera non tocca vertici emotivi, ma intrattiene nobilmente senza perdere di vista i suoi personaggi. La Storia fa da sfondo, scorre senza sussulti come le singole vite narrate, per le quali la vicenda non avrà "una" conclusione, ma si arresta nel '42 per poi incontrarsi alla fine della guerra. *Bon voyage* è romanzesco e disimpegnato, ma efficace. Da sottolineare anche la bella colonna sonora.

Rosanna Radaelli - Mi è stato difficile mettere a fuoco questo film, strano e nello stesso tempo piatto. Facile e scorrevole, a sorpresa angoloso, lascia in attesa di qualcosa che non arriva secondo le premesse. Gli avvenimenti che si succedono fanno incontrare personalità abbastanza sopra le righe, al ritmo incalzante di una realtà in profondo cambiamento. E qui appunto è la premessa mancata: ci sarebbe tutto per ottenere un film di tono simile a un Claude Autant-Lara, con la spiritosa poesia di un René Clair o la semplicità e incisività realistica di certi film di Julien Duvivier. Nel racconto di Jean-Paul Rappeneau tutto rimane in sordina: buon prodotto di buon artigianato senza il tocco creativo di una personalità netta, spiccata, come in un impasto privo della dose sufficiente di lievito.

G. Alberta Zanuso - Brillante commedia piena di ritmo, vivacità e di umorismo tipicamente francese. In una Francia allo sbando per il precipitare degli eventi bellici (siamo nel 1944), si sorride delle avventure dei nostri eroi indipendentemente dai loro comportamenti più o meno esemplari. La ricostruzione scenico-ambientale è molto accurata così come lo sono il trucco e l'atmosfera d'insieme. La sceneggiatura incalzante, i continui colpi di scena e un'ottima recitazione capeggiata da due autentici mostri sacri ne fanno un film molto dilettevole e di qualità.

Fiorella di Libero - Stilisticamente impeccabile, molto godibile nella commistione di levità, sorridente presa di distanza dalla drammaticità di eventi ormai distillati dalla dimensione storica e una fondamentale serietà di fondo.

DISCRETO

Michele Zaurino - Bravi attori, belle scenografie, movimento incessante, momento storico importante, tutti questi ingredienti dovrebbero garantire almeno un buon risultato, invece *Bon voyage* delude le aspettative. Il film, volutamente superficiale e leggero, finisce per annoiare. Grandi interpreti

come Gérard Depardieu e Peter Coyote sembrano poco convinti e non riescono a rendere incisivi i loro personaggi, rispettivamente un ministro e una spia nazista al momento del passaggio della Francia al governo collaborazionista del 1940. Improbabile e poco pertinente, se non in chiave simbolica, anche la storia dello scienziato che cerca di fuggire e sottrarre ai tedeschi l'acqua pesante, fondamentale per la fabbricazione della bomba atomica. Rendere uno dei periodi più bui della storia francese una commedia dai toni lievi e ironici è impresa difficile, ma Rappeneau, nel tentativo continuo di sorprendere e affascinare, rimane prigioniero dei cliché e non riesce a coinvolgere. Discreto solo in virtù del passato del regista.

MEDIOCRE

Carla Casalini - Sovrabbondante. Sovrecitato, sia nel ritmo sia nella recitazione, per cui i personaggi risultano quasi macchiette, talora bamboleggianti talora maniacali. Vecchiotto nello stile e nel linguaggio cinematografico. Pur sentendomi spesso al limite dell'irritazione, del film ho apprezzato comunque l'accurata ricostruzione ambientale, specie dei raffinati interni.

Buongiorno, notte

6

BUONGIORNO, NOTTE

regia e sceneggiatura: Marco Bellocchio

origine: Italia 2003

fotografia: Pasquale Mari

montaggio: Francesca Calvelli

scenografia: Marco Dentici

costumi: Sergio Ballo

musiche: Riccardo Giagni

interpreti: Maya Sansa (Chiara), Roberto Herlitzka (Moro),

Luigi Lo Cascio (Mariano), Paolo Briguglia (Enzo),

Giovanni Calcagno, Piergiorgio Bellocchio

distribuzione: 01

durata: 1h 45'

MARCO BELLOCCHIO

Piacenza, 9 novembre 1939

1965: *I pugni in tasca*

1967: *La Cina è vicina*

1971: *Nel nome del padre*

1973: *Sbatti il mostro in prima pagina*

1975: *Matti da slegare*

1976: *Marcia trionfale*

1979: *Salto nel vuoto*

1982: *Gli occhi, la bocca*

1984: *Enrico IV*

1986: *Il diavolo in corpo*

1988: *La visione del sabba*

1990: *La condanna*

1994: *Il sogno della farfalla*

1997: *Il Principe di Homburg*

1999: *La balia*

2002: *L'ora di religione*

Addio del passato

2003: *Buongiorno, notte*

LA STORIA

Un uomo e una donna, una giovane coppia che il dipendente dell'immobiliare a cui si sono rivolti immagina marito e moglie, sono di fronte a una decisione da prendere: capire se l'appartamento che sono andati a vedere corrisponde a quello che cercano. Il 31 dicembre 1977 con i mobili ancora da montare, ma la televisione ormai perfettamente in funzione, in quella casa Chiara e l'uomo a cui è legata festeggiano l'arrivo del nuovo anno.

Chi è Chiara, chi sono gli altri che con lei vediamo muoversi in quell'appartamento e a che scopo è stato preso in affitto lo si capisce il 16 marzo 1978, ore 10, quando un'edizione straordinaria del telegiornale annuncia un gravissimo attentato. Il presidente della Democrazia Cristiana, Aldo Moro, è stato oggetto di un rapimento e i cinque uomini della scorta sono stati massacrati. Chiara, che sembra in attesa di quella notizia, la accoglie con un sussulto di gioia. Poco dopo, mentre la televisione diffonde le prime dichiarazioni rilasciate dagli uomini politici e dagli esponenti del mondo sindacale, e la rivendicazione a opera delle Brigate Rosse fornisce la motivazione a quanto avvenuto, uno squillo di campanello la fa alzare ad aprire la porta. Entrano, sollevando a fatica

una cassa di legno, i tre che avevamo visto con lei. All'interno della cassa, narcotizzato, c'è un uomo. Per lui è pronto, al di là della libreria e raggiungibile solo attraverso uno stretto passaggio che si apre sotto uno scaffale, un nascondiglio con una branda. Comincia così, nell'apparente normalità di una normale famiglia che vive in un bel condominio, la prigionia del Presidente. Chiara si occupa della spesa, delle attività domestiche e come sempre del lavoro alla biblioteca. Puntuale al rientro a casa, insieme alla mazzetta dei giornali, porta anche i commenti dei colleghi e della gente che incontra: «Di noi dicono che siamo assassini».

Passano i giorni. Attraverso uno spioncino che permette di seguire l'immagine del prigioniero, Chiara osserva il Presidente. Sembra tranquillo, prega. In seguito al sequestratore che ha davanti sempre con il capo avvolto nel passamontagna, rivolge qualche domanda. Esprime il dubbio che ci sia stato un errore: «Io non ho nessun potere istituzionale». Ma per lui comincia quello che gli viene spiegato è un processo proletario, che si può concludere solo con la sua confessione o la condanna a morte. Intanto la fotografia di Aldo Moro è oggetto di studio e di considerazioni. Ma nessuna di quelle risposte che si attendono arriva dalla DC. I sequestratori decidono allora di passare all'ultimo atto del processo: l'annuncio della condanna a morte. Senza più alcuna speranza che si apra una trattativa, il Presidente chiede di scrivere una lettera alla moglie. Chiara, che dovrà recapitarla nella solita cassetta delle elemosine, la legge e ne rimane turbata. Nelle sua testa, chiusa in quella stanza da letto mentre non riesce a dormire, si sovrappongono immagini di altre stragi. La mattina dopo in ufficio, al collega che l'aveva accompagnata qualche giorno prima alla commemorazione annuale di suo padre morto da partigiano, dice: «Pensavo alle lettera che Moro ha scritto alla moglie, l'ho letta sul giornale. E ricordavo le lettere dei condannati a morte della resistenza, che mi leggeva sempre mio padre». Il giovane collega rifiuta quel paragone. Obietta che Moro è ancora vivo e che i brigatisti sono pazzi e stupidi. Chiara, irritata, ne prende le difese. Ma l'altro sottolinea l'insensatezza, il delirio dei loro comunicati. E a quel punto, Chiara, che non accetta quel giudizio, gli di-

ce ciò che pensa della sua sceneggiatura che in un momento di confidenza gli aveva affidato perché la leggesse e che aveva intitolato Buongiorno notte, da un verso di Emily Dickinson. In quel dialogo Chiara si trova a dover parlare di se stessa, di fronte all'immaginaria storia di una banda di terroristi di cui fa parte anche una donna, che si dissocia dalla decisione ormai per gli altri irrevocabile: quella di uccidere il prigioniero, senza però tradire i compagni. Chiara torna turbata da quella discussione e quando dal Presidente si sente chiamata a dire la sua impressione sulla lettera scritta al Papa nel disperato tentativo di una mediazione che gli consenta di aver salva la vita, lei si esprime nel modo più severo. Ma quello scritto la commuove e ai suoi compagni che considerano ormai inevitabile l'esecuzione lei si sforza di provare l'insensatezza di quella scelta. Moro viene ucciso e Chiara si rifugia in un'ultima illusione. Apre idealmente la porta di quella cella chiusa da due mesi e osserva il prigioniero uscire e allontanarsi libero per le strade di Roma, alle prime ore del giorno. (LUISA ALBERINI)

Marco Bellocchio ha dichiarato: «Il film è stato concepito in una libertà d'ispirazione completa in cui il peso della politica e della storia, il voler dimostrare tesi, era del tutto secondario. Il film si muove con la libertà del sogno a partire dai dati di realtà, dalla cronaca che i telegiornali restituiscono. Ma in fondo riconosco che, combinate a questa visionarietà, alla fantasia, al sogno, ci sono dei punti che potrebbero alludere a delle questioni politiche. Per esempio quando nel sogno di Chiara si vedono i poliziotti dietro la porta è come se emergessero degli ostacoli che impediscono la liberazione di Moro che, rassegnato, rientra nella sua prigionia. Però vorrei sottolineare che non sono delle tesi, ma delle suggestioni. [...] Probabilmente già nella scelta del soggetto in Moro mi era parso di riconoscere certi tratti di comportamento, di atteggiamento, di silenzio, di risposta che erano di mio padre. Non era qualcosa di previsto o pensato, è stato un movimento molto inconscio. [...] Moro è un padre che, nei confronti dei suoi carcerieri, dimostra una maggio-

re umanità. Nei brigatisti domina una cecità fanatico-ideologica che sacrifica la dimensione umana, nel prigioniero invece c'è ancora forte un rapporto con la realtà, un rapporto con i propri simili [...]. Mi pare che la Faranda, in un'intervista, dicesse che loro potevano anche sognare, pensare, palpitare, soffrire, però poi scattava la disciplina militare per cui tutto diventava secondario. La Braghetti ricorda che lei e Maccari erano contrari all'uccisione però poi si allinearono, eseguirono le disposizioni ricevute. Aderirono ciecamente a un dogma. Ecco, *Buongiorno, notte* è un film antidogmatico, come per altri versi lo era *L'ora di religione*. [...] Già per *L'ora di religione* sentivo un po' il disagio e quindi forse la difficoltà di avere in ritardo la musica [...]. Allora il rivolgersi, direi quasi naturalmente al materiale di repertorio mi è stato particolarmente d'aiuto. È stato grazie a Francesca Calvelli, la montatrice, che con la cultura musicale di quegli anni (era ragazzina a quei tempi), mi ha dato una serie di suggerimenti in particolare il famoso disco dei Pink Floyd che mi è parso estremamente prezioso e pertinente proprio per questa sua disperata rabbia che in fondo sottende quegli anni. Le altre cose, da Schubert a certi musicisti russi, sono stati suggerimenti del compositore Riccardo Giagni, autore delle parti originali. [...] Anche per i film pensati/sognati da Chiara ho chiesto il consiglio di esperti di repertorio» (dichiarazioni raccolte da Ezio Alberione in *duel* 107, ottobre 2003, pp. 7 e 9)

LA CRITICA

*Buongiorno - Mezzanotte -
Torno a casa -
E stato il Giorno a stancarsi di me -
Come avrei potuto io - di lui?*

*La luce del sole era una casa
dolcissima in cui abitare -
Ma - non mi ha voluto - il Mattino.
Così - Buonanotte - Giorno!*

*Me lo lascerai guardare - non è vero -
L'Oriente che si colora di rosso?
E allora che le colline hanno un modo di essere
che fa sentire il cuore - altrove -*

*Mezzanotte - tu non sei così bella -
Io avevo scelto - il Giorno -
Ma - ti prego - accetta la bambina -
Che lui ha cacciato lontano da sé!*

Emily Dickinson (1862)

Il Giorno ha cacciato lontano la bambina e così Emily torna a casa, alla casa della Notte, del buio, a illuminare con i suoi versi l'Oriente che si colora di rosso, dove «le colline hanno un modo di essere che fa sentire il cuore altrove». La Chiara del film di Bellocchio ha gli occhi di Emily, anche se la mente è consegnata allo scuro, alla cupezza dell'ideologia di morte. Ed è buongiorno allora alla mezzanotte dei sogni, quella in cui - dice sempre Emily in un'altra poesia - avviene che «i sogni colorano il sonno». E nella poesia della Dickinson e nei sogni di Chiara che sta la lettura più profonda del film: una possibilità di stare nel buio, eppure di guardare altrove, di inventare la vita nel momento in cui la morte sembra farla da padrona, di uscire all'aperto nella libertà di una salute ritrovata mentre nel chiuso della prigione il mondo scompare, ridotto a rappresentazione, a formule. [...] mentre corrono le immagini e si dipana la storia, mi si fa accanto, mi si forma un'altra visione, di tutti i padri che abbiamo perduto, che vorremmo circolassero in casa mentre dormiamo, guardiani del nostro sonno. Non più essere noi i controllori, i carcerieri, gli sprezzanti giudici delle loro vite, ma - con l'aiuto della notte - essere ancora i figli [...] che danno una speranza, che non credono che tutto finirà per mano della morte, disposti a sentire ancora una volta una storia prima di dormire, e nella loro voce di padri la nostra appartenenza. Il lavoro del lutto [...] si fa sotto nel film, lo percorre fin dall'inizio: è una tomba la cella di quel padre sotterrato vivo in attesa della condanna. E al cimitero che Chiara va a ricordare con la sparpagliata famiglia che le sta attorno quel padre che rimane nei canti e nel vino. E nella voce di quell'uomo totalmente uma-

no [...] che legge la lettera di saluto alla moglie che risuonano le voci perdute, e sono le lettere dei condannati a morte della resistenza a fare il controcanto. I sogni sono pieni di morti, di tutti i lutti, di tutti i sepolti e gli insepolti di cui trabocca la notte di Chiara, piccola Antigone che sa di essere tale solo in sogno, mentre di giorno fa l'apprendistato alla corte di Creonte. Il sogno permette a Chiara l'invenzione della vita, la *pietas*, quel modo gentile e forte di darci una mano contro il buio, che è quello che ci tocca quando assistiamo agli ultimi bocconi di vita di una persona la cui sentenza è pronunciata[...]. Sono i padri perduti, quei nostri padri morti a cui Chiara ridà nel finale del film-sogno una possibilità: quel modo lieve di rimettersi a posto il bavero della giacca, di scivolare fuori nell'aria chiara e insonnolita di una specie di alba, come se da qualche parte si potesse tornare indietro, rifare la storia, darci di nuovo una possibilità, assurda, bella, daccapo. (LELLA RAVASI, *duel* 107, ottobre 2003, p. 63)

Contrariamente alle versioni docu-drammatiche del *Caso Moro* o del recente *Piazza delle Cinque Lune*, che aspiravano a rivelare la verità nascosta, Bellocchio ha scelto la triplice via dell'infedeltà (ai fatti), della fabulazione e dello sguardo personale. La prima gli ha permesso di introdurre un personaggio femminile; ispirato, sì, ad Adriana Faranda, ma protagonista di una metamorfosi intima che dà il senso agli eventi, tutti filtrati attraverso i suoi occhi. Perché *Buongiorno, notte* è un film di linguaggio, interamente inquadrato attraverso lo sguardo, gli sguardi: l'osservazione di chi vede senza essere visto (i carcerieri di Moro), il divieto di guardare, l'occhio della nazione, e dei media, puntato sul rapimento e altri sguardi ancora. Bellocchio traduce rigorosamente tutto ciò in termini visivi, dai mascherini attraverso cui Chiara spia il prigioniero al variare delle luci di scena sul primo piano di Maya Sansa; fino a che il suo sguardo - appunto - cambia, si muta in uno sguardo diverso (che è lo sguardo condiviso dal regista). (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 6 settembre 2003)

In un appartamento di Roma quattro brigatisti detengono il presidente della Dc Aldo Moro. Il delitto Moro, che pesa

sulla coscienza del Paese come il delitto di una figura paterna collettiva, avendo condizionato politica e utopia alla fine degli anni Settanta, quale diritto avanza nella Storia? Il film risponde: la vita. Mentre si decide la sua eliminazione, il film prevede anche la sua liberazione (un grande Herlitzka che si allontana indisturbato per le strade di un altro futuro d'Italia), secondo un punto di vista che cerca la detonazione del mito, come fece Scorsese in *L'ultima tentazione di Cristo*, immaginando che fosse la tentazione di esistere. [...] è un film che "pensa" la morte di Moro invece di tentare una crociata della strategia delle parti. È una croce per l'Italia che aspettava un rito di ricostruzione/emancipazione e invece ha trovato un film concettuale, con alcuni limiti di pertinenza. È una delizia (amara) per chi si è riconosciuto nell'insieme delle contraddizioni e degli errori che hanno determinato il mito (del politico come paternità). (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 13 settembre 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Francesco Manfredi - Lasciando da parte la versione ufficiale, che tutti conosciamo, sulla morte di Moro, Bellocchio ha voluto realizzare un film che, attraverso la prospettiva di Chiara, ci mostra come il dramma psicologico vissuto nel covo brigatista non riguardava solo la figura del prigioniero, ma anche quella dei suoi carcerieri. La paura di essere individuati e soprattutto di non essere capiti, i dubbi sull'efficacia e sulle conseguenze della propria azione, il timore di essere strumentalizzati, il desiderio di trovare una mediazione e il dispiacere di eseguire la condanna nei confronti di quella che ormai per loro era anche una persona oltre che un simbolo del regime vengono infatti rappresentati con grande efficacia. Una sintesi di questo travaglio interiore, focalizzata sulla spinta ideologica e sull'umana pietà, si ha nei sogni della protagonista, che arriva persino a immaginare una conclusione opposta a quella reale. Per rompere la sensazio-

ne d'isolamento con la speranza di trovare elementi di sostegno all'iniziativa, giocano un ruolo fondamentale i telegiornali, la stampa e le informazioni raccolte dalla brigatista tra la gente e nel suo luogo di lavoro ufficiale. Estremamente significativo l'epilogo che, associando l'immagine della condanna di Moro a quella dei politici dell'epoca schierati al suo funerale, ne attribuisce loro la responsabilità morale per aver rifiutato qualsiasi trattativa e, con la costituzione di un regime corrotto, per aver fornito ai brigatisti una sorta di giustificazione al loro operato. Molto azzeccata anche la colonna sonora, con la rabbiosa musica dei Pink Floyd a sottolineare la tensione di quel periodo.

Cristina Bruni Zauli - Non sono d'accordo con chi ha polemizzato su questo film, accusando il regista di umanizzazione e quindi di "tolleranza" verso i gravissimi fenomeni terroristici degli anni Settanta. Proprio attraverso Chiara, e la apparente umanizzazione del personaggio che impersona si vuole invece porre in evidenza l'idiotizzazione dell'individuo imbevuto di ideologie false ed eversive, che riducono le persone a soldati ciechi anche ai propri sentimenti ed emozioni. Chiara vive il dramma di Moro dietro la parete che la separa fisicamente da lui e, pur avendone le possibilità, poiché è l'unica ad avere contatti con l'esterno e amici addirittura che di fronte a lei condannano il terrorismo, non fa nulla, soccombe agli ordini, per una rigida quanto insulsa e pericolosa disciplina pseudo militare. Vi è una condanna di comportamenti omissivi, del plagio ingenerato dal terrorismo verso i suoi adepti, della vigliaccheria di tanti. Anche la figura di Moro e il ruolo dei politici del momento sono ottimamente descritti: percepiamo la solitudine psicologica dello statista democristiano, il vuoto pneumatico che lo circonda e in cui ormai tutti lo hanno lasciato, ma anche il suo acume, la sua religiosità. La colonna sonora è poi quanto di più indovinato, i Pink Floyd con le loro note musicali sempre tanto evocative accompagnano la realtà di Chiara e il lento incedere dei suoi sogni rimasti solo tali, facendoci meditare sul senso della vita. Bellissimo il finale... quasi il regista assumendo a demiurgo volesse rifare una storia, tutta da dimenticare.

Vittoriangela Bisogni - Paolo VI li appellò «uomini delle Brigate Rosse». E Bellocchio, con la sensibilità che lo contraddistingue nell'accostarsi all'animo umano, cerca di vedere il tragico evento anche dalla parte di questi uomini. Folli giustizieri guidati da ideali aberranti, ma per loro ideali. Il film, che non era impresa da poco, mi è parso molto ben riuscito e vanto del cinema italiano. L'ottima delineatura della figura di Moro, il calibrato alternarsi di fiction e spezzoni documentari quanto mai espressivi e misurati e anche di flash di trasmissioni tv - memorabile quell'inno della libertà dal *Guglielmo Tell* che chiudeva le trasmissioni e che qui sottolinea i progetti libertari del commando - e ancora l'alternarsi tra realtà e sogno di Chiara che vede lo statista uscire libero dalla sua prigione: questi, a mio avviso, alcuni elementi particolarmente apprezzabili. Quanto alla recitazione, il personaggio della donna è quello che mi ha convinto meno.

Raffaella Brusati - *Buongiorno, notte* ripercorre uno dei periodi più drammatici del dopoguerra. Non è la ricostruzione oggettiva del rapimento, della prigionia e dell'assassinio di Aldo Moro, ma il racconto mentale, fra realtà e immaginazione, sogni e incubi, speranze e paure di Chiara. Chiara è l'occhio dei terroristi sul mondo: avverte le reazioni della gente, porta dentro casa l'odio, l'incomprensione, l'indifferenza. Si commuove per le lettere di Moro che le ricordano quelle del padre, partigiano. Non condivide la decisione di ucciderlo. Bellocchio immagina per la brigatista una conversione finale, un risveglio. Così Chiara sogna Moro libero per la città. Un finale diverso, surreale. Buongiorno, notte merita di essere visto. Una recitazione convinta e convincente da parte di tutti i protagonisti, che reggono con decisione una situazione claustrofobica; indovinata la fotografia che ci trasmette la solitudine, l'incapsulamento, la lontananza dal vero, meglio, dalla realtà; una colonna sonora a volte paradossale e a volte struggente, completano splendidamente l'opera. Una pellicola che tiene bassi i toni e lascia nello spettatore la voglia di approfondimento, di ricerca storica. È certo che ognuno di noi sarà sempre giustamente portato a

distinguere le vittime dai carnefici, anche per un istintivo e muto rispetto verso quanti provarono sulla propria pelle, nella propria vita, gli effetti devastanti degli ideali distorti e deliranti di quella stagione, ma è anche certo che quei carnefici fecero scempio di sé senza poter in alcun modo scalfire la dolorosa ma inviolabile dignità delle loro vittime. E questo, Bellocchio lo descrive in modo magistrale.

Maria Ruffini - *Buongiorno, notte* è un bellissimo film; non è, per fortuna, un documentario: a questa tristissima vicenda non c'era bisogno di aggiungere nulla. Attraverso gli occhi della protagonista noi abbiamo vissuto un sogno: il sogno (e la certezza?) che al di là delle brutture della vita c'è ancora spazio per sperare, per saper vedere le nostre speranze e i nostri ideali realizzati. È un messaggio di pace e di concordia che il regista ci ha offerto: sapremo apprezzarlo?

OTTIMO

Piergiovanna Bruni - Film ambiguo e molto profondo composto di spiritualità e provocazione, di introspezione psicologica e di accuse taglienti. La triste vicenda di Moro non è riportata con fedeltà ai fatti reali, bensì con ampia libertà di interpretazione. Il titolo *Buongiorno, notte* rappresenta il buio in cui l'umanità si rifugia, quando non ha la forza morale di vedere la luce ottenebrata dalla ragione. Cecità di coloro che si nutrono di apparenza e vivono la loro quotidianità con occhi meschini, che «forse riusciranno a vedere in modo diverso dopo la morte», triste considerazione che Bellocchio mette sulle labbra di Moro, immaginando i suoi pensieri nella tragicità del momento, dinnanzi al Crocifisso. La presenza del quale è certamente una provocazione anticlericale ma sottintende lo scopo di una continua ricerca di Dio. Il film è un sogno a occhi aperti nella speranza di un mondo che si ravveda. Vi è l'ennesima condanna del clero quando questi è solo formale, ma anche delle ideologie distruttive (Brigate Rosse) e avvertimento sulla contaminazione favorita dal gruppo verso menti deboli e influenzabili (la terrorista Chiara). Quest'ultima è

poco credibile, molto diversa dalla Braghetti: Bellocchio immagina una sua liberazione morale. La trascinante musica dei Pink Floyd è pura filosofia, e trasporta la mente verso astrazioni che sono un misto di disperazione e desiderio di catarsi. Si può dissentire sul film ma è chiaro il suo impegno nella denuncia di temi importanti della nostra esistenza attraverso un profondo esame di coscienza collettivo.

Caterina Parmigiani - Dopo aver letto le dichiarazioni di Bellocchio («Il film è stato concepito in piena libertà di ispirazione... Nella scelta del soggetto in Moro mi era parso di riconoscere certi tratti di comportamento di mio padre») e la dettagliata analisi psicanalitica di Lella Ravasi («è nella poesia della Dickinson e nei sogni di Chiara che sta la lettura più profonda del film...») non si può aggiungere nessun'altra osservazione, senza cadere nella banalità: tutto è già stato detto in modo egregio e illuminante. Film suggestivo, di grande pregio sia nel testo della sceneggiatura sia nella costruzione registica.

Ilario Boscolo - E un film che non viene dimenticato da quelli che hanno vissuto il dramma del rapimento Moro e il periodo oscuro delle azioni delle BR. Bella e alta nel film la figura di Aldo Moro come uomo e come politico. Stupidi politicamente e piccini umanamente i giovani BR inutilmente e crudelmente assassini. Di grande potenza espressiva la trasposizione nella mente dei giovani BR della società socialista come figure geometriche bellissime e perfette, figure create da giovani comunisti belli e freschi. L'icona deizzata di Stalin sovrintende questa bella e grande società proiettata nel felice futuro. Poi c'è la quotidianità fatta di paura e azioni "rivoluzionarie" che si risolvono in freddi assassinii e penosi e rituali interrogatori all'uomo politico rappresentativo in un ambiente claustrofobico e separato dal mondo. Il mondo normale entra nella loro vita attraverso la televisione e mostra di essere ortogonale al loro mondo. Solitudine, vite spezzate, crisi, apatia, infelicità sono respinte a forza indietro nella mente da una stupida dottrinarità. Ho trovato intelligente e di grande efficacia la scelta filmica di presentare i

drammi personali dei giovani carcerieri, del prigioniero e della società esterna nelle sue componenti civile, politica e religiosa attraverso i turbamenti della protagonista principale Chiara (espressivi i suoi primi piani con gli occhi fissi nel vuoto, una tristezza infinita, crisi fino allo svenimento, sogni liberatori, ecc.). Un ottimo film per il rigore, la forza espressiva dei passaggi essenziali, la multiformità e profondità di ispezione dei sentimenti.

Rosa Luigia Malaspina - Può darsi che il film non sia aderente ai fatti storici trattandosi di un'interpretazione, ma penso raggiunga il senso più profondo dell'essere di Moro, della sua umanità. Vi sono adombrati il sacrificio, la sofferenza degli innocenti e ci si chiede il perché qualcuno debba essere sacrificato, in espiazione di che e per chi. Ne esce una figura di Moro molto umana, dignitosa, dolcissima quando legge la lettera alla moglie con un amore totale, vulnerabile quando mormora preghiere e nello stesso tempo forte nella sua debolezza. Lo scrivere lo tiene ancorato alla realtà, alla ragione. In contrapposizione ai brigatisti ossessionati dal loro credo tanto da rendersi ciechi e sordi verso l'umanità di Moro, farneticanti, con la fissazione della loro ideologia, in confronto alla pacatezza e al senso di realtà del prigioniero. Solo di notte, nei sogni, Chiara si permette una visione diversa dei fatti. Il senso della morte aleggia su tutto il film in modo quasi claustrofobico. Bella la fine in cui pare ci sia una nuova possibilità di vita, all'alba, con la luce rarefatta che va verso il giorno, con una nuova leggerezza espressa da Moro che pare librarsi in aria come un angelo, finalmente libero e sorridente.

BUONO

Ugo Pedaci - Ritengo indispensabile la precisazione di Bellocchio per cui «il film è stato concepito in una libertà d'ispirazione completa in cui il peso della politica e della storia, il voler dimostrare tesi, era del tutto secondario». Altrimenti il film potrebbe generare commenti negativi detta-

ti da distorsioni storiche e diverse concezioni politiche. Ciò premesso il film diviene apprezzabile e condivisibile proprio perché evita riflessioni sulle ragioni di quanto successe ma limita il discorso ai sentimenti e alla personalità dei personaggi coinvolti. Ci appare così condivisibile la personalità di Moro che per età, saggezza e cultura non può che evidenziare un comportamento pacato, silenzioso, a tratti umano verso i carcerieri. Condividiamo il discorso sulla diversa personalità dei carcerieri, a volte divisi, ma sui quali predomina la cecità fanatica-ideologica che annulla qualsiasi altra volontà. Buona l'interpretazione dei personaggi principali e in particolare Lo Cascio che si sta dimostrando un attore duttile e in continuo affinamento. Una particolare menzione per la colonna musicale, strumento importante nel racconto.

Lorenza Guglielmi - È senza dubbio un film che strappa l'applauso a fine proiezione facendo leva sulle corde del sentimento (particolarmente indovinati i filmati tv, sollevano un fiume di emozioni e ricordi). Tuttavia dopo averlo lasciato decantare questo film non convince. Il percorso psicologico dei protagonisti terroristi non è approfondito a sufficienza, il loro rapporto col detenuto banalizzato. Alcune scene sono una vera caduta di stile: la seduta spiritica e la sequenza dell'intervento del Papa. Validi la recitazione di tutti gli attori, capaci di una gamma notevole di espressioni, impeccabile Moro.

Marcello Napolitano - Ho apprezzato il film, ma non è un'opera di cui possa discorrere serenamente perché brucia ancora troppo la vicenda che ha coinvolto l'Italia. In particolare, rispetto ma non condivido la scelta del regista di creare un personaggio così umano e così compassionevole come Chiara: sappiamo che nella realtà la Braghetti, partecipò al successivo assassinio del professor Bachelet; ha un bel dire il regista, ma un ragazzo di venti anni, se guarda il film con interesse, non può che pensare che c'erano anche terroristi "buoni". Punti cinematograficamente positivi: Moro come personaggio, umano e paterno; ma nello stesso

tempo preoccupato della sua vita, non eroico. Buona la caratterizzazione dei brigatisti, con la gamma variegata di impegno, fanatismo, approfondimento della loro attività. Buono il personaggio del compagno di lavoro, coscienza critica della protagonista. Ottima la scelta del parallelo tra squadristo fascista e terrorismo brigatista (le lettere dei condannati a morte della resistenza come inizio di una coscienza critica sul terrorismo). Buono il ritmo del film, la descrizione dell'ambiente di un'Italia così vicina ma anche ormai lontana (un terrorista profetizza la presa del potere da parte delle forze della rivoluzione proletaria, ma chi ha poi preso il potere è Forza Italia). Buona la caratterizzazione dei politici, quella del Papa, l'inanità degli sforzi della polizia.

Luisa Alberini - Quello che sapevamo e quello che non sapevamo mai. Da una parte il rapimento di Moro, la cronaca di quei giorni, la reazione dei politici, la posizione del sindacato, la commemorazione delle vittime, l'estremo appello del Papa: tutto attraverso la documentazione televisiva. Dall'altra quello che di quei giorni può solo essere immaginato: il comportamento degli uomini su cui pesa la responsabilità del rapimento, le loro facce, la casa del nascondiglio e, ancora più da vicino le abitudini di ogni giorno e il dialogo su cui si sono interrogati amici e nemici. Lo stesso avvenimento attraverso due racconti che si intrecciano, ma che continuano a rimanere perfettamente separati. Come se solo uno dei due fosse quello vero e l'altro, proprio perché nella finzione troppo vero, possa solo essere desiderio di riscrivere una pagina di storia, ancora tutta da capire.

DISCRETO

Alessandra Cantù - Pregevoli gli spezzoni di documentari, ottima la recitazione di Roberto Herlitzka e degli attori di secondo piano. Noioso tutto il film, soprattutto nei primi venti minuti. L'impegno era grande e buona l'idea di dare una versione romanzata e immaginaria del rapimento Moro, ma il film non è riuscito. Falsi i protagonisti, abbigliati come mani-

chini, e rigida la recitazione. Non c'è ritmo e non c'è tensione, né mai la vicenda suscita commozione. Eccessiva la musica.

Umberto Poletti - Un film inutile che non chiarisce, né ripropone nulla. Non ci sono né le vere BR, né il vero Moro, né l'Italia di quegli anni. Per questi fatti drammatici, meglio arrestarsi al documentario.

MEDIOCRE

Fabrizio Pellizzone - Idealizzare - giustificare - spiegare - mitizzare - umanizzare il peggior periodo della nostra storia è vergognoso.

Grazia Agostoni - Divagazioni fantasiose su un episodio tragico della nostra storia recente, che non rendono un buon servizio alla storia, né alla memoria del nostro Paese, specialmente pensando agli spettatori più giovani che non conoscono questi episodi e questi personaggi. Il film mi ha deluso... Sempre abile (forse fin troppo) la "mano" del regista.

INSUFFICIENTE

Wanda Simonini - Mi meraviglio come una tragedia così grande come il rapimento di Moro sia stato trattato con tanta superficialità. Abbiamo vissuto quel periodo insieme al governo, al Papa, con infinita ansia e dolore. Si è parlato quasi niente dei cinque uomini di scorta e soprattutto la figura di Moro così in ombra. Invece... si è tenuto conto dei problemi dei brigatisti mentre tranquilli mangiavano, bevevano e dormivano. Non si è neppure fatto vedere come è stato assassinato e dove. Per un pudore nei riguardi dei brigatisti? Chi non ha vissuto quel periodo e non ha visto, non sa neanche come è stato ucciso dopo tanta meditazione. È una vergogna, era meglio non farlo un film così tutto imperniato sui piccolissimi scrupoli dei brigatisti assassini.

Cantando dietro i paraventi

7

CANTANDO DIETRO I PARAVENTI

regia e sceneggiatura: Ermanno Olmi

origine: Italia 2003

fotografia: Fabio Olmi

montaggio: Paolo Cottignola

scenografia: Luigi Silvio Marchione

musica: Han Yong

interpreti: Bud Spencer (il vecchio capitano),

Jun Ichikawa (vedova Ching), Makoto Kobayashi (ammiraglio

Ching), Sally Ming Zeo Ni, Camillo Grassi, Davide Dragonetti,

Alberto Capone

durata: 1h 40'

distribuzione: Mikado

ERMANNOLMI

Bergamo, 24 luglio 1931

1959: *Il tempo si è fermato*

1961: *Il posto*

1963: *I fidanzati*

1965: *E venne un uomo*

1967: *Racconti di giovani amori*

1968: *Un certo giorno*

1969: *I recuperanti*

1971: *Durante l'estate*

1974: *La circostanza*

1978: *L'albero degli zoccoli*

1983: *Cammina cammina*

1987: *Lunga vita alla Signora!*

1988: *La leggenda del santo bevitore*

1992: *Lungo il fiume*

1993: *Il segreto del bosco vecchio*

1994: *Genesi - La creazione e il diluvio*

2001: *Il mestiere delle armi*

2003: *Cantando dietro i paraventi*

2004: *Ticket*

LA STORIA

È troppo tardi quando il giovane prete che si era rivolto al tassista chiedendo dell'istituto di Cosmologia si accorge di essere stato portato in un luogo dove ad accoglierlo ci sono donne molto gentili e su un palcoscenico un vecchio capitano racconta il fascino della pirateria. Troppo tardi per meravigliarsi che quello che una ragazza gli ha subito offerto appena seduto in un piccolo palchetto avvolto dai veli è soltanto un elisir capace di fargli compagnia ma anche di portarlo in un mondo di sogno. Lo spettacolo ormai è in scena e il racconto è incominciato. Recita il vecchio capitano: «Nella storia della pirateria le piratesse sono state autrici di imprese meno conosciute, ma ancora oggi raccontate nelle taverne malfamate e nei luoghi di piacere». E poi passa a dire della più ammirata, della più avvenente, della più irresistibile tra loro: la favorita dell'ammiraglio Ching.

Era la fine del 1700 quando un editto dell'imperatore della Cina denunciava le scorrerie dei pirati lungo le coste, la loro terribile ferocia, i rapimenti di donne che rivendevano nei mercati di Macao, l'assoluto disprezzo con cui assalivano le povere case degli abitanti e le razzie di tutto quello che tro-

vavano. Nel 1797 gli Anonimi Azionisti, sempre pronti a fruttuosi investimenti, per finanziare le attività piratesche e procurarsi facili guadagni, decisero di affidare al capitano Ching la spada del supremo comando. Gli abitanti delle coste fecero allora appello all'Imperatore perché fermasse il flagello che si stava abbattendo su di loro ma ricevettero ordini severi. All'ammiraglio Ching non restò che riferire agli Azionisti che le coste erano state abbandonate e i villaggi bruciati. Per convincere poi il temuto pirata a rinunciare definitivamente alle imprese delittuose e in cambio della sottomissione al Governo i Generali dell'Imperatore gli assegnarono una pergamena che gli riconobbe il perdono imperiale e il titolo di Capo supremo dei Reali Corsari. L'inevitabile conseguenza fu che gli Azionisti si sentirono derubati del troppo denaro investito e traditi e per punirlo lo avvelenarono con una splendida carpa servita su un vassoio prezioso. Rimasta vedova la signora Ching annunciò subito alla ciurma che l'offesa ricevuta non poteva essere lavata a parole. Avrebbe vestito le armi del marito e preso il suo posto perché in lontananza nessuno potesse dubitare della sua morte. Ben presto la sua fama si diffuse al pari di quella dei più temuti pirati di tutti i mari. La sua temerarietà arrivò al massimo dell'offesa: sparare sull'insegna imperiale quando la vide sventolare su un legno del Governo giunto inaspettato all'orizzonte. E subito dopo gli uomini al suo comando non esitarono a depredate il bottino e a prendere in ostaggio anche le donne. Quello non fu del resto il solo scontro che la piccola flotta dovette sostenere con un avversario ben più agguerrito. Finché alla morte del vecchio Imperatore, il governo dei Generali chiese all'ammiraglio Kwo-Lang di eliminare la terribile piratessa e di infliggerle un castigo esemplare. Anche l'ammiraglio Kwo-Lang dovette però arrendersi alla superiorità della vedova Ching e per lo smacco subito preferì togliersi la vita. Fu allora che scese in mare al comando del Principe Imperiale Think-Wei la più potente flotta che si fosse mai vista. Al vedere quell'enorme numero di imbarcazioni schierate all'orizzonte la Vedova Ching, con le sue giunche ferme in una piccola baia, capì che non avrebbe avuto scampo. Lo spettacolo dei velieri che si stavano avvicinando

non lasciava vie di fuga. Ma inaspettatamente il cielo si riempì di tanti aquiloni che a uno a uno ricaddero in mare e sulle imbarcazioni della flotta pirata. La signora Ching chiese il significato di una scritta che portavano sulle ali e le fu risposto «del castigo e del perdono». Secondo quello che era un'antica tradizione volle allora sapere che cosa nascondeva questo breve messaggio e dette ordine di raccogliere tutti gli aquiloni caduti. Il messaggio divenne più chiaro: il Principe Imperiale le chiedeva di arrendersi. Allora lei indossò la sua veste più preziosa, consegnò la spada al mare e andò incontro all'avversario, che l'accolse con gli onori che vanno riservati a una grande donna. Da allora nella storia dei mari le navi ritrovarono la pace. Il vecchio capitano ha concluso il suo racconto e si congeda. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Da grande artista, Ermanno Olmi "ci fa". Fa l'ingenuo e, tornando sull'arte antica del "mestiere delle armi" ma virando verso il fiabesco, spezza in modo "impolitico" una lancia a favore del deporre le stesse - senza perdere l'onore - tramite la virtù salvifica del perdono. Sa insomma che le cose non vanno così, ma si guarda bene dal rinunciare al dire autorevolmente la sua da intellettuale fuori dal coro e assolutamente indipendente. In un favoloso mondo di pirateria cinese del XVIII secolo, che secondo il principio felliniano il regista bergamasco ha inventato tutto qui nei paraggi e con neanche un cinese vero (ma avvalendosi di un Bud Spencer-Carlo Pederzoli di welliesiana monumentalità) ma non senza produrre un effetto visivo sontuosamente spettacolare, Olmi trae spunto da una storia vera e pubblicata agli inizi dell'Ottocento: ma ci ricama di metafora e d'allegoria da par suo attraverso una messa in scena di cui sottolinea fortemente la carica di finzione teatrale. È la storia della vedova Ching che raccoglie la spada del marito, ammiraglio della flotta piratesca, combattuto dall'imperatore e tradito dagli azionisti che traggono vantaggio dalle sue scorrerie. Contro la vedova Ching, enigmatica e sensua-

le, si muovono le forze imponenti dell'impero che, dapprima respinte con perdite, tornano con uno spiegamento che non lascia speranze alle giunche corsare. (PAOLO D'AGOSTINI, *la Repubblica*, 26 ottobre 2003)

L'artificio del film è quello di mettere in scena la favola come se fosse rappresentata sul palcoscenico e raccontata da un vecchio capitano spagnolo, un inedito convincente Carlo Pedersoli alias Bud Spencer, che potrebbe essere un guitto o un fantasma del passato. Il tutto a beneficio di un occhialuto giovanotto dall'aria sperduta, che una dama orientale sprofonda tramite droghe nello stato di ipnotica reverie necessario per entrare nella fiabesca fantasmagoria. La quale inizia fra le pareti di postribolo orientale che sembra ritagliato da un film hollywoodiano degli anni trenta e poi si apre su un paesaggio marino di conturbante bellezza (il direttore di fotografia è il figlio del regista Fabio Olmi), dove passano e ripassano le navi corsare portatrici di morte e terrore. Ma non ci sono scene di battaglia o di violenza, né una ricerca di spettacolarità; e se il cielo è spesso tempestoso, le acque rimangono miracolosamente calme. Le immagini si susseguono secondo un ordine che obbedisce alla logica del sogno piuttosto che del racconto convenzionale, condensando il mondo poetico di Olmi in un arco coerentissimo che va da *Il posto* a *Il mestiere delle armi*. Non si erano forse mai visti prima d'oggi al cinema ciurme di pirati con donne e bambini al seguito: in questo film personalissimo e stilisticamente spericolato, lo sguardo di Olmi coglie come sempre l'essenza dell'umanità. (ALESSANDRA LEVANTESI, *La Stampa*, 22 ottobre 2003)

L'avventura della piratessa vedova Ching, che accetta l'armistizio imperiale degli aquiloni, è stilizzata e narrata in un bordello-cabaret (il primo nudo di Olmi non si scorda mai) dal potente Pedersoli-Spencer. Tutta l'appassionante favola, mediata dal ralenti della memoria, è un omaggio al teatro di Brecht-Strehler, con le sue anime buone, ma anche alla saggezza impetuosa di Kurosawa. Complementare al *Mestiere delle armi*, il film del gran lombardo manzoniano parla delle

necessità del perdono, senz'ombra di retorica: la parabola entra nella coscienza e si sistema lì per sempre. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 25 ottobre 2003)

Ancora una volta, Ermanno Olmi canta. Canta e si nasconde. Si mette in disparte. Si ripara dietro la discrezione di un paravento metaforico (la Cina fiabesca e rarefatta della vedova Ching e dei suoi pirati) per modulare un timbro e un tono che non abbiano nulla a che vedere né con lo sfacciato narcisismo del chiacchiericcio mediatico né con le ostentate sicurezze di tanta parte del cinema contemporaneo. Altre volte, in passato, Olmi aveva compiuto operazioni analoghe: si era nascosto dietro l'arcano e terragna lontananza del dialetto bergamasco in *L'albero degli zoccoli*, dietro la parabola umile e solenne dei re Magi in *Cammina cammina*, dietro l'eloquio arcaico e nebbioso dei soldati di ventura in *Il mestiere delle armi*. Nascondersi. Nascondersi e cantare. Celarsi e rivelarsi. Ma con discrezione. Quasi sottovoce. Quasi sussurrando. Il cinema di Olmi è fatto così: nasce attorno al nucleo forte di una visione piena di senso, ma ha il pudore di cercare sempre un luogo appartato - un paravento, una quinta, un margine - da cui manifestarsi. Non c'è nulla di realistico, in *Cantando dietro i paraventi*. Neppure la parvenza di quel paesaggio lombardo cinquecentesco che in *Il mestiere delle armi* pareva ancorare l'azione a un luogo concreto e a un tempo determinato. Qui è tutto dichiaratamente finto, artificiale, stilizzato: le navi corsare sono macchine teatrali che sarebbero piaciute a Fellini, la Cina è ricostruita attorno a un lago e a una baia del Montenegro, i dialoghi sono recitati come copioni e hanno spesso la sentenziosità del proverbio o la solennità della formula liturgica. La stessa guerra non si vede mai, così come non si vedono delitti, omicidi e cadaveri: Olmi lascia fuoricampo tanto gli arrembaggi e i combattimenti quanto le singole scene di morte. Così, ad esempio, non solo l'assassinio dell'ammiraglio Ching avviene fuoricampo, ma perfino la morte del pesce con cui l'ammiraglio verrà avvelenato viene sottratta alla vista grazie all'espedito di un panno azzurro che copre l'acquario in cui il pesce agonizza e muore. La strategia di

articolazione del rapporto fra visibile e non-visibile punta a sgombrare il campo della visione da tutti gli elementi riconducibili a una facile drammaturgia delle emozioni per lasciare spazio all'evocazione - allusiva e metaforica - di ciò che soprattutto interessa al regista: una riflessione metalinguistica sul potere della rappresentazione e, al contempo, una rivisitazione critica del rapporto tra essere e apparire. (GIANNI CANOVA, *duellanti* 1, dicembre 2003, p. 22)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Mariella Tenani - La citazione iniziale di Omero anticipa il senso epico del film in cui Bud Spencer-Omero "canta" le gesta della vedova Ching, bellissima, coraggiosa, paradossalmente onesta; queste le sue qualità fondamentali evidenziate e sintetizzate dalle immagini-quadro introduttive. Tolgono il respiro la bellezza di quelle composizioni quasi pittoriche, la purezza di quel nudo (così come è nuda la verità sulle cattive azioni consapevolmente e personalmente dichiarate dalla stessa vedova Ching). La fotografia è straordinaria e il mito, senza tempo, è evocato da immagini-ombre cinesi che emergono, liricamente palpitanti da dietro i paraventi. Particolarmente suggestiva l'immagine degli aquiloni portatori di pace.

Riccardo Valente - Dopo aver visto un film sciocamente intelligente come *Dogville*, com'è bello *Cantando dietro i paraventi*. Riempie il cuore di immagini e di eventi straordinari, commoventi. Parla alla nostra "intelligenza emotiva", come tutti i film di Olmi. Grazie, a ogni modo, per averci fatto vedere entrambi i film.

OTTIMO

Raffaella Brusati - Una favola cinese che prosegue il discor-

so di Ermanno Olmi sulle armi e la Storia. Mescolando realtà e illusione, il regista scardina i piani temporali e spaziali creando il fascino dall'ambiguità. Il ritmo è, al solito, contemplativo e disteso, perfetto per il cammino interiore della protagonista verso la pace del cuore e verso la deposizione delle armi: tramite fra i due piani è un magnetico Bud Spencer nei panni di un narratore/spalla barbuto e spagnolo. Meravigliosa la fotografia del figlio Olmi e i paesaggi balcanici che fanno da sfondo. Attraverso l'obiettivo, Olmi trasforma le immagini in poesia, e, narrando le gesta dei pirati, canta un'epopea fatta di coraggio e di avventura, di scorrerie ma anche di onore e di rispetto: se gli assalti ai villaggi dei poveri abitanti delle coste ci lasciano interdetti, la protagonista si premura di garantire la salvezza e il rispetto di donne e bambini fatti prigionieri. Così, silenziosamente, la cattività è accettata come per incanto, quasi non fosse altro che una dimensione sospesa tra un momento e un altro della vita; così è possibile che l'ancella della protagonista dimentichi il passato e abbracci il presente. Olmi ha voluto affidare proprio a quest'ultima la chiave dello scioglimento del dramma, quasi a dimostrare che il male può essere superato, la vita continua al di là degli eventi negativi e può portare a scenari inaspettati e forse migliori di quelli iniziali. Così, la flotta imperiale, inviata per eliminare le tre giunche dell'eroina, pur armata fino ai denti, non dà battaglia, ma affida a una miriade di aquiloni un messaggio per lei: un messaggio di perdono, di riconciliazione, in cui l'odio trova la sua catarsi, e la protagonista, finalmente, la pace. C'è un tempo per prendere in mano le armi, e un tempo per il perdono. L'universalità di questo monito senza tempo è sottolineata dalla sovrapposizione del piano della vicenda narrata con quello attuale: le avventure della protagonista, infatti, si compenetrano con alcuni momenti di attualità, che vedono un ragazzo nella Cina odierna ritrovarsi per errore in una casa chiusa, dove si narra la nostra storia, e abbandonarsi in immagini e suoni nascosti dietro enigmatici paraventi. Il resto è pura poesia.

Ugo Pedaci - Olmi è un grande. Il pubblico del San Fedele,

in particolare, ha sempre provato per questo regista tanta considerazione (oltre che affetto) sostanziata in ben tre Premi tributati alle sue opere nel 1960, 1979 e 2002. In questo ultimo film abbiamo potuto apprezzare tante cose belle, fotografate in maniera sublime; alcune scene indimenticabili, quali il volo degli aquiloni lanciati dalla flotta imperiale, rimarranno a lungo dentro di noi. Una morale chiara, sviluppata con dolcezza e pudore: reagire ai soprusi del “potere” contrapponendo pace, modestia, perdono senza perdere l'onore. Tutto ciò premesso devo dire che il film non ha del tutto convinto e i commenti “a caldo” in sala hanno confermato questa sensazione. Alcuni particolari sono apparsi incomprensibili, altri ridondanti, a tratti un po' di noia. Nell'imbarazzo, vorrei giudicare questo film sulla base di una mia teoria collocando quest'opera nel cosiddetto “terzo periodo” dell'artista, quel periodo della maturità che segue le grandi opere, quando l'autore presume di aver già detto molto di quello che aveva da dire e può dilettersi ad estendere qualche suo concetto con un'opera di fantasia, per lui quasi un divertimento. Se lo può ormai permettere. Ed allora, probabilmente, i conti tornano. Tutto è chiaro nella fantasia dell'artista, tutto ha un suo senso. Forse qualcosa a noi sfugge per il semplice fatto che valutiamo con le nostre capacità e non con la sua che sta ben oltre. Un “ottimo” alla carriera.

BUONO

Daniele Marturano - Ho trovato il film inferiore alle aspettative, pur essendo di ottima qualità. In troppi punti i passaggi da narrazione esterna ad azione risultano confusi e inattesi, rendendo di difficile lettura il sottostante pensiero filosofico. L'eccessiva lentezza e staticità della recitazione, anziché favorire la riflessione nello spettatore, finisce con conciliarne la distrazione. Il mio giudizio è buono, più per la cura delle immagini e per l'esposizione formale che per l'impatto generale.

Maria Teresa Rizzi - Forse da Olmi mi aspettavo molto di

più. Belli i valori umani che si affrontano, molto femminili: la pace, la sottomissione consapevole, l'isolamento per capire, ma tutto questo non è stato comunicato al mio io più profondo e il tutto è rimasto latente e non espresso con la forza delle grandi emozioni che di solito Olmi ci comunica a piene mani con grande generosità espressiva ed emotiva.

Luisa Alberini - Realtà o leggenda? Se fosse una storia vera il racconto è fiabesco. Se invece è solo favola i fatti narrati hanno la trama di quanto potrebbe essere realmente accaduto. Il lieto fine che come nella migliore tradizione assicura la pace desiderata da tutti e mai prima raggiunta è una conclusione che esaurisce ogni domanda. Anche se poi ogni favola nasconde una forte verità. E qui è innegabile il potere della seduzione che una donna forte sa esercitare quando sa di avere molto amato.

Angela Bellingardi - Film-fiaba dai toni delicati e dai sentimenti discreti che ci trasmette il valore della pace, del perdono e dell'onore. Belle e intense la scenografia e la fotografia con le sue inquadrature solari e oscure, i tagli dei volti, i paesaggi un po' oleografici, i colori caldi e sensuali.

Alessandra Casnaghi - «La forza del braccio sta nella ragione che lo muove», così dice la vedova Ching a chi si stupisce delle sue vittorie nelle battaglie piratesche. Ho scritto in fretta questa frase, nonostante il buio della sala; l'ho scritta perché mi pare riassume uno dei due importanti contenuti dell'opera di Olmi. La condanna di qualsiasi conflitto e la forza che si può trarre da ciò che profondamente ci coinvolge. Ne scaturiscono riflessioni profonde e appassionanti. Olmi non è qui incisivo come altrove, ma sicuramente non è superficiale.

DISCRETO

Rossella Guarnieri - Algido esercizio di stile, sorretto da indubbia maestria figurativa, ma che ho seguito senza una briciola di partecipazione emotiva.

Vittoriangela Bisogni - Anche Olmi è diventato ermetico. Sempre fascinosa la veste narrativa: la fotografia incanta e basterebbe a conferire titoli di merito al film. Anche molti dettagli appaiono preziosi. Ma il linguaggio del regista mi è parso poco coinvolgente, il ritmo fiacco, l'assunto dispersivo.

Caterina Parmigiani - In un cabaret-postribolo cinese negli anni venti entra per caso un giovane occidentale, ingenuo e timido, e là sente raccontare da un vecchio capitano la storia della piratessa, che nel frattempo attori e attrici rappresentano. L'inizio è chiaro e promettente, il resto del film è deludente o, meglio, diseguale: da un lato, frammentario per il continuo alternarsi di sequenze narrative-filmiche a teatrali; poco incisivo per l'interpretazione piatta soprattutto della protagonista; confuso nel messaggio; dall'altro lato, accattivante per la fotografia di paesaggi e cieli molto spesso suggestivi; accurato nella realizzazione dei costumi.

Grazia Masi Cipelletti - Questo film di Olmi non mi ha convinto; nel complesso mi è sembrato senza slancio e piuttosto gracile nel contenuto. Prevala la cura dell'aspetto formale (stupenda la fotografia) che finisce per dar luogo qua e là a esercizi calligrafici. Non mi sembra al pari ben realizzata e scorrevole la narrazione tramite diversi piani che si sovrappongono, quello della fiaba della donna-pirata, quello della rappresentazione teatrale, quello dello spaesato giovane occidentale che - per sbaglio - guarda lo spettacolo. L'affermazione finale di quanto sia bello che le donne possano ricominciare a cantare dietro i paraventi, ha il sapore di una conclusione rasserenante, chissà perché quando in realtà le ingiustizie di fondo non vengono scalfite.

Michela Drago - Il gioco delle scatole cinesi si risolve in una sceneggiatura senza capo né coda, in cui i diversi piani di lettura si confondono perché non hanno nessuna giustificazione né narrativa né di significati. La ripetitività delle scene, riprese sempre nello stesso modo, genera una monotonia che neppure la bellissima fotografia riesce a salvare. E il tutto va a scapito della chiarezza del messaggio, di cui il film dovrebbe essere portatore, e cioè l'invito a perdonare abbandonando le armi.

MEDIOCRE

Marcello Napolitano - Un film noioso, molto noioso. Con circa sessanta anni di frequentazione cinematografica avrei dovuto almeno avere il sospetto di un'aurea di poesia, ma in questo caso non ne ho avuto assolutamente. Le storie non si legano (il giovanotto che sbaglia posto, il finto frate, il bordello, lo spogliarello, i pirati...). L'obbrobriosa recitazione di Spencer e la fissità (orientale?) di tutti gli altri interpreti. Ho passato il tempo a cercare di capire se il volto sullo schermo appartenesse allo stesso personaggio visto due fotogrammi prima. Vogliamo tutto facile? Forse.

INSUFFICIENTE

Enrico Venturi - Un film brutto, come raramente se ne vedono. Privo di un qualunque significato valido e del più elementare valore artistico (qualche benevola concessione forse può essere fatta alla fotografia, ben aiutata comunque dalle moderne tecniche digitali...). Un film tutto di cartapesta, come la storia che racconta e gli attori che provano a recitarvi. Sorge un dubbio: che sia diventato improvvisamente di cartapesta anche il regista?

Caterina va in città

8

CATERINA VA IN CITTÀ

regia: Paolo Virzì

origine: Italia 2003

sceneggiatura: Paolo Virzì, Francesco Bruni

fotografia: Arnaldo Catinari

montaggio: Cecilia Zanuso

scenografia: Tonino Zera

musica: Carlo Virzì

interpreti: Alice Teghil (Caterina Iacovoni), Sergio Castellitto (il padre), Margherita Buy (la madre), Antonio Carnevale (Cesarino), Paola Tiziana Cruciani (zia Marisa), Claudio Amendola (Manlio Germano), Flavio Bucci (Lorenzo Rossi Chaillet), Galatea Ranzi (Livia) e con Roberto Benigni, Michele Placido, Maurizio Costanzo (nella parte di se stessi)

durata: 1h 30'

distribuzione: 01

PAOLO VIRZÌ

Livorno, 4 marzo 1964

1994: *La bella vita*

1996: *Ferie d'agosto*

1997: *Ovosodo*

1998: *Baci e abbracci*

2001: *My Name is Tanino*

2003: *Caterina va in città*

LA STORIA

In piedi, davanti alla cattedra, il professor Giancarlo Iacovoni, vista finalmente accolta la sua domanda di trasferimento, saluta i suoi allievi dell'ultimo anno di ragioneria. Il suo è un addio amaro: «Tutte le ore passate insieme con voi, tutte le giornate trascorse qui sono state le più inutili e deprimenti della mia vita. Siete una delle più avvilenti esperienze che si possa augurare a un insegnante». I ragazzi ascoltano annoiati, qualcuno sbadiglia. Al suono della campanella, mentre il professore sta ancora parlando, si alzano e si precipitano verso la porta. Il giorno dopo il professore e la famiglia, la moglie Agata e la figlia Caterina, lasciano definitivamente Montalto di Castro e arrivano a Roma, nell'appartamento della vecchia zia inferma, dove tra l'altro c'è ancora ferma da molti anni la Guzzi, compagna insostituibile di quando Giancarlo era poco più che adolescente. Caterina, terza media, incomincia l'anno scolastico in una scuola molto diversa da quella che ha lasciato. Diverse le famiglie dei ragazzi e diversi i loro discorsi: molti gli allineati su posizioni politiche di sinistra, un'altra metà orientata a destra e, poco visibili, quelli che loro stessi definiscono "i normali". Caterina viene subito invitata a far parti dei primi da Margherita, la capogruppo, figlia di genitori ormai separati, madre sceneggiatrice e padre anche lui con un passato da intellettuale, ma ormai completamente preso dalla cura del bambino avuto dalla nuova compagna. Margherita è una che a scuola ci va con poca convinzione, che ostenta totale disistima per il sistema, ma che approfitta dell'ingenuità di Caterina per trascinarla dalla

sua parte. E Caterina per un po' la segue. Margherita riesce anche a dare di sé l'impressione migliore a Giancarlo, che le affida in modo del tutto riservato un suo romanzo inedito affinché lo porti in lettura alla madre. Ma la fiducia che il professor Iacovoni riserva alla ragazza si rivela ben presto un errore. E Caterina, allontanata definitivamente da quella strana compagnia, viene immediatamente coartata dalle "parioline" di turno, macchina con autista a loro disposizione, e grandi magazzini, dove magari riuscire a sottrarre qualcosa come massimo divertimento. Ma anche qui arriva il momento della prova: invitata dalla compagna di classe che ha il padre onorevole prima nella grande villa e poi a un matrimonio va incontro all'immane delusione del disorientamento. Intanto Giancarlo, invitato al Maurizio Costanzo Show arriva finalmente a parlare del suo romanzo in televisione ma per esserne cacciato in malo modo. Solo Agata è lontana da quella dose di euforia e disincanto da cui invece si è lasciato trascinare anche il marito. Accanto alla zia ammalata, osserva senza intervenire le scelte del marito e le compagnie della figlia, che pur indifferente a quel tono sempre sopra le righe delle feste a cui è chiamata a partecipare, non riesce a tirarsene fuori. Arriva marzo, e Giancarlo Iacovoni confessa, in uno stato di profonda prostrazione, di non dover più andare a scuola. Da quel giorno esce soltanto per occuparsi del recupero della sua moto fino a quando decide di chiedere aiuto a quel sottosegretario la cui figlia è compagna di scuola di Caterina. Un passo inutile e un'ulteriore delusione. Ma anche Caterina, che involontariamente ascolta tutte le cattiverie sul suo conto dalle compagne di classe, ha ormai capito che è il momento di ribellarsi e scappa con una fuga che rischia di metterla nei guai. Provvidenzialmente a indicarle la via per ritornare a casa senza conseguenze è il ragazzo australiano che abita in faccia e che dalla finestra ha imparato a conoscerla e a riconoscere quelle che lui chiama le stravaganze stile "soap opera". E a casa, suo padre si lascia andare a una amara considerazione, che però provoca, inaspettata, la reazione della moglie. È lo sfogo di un uomo che giunto a Roma si sente vittima, perché estraneo a un mondo a cui sa che non potrà mai appartenere. Trascorrono i mesi e

la scuola finisce. Caterina saluta le compagne di scuola, saluta il ragazzo della finestra di fronte con un tenero arrivederci che è però anche un addio perché non lo rivedrà più e va in vacanza al mare solo con la madre. Il padre ha scoperto per caso che la moglie da tempo sta portando avanti una storia con Fabietto, un tempo suo compagno, e da sempre scapolo, e ha preferito andarsene con la Guzzi senza più dare notizie di sé. E nessuno noterà la sua mancanza. Per Caterina che aveva sempre tenuto aperto il sogno di diventare mezzo soprano c'è ad aspettarla anche il coro polifonico dell'Accademia di Santa Cecilia. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Ci sono pure Roberto Benigni, l'ex ministro Giovanna Melandri, Michele Placido, Maurizio Costanzo a rappresentare cortesemente se stessi nella nuova commedia divertente, amara e riuscita diretta da Paolo Virzì a trentanove anni, *Caterina va in città*, la cui storia condensa due classiche predilezioni del regista: i ragazzini che salvano (o dannano) il mondo; la satira della gente di destra e della gente di sinistra che popola perennemente l'Italia (come nel suo *Ferie d'agosto*, 1996). Le ambizioni sembrano anche maggiori. Secondo Virzì «Caterina sarebbe l'Italia di questi anni, messa in soggezione da una Sinistra altera e depressa dal senso della sconfitta, e allo stesso tempo sedotta e poi imbrogliata da una Nuova Destra festaiola, volgare e infelice»; mentre secondo uno dei suoi produttori, Riccardo Tozzi, il film sarebbe una nuova *Dolce vita* in cui «un occhio di provinciale vede i mondi della capitale, che sono quelli del Paese e anche del mondo». [...] A dare un'idea dell'Italia può bastare anche la vicenda d'una piccola famiglia (padre velleitario Castellitto insegnante di ragioneria, madre candida Buy casalinga, figlia tredicenne Alice Teghil molto efficace) che si trasferisce da Montalto di Castro a Roma. A scuola l'adolescente viene attratta prima da una compagna figlia d'intellettuali di sinistra (manifestazioni, tatuaggio, feste, alcol), poi da un'altra compagna figlia d'un sottosegretario di Alleanza Nazionale ironicamente interpretato da Claudio

Amendola (auto con autista, furtarelli nei negozi, vestiti e boutiques, sesso, feste di nozze con saluti romani e cori di «va, la vita va / con sé ci porta e ci promette l'avvenir»): infine torna alla sua vera vocazione per il canto corale ed entra all'Accademia di Santa Cecilia. Il padre di Caterina, esasperato nel non vedere apprezzati neppure a Roma la sua personalità e il suo romanzo inedito, infuriato dall'irrelevanza («Noi non contiamo niente, ci trattano come pupazzi») fa una brutta figura dopo l'altra [...]. La madre di Caterina invece, sempre trattata dal marito come un'ignorante deficiente quindi sempre spaventata, matura e non ha più paura. Momenti belli: il passaggio veloce di un eventuale Berlusconi (se ne vede dall'alto soltanto la testa semicalva) da Palazzo Chigi all'auto; la tristezza rancorosa con cui Castellitto vede l'intellettuale di sinistra e il politico di destra abbracciarsi amichevolmente. Tutto il film è ricco di notazioni esatte, buffe, un poco qualunquiste; e il talento di Virzì nel dirigere i ragazzini è felice quanto la sua scelta per i personaggi minori di interpreti di gran qualità (Galatea Ranzi, Flavio Bucci) che contribuiscono non poco a garantire il livello di *Caterina va in città*. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 21 ottobre 2003)

Ma dov'è che l'abbiamo già vista una Roma ritagliata in grandi quadri d'ambiente, animata da inquietanti personaggi del vestiario contemporaneo, rutilante scenario di sfrenatezze sull'orlo del disastro? Fra i molteplici omaggi che nel decennale si rivolgono a Fellini, questo singolare film di Paolo Virzì è forse il più significativo: pur non rivelando niente di "felliniano" nello stile, che semmai strizza l'occhio a Scola o a Monicelli. Giova ricordare che il primo titolo di *La dolce vita* era proprio *Moraldo in città*, che l'idea di base era quella di un immigrato (Federico stesso) alla conquista di un mondo attraente e respingente nello stesso tempo. Sicché a distanza di oltre 40 anni i due film tendono ad assomigliarsi, tranne che per l'aggettivo dolce. Oggi di dolce non c'è davvero più niente. Consumismo, intralazzo, intrighi politici e stupidità trionfano, mancano riferimenti e modelli, non sappiamo a quale santo votarci. Se quella di Fellini era *La bella confusione* (primo titolo di *Otto e mezzo*), la confusione attuale è brutta

e basta. Non resta che «coltivare il proprio giardino» (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 25 ottobre 2003)

In chiave meno affettuosa [di *Ferie d'agosto*] il regista panoramica su un verminaio generale dove neanche i burini qualunque sono umani, figuriamoci quelli che girano intorno al potere, girotondini inclusi. Claudio Amendola fa Fini che si vergogna dei camerati a braccio teso. Castellitto cesella il personaggio, Buy lascia a bocca aperta con un profilo inedito. (PAOLO D'AGOSTINI, *la Repubblica*, 26 ottobre 2003)

Virzì [...] attraverso gli occhi di Caterina ci fa guardare a questi due mondi così diversi l'uno dall'altro in cui si distingue oggi a Roma un certo tipo di borghesia; ci fa, attorno, guardare anche a Roma, evocata dalla fotografia suggestiva di Arnaldo Catinari, e naturalmente, dato che è il suo personaggio narrante, ci fa anche guardare alla tredicenne incapace di scegliersi le amicizie, estraniata sempre più dalla famiglia e pronta a sciogliere i suoi nodi solo attraverso il canto cui si dedica con molta passione per la musica classica corale. Qualche nodo non riuscirà a scioglierlo, così ci sarà anche un tentativo di fuga, alla fine, però, dato che a fuggire sarà il padre, tutto si ricomporrà in una nuova famiglia, anche se in coro, rifacendosi a Donizetti, si sente cantare "In pace un attimo mai si sta". Forse i molti temi non sempre sono veramente ordinati, le ambizioni di rappresentarci, oltre alle tredicenni di oggi, i diversi spaccati di società che le esprimono, non sono risolte fino in fondo, ma questa nuova commedia di Virzì, con il suo basso continuo di amarezza, può convincere. (GIAN LUIGI RONDI, *Il Tempo*, 24 ottobre 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Cristina Bruni Zauli - Un film magnificamente disorientante che riassume alla perfezione il caos mentale e psicologico di quelle persone moderate che credono ancora in certi valori e nella meritocrazia, nonostante il dissesto familiare

prima e scolastico poi della società attuale. Caterina rappresenta l'adolescente di provincia che si fa piccola di fronte alle amiche di città (esemplificativa è la sua presentazione alla classe il primo giorno di scuola), ma che fortunatamente non smarrisce, nonostante la confusione e titubanza iniziale, la propria identità, riuscendo in quello che credeva (entrare al conservatorio di S. Cecilia) con sano equilibrio e rendendosi conto della validità della propria personalità. Non avviene lo stesso per il padre insegnante che non accetta una vita fatta di compromessi, piaggeria e falsità tanto da decidere di abbandonare tutto e sparire. Eccezionale la descrizione di vizi e virtù con una netta prevalenza dei primi sui secondi, delle famiglie di sinistra e di destra che nelle loro differenze alla fine si uniscono, vere e proprie caricature di se stesse. In tutte prevale la voglia di diffondere ed esportare i propri modelli comportamentali che invece sarebbero da reprimere. Ma Caterina riesce a non farsi inghiottire da amicizie tentacolari, rimanendo solida. Peccato che non per tutti gli adolescenti sia così. Un film che fa riflettere e che personalmente quale neo genitore mi ha comunicato molto.

OTTIMO

Umberto Poletti - Date per scontate le molte "letture" fra il sarcastico e l'ironico che costellano il film, quello che mi ha colpito è il problema educativo. Non so se il regista l'abbia valutato come tema centrale, ma è un fatto che in questa pellicola, adulti e adolescenti si ignorano. Il padre è un insegnante frustrato e uno pseudo scrittore fallito; grandi smancerie nei confronti della figlia, impennate verbali scandalizzate, ma quando "educa" la sua "bimba"? Se ne va in moto, felice e contento; lasciamolo andare. La mamma è insignificante, forse ottima cuoca; appunto, lasciamola ai fornelli; si fa anche l'amante, ma con quel marito è una rivalsa comprensibile. Gli altri genitori non esistono; meglio, esistono con i loro fallimenti, anche se siedono alla Camera o sono artisti radical-chic. Gli insegnanti? Desaparecidos! L'unico adulto di tal nome e levatura è l'autista, con quel ceffone tanto salutare e pedagogico in barba

a tutti gli Spock (prima maniera). Caterina si salva, nonostante la pattumiera morale in cui deve spiluccare. Del resto abbiamo migliaia di splendide personalità umane, che finiscono nello sterco di troppi ambienti educativamente nulli. Quel saltare, quegli occhi splendenti mentre canta sola o in coro sono la salvezza e la risposta positiva alla sua vita di ragazzina "sana".

Simonetta Testero - Film molto gradevole che affronta con acume alcune tematiche importanti, la politica e la vita di alcune adolescenti cittadine viste da una della provincia. Le ragazzine predominano per grinta, senza alcun contenimento da parte degli adulti, sia genitori sia educatori. Brava e molto aderente al ruolo la protagonista che trova nella musica una via di salvezza. Lo sfondo politico da entrambe le parti è deprimente ma purtroppo aderente alla realtà che ci circonda.

Adelaide Cavallo - Il film è garbato. La recitazione, esemplare. Giudico positivo l'esame dei valori umani che vengono sottolineati dal racconto: dalle situazioni, dai comportamenti. Una sorta di spaccato tribale con le regole che lo caratterizzano (il professore-stregone che pensa di saper guarire se stesso, i suoi mali e quelli degli altri) e che si rende evanescente nello scontro con lo spaccato metropolitano (A Roma! A Roma!). Il bello della città (lo diceva anche Gaber), non è poi così bello. Insieme a Caterina tutti noi ci avviciniamo, sapendo o non sapendo cosa ci aspetta, alla città-miraggio. Non è tutto oro quello che luccica, afferma un proverbio, ma forse, nel campo senza confini delle esperienze umane, spontanee o forzose, vale anche, se serve per costruire consapevolezze che aprono gli occhi alla realtà (di segno opposto che siano), un cammino verso quella "città" che affascina e tradisce, che attrae e respinge, più adatta a robot che a uomini. Chi prima, chi dopo, siamo tutti andati in città. Non ci si può tirare indietro dal conoscere, dal capire la vita.

BUONO

Gabriella Rampi - Una critica, un po' scontata, alla società di oggi: la corsa al successo, l'ipocrisia politica, i ragazzi sfre-

nati, i genitori incapaci: tutte cose molto risapute e viste. Ma anche una riflessione sul fallimento di una generazione. Il professore frustrato e ancora legato agli ideali che all'epoca dei suoi vent'anni quella generazione non è riuscita a realizzare dice: «In questo mondo, dove conta il denaro e il successo, noi non contiamo niente o veniamo usati e blanditi ma poi rifiutati», come capita a Caterina con le sue compagne di scuola. E davanti a questo non c'è che la fuga. È veramente un quadro molto triste della nostra società, se in qualche modo non si riuscirà a cambiarla.

Alessandra Casnaghi - La prima parte del film mi è piaciuta poco: i movimenti concitati della macchina da presa, i dialoghi confusi e accavallati avevano senz'altro lo scopo di descrivere il disagio iniziale di Caterina, ma mi sono parsi fastidiosi e molto più mi sono piaciuti gli ultimi 30-35 minuti. *Caterina va in città* non è un'opera sulla condizione della destra e della sinistra, ma un film che descrive la classe media, gli emarginati che nessuno mai ascolterà, proprio perché si tratta di gente anonima. Castellitto esagerato e grottesco, rappresenta la voce della verità, ma la moglie e la figlia, inizialmente spaesate e senza carattere, trovano, alla fine, il loro vero modo di essere.

Ennio Sangalli - Se si fosse discostato con un po' di coraggio dallo schema della commedia all'italiana, il film di Virzì sarebbe stato un ottimo film. Purtroppo la descrizione ironica delle due facce del giovanilismo romano si tramuta subito nel solito repertorio di figure grottesche, esasperate che tolgono completamente credibilità ed efficacia. L'unico personaggio vero rimane Caterina.

Miranda Manfredi - L'importanza sociale della disgregazione della famiglia e dell'impostazione etica degli adolescenti viene considerata da Virzì, da Muccino e Verdone con sempre maggiore impegno. Sono film che possono rappresentare valori negativi da non imitare, ma possono anche innescare un processo di identificazione giustificativo di comportamenti generalizzati. Virzì ha voluto anche inserire un quadro politico di schieramenti contrapposti tra i giovani inconsapevoli, però,

del vero significato ideologico della politica. La sprovveduta Caterina è la spettatrice attonita di comportamenti che denunciano un'assenza totale di valori. Castellitto, come il padre del film di Muccino *Ricordati di me*, cerca una sua realizzazione nella scrittura di un libro nella speranza di essere capito e ascoltato. Virzì non ci lascia spiragli di speranza in questo film in cui l'ironia si mescola con l'amarezza. Sembra che ogni classe sociale si perda in un incrocio di mercantilismo corrotto e di inutili aspettative di rapporti umani accettabili. La fuga liberatoria del padre è più di disperazione che di ricerca. Caterina invece rientra nei ranghi e in un amaro finale accetta l'oblio del padre amato e una situazione che sembra certificare che ormai nulla si può cambiare. Il film è un po' troppo sottolineato nei caratteri ma è girato con maestria e rientra nei film italiani da tenere in considerazione. La musica è il punto d'arrivo di un'aspirazione che realizza Caterina in una dimensione al di sopra di una sconcertante realtà.

Marcello Napolitano - Un film interessante, una finestra sulla nostra società con gli occhi ingenui di una ragazza che comincia a considerare criticamente il mondo. Figlie che scalpitano contro il freno dell'educazione familiare con la trasgressione intellettuale o con l'immersione nel mondo del consumo a ogni costo, meglio se ottenuto con un piccolo furto (e poi predicheremo a questi giovani sul conflitto di interessi!). Più tranquilli, un po' addormentati, i maschi della storia; e forse questo corrisponde a un'epoca che vede le donne italiane come la vera forza propulsiva della società. Lo stesso paradigma di liberazione femminile, di liberazione dall'arroganza intellettualistica si riscontra nella storia dei genitori di Caterina: il sognatore, arrabbiato, ironico, pronto ai compromessi finisce in Tv, ahimé a *Chi l'ha visto*; la madre, intellettualmente ingenua fino alla stupidità trova invece il suo equilibrio nella relazione con una persona più semplice e più vicina agli interessi basilari della vita (il lavoro, la famiglia, le vacanze...). Consolatorio il coro finale di Santa Cecilia. Rimane un bel film, con la faccia pulita di Caterina, che richiama la faccia pulita dell'ultima scena di *La dolce vita*, cui piuttosto spesso si richiama il regista. Lì la disillusione era di credere vero un mondo di lustrini, belle

attrici, begli ambienti, drammi intellettuali, un libro che non si riesce mai a scrivere; quarant'anni dopo il problema è piuttosto la convivenza umana, e la morale che deve regolarla, dove trovare il nostro giudice interiore. Forse il regista intende dire che Montalto, la provincia, con i suoi scherzi talvolta gravi, con le sue relazioni anche interessate, ma sempre ingenuo rispetto alla città, può ancora essere un posto pulito. Mi è poi parsa particolarmente ben riuscita la descrizione dell'ambiente dei nostalgici, elettori del sottosegretario Amendola.

Franca Sicuri - «Da dove vieni?» - «Da fuori Roma, verso nord/nord-est...». È una delle tante battute deliziose di questo ironico film di Virzì. Una satira un po' amara sui contrasti fra gente di destra e di sinistra, l'una non migliore dell'altra, fra un marito malauguratamente compiaciuto di sé e una moglie viceversa troppo timorosa, fra gente semplice di provincia e disincantati cittadini. Un bel quadretto di gente italiana raccontato con gusto e ben interpretato.

DISCRETO

Vincenzo Novi - Un film affollato di giovani ragazze. Pochi adulti incerti e disorientati. Linguaggio di difficile decifrazione. Molta agitazione e molto chiasso. Un film sopra le righe, espressione di disagio e di decadenza.

Vittoriangela Bisogni - Un film dai toni perennemente caricati, ma che mette in evidenza problemi familiari e sociali. Adulti distratti, ragazzi ingestibili. Castellitto (non sempre convincente) è un padre che non è riuscito a realizzarsi né come insegnante né come scrittore; si rifà tra le pareti domestiche pilotando i familiari come un dittatorello e spera di riuscire nell'arrampicata sociale tramite le ricche compagne di scuola della figlia. In queste ragazzine fanatiche e amorali si può leggere l'aspetto politico del film: la sinistra intellettuale e fragile e la destra intrallazzata e corrotta. Caterina, ragazzina pulita e coerente, è agganciata e blandita da entrambe le parti e da entrambe delusa. Sotto metafora potreb-

be rappresentare il ruolo dell'elettore. Alla fine gli individui calpestati trovano il loro riscatto: la madre tradendo il marito e la figlia realizzando la sua vocazione artistica, il canto polifonico. Un Virzì decisamente più impegnato rispetto ai precedenti film, sempre però sul tema a lui caro: l'ironica manipolazione della quotidianità esistenziale.

Caterina Parmigiani - Virzì vuole emulare Manzoni, che con Renzo a Milano rinnova in chiave drammatica il topos letterario, spesso burlesco, del campagnolo ingenuo che si reca in città. Come Manzoni ci vuol far riflettere sul rapporto individuo-società, città-campagna, ma non ci riesce. I personaggi non hanno spessore psicologico, sono ridotti a banali macchiette, le situazioni scontate e prevedibili. Malgrado alcuni validi attori e l'efficace montaggio, il film non convince.

MEDIOCRE

Edoardo Imoda - Non bastano tanti nomi altisonanti ad arricchire un film che forse parte con buone idee, ma non sa trasformarle limitandosi a disegnare un quadro giornaliero che purtroppo è sotto l'occhio di tutti senza dare alcuno spunto di riflessione.

Ugo Pedaci - Il film di Virzì richiama alla memoria *Ricordati di me* di Muccino. Entrambi ci pongono davanti al problema dello sfascio della famiglia, della solitudine dei figli che crescono come vogliono anche sull'insegnamento (si fa per dire) di una scuola che ci fa rabbrivire. In *Caterina va in città* abbiamo in più lo scontro tra i cosiddetti intellettuali, guarda caso tutti di sinistra, e la destra estrema che tenta di risorgere anche politicamente. Entrambi questi film sono riusciti a dire molto poco al di là della battuta e di alcune scenette che, pur nella loro tristezza morale, ci possono anche apparire divertenti. Il film di Muccino aveva in sé una maggior forza di racconto. Questo non riesce a darsi il benché minimo spessore.

CHICAGO

regia e coreografie: Rob Marshall

origine: Usa/Canada 2002

sceneggiatura: Bill Condon

fotografia: Dion Beebe

montaggio: Martin Walsh

scenografia: John Myhre

musica: Danny Elfman, John Kander

costumi: Colleen Atwood

interpreti: Renée Zellweger (Roxie Hart), Catherine Zeta-Jones (Velma Kelly), Richard Gere (Billy Flynn), Queen Latifah (Mama Morton), Lucy Liu (Kitty Baxter), John C. Reilly (Amos)

durata: 1h 53'

distribuzione: Buena Vista

ROB MARSHALL

Madison (Wisconsin, Usa), 17 ottobre 1960

Filmografia

2002: *Chicago*

Il film ha vinto sei Premi Oscar:

miglior film, attrice non protagonista (Catherine Zeta-Jones), scenografia, costumi, sonoro, montaggio.

LA STORIA

Chicago 1929. Tutto è pronto per il numero di Velma e Veronica Kelly: pubblico e orchestra stanno solo aspettando

che si spengano le luci e le due sorelle entrino in scena ed eseguano il loro famosissimo pezzo jazz. Velma arriva sola. In poltrona Roxie Hart, accompagnata dall'uomo che le promette da tempo una presentazione importante, segue lo spettacolo sognando il giorno in cui a cantare e ballare su quel palcoscenico sarà finalmente lei. Per tutte e due quello diventerà un giorno drammatico. Velma Kelly è arrestata con l'accusa di omicidio: ha ucciso la sorella e il marito, sorpresi a letto insieme. Roxie Hart quella sera stessa finisce in carcere per aver sparato al suo amante, stanca di una promessa che è stata solo menzogna. Ma Roxie non si arrende a quello che considera un incidente inevitabile. Al marito spiega di essersi trovata in presenza di un ladro, di avergli sparato per legittima difesa, e gli chiede di assumersi davanti alla polizia la responsabilità di quel gesto. Amos, uomo ingenuo e anche innamorato, è però messo di fronte a fatti che non possono più essere contraddetti. E Roxie preferisce riconoscere la verità.

Velma e Roxie si ritrovano in carcere unite dalla stessa condanna: la peggiore. A dar loro la speranza non solo di cavarsela al processo, ma anche di ritornare a calcare il palcoscenico, c'è Mama Murton, la badessa del viale delle assassine, che ha imparato a trarre vantaggio dalle ambizioni di chi è disposta a tutto pure di conquistare il successo. Certo per le sue vittime il prezzo da pagare è alto, ma l'alternativa è una sola: il braccio della morte con finale l'impiccagione. E il prezzo va pagato anche all'avvocato Billy Flynn, che non si commuove se non davanti a 5000 dollari. Allo stesso avvocato si è già rivolta anche Kelly. La difesa che Billy

Flynn propone a Roxie punta sulla costruzione di una biografia strappalacrime e su come raccogliere i soldi che alla donna mancano. Occorre convincere la stampa, e soprattutto la giornalista che conta, che Roxie è peccatrice pentita e per i soldi basta organizzare un'asta e mettere in vendita gli oggetti che sono stati di proprietà della povera ragazza. Il processo comincia e il gioco sembra riuscire. I giornali parlano ormai solo di Roxie. Velma non perde tempo, si avvicina a quella che ormai considera una rivale e prova a metterla in guardia da Billy, e per far leva sulle sue ambizioni le propone anche quel ruolo che aveva condiviso con la sorella. Roxie è però troppo sicura di sé e non intende cedere a quelle lusinghe.

A cambiare la scena ci pensa però la cronaca. Un nuovo triplo omicidio, autrice una celebre ereditiera, cancella l'improvvisa popolarità che Roxie pensava di aver raggiunto. Ma il contrtempo non la mette certo da parte. Dietro alle sbarre, davanti al suo avvocato finge uno svenimento e racconta di temere per la vita del bambino che porta in grembo. Billy prende nota e convoca il povero marito, che un po' frastornato accetta quel figlio come suo e recita la parte dell'uomo sempre innamorato e premuroso. Naturalmente non c'è niente di vero. La stampa però si preoccupa di un bambino che potrebbe nascere in carcere e Roxie si tranquillizza fino al punto di credere di poter fare a meno di Billy. Errore di cui deve subito ricredersi. Senza un buon avvocato si può anche finire impiccate. Il processo riprende e il lieto fine sembra vicino, ma Velma Kelly chiede di testimoniare dalla parte dell'accusa. Esibisce il diario di Roxie, sottrattole da Mama Murton, e legge quella che è da considerare prova della volontà di uccidere, senza alcuna attenuante. Billy è allora abilissimo nella sua arringa. Chiede a Velma se quella testimonianza era stata ottenuta dopo aver patteggiato la sua pena e ritiene quella esibizione vera e propria falsa testimonianza con tutti i rischi per chi se ne è fatta carico. I dodici giudici del processo dichiarano Roxie Hart innocente. Roxie è libera e lo è anche Velma. Ma per tutte e due la pubblicità è ormai finita. Per riconquistare il palcoscenico e un muc-

chio di soldi conviene a entrambe accantonare odio e rivalità. Per due ex assassine al teatro Chicago che cantano e ballano "tutto è Jazz" c'è sempre molta gente disposta a tirar fuori un bel po' di dollari. E tutto ricomincia come prima. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Nata nel 1926 come pièce teatrale, un attacco ironico e invelenito allo strapotere della carta stampata, la storia di Roxie e Velma, le ballerine-assassine che in carcere si trasformano in personaggi da prima pagina, ha vita lunghissima. Due film (del '27 e quello del '42 di William Wellman con Ginger Rogers - ripresa pari pari nell'interpretazione di Renée Zellweger), il musical del '75 di Bob Fosse, l'allestimento del '96 che rispettava la messa in scena originaria di Fosse. Sempre attuale, perché la frenesia scandalistica dei media è sempre più vorace, perché le stelle nascono e crollano sempre più velocemente, perché il cinismo e la voglia di notorietà fanno sempre più parte della vita normale. La storia sta a mezza strada tra un *Eva contro Eva* carcerario [...] e un *Prima pagina* al femminile, con iniezioni di misoginia incattivita e compassionevole alla Anita Loos (che negli stessi anni raccontò le avventure di Lorelei Lee in *Gli uomini preferiscono le bionde* e che sapeva quanto potessero essere carogne le sue simili). L'immaginario è quello sfavillante del musical, ma un musical in cui i lustrini si sporcano nella polvere e nel rossetto sbavato della strada, in cui la perfezione dei numeri non tenta di spacciarsi per un'analogia armonia della vita. Perciò, non Fred Astaire e Ginger Rogers né Mgm (i due modelli di musical che tutti abbiamo più impressi nella memoria), ma piuttosto il musical che dai tardi anni '50 in avanti ha messo in scena portoricani e hippies, aspiranti ballerini e varietà di terz'ordine. Grande antecedente, Busby Berkeley con le sue sguaiate "gold diggers", che Roxie e Velma riproducono piuttosto fedelmente. Rob Marshall (all'esordio dietro la macchina da presa, ma con una bella carriera teatrale alle spalle) alle-

stisce numeri fastosi e crudeli e li taglia di montaggio senza pietà, tra le gambe delle ballerine, su un volto, un braccio, macchina da presa spesso obliqua, che conferisce a tutto un'angoscia deformante. [...] l'unico raffronto giustificato, addirittura doveroso, andrebbe fatto con *Cabaret*, il film con il quale nel 1972 esplose anche sullo schermo il talento innovativo di Bob Fosse. Anche là, nella Germania agli albori del nazismo, le canzoni di Sally Bowles e del maestro di cerimonie erano continuamente "tagliate" da immagini di strada, picchiatori nazisti, bandiere uncinata, volti "grosziani", e comunque non erano quasi mai riprese secondo una prospettiva totale. Se non fosse morto prematuramente, probabilmente Bob Fosse avrebbe percorso nel cinema una strada che andava in direzione di *Chicago*, che non sembra tradire per nulla il suo universo nervoso e "jazzistico", il nero che sottendeva comunque le sue produzioni, la voglia di rispecchiare nella coreografia le storture del mondo esterno. Qui, l'assassina anonima Roxie Hart vede tutta la sua storia, il carcere che la circonda, il processo, come se fossero numeri musicali [...] *Chicago* ci dimostra cosa può essere il musical oggi, come il ballo e il canto possono assorbire la narrazione senza soluzione di continuità, come il fasto può raccontarci la miseria. (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 25 febbraio 2003).

È evidente, negli spunti ironici e corrosivi di satira sociale, il potente modello di *L'opera da tre soldi* di Brecht e Weill (in fondo *Chicago* è una grande metafora sulla breve durata della fama fatua, una malattia dei tempi moderni); ma qualcosa nel modo di raccontare sembra ispirarsi ai giochi di memoria di Alain Resnais quando alla realtà si sommano le fantasie in un succedersi di lampi nevrastenici e rutilanti. Bisogna riconoscere che Hollywood, con film come questo, sta facendo un magnifico sforzo nella direzione di un cinema moderno, rinnovando quadri e stili. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 22 febbraio 2003)

Chicago sarebbe un capolavoro se la Miramax avesse avuto il coraggio di girarlo con gli interpreti che l'avevano reso gran-

de in teatro. Ma ormai queste costosissime operazioni si reggono solo su attori di nome: ed ecco Renée Zellweger, simpatica caratterista brillante in film come *Jerry Maguire* e *Il diario di Bridget Jones*, fingersi ballerina e cantante con esiti modesti; Catherine Zeta-Jones, l'altra assassina Velma alla quale Roxie ruba la scena, se la cava un po' meglio, anche per la presenza; e Richard Gere, finché non deve gorgheggiare e piroettare, ha lo charme giusto per il personaggio dell'avvocato filibustiere e donnaiolo Billy Flynn. La cantante (vera) Queen Latifah li straccia tutti nei panni di Mama Morton, secondina e ruffiana; ma il meglio è sullo sfondo, nelle interpreti senza nome in cartellone che fanno da coro a Roxie e Velma nelle scene carcerarie (straordinario il numero del tango nel braccio della morte). Alla fine esce una morale antica ma condivisibile: fin dagli anni Venti i media potevano trasformare una criminale in una star, e se volete leggetevi un apologhetto sul processo a O.J. Simpson o sulla sindrome da Grande Fratello, accomodatevi. (ALBERTO CRESPI, *l'Unità*, 21 febbraio 2003)

Il film, premiatissimo dalla stampa estera in Usa che gli ha dato tanti Golden Globe e una spinta verso l'Oscar, non esiste. Il quarantenne Rob Marshall è coreografo e regista di musical teatrali, ha appena diretto un suo *Cabaret* a Broadway, e incolla quadri di numeri musicali uno dopo l'altro con un effetto di ricchezza visuale, una abbondanza alla *Moulin Rouge*. *Chicago* è il suo esordio al cinema, che però è un tableau freddo di esercizi coreografici. E non basta l'idea di Bill Condon per liberare gli attori dall'imbarazzo, anche se ballano e cantano solo nei sogni di Roxie. Catherine Zeta-Jones a momenti sembra Cyd Charisse e s'impone con la sua carica erotica sul palco nel numero *All That Jazz*, ma l'eco si perde subito nel vuoto drammaturgico di Marshall, che riduce la disperata sfida dell'esistere in una farsetta dove il povero Richard Gere è costretto a restare in mutande, e che mutande. Dei boxers a striscioline pallide, che l'ex American Gigolò finge di sfilarsi circondato da un muro di girls. Commedie acidissime come *Prima pagina* di Ben Hecht mettono unghie e comicità al vetriolo

nella regia di Howard Hawks e Billy Wilder. Questa pièce arrivata al grande schermo sembra solo uno spunto di mondanità, un'allusione mucchiniana alle Veline, alla voglia di apparire, piuttosto che una radiografia della Chicago gangster, giungla e paradiso. Le mitragliette bianche che spuntano in mano alle ballerine, ormai rassegnate al duetto - due assassine valgono più di una al botteghino - gettano sul film una luce di quella Broadway per cui i turisti fanno la fila a Times Square. (MARIUCCIA CIOTTA, *Il manifesto*, 7 febbraio 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Dieter Bachschmid - La cosa più avvincente di questo film è il ritmo, continuo e senza interruzioni dall'inizio alla fine.

Andrea Vanini - La tecnica cinematografica nella sua più completa espressione.

OTTIMO

Marcello Napolitano - Una piacevolissima commedia e nello stesso tempo una critica serrata del sistema di vita americano: corruzione, affarismo, spietata lotta per il successo, sterminato potere dei media soggetto a sua volta alla menzogna degli istrioni, ma tutto in una splendida cornice di lustrini anni Trenta che lo fa divenire una fiaba e ne attenua la profonda crudeltà; l'unico personaggio di sani sentimenti è dipinto come uno sciocco e un perdente. Un film che può essere letto a tutti i livelli: dall'analisi sociale al puro divertimento, un perfetto capolavoro di ingegneria dello spettacolo, con canzoni, coreografie e scenografie di superba qualità; un grande successo di pubblico che nello stesso tempo fa passare un messaggio importante a chi ha voglia di ascoltarlo o semplicemente diverte chi vuole svagarsi.

Bravissimi gli attori, dalla Zeta-Jones a Latifah a Gere; un po' meno forse la Zellweger; assolutamente professionali gli attori non protagonisti. Quando vedo un film del genere, mi domando sempre se noi italiani (noi europei) siamo in grado di guardare dentro i meccanismi della nostra società e della nostra personalità con tanto distacco; un'analisi del genere è comunque una presa di coscienza individuale e/o sociale, corretta base di partenza per un percorso di miglioramento.

Raffaella Brusati - Che spettacolo! Perfetto sotto ogni profilo! *Chicago* con le sue allegre assassine mi ha conquistata. Montaggio pronto per l'Oscar, coreografie travolgenti e tanto ritmo. Cast ispirato, grandi gli attori e il sensuale Jazz è l'assoluto protagonista in cabaret fumosi e proibizionistici di una Chicago anni Venti. Opera raffinata e spumeggiante, colonna sonora impeccabile. L'esile intreccio della trama è solo un pretesto per un film basato sulle scenografie e i costumi, le musiche e i balletti, come per ogni musical che si rispetti. La particolarità è che le scene ballate e cantate raccontano i sogni e i desideri dei protagonisti, facendo da contrappunto a una realtà squallida e insoddisfacente. Richard Gere fa il verso a se stesso interpretando il ruolo di un avvocato avido e ambizioso per nulla interessato alle questioni del cuore. Balla e canta abbastanza bene, tuttavia, e ci regala un coinvolgente tip-tap e un'ironica interpretazione di "burattinaio" che resteranno certamente impresse nella memoria dello spettatore. Tutto il resto, è jazz.

Anna Maria de' Cenzo - Nei limiti di ciò che si propone, il film è estremamente ben fatto, con un ritmo serrato e nessuna caduta d'attenzione. Il regista usa il genere del musical per indicare problemi scottanti, come la facilità con cui si ricorre alla violenza, la corruttibilità della giustizia, il fascino perverso acquisito da personaggi della cronaca attraverso i media. Ne risulta un film molto brillante, in cui la magia dello spettacolo, giocata sul filone del grottesco, prevale sulla realtà: è possibile così ridere di situazioni e personaggi ci-

nici e amorali, restando persino ammirati della loro capacità di rappresentare, con fantasia e colpi di scena, la vittoria di ciò che appare su ciò che è, in omaggio a quel “circo a tre velocità” che è la giustizia, rispecchiato e dilatato dalla stampa e dagli altri mezzi di comunicazione.

Paola Almagioni - Un film che ho gustato dall'inizio alla fine: non ha “cadute”, non ha una sola “sbavatura”. Le coreografie sono meravigliose, ottimo il montaggio, eccellente la colonna sonora (amo molto la musica jazz di quel periodo), bravi gli interpreti. Un film perfetto, insomma: e in questo sta il suo limite. Come tutte le cose perfette, è un po' freddo, non dà spazio alle emozioni. La trama e il tono ironico-satirico con cui è trattata mi hanno fatto ovviamente pensare a Brecht. Certo *Chicago* non ha - né credo volesse avere - la forza epica dell'*Opera da tre soldi*, tuttavia non è così frivolo come potrebbe apparire al primo sguardo. Ho visto il film due volte e la seconda volta, un po' meno travolta dalle coreografie e dalla musica, ho posto attenzione alle parole delle canzoni. “Sono solo un cellophane” - per citare una delle più belle come testo - dice delle verità profonde, su cui riflettere. I valori umani, anche se rovesciati dall'ironia, sono ben presenti nel film.

Lucia Fossati - L'ho visto due volte e desidero rivederlo. Mi ha affascinato, inebriato, divertito per due ore. Mi ha trascinato con il suo ritmo scatenato e con le sue musiche. Mi ha sorpreso con i suoi colpi di scena. Mi ha sedotto con i suoi attori in stato di grazia e con le sue coreografie oniriche. E quanto basta per considerare ottimamente riuscito un film che ha anche il merito di far rinascere sullo schermo un genere che è stato molto amato e che in teatro non è mai tramontato.

Ornella Meschini - Il musical è sempre piaciuto e giustamente è cambiato nel corso degli anni perché gli autori nel tempo hanno capito che se loro erano diversi, diverso doveva essere il pubblico. Ciò è bene e ciò ha prodotto *Cabaret* e ora *Chicago*. Lo trovo geniale, bellissimo e tecnicamente mi-

racoloso. Come ha a che vedere con il mondo attuale? Tutto essere o apparire? Questa è la domanda.

Stefania de Sol - Mi è piaciuto per la fotografia, la regia, la musica, l'interpretazione, ma è un film diseducativo e amorale. Vincono i cattivi, gli opportunisti, gli egoisti, quelli che calpestano tutti per andare avanti: è amorale. Sono incoerente? Non so, mi piacerebbe vedere film ben fatti come questo, ma buoni.

Umberto Poletti - Originale impianto filmico, ottimo nel montaggio e stupendo per la musica. Come ballerino Richard Gere non è Fred Astaire. Ottima invece Catherine Zeta-Jones. Un lavoro godibile, disimpegnato, ma proprio qui sta il suo valore.

Laura Marietti - Bellissimo musical con profonda riflessione sulla manipolazione della giustizia. Il miglior Richard Gere. Bravissime le attrici se non erano doppiate nelle scene di ballo.

BUONO

Arturo Cucchi - Rob Marshall, regista rampante (al suo debutto), ma anche coreografo teatrale di talento, con il film *Chicago* è riuscito a concretizzare “in grande” uno dei più famosi e acclamati musical di Broadway degli anni 70. Tanti registi, negli anni scorsi, vi avevano posto mano, ma, normalmente, dopo un po' di tempo, lo riponevano nel cassetto, tanta era la paura di fare fiasco. E la storia di due cantanti assassine, Roxie Hart (la biondina ed esplosiva Renée Zellweger disposta a tutto pur di diventare celebre) e Velma Kelly, ammirata vamp (la grande e brava Catherine Zeta-Jones), entrambe colpevoli per aver ucciso la prima il fidanzato e la seconda il marito e la sorella colti in flagrante, assistite da un avvocato senza scrupoli, Larry Flinn (un Richard Gere in piena forma sia come attore sia come cantante e ballerino), in grado di manipolare a proprio piacimento l'opinione pubblica e la stampa tanto da riuscire a trasformare le due assas-

sine in vere e proprie eroine. Tutti sappiamo che per il successo devi essere disposto a tutto o, come dice l'avvocato Flinn, "se non riesci a essere famoso, diventa almeno infame". Il film giostra e trova linfa vitale da queste affermazioni, soprattutto sulla corruzione del sistema legale, sulla vacuità delle istituzioni americane del mondo dello spettacolo. Però non è da meno la grande bravura degli interpreti e tutta la sua musica trascinate che, assieme alle indovinate coreografie e ai virtuosismi, rendono ancora più maestoso e grande lo spettacolo. Ma se tutto è così curato nei minimi particolari, se tutto è così perfetto perché alla fine vieni colto da un senso di freddo e ti trovi con le mani e il cuore vuoto?

Bona Schmid - Film quasi perfetto nel suo genere che riassume tutte le pulsioni del musical degli ultimi trent'anni. Sforzo produttivo colossale che, con larghezza di mezzi scenici, ci mostra la grandezza e anche l'implicita miseria del mondo dei media e dello show business. Gli attori si impegnano al massimo per rispondere alle esigenze della regia e delle sapienti coreografie. Nomi famosi del cinema contemporaneo, laureati da copiosi premi Oscar. L'unica star che veramente spicca in questo firmamento è l'incredibile Queen Latifah. Lunga vita alla regina!

DISCRETO

Iris Valenti - Un musical trasformato in film con eccezionale bravura da parte di tutti, ma non un bel film. Forse vorrebbe essere un inno alla vita, ma appare più come un'esaltazione del vivere senza alcuna morale, del fumo che copre e nasconde e confonde male e bene, soprattutto male. E la morale di oggi: prendere tutto quello che capita, senza domandarsi a scapito di chi e delle conseguenze che comporta. Non basta una cornice per fare un bel quadro.

Maria Castellino - Molto attuale e puntuale la satira sul desiderio di apparire per cui si è disposti a tutto. Un discorso che vale per l'America ma anche per un paese come il nostro che non teme il ridicolo dominato com'è da "veline" e "velone". Coraggiosa la scelta di presentare solo personaggi immorali, arrivisti o stupidi, con cui - spero difficilmente - scatta l'identificazione dello spettatore. Meno convincente la realizzazione: poco innovativa perché troppo debitrice delle invenzioni di Bob Fosse e delle rivisitazioni del musical più vicine a noi come *Moulin Rouge!* e *Dancer in the Dark*.

Cose di questo mondo

10

IN THIS WORLD

regia: Michael Winterbottom
origine: G.B. 2003
sceneggiatura: Tony Grisoni
fotografia: Marcel Zyskind
montaggio: Peter Christelis
musica: Dario Marianelli
interpreti: Jamal Udin Torabi (Jamal), Enayatullah (Enayat),
Jamau, Hidayatullah, Hossain Baghaecian
durata: 1h 29'
distribuzione: Mikado

MICHAEL WINTERBOTTOM

Blackburn, Lancashire (Gran Bretagna), 29 marzo 1961

1994: *Butterfly Kiss*
1996: *Go Now*
1996: *Jude*
1997: *Benvenuti a Sarajevo*
1998: *I Want You*
1999: *With or Without You - Con o senza di te*
1999: *Wonderland*
2000: *Le bianche tracce della vita*
2002: *24 Hour Party People*
2003: *Cose di questo mondo*
2003: *Codice 46*

LA STORIA

Scorrono le immagini di una terra piena di sole e una voce ci informa: «Cento cinquantamila profughi afgani vivono nel campo profughi di Shammshatoo vicino alla città di Peshawar, in Pakistan, appena al di là del confine. I primi sono arrivati nel 1979 partiti dopo aver subito l'invasione sovietica nel loro paese. I più recenti invece sono fuggiti dai bombardamenti degli Stati Uniti che hanno avuto inizio il 7 ottobre del 2001. Molti di quei bambini sono nati lì, come Jamal. Jamal è un orfano che lavora in una fabbrica di mattoni. Riceve una paga inferiore a un dollaro al giorno. Per ogni famiglia che vive nel campo la sopravvivenza è affidata a una tenda, un telo di plastica, tre coperte e un fornello. La razione quotidiana di cibo è composta da 400 gr. di farina di grano, 25 gr. di olio vegetale e 60 gr. di legumi».

Jamal dunque è un ragazzo di sedici anni e quello che resta della sua famiglia ha deciso di mandarlo ad accompagnare Enayatullah, un cugino più grande che non parla inglese, a Londra, con la speranza di regalargli un futuro migliore. Jamal l'inglese lo conosce ed è un ragazzo forte e intraprendente. Naturalmente ci si muove da clandestini e il prezzo da pagare per raggiungere l'Inghilterra è costoso, la strada lunga e piena di incognite. A Peshawar, città dove i profughi sono circa un milione, avviene il primo contatto con chi organizza il viaggio. Si parla subito di soldi: dollari e rupie. La prima destinazione è Quetta. Qui l'appuntamento è con quegli uomini che provvederanno a indicare loro di volta in volta mezzi da utilizzare e strada da fare. E il viaggio prose-

gue su un autobus verso l'Iran dove i due cugini entrano illegalmente, senza documenti. Ma ulteriori controlli, proprio in Iran, a un posto di blocco, li scoprono clandestini su un autobus. Sono fatti scendere, per essere riaccompagnati in Pakistan. Dal Pakistan dopo aver ceduto altri soldi si rimettono in viaggio verso il confine dell'Iran, questa volta tenendosi lontani dalla frontiera. Arrivati a Teheran, e affidati ad altri uomini, ricominciano il viaggio verso il Nord, verso la Turchia, prima su un camion che trasporta cassette di frutta, e poi a piedi, su per le montagne piene di neve, dove ad accoglierli c'è una piccola comunità che dimostra comprensione e anche generosità. Jamal riceve persino in dono un paio di scarpe nuove. A Istanbul la sosta si fa più lunga. Si offre loro l'occasione di lavorare in un'officina e di conoscere altri profughi diretti in Europa. Fino a quando vengono prelevati da uno dell'organizzazione che li fa partire per l'Italia sul container di un Tir, chiuso alle loro spalle, e caricato poi su una nave: è la parte più drammatica del viaggio. Senza luce, senza viveri e soprattutto senza aria, quegli uomini nascosti in mezzo a casse di merce ben presto stanno male e cercano in tutti i modi di segnalare la loro presenza a chi dall'esterno potrebbe ascoltarli. Ma invano. Ci si accorge di loro a Trieste, quando il Tir è ormai arrivato e viene aperto per le normali operazioni di scarico. Solo Jamal e un bambino sono ancora vivi. E Jamal scappa.

Raggiunge la città e due settimane dopo lo vediamo vendere collanine ai clienti di un bar e poi rubare una borsetta. Lo scopo è quello di mettere insieme i soldi che gli servono per poter prendere il treno e arrivare in Francia, al mare, davanti all'Inghilterra, in un campo d'accoglienza. Ancora un incontro con un altro che come lui aspetta di passare clandestinamente la Manica e che gli parla di un possibile lavoro in un ristorante a Londra. Poi l'idea definitiva. Cercare due assi da sistemare sotto un Tir che attraversa la Manica a bordo del treno traghetto del tunnel sottomarino. E finalmente l'arrivo a Londra da dove Jamal telefona ai parenti: «Enayat non è più in questo mondo». Poche parole a cui segue una lunga preghiera alla moschea. E le immagini del paese che ha lasciato. Dal giorno della partenza sono trascorsi sei mesi.

A film ormai finito una scritta ci avverte: «Il 9 agosto del 2002 la domanda di asilo di Jamal Udin Torabi è stata rifiutata. Gli è stato tuttavia concesso in via eccezionale il permesso di entrare. E ora vive a Londra. Dovrà lasciare la Gran Bretagna il giorno prima del suo diciottesimo compleanno». (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Il film affronta il dramma degli *economic refugees*, quelli che secondo una celebre frase di Lenin "votano con i piedi" fuggendo dai luoghi dove si muore di fame: dannati della terra demonizzati dai superegoisti impegnati nella strenua autodifesa dei Paesi ricchi. Nel ricordarci che solo dall'Afghanistan un milione di rifugiati all'anno cerca scampo in Occidente, Winterbottom racconta l'odissea di un paio di clandestini pedinandoli in una penosa trasferta di sei mesi dal campo profughi pakistano di Shammshatoo all'Iran, dalla Turchia a Trieste, da Parigi a Londra. Sempre nascondendosi, angariati e intombati fra le merci di un camion a rischio di asfissia. Eppure, i due eroi involontari si sforzano di vivere una vita normale, telefonano a casa, raccontano barzellette e fanno a palle di neve. Orso d'Oro a Berlino, conservando la freschezza della cosa vista il film è molto più di un documentario. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 5 aprile 2003)

Sarà magari un pregiudizio di chi ama il cinema, però a volte hai la sensazione che un film possa dirti di più su guerre, bombardamenti e profughi di questi tormentati anni di quanto non sia in grado di fare una dozzina di dibattiti televisivi quotidiani con esperti militari, politici, tuttologi e showgirl. *Cose di questo mondo* [...] ottiene l'effetto raccontando una storia (pienamente realistica), mostrando volti (di assoluta verità), immergendoti in una babele di linguaggi (saggiamente, il film è distribuito in edizione originale sottotitolata), facendoti identificare con i personaggi e trasmettendoti un autentico senso d'indignazione, di sacrosanto scandalo per le ingiustizie e le violenze perpetrate ai dan-

ni di gente di cui ignori quasi tutto ma che, alla fine del film, ti sembra di conoscere un po' di più. Eclettico per definizione - il che non significa privo di sincerità - discontinuo nei risultati, Michael Winterbottom aveva già tentato qualcosa del genere con *Benvenuti a Sarajevo* [...]. Nel narrare l'odissea dei due giovani clandestini afgiani, il regista adotta un linguaggio semidocumentario, tiene sotto controllo lo zelo militante (la sua casa di produzione si chiama Revolution Films) e rinuncia a ogni tentazione predicatoria, lasciando parlare immagini di sobria e perentoria eloquenza riprese con telecamera digitale nei luoghi reali dell'azione. (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 5 aprile 2003)

Un film importante per il tema affrontato, ma altamente problematico per il modo in cui lo tratta. C'è una domanda in forma di dubbio che un film e il suo regista non dovrebbero mai far insorgere quando affrontano temi legati all'attualità, come la guerra e le sue conseguenze: sono immagini vere o ricostruite? È un documentario o è una finzione? *Cose di questo mondo* [...] pone sistematicamente questa domanda, lascia lo spettatore in questo terribile dubbio. Ambiguità due volte odiosa perché il tema è malettamente importante (l'emigrazione politica e economica), tocca le coscienze di tutti, ma è portato in un modo che costringe a fare sottili distinguo che possono risultare artificiosi ma che rischiano di scuotere le radici del progetto. Con incredibile tempismo Michael Winterbottom realizza un vero e proprio *instant-movie*, termine mutuato dall'editoria per definire quella produzione veloce e tempestiva che segue eventi cronachistici importanti e drammatici. [...] Winterbottom non aiuta in questo senso. Dando seguito a un progetto che nasceva ancor prima dell'11 settembre, intraprende un'avventura rischiosa: riprodurre il viaggio di due ragazzi pakistani che da Peshawar emigrano a Londra passando tutti i confini di terra e di mare che separano il Medio Oriente dall'Europa. Per compiere l'impresa, resa ancor più proibitiva dall'incandescenza del momento storico, indossa una camera digitale che gli permette di riprendere tutto quello che vede: gli eventi realmente ac-

caduti e quelli provocati dalla sceneggiatura. Risultato: duecento ore di girato. Tutto confluisce nello sguardo onnivoro della camera digitale che non sollecita, con la sua vasta memoria elettronica, una selezione, un taglio, uno sguardo: si prende tutto e poi si decide. È la stessa identica tecnica usata per i reportage televisivi. [...] Winterbottom segue la peregrinazione dei suoi personaggi come fosse un documentarista, ma senza fare un documentario. Tutto è reale, ma cosa è vero? Sono reali gli ambienti, i passaggi, le figure, i posti di blocco dell'esercito, le partite di pallone improvvisate, i camion di Trieste e i suoi caffè, i container con stipati gli immigrati, e ancora il campo profughi di Shamshatoo, il deserto e le montagne iraniane. Ma non è vera la musica che aumenta l'impatto drammatico di immagini già drammatiche e soprattutto non è vera, ma solo realistica, la fuga dei due protagonisti. Sono pakistani, sono stati selezionati in un casting, la sorte li ha voluti protagonisti del viaggio del dolore e della speranza. Lo hanno ripercorso come una via crucis simbolica ma solo nella finzione perché la realtà ha voluto, ovviamente, che venissero rimpatriati in Pakistan. Qualcuno obietterà che non è il caso di fare sottili distinguo di ordine estetico su di un film che evidentemente si vuole porre come documento sul piano etico. Argomentazione legittima e comprensibile che alla lunga però porta ad accettare tutto e in qualsiasi forma, purché sia la realtà. Il rischio, come scriveva Kapuscinski, è che si cerchi nell'avvenimento non il senso storico o politico, ma lo spettacolo, il radiodramma, il teatro. E adesso il cinema. (DARIO ZONTA, *l'Unità*, 4 aprile 2003)

Ci sono volte in cui il cinema sembra ritrovare un senso vero e profondo, recuperando quella necessità espressiva che da tempo latita. Cinema non più solo come illustrazione o rappresentazione ma come disvelamento, come capacità di lettura e interpretazione della realtà. Cinema dove la regia "mette in scena", fa vedere davvero, aiutando in questo modo lo spettatore ad aprire gli occhi sul mondo che gli sta intorno. È il caso dell'ultimo film di Michael Winterbottom, regista per altri versi discontinuo e non sempre convincente,

che invece qui trova il giusto equilibrio tra elaborazione e analisi della realtà. (PAOLO MEREGHETTI, *Io Donna-Il Corriere della Sera*, 19 aprile 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Maria Cossar - Il regista Winterbottom ci trasmette un'esperienza vera, umana, attuale, drammatica. Le immagini semplici ci parlano al cuore, le scene strazianti della morte ci coinvolgono e danno un pugno al nostro egoismo e alla nostra indifferenza. E un film documentario molto ben fatto, è puro cinema con tanti input per farci riflettere sul problema. L'ultima scena quella della preghiera è molto forte: il bambino solo nella moschea che prega e piange con ardore è un insieme con gli altri fedeli e dimostrano una grande forza.

Pierfranco Steffenini - Più che una storia raccontata negli abituali modi cinematografici, con la partecipazione emotiva più o meno evidente dell'autore, questo film è la cronca asciutta del viaggio di due giovani esuli afgani verso l'Occidente, alla ricerca di una vita migliore. Anche se la vicenda narrata è stata interamente ricostruita, sia pure sulle orme di fatti reali, il film ha la forza di un documentario credibile e attuale. A ciò contribuiscono potentemente il sonoro in presa diretta e nelle lingue originali, la scansione temporale e geografica dell'azione e, non ultima, la rappresentazione qua e là di scene di vita quotidiana anche giocose. L' (apparente) assenza di artifici seduttivi sul piano commotivo ha come risultato il coinvolgimento più pieno e partecipe dello spettatore. Se si vuole, il film è un pugno nello stomaco, ma molto ben diretto.

OTTIMO

Fiorella de Libero - Il valore etico e documentaristico del film trova espressione nella elevata qualità artistica delle ri-

prese. L'uso della macchina da presa spazia da inquadrature di taglio giornalistico ad altre fortemente innovative che - attraverso l'uso della camera digitale e il trattamento delle immagini - raggiungono effetti di grandissima suggestione, come nella scena notturna del passaggio clandestino della frontiera: bicromatismo, dissolvenza delle immagini fanno da base agli effetti dei lampi di luce degli spari nel buio che assumono forme fantastiche, ai limiti dell'astrattismo. L'eclettismo estetico delle riprese segue e accompagna la parte emozionale senza sovrapposizioni artificiose. Gli stacchi tematici tra le riprese, gli scarni "commenti" scanditi dai tragitti sulla carta geografica danno il "ritmo" al film, mentre la musica - straordinaria! - che si sviluppa lungo la colonna sonora aggiunge un'altra carica di pathos che controbilancia l'interpretazione sobria e naturale degli interpreti e l'assenza di retorica.

Isabella Brivio - Non parlerò dell'argomento che richiede un discorso molto, molto, troppo profondo per queste due righe. Il film mi è piaciuto molto anche se vorrebbe sembrare un documentario mentre certe situazioni ti dicono che non lo è. Bellissima la fotografia e le luci dell'atmosfera. Naturale (ma non so se sia veramente possibile) le telefonate dei protagonisti con le famiglie, ma quello che è messo più in risalto è come l'umanità ha punti in comune: tutti vogliono conoscere il tuo nome, tutti i ragazzi, a qualunque latitudine giocano a calcio. Non è il gioco che conta, ma il significato di questa specie di Dna che accomuna tutte le genti.

Alberta Zanuso - Questo film-documentario è talmente ben condotto, così verosimile e attuale che solo ripensandoci a freddo si è presi da qualche dubbio. Quanto c'è di vero (documentario) e quanto di finzione? Colpisce l'impressione che il regista abbia fatto un passo indietro e dica: giudicate voi, di chi è la colpa se succedono queste cose? Delle guerre, dell'inquietudine dell'uomo oppure di chi si approfitta e specula sulla vita altrui? Forse ha ragione quel personaggio che all'inizio del film dice ai due ragazzi: "Non partite, qui starete sicuramente meglio". Ottimo sotto molti

punti di vista per ritmo, presa sullo spettatore, verosimiglianza, montaggio e regia.

Enrico Venturi - È un film-documento che appartiene al grande cinema. Il ritmo è incalzante e il regista non lascia tregua ai sentimenti dello spettatore: curiosità, tenerezza, partecipazione, rabbia, sconforto, commozione, amore... I mezzi cinematografici sono utilizzati in maniera magistrale per narrare in tono asciutto e senza retorica, ma in modo assolutamente realistico e coinvolgente il dramma dell'immigrazione clandestina. Un urlo di dolore e di denuncia. Tutto è reale e ti chiedi come possa essere possibile, come possa davvero accadere in questo mondo. Ma alla fine, tuttavia, ciò che ti rimane indelebilmente impresso nell'animo è quel sorriso e quegli occhi di bambini. Occhi e sorriso di speranza.

Carla Casalini - Alcune scene di straordinaria efficacia come l'attraversamento della città di Teheran, sintetizzata in un lampeggiare di bagliori notturni; la scalata della montagna nella tempesta di neve; l'agonia nel container, espressa solo da angosciosi effetti acustici; l'ultima tappa verso Londra dei ragazzi appesi a un Tir. Assai suggestivo anche l'approdo al "mondo altro" simboleggiato dagli eleganti caffè di Trieste: un mondo irraggiungibile e inconsapevole; curiosamente l'unico luogo del viaggio immerso in una dolce luminosità solare, tra tanti luoghi illividiti o sovraccesi da luci sopra le righe.

Rita Cariani - Il regista mantiene uno sguardo sospeso e distaccato dalla realtà, coglie il sentimento senza soffocare il racconto-cronaca, registra costantemente i luoghi e le persone che vanno a nutrire una stratificazione culturale complessa. Più che un passaggio di terre sembra un viaggio nel tempo: dai mezzi di locomozione al denaro, dai costumi delle donne alla televisione, il film è una raccolta di schegge che vanno a comporre un quadro affascinante di un "altro" mondo poco conosciuto. La narrazione ha un punto di svolta drammatico: la spedizione rallenta, la terra d'origine è lontana, le radici disperse, ma le attese permangono; i suoni

intervengono e come in un album di foto sbiadite, assumono una funzione narrativa nuova. La tecnica del reportage rende il racconto essenziale, punta tutto sulla spontaneità dei due interpreti che ci trasmettono una forte carica emotiva fornendoci due ore piene di spunti di riflessione!

BUONO

Pierangela Chiesa - Con un montaggio incalzante, in una sequenza di scene flash, il regista riesce a fermare la nostra attenzione per 90 minuti, durante i quali si aspetta ansiosamente di trovare una risposta alla domanda: come andrà a finire? Un film che costringe lo spettatore a riflettere sulla cruda realtà dal dramma dell'immigrazione. Interessante la visione che i due pakistani hanno di Trieste - e quindi dell'Europa. Una città distaccata, oziosa, ricca, piena di luce e colore.

Franca Sicuri - La realtà che questo regista descrive è sempre molto cruda. Ancora una volta è andato a cercare i disperati del mondo che cercano un altrove dove sopravvivere meglio, ma non sempre ce la fanno. E chiaro il messaggio d'accusa verso - direi - tutti, a qualsiasi livello: connazionali mercanti di uomini, profittatori, governi che non vogliono vedere, a ovest, ma anche a est. Egoismo imperante, per cui si è disposti a tutto pur di trarre vantaggio anche a scapito di chi non ha quasi nulla. Winterbottom è molto motivato e accentua la tragicità dei fatti e dei protagonisti con continui primi piani che sottolineano la loro paura, ma anche la loro normalità.

Gabriella Rampi - Il film è valido nel trasmettere un senso di angoscia, sia con le immagini che con la musica. La ripresa diretta ci fa rivivere la sofferenza in ogni momento di questo terribile viaggio verso la speranza (o la morte). Ripensando al messaggio che il regista ha voluto dare, vedo la pietà per quei disgraziati, l'indignazione per i trafficanti e sfruttatori, un istinto di ribellione per le situazioni di ingiustizia globali. Ma rivedendo con la mente i volti sorridenti

dei bambini che appaiono in buona salute, la solidarietà delle persone che nella prima parte del viaggio accolgono gli emigranti come ospiti, mi sembra che possa esserci un altro messaggio: aiutiamo quelle persone a restare nella loro terra, non illudiamole con miraggi di benessere irraggiungibile per molti anche in Occidente, rivalutando invece la loro cultura, la loro religiosità, le loro capacità.

Gioconda Colnago - La cronaca degli sconcertanti episodi che il film di Michael Winterbottom documenta lascia senza fiato. Sta di fatto che le “cose di questo mondo” sono nell'intrinseco dell'uomo, nella contraddizione che la sua natura esprime. La necessità estrema di fuggire da insostenibili condizioni di vita, a causa della fame e delle guerre, ispira nel mondo a milioni di persone la persuasione di affrontare il sacrificio di percorrere lunghi itinerari sconosciuti per migrare verso il benessere di società lontane, attratti da quei grandi sistemi economici dai quali si sentono esclusi. Mettono le ultime risorse nelle mani di trafficanti d'uomini che li sfrutteranno impadronendosi del loro gruzzolo, commerciandoli di frontiera in frontiera proprio come se fossero un nuovo prodotto di mercato (... prevedibile in via di sviluppo!). L'identificazione col proprio nome sarà la sola “cosa” che rimarrà a testimoniare la loro sopravvivenza: io mi chiamo..., tu ti chiami? Ma poiché “la morte è ovunque”, molti di loro la troveranno lungo quel percorso che, pensato con speranza, è diventato certezza di dolore. Il giovane pakistano ce l'ha fatta ad arrivare a Londra, ma è stato rimpatriato là dove nella miseria di prima, nel deserto che aveva abbandonato, ci sono ad accoglierlo bambini che giocano e sorridono.

Marcello Napolitano - Un film concepito come un documentario, cinema-verità di grande efficacia. Denuncia il problema dei migranti clandestini, tragico risvolto della differenza di sviluppo economico tra aree geografiche vicine. Non esiste una soluzione semplice, anzi forse non esiste nessuna soluzione a questi problemi nel nostro orizzonte di tempo e di azione; ciononostante, il regista giustamente ce li pone di fronte: noi li conosciamo ma volentieri cerchiamo di evitarli

girando lo sguardo da un'altra parte, forse anche perché siamo impotenti. Impressionante come i protagonisti affrontino la trafila con rassegnazione, quasi con serenità, coscienti che la vita che stanno abbandonando in patria sia senz'altro peggiore di quella che forse riusciranno ad avere in premio se mai arriveranno alla meta. Il regista ci mostra anche immagini serene del paese di partenza, paesaggi solari, bei vecchi, splendidi bambini e bambine, ma anche desolazione delle strutture, dietro alle quali si indovina arbitrio ed oppressione sociale, mancanza di scuole, di ospedali, condanna a un destino di sopravvivenza senza alcuna possibilità di espressione individuale, di minima libertà. Significative le scene della polizia in Turchia, dove i poliziotti sono professionali, tranquilli, ben vestiti, eleganti occhiali Rayban, una bella caserma (a confronto degli altri ambienti mostrati) certi del loro potere e della loro superiorità: mostrano come appena appena una società abbia qualche disponibilità, subito l'impiega in mezzi di difesa contro la peste sociale rappresentata da questi migranti: apologo dei molti miliardi di dollari spesi da tutto l'Occidente in questa pratica. Interessanti anche le varie figure di intermediari: tranquilli professionisti che prosperano sul dolore e sul sacrificio. Aggiungo un minimo dato autobiografico, spero significativo: un italiano come me ha potuto vedere da giovane film su migranti italiani (es: *Il cammino della speranza*) e da anziano film su migranti verso l'Italia.

Luisa Alberini - Un viaggio che prende immediatamente doppio significato. È documento di un'esperienza sempre più attuale, ma è anche simbolo dell'allontanamento nell'ignoto. Da una parte i protagonisti privi di quasi tutto, i paesi attraversati solo con la guida della cartina geografica, le strade percorse più da merci che da uomini, dall'altra, assenza di ogni riferimenti, il buio assoluto o le luci abbaglianti, il freddo in cui immergersi senza protezione o il caldo da cui non ci si difende, il rumore o il silenzio egualmente assordanti. C'è la fatica spinta fino al limite della sopravvivenza e l'attesa nella mancanza di tutto, la speranza di raggiungere una meta piena di promesse e il dubbio di una conquista che si renderà inutile o deludente. E alla fine una

considerazione: chi parte si lascia alle spalle l'unica immagine chiara possibile, quella della propria terra, e di chi ancora non sa. Un'immagine che si mantiene piena di luce e per questo, forse, da rimpiangere.

Sandro Vimercati - È una realtà che ci fa riflettere e riconoscere quanto noi cittadini occidentali siamo dei privilegiati fortunati.

DISCRETO

Alessandra Casnagli - Il dramma dell'immigrazione clandestina colpisce l'animo dei più sensibili. Vedere questi fatti spettacolarizzati in un film non sempre provoca comprensione e chiarezza. Ho apprezzato la dignità dei personaggi e ho visto confermate le impressioni nate in me nel corso degli anni: l'immigrazione clandestina è una tragica necessità, da cui nessuno può sentirsi estraneo.

Stefano Guglielmi - Un documentario mostra, un film rappresenta. Ritengo che la pellicola vista sia da considerarsi un documentario, non trovo, personalmente elementi che caratterizzino il film come tale. Di *report* su questo argomento ne abbiamo visti molti in Tv, di telecamere in spalla che hanno visitato le grandi rotte del commercio di esseri umani ce ne sono molte, quella di Winterbottom non mi sembra superiore a quelle di giornalistica provenienza. Curioso rilevare che gli spettatori, ormai avvezzi a certe scene viste e riviste in Tv, abbiano esternato il loro disappunto più evidente, tramite brusio in sala, esclusivamente in occasione dell'uccisione in diretta del bovino.

Vittorio Zecca - Un buon documentario attraversato da in-

tensi momenti di cinema. Al di là della non risolvibile questione se *Cose di questo mondo* sia un film documentario o un film di fiction, rimane la sensazione di ibrido con una frammentarietà accentuata che finisce per spezzare la tensione emotiva e, quindi, ridurre la presa sullo spettatore. Alla fine sembra più una occasione mancata. Per un tema altamente drammatico che investe tutti, ma che in questo caso è trattato con poco approfondimento e con un eccesso di luoghi comuni.

MEDIOCRE

Anna Lucia Pavolini Demontis - Confesso che sono ignorante di tecnica cinematografica e di linguaggio documentaristico. L'odissea di due pakistani per sfuggire alla fame del loro paese è stata trattata in 99 minuti: a me sono sembrate almeno due ore. Troppa fretta nel dare un flash di ogni paese attraversato, talora di difficile comprensione. Winterbottom voleva creare angoscia nello spettatore? Ci è riuscito. Anche la musica ha fatto la sua parte. Tuttavia se avesse voluto fare un documentario, la musica dà fastidio; se invece il suo intento fosse stato solamente filmare una realtà, secondo me non è stato all'altezza. In ogni caso ha costretto lo spettatore a soffermare la sua attenzione su un problema grosso e tragico, a cui spesso ciascuno di noi è superficiale e distratto.

Daniela Zanoletti - Posso dire cinicamente che è un buon documentario sulla vita di un clandestino (come quelle già viste su tutti i mammiferi), ma non c'è riferimento alla famiglia, non si inquadra il personaggio. Cosa prova? Cosa pensa? Chi cerca? Non si sa nulla tranne il percorso in Km. sulla terra e quello tragico via mare.

La destinazione

11

LA DESTINAZIONE

regia e montaggio: Piero Sanna

origine: Italia 2001

sceneggiatura: P. Sanna, Franco Fraternali, Ezio Alberione

fotografia: Emilio Della Chiesa

scenografia: Antonia Rubeo

musica: Mauro Palmas

interpreti: Roberto Magnani (Emilio), Elisabetta Balia (Giacomina), Raffaele Ballore, Sebastiano Brotzu, Leo Careddu, Cosimino Gungui, Salvatore Mele

durata: 2h 04'

distribuzione: Mikado

PIERO SANNA

Benetutti (Sassari), 5 ottobre 1943

2001: *La destinazione*

LA STORIA

Emilio, giovane carabiniere alla sua prima destinazione, arriva a Coloras, un paesino nelle montagne della Barbagia, subito dopo l'anno di formazione allievi alla scuola di Roma. Si è lasciato alle spalle Rimini, la città dove abitava con la madre e la sorella, e un lavoro di p.r. in discoteca a tempo perso, e porta con sé l'entusiasmo di chi ha sentito parlare della Sardegna per il suo mare e le vacanze d'estate, incoraggiato a quella scelta da Costantino, l'ex pastore sardo inna-

morato della sua terra, incontrato a Roma nella Caserma dove entrambi erano addestrati. Dopo un lungo e defaticante viaggio, appena giunto alla stazione dove è stato assegnato, Emilio si rende conto che tutto è diverso. L'incarico che lo aspetta, alle dipendenze del brigadiere Fontana e insieme ai pochi carabinieri da cui dipende il controllo di quel territorio, è in montagna. Lunghe marce per attraversare i campi dove pascolano le pecore a verificare i documenti dei pastori e nottate in mezzo ai boschi che spesso nascondono chi in quelle montagne ha cercato solo rifugio. Il delitto che travolge la tranquillità di tutti avviene dopo una giornata di festa per un matrimonio, a cui ha partecipato l'intero paese. È stato ucciso un pastore davanti all'ovile pieno di pecore e l'unico testimone è il figlio Efsio, un bambino che ha assistito a quello che è successo nascosto tra i cespugli. Sul posto arrivano i carabinieri per i rilievi e per aprire le indagini che proseguono dopo il funerale. Ma i sospetti cadono subito su Francesco Cortes, nullafacente, che dopo il delitto si è reso irreperibile con il complice. Efsio non parla, chiuso in un silenzio che per prima la madre non riesce a comprendere, controllato però da quei due malviventi che non lo perdono di vista quando va a pascolare il gregge.

Emilio intanto ha ricambiato lo sguardo di Giacomina, una bella ragazza del posto che incontra faticosamente, e a cui dà appuntamento per quanto possibile lontano dagli altri. Tutti e due sanno che farsi vedere insieme è un rischio, ma la prudenza non basta. In montagna i carabinieri sono ormai sulle tracce di Cortes e del complice e sarà proprio Emilio a trovarseli davanti con il fucile puntato. L'operazione è un suc-

cesso, riuscita anche con la collaborazione di chi ha saputo rompere l'omertà dei più. Ma i due dopo essere stati arrestati vengono anche rilasciati in seguito al dibattimento del processo. La deposizione di Efsio, l'unico testimone convinto dalla madre a parlare, non viene considerata sufficiente a incriminarli. Subito dopo scatta per Emilio e Giacomina la vendetta. I due ragazzi, sorpresi da soli in macchina verso sera sono aggrediti e picchiati con brutalità. Per tutti e due è impossibile non raccontare quello che è successo. E se Giacomina se la cava con una lavata di testa da parte della madre, per il carabiniere Emilio il fatto è anche più serio. Prima il maresciallo e poi un superiore vogliono sapere tutto quello che il ragazzo ha visto per poi arrivare alla sola conclusione possibile: gli va assegnata un'altra destinazione.

La morte del padre e il processo sostenuto hanno scavato nella fragile e immatura personalità di Efsio un trauma che la madre sente pesargli addosso, senza però poterlo aiutare. Ma il presentimento che qualcosa di molto più grave sia in agguato viene avvertito improvvisamente dalla donna il venerdì pomeriggio della settimana santa, in chiesa, durante la funzione dell'Iscrevamentu. Corre a casa, seguita a distanza solo da Emilio, che non si spiega la ragione che porta quella donna a lasciare una funzione non ancora terminata, e va a cercare il bambino, a cui prima di uscire aveva semplicemente ricordato i lavori nella porcaia. Lo trova impiccato.

Con la morte di Efsio si conclude anche la storia di Emilio a Coloras. Le ultime immagini sono quelle del ragazzo che piange e subito dopo quelle con l'amico Costantino, che gli dice: «Emilio non c'è niente da capire. Questo è il posto più vicino a fuori del mondo. Noi siamo fatti così». Poi la partenza. Sulla porta della caserma il saluto con il maresciallo. Emilio si avvia solo come era arrivato, trascinandosi dietro una valigia che è diventata molto pesante. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Con il viso giovanissimo sotto il cappello da carabiniere, Emilio arriva nel paese sardo di Coloras portandosi appresso la solarietà della sua età e della sua regione, la Romagna. Ma un

amore contrastato con una ragazza del luogo e un fatto di sangue sul quale dovrà indagare lo tragheranno in breve fuori dall'incoscienza giovanile. [...] *La destinazione* è appunto un film sul carabiniere Emilio in Sardegna, ed è in effetti un film sui carabinieri e sulla Sardegna: ma non solo. Perché i personaggi e i fatti sono immersi in atmosfere, silenzi, riti che sottraggono la storia a riferimenti troppo attuali e la trasformano in una rappresentazione senza tempo di un mondo e una condizione di vita che sono di ieri, di oggi e forse anche di domani. [...] La singolarità [di questo film] non sta solo nel fatto che è un'opera prima sicuramente riuscita, ma che è stata girata da un carabiniere: Piero Sanna, il primo regista nella storia dell'Arma. Sanna ha 59 anni e una vita che da sola meriterebbe un film. Racconta: «Sono nato a Benetutti, in provincia di Sassari. In Sardegna ho frequentato solo le elementari, poi ho lavorato come bracciante, pastore, contadino». A 17 anni il maresciallo dei carabinieri locale gli propose di entrare nell'Arma. [...] Nel '63, a vent'anni, fu destinato a Milano. [...] Era ciò che il ragazzo Piero aveva sempre sognato: un posto dove il lavoro fosse sicuro e si potesse studiare. E lui studiò. Prima ai corsi per la licenza media, poi alla scuola civica di cinema. Perché la passione per i film se la portava dietro dall'infanzia, quando assisteva alle proiezioni parrocchiali. «A Milano vedevo anche tre film al giorno», ricorda. «Il cinema era una valvola di sfogo, mi insegnava a parlare e a capire. Mi piacevano i film difficili, quelli di Bergman, di Fellini, di Olmi, o dei registi giapponesi come Kurosawa. Intanto pensavo: "Io faccio fatica a mettere insieme le parole; forse con le immagini riesco meglio a comunicare. Perché il cinema è immagine"». Per questo bisogno di esprimersi e comunicare frequentò la scuola di cinema. Senza dire mai che era un carabiniere: perché intanto erano arrivati gli anni del terrorismo e Sanna lavorava nei nuclei operativi e investigativi, compreso l'antiterrorismo. Come carabiniere arrivò a collaborare con il generale Dalla Chiesa, che lo stimava e si fidava di lui; come allievo di cinema, riuscì a essere operatore in un film di Ermanno Olmi, di cui divenne amico. Dopo aver girato alcuni documentari, Piero Sanna è ora riuscito a firmare la sua prima opera di fantasia. In *La destinazione* c'è la natura aspra della Sardegna barbaricina e della

sua gente, tra la quale i carabinieri dell'immaginaria Coloras si muovono con le stesse difficoltà che hanno dovuto e devono affrontare nella realtà le forze dell'ordine. (ROSANNA BIFFI, *Famiglia cristiana*, 4 maggio 2003).

La pellicola, sincera e coraggiosa, offre spunti di riflessione su una società arcaica che, per poter conservare ciò che di buono ha ricevuto dal passato, deve ancora lottare contro se stessa per far sì che il sacrificio di tanti innocenti [...] non resti un'invocazione priva di risposta. (VIRGILIO FANTUZZI, *La Civiltà Cattolica*, quad. 3673)

Il film riesce a descrivere una comunità e una cultura invisibili ai mass media italiani, nel rapporto con le istituzioni che vorrebbero garantirle. Attori non professionisti di cui senti il potenziale di appartenenza a quegli eventi [...], tempi logici che diventano emotivi (una delle più belle scene di cattura del cinema italiano), la destinazione burocratica che incontra il destino arcaico, un carabiniere che fa un film lontano da ogni agiografia e lascia una traccia alta dell'immagine istituzionale. (SILVIO DANESE, *duel* 104, maggio 2003, p. 35)

Il regista Piero Sanna racconta cose che sa: è sardo e carabiniere in servizio effettivo. Tra i suoi fari illuminanti, oltre al generale Dalla Chiesa di cui fu collaboratore, Ermanno Olmi: il mestiere dell'Arma da una parte e quello del cinema dall'altra. Cose bellissime intercettate da sguardi mai banali, come l'aspra sequenza dell'omicidio imbrattato di sangue e latte, o quella del confronto bilingue tra il maresciallo e la madre dell'assassino. E poi le facce, ruvide, sulle quali la terra - quella terra - ha lasciato più di un segno. Visivamente impetuoso, il film si perde in lungaggini. Lascia per strada più di un personaggio interessante (Costantino su tutti) e rischia alla fine di diluire troppo le emozioni. Un montaggio più coraggioso avrebbe aiutato. Comunque, da vedere. (MAURO GERASINI, *Film Tv*, 20 maggio 2003)

Il viaggio che il lettore-spettatore compie verso (dentro) un testo (letterario, filmico) classico, ci suggerisce Italo Calvino, è

sempre un viaggio di ritorno: egli incontra un testo che "si configura come equivalente dell'universo, al pari degli antichi talismani", un testo che era già suo (che sarebbe stato suo in ogni caso) e se ne riappropria, recuperando la memoria delle proprie origini e insieme un senso di continuità con se stesso e con la propria umanità. Occorre avere ben chiara in mente l'esistenza di quel testo e occorre incontrarlo; il ritorno va individuato e pensato e ricordato: il pericolo è che possa essere scordato prima che sia avvenuto. D'altra parte questa sorta di racconto-ritorno è qualcosa che c'è già prima d'essere compiuto: preesiste alla propria attuazione, ovvero all'incontro col lettore-spettatore che lo trasformerà nel suo testo. Attraverso la vicenda della destinazione sarda del neo-carabiniere Emilio e del suo ritorno continentale (cui si incrocia all'inizio e alla fine della *Destinazione* la vicenda speculare del sardo Costantino), Piero Sanna sembra avere dato forma a un singolare racconto del ritorno: il protagonista (e lo spettatore con lui) è indotto a riappropriarsi di una memoria che non sa di possedere e a stabilire una relazione di continuità con un universo che fuori dalla ritualità del viaggio gli sarebbe sembrato irrimediabilmente estraneo, ma che ora gli si fa avanti con l'urgenza travolgente del "proprio" (quasi alla fine del film Emilio dice di avere scoperto che il primo carabiniere era sardo e, mentre sottolinea quell'inattesa genealogia, rivendica la sua appartenenza alla storia e alla cultura del luogo cui è stato destinato). Un universo in cui vigono leggi singolari. Le relazioni tra esseri umani sono essenzialmente silenziose e le parole, quando vengono pronunciate, hanno una perentorietà fondativa che sembra discendere direttamente dalla tradizione veterotestamentaria: dichiarano amore, proclamano odio, invocano vendetta, senza alcuna concessione alla morbidezza tutta "moderna" della confessione, del perdono, della mediazione e della diplomazia. Il maschile e il femminile sono irregimentati entro codici rigorosi e implacabilmente separati, non possono entrare in contatto e comunicare se non passando attraverso delle procedure ritualizzate. Ogni deroga assume le spoglie minacciose del delitto. Il tempo sembra avere l'immobilità dello spazio: la sua figura è quella della circolarità (perturbante è il cortocircuito tra l'immagine degli invitati al matrimonio che danzano

in un cerchio festoso attorno al suonatore di fisarmonica e l'immagine delle pecore che si muovono in un cerchio compulsivo attorno al cadavere del padre di Efsio). Un universo che fa da sfondo a una vicenda i cui due momenti culminanti si sovrappongono con i due momenti cruciali della liturgia cristiana: il padre di Efsio viene ucciso in prossimità del Natale (indiziato dalla neve che cade e dal presepe), Efsio viene ucciso il venerdì che precede la Pasqua (durante la cerimonia dell'iscravamentu). La morte del padre (il corpo da cui sgorga sangue è metaforizzato nel bidone da cui goccia il latte) segna la nascita del figlio nel mondo degli uomini (la prima battuta del film è proprio quella rivolta a Efsio dal padre: «Quand'è che diventi uomo?»), ma sembra che la vicenda di Efsio non possa che essere la vicenda del Figlio, il cui necessario sacrificio aggiunge a quello del padre la purezza di chi si è fatto (inconsapevolmente?) carico del male su cui si fonda un universo relazionale al quale sembra avere tentato di non prendere parte. Un universo il cui orizzonte antropologico è quello della servitus («Siamo un popolo di servi», dice Costantino alla fine del film - una battuta che ha sollevato molte polemiche in Sardegna), che impone all'uomo di riconoscersi nel suo essere colui che osserva, colui che rispetta, colui che custodisce. Fintanto che la servitus antropologica non diviene schiavitù culturale e sociale. Di questa incertezza è bendato il cuore del film: il sacrificio del capro espiatorio apre la via a una riconversione della schiavitù in servitus o viene neutralizzato dalla circolarità immobile e funeraria entro cui ha luogo? Dal volto del testimone Emilio (e di chi lo ha creato) si esprime - direbbe Montale - un'anima ingenua o si tratta invece del volto di chi è "destinato" a essere ramingo, a lasciarsi estenuare dal male del mondo e a portare con sé il suo soffrire come un talismano? (FABIO VITTORINI, *duellanti* 7, giugno 2004)

INCONTRO CON IL REGISTA PIERO SANNA
E LO SCENEGGIATORE EZIO ALBERIONE

Ezio Alberione Il percorso per realizzare il film è durato circa dieci anni. Non è una durata normale per un film, ma è

spiegata dal fatto che Piero Sanna è un carabiniere. Nel senso che a tempo pieno lavora per l'Arma, e che non ha goduto, per fare il film, di un'ora di permesso, avendo deciso di realizzarlo fuori dal lavoro. Già per scriverlo è stato impiegato più di un anno. Per finanziarlo, i tempi sono stati abbastanza lunghi. Il regista, poi, oltre a essere carabiniere è anche sardo, e ha la testa dura... Appena è entrato a contatto coi meccanismi produttivi del cinema italiano - per cui si prendono i soldi del ministero, della Rai, eccetera, poi si fanno i calcoli un po' alla carlona perché resti qualcosa in tasca... - ha cambiato diverse case di produzione, perché non gli piaceva questo modo di fare. E così facendo, il tempo passava. Ha finalmente iniziato a girare, ma anche in questo caso è andato avanti a spizzichi e bocconi. A un certo punto nessuno più credeva che questo film sarebbe andato in porto, ma piuttosto che fosse un'illusione, anche un po' patetica. Poi invece l'ha finito - un discorso a parte meriterebbe il montaggio, dato che sua la prima versione durava quattro ore e mezza - e ha visto la luce. È Piero l'anima di questo film e di questo progetto che è tanto un oggetto estetico posto alla vostra attenzione quanto un vissuto, una storia, una vicenda davvero esistenziale...

Piero Sanna: Come ha detto Alberione, non sono un regista, ma un carabiniere che ha fatto un film. Questo film è nato qui al San Fedele, grazie alla collaborazione di Ezio, ai consigli di padre Bruno, e all'atmosfera di chi frequenta questo posto, che ama la cultura cinematografica che io ho osservato e valutato, e che mi è servita moltissimo per realizzare il film. Certo che la realizzazione è stata parecchio travagliata, perché non essendo dell'ambiente ho trovato certe difficoltà. Ma forse, come diceva Ezio, essere carabiniere e sardo mi ha aiutato. A voi sta valutare se ne è valsa la pena.

Padre Guido Bertagna: Può commentare per il pubblico l'immagine della locandina del suo film?

Sanna: L'immagine mi è venuta in mente proprio durante le riprese del film. Eravamo in attesa di un treno che non

arrivava mai, e ho visto il ragazzo, il carabiniere, che, con una valigia in mano, guardare senza sapere dove: ho pensato che quell'immagine poteva dare l'idea di qualcuno che cerca il suo destino, perché "la destinazione" è anche il destino. Il titolo non fa riferimento solo a una destinazione geografica ma alla ricerca della propria identità.

Intervento 1 Credo che il regista abbia tentato un'impresa quasi impossibile e che ci sia quasi riuscito. Dico quasi perché gli uomini non riescono mai a compiere le cose al cento per cento. È riuscito a trasmetterci lo spirito di quella Sardegna che sta scomparendo, non si sa dire se per fortuna o purtroppo. Questa Sardegna che conosco da trent'anni, che nell'interno mantiene una solitudine e una dignità secolare: in questo senso non sono d'accordo con l'ultima frase, "siamo un popolo di servi", credo sia una frase di reazione. Si coglie la grande presenza qualitativa della donna, rispettatissima e al centro della famiglia, abituata da sempre alle lunghe assenze del marito. Trovo che il film sia stato realizzato molto bene. Ci sarebbe da chiedersi cosa c'entrino i carabinieri: provo a dare una risposta. Forse era l'unico modo di mettere una persona estranea, del continente, a fare da cartina di tornasole e permettere al pubblico di creare un ponte di comunicazione e cogliere le differenze. Tra due mondi dai valori diversi.

Sanna: Effettivamente la Sardegna che ho mostrato nel mio film non è quella conosciuta da tutti. Spesso chi va lì con lo spirito vacanziero, delle coste, evita l'interno, quello da cui provengo io. È una realtà che varrebbe la pena di conoscere. La figura della donna sarda è effettivamente forte, orgogliosa, riesce a prendersi grosse responsabilità, anche non sue. Sa gestire non solo la famiglia, ma anche la comunità, è un punto di riferimento forte, nel bene e nel male. Non ho voluto mostrare la donna solo come madre, ma come figura di riferimento sociale. La donna barbaricina è ancora così, nonostante l'evoluzione, l'apertura al nuovo. Perché ho chiuso questa storia in questo modo? Per me il film è anche un grido di dolore. È vero che qui i carabinieri c'entrano poco, ma ho pensato che nessuno meglio di un'istituzione come

l'Arma dei carabinieri - un punto di riferimento istituzionale - poteva raccontare o riferire la situazione della giustizia in Sardegna? La Sardegna e l'Arma sono le cose che conosco meglio, e quindi mi è stato più facile raccontare questa storia: da ragazzino ho fatto anch'io il pastore e ho voluto mettere in contrasto questa realtà con quella del carabiniere.

Alberione: Vorrei fare una precisazione rispetto alla battuta finale "siamo un popolo di servi". Anche in Sardegna su questa battuta c'è stato un grande dibattito, perché in qualche maniera suonava come un giudizio sui conterranei dato da un sardo andato a vivere nel continente. Come è stato evidenziato prima parlando del manifesto, qui si scontrano due idee diverse della vita e del proprio stare al mondo. In una la vita è soggetta a trasformazione, quindi uno crede di poterla dominare - acquisire un mestiere, fare delle cose, catturare un bandito e quindi far progredire la giustizia... Nell'altra, c'è il senso che siamo sottoposti a una necessità, a un regime di immutabilità, per cui sempre si ripropongono le situazioni di ingiustizia e la realtà non cambia mai. Quella battuta finale riguarda molto di più un modo di essere persone che provano a cambiare il proprio piccolo mondo e non ci riescono e quindi sentono la loro schiavitù rispetto alla condizione. In realtà vediamo Emilio partire per un'altra destinazione, quindi il percorso evidentemente non è finito, non è detto che quella sia davvero l'ultima battuta. Infatti, quando viene pronunciata - e in dialetto - Emilio non la capisce nemmeno. Tenevo molto, in quanto non sardo, al trovare in questa storia una rappresentazione di una condizione umana, che è sarda ma anche universale.

Sanna: Quella battuta, è vero, è molto forte, ma è una provocazione, come ce ne sono altre nel film. Certo, non c'è più il trenino che ci porta a spasso in quel modo, ma anche quella è una provocazione. Oggi per attraversare la Sardegna ci vogliono ore e ore. Provocazione per far riflettere, scuotere le coscienze. Così il riferimento alla maschera non è solo folkloristico ma indica il fatto che sarebbe ora di toglierla, e di affrontare la realtà, senza piangerci addosso e tanto meno

aspettare che altri vengano a risolvere i nostri problemi. In quanto sardo, questo è quello che ho voluto trasmettere ai miei corregionali, perché effettivamente da noi c'è uno stato di disagio ambientale e sociale non indifferente, che tanti, magari lì solo in vacanza, non riescono a recepire.

Intervento 2 Il film è bellissimo. Questa uscita dal codice barbaricino, quando il ragazzo, da cui ci si aspetta che uccida l'assassino del padre, visto che la giustizia "tradizionale" non l'ha fatto, si uccide, che significato ha?

Sanna: Certo è paradossale che sia un bimbo innocente a prendere coscienza di uno stato di disagio. Ma volevo sottolineare che questo non è giusto, che non è giusto arrivare a questi estremi. Chi è investito di cariche e responsabilità, dovrebbe garantire la convivenza pacifica, senza commettere ingiustizia.

Alberione: Aggiungerei che il finale, la morte del bambino, si iscrive chiaramente in un valore rituale, perché ha luogo nel Venerdì santo, nella cerimonia dello schiodamento di Cristo dalla croce per essere deposto nel sepolcro. Allora forse, riallacciandomi a quello che si diceva prima, questa è una morte, quindi apparentemente una chiusura, disperata; ma allo stesso tempo, il fatto di riconnettersi a quel modello così alto è qualcosa che è solo in "attesa di resurrezione". Rispetto a un'enormità come la morte di un bambino, è una cosa impossibile da capire. Per una sorta di gioco in sceneggiatura abbiamo voluto dare al carabiniere il nome di Emilio non solo perché è emiliano, ma perché lui è l'altra faccia di Efsio, e infatti i loro nomi condividono le stesse vocali. Uno muore, ma l'altro vive, e forse quest'esperienza ha maturato Emilio.

Intervento 3 Faccio i complimenti al regista perché come opera prima è eccezionale, sia per il linguaggio sobrio e asciutto, senza concessioni - il rapporto tra i due ragazzi è tutto più immaginato che mostrato - sia per la scelta molto trascinate del commento musicale, soprattutto nel mo-

mento della corsa della madre, che sospetta che il figlio non abbia retto alla prova. Lei intendeva dirci qualcosa facendoci vedere due vittime innocenti e un colpevole libero: non è un grande risultato, in effetti, per un carabiniere che mostra dei carabinieri che vanno in un paese e non riescono, nonostante l'evidenza lampante della colpa, a incastrare i colpevoli. È più forte la vecchia Sardegna - diciamo quella delle omertà, delle chiusure, anche se assetata di giustizia, comunque diffidente nei riguardi di quella dello stato - o la speranza che il carabiniere arrivato da fuori possa aprire un varco in questo muro?

Sanna: Per l'Arma non è facile riuscire, non dico a sconfiggere, ma addirittura ad entrare in quella realtà. Perché è difficile, come tutte le culture chiuse. Ci sono codici di comportamento che sfuggono. Ho voluto sottolineare che i carabinieri sardi possono aiutare i sardi e i non sardi a capire come agire. È stato anche uno sprone nei riguardi dei miei colleghi - perché io sono ancora carabiniere - per farli riflettere su questa realtà. Non è facile fare il carabiniere in Sardegna, perché ci si trova - essendo stati educati prima dalla famiglia e poi dall'Arma - tra l'incudine e il martello. Ecco perché non ho mai voluto prestare servizio lì.

P. Bertagna: Pensavo a quella immagine molto bella ed evocativa in cui Emilio si mette con l'orecchio sulla rotaia ad ascoltare se c'è qualcosa che si muove in una stazione sperduta e assolata. È un'immagine d'introduzione all'ascolto di un mondo che appare veramente lontano, e che lui vede mentre noi a un certo punto non vediamo più lui, lo perdiamo di vista. Come se avesse quasi più ascoltato che visto.

Sanna: Diciamo che c'è una presenza/assenza di Emilio, in questo racconto. Non appare più di tanto, anche per altri fattori. In quella scena ho voluto mostrare cosa vuol dire vivere nella solitudine. Che non è facile, perché vuol dire avere a che fare prima di tutto con la natura, che è micidiale, può travolgere. E poi con l'ambiente. Emilio sta ascoltando qualcosa che non sente, guardando qualcosa che non vede.

Alberione: Emilio dice all'amico di aver voluto fatto il carabiniere per andare a teatro, al cinema, in discoteca gratis, mentre poi gli unici spettacoli a cui si ritrova sono quelli dei matrimoni, dei funerali, dei riti di cui forse gli sfuggono le coordinate. L'idea di partenza era proprio quella di costruire un personaggio che sembra attivo e capace di capire, per poi farlo perdere dentro un mondo che non capisce, di cui può essere solo spettatore. Forse è anche la condizione che riguarda gli spettatori di questo film, perché si trovano di fronte a qualcosa che è difficile da comprendere e riportare all'esperienza e alle coordinate abituali.

P. Bertagna: Si tratta anche di un'iniziazione alla vita, perché lui arriva in quest'ambiente da ragazzo, insofferente alle regole ma poi scopre delle regole molto più rigorose di quelle della caserma...

Sanna: Ho voluto sottolineare anche la differenza tra la ricerca del "posto" e il senso della "missione". È il lavoro che gratifica. Il posto non serve a niente, a questo bisogna educare i giovani, credo. A cercare lavori, come anche quello del carabiniere, e non semplicemente un posto.

Alberione: Detto così sembrerebbe uno spot promozionale dell'Arma. In realtà Sanna ha dovuto combattere non solo con le difficoltà produttive, ma anche con l'Arma stessa: sembrerà una stupidaggine, ma nel film ci sono alcune scene - tra cui quella del carabiniere che piange - che l'Arma voleva eliminare, ma su cui Sanna non ha ceduto.

Sanna: Ho voluto fare in modo che la storia fosse verosimile. Ho cercato attori non professionisti. I carabinieri che si vedono all'inizio sono veri, e se la sono cavata. Quindi il film non è molto celebrativo, alla fine dei conti, ma non per quello è offensivo nei confronti della Benemerita. È una ricerca interiore di presa di coscienza, di verità, perché siamo chiamati a questo.

Intervento 4: Nella storia sentimentale che corre all'interno

della narrazione ci sono due figure un po' vittime del contesto, che non permette loro di coronare il loro sogno. Però la madre accusa la figlia di avere portato il ragazzo in una situazione in cui si sarebbe potuto rovinare, mentre non considera affatto la figlia. Questo particolare è voluto o casuale?

Sanna: La madre ha considerato il ragazzo Emilio come suo figlio. E tutela a modo suo sia l'uno che l'altra. Dice alla figlia che avrebbe potuto anche rovinarlo perché ha rispetto dell'ospite, di quello che lui rappresenta. Quindi la donna ha semplicemente pensato a lui, e rimprovera la figlia, sapendo che lei conosce l'ambiente, per non aver gestito meglio la storia con lui. Tutto ciò non è detto, ma è sentito.

Intervento 5: È un film verista, di denuncia. Interessante il parallelo simbolico tra la deposizione del Cristo e il bambino che verrà a sua volta deposto. È una denuncia soprattutto l'atto pilatesco del procuratore, è un'accusa sottile, ma non tanto. Cristo risorgerà, ma la Sardegna?

Sanna: Non credo che il film sia pessimista. Credo che ricordi la necessità di riflettere sulle cose che diciamo, pensiamo e facciamo. L'accostamento del bambino a Cristo è perché sono sempre gli innocenti a pagare. I giovani devono avere più riferimenti, in questo senso. Ho voluto mettere delle emozioni in questa storia, che, questo è sicuro, non è la mia storia.

Alberione: Volevo solo aggiungere che Sanna è un cinefilo sfigato, e che il finale nasce nel ricordo di *Germania anno zero* di Rossellini. In quel film, dopo che il bambino si è suicidato, Rossellini alza la macchina da presa verso il cielo. Anche qui l'ultima inquadratura, dopo la morte del bambino e la partenza del carabiniere, è una panoramica che si innalza verso l'alto.

Intervento 5: Vorrei ringraziare il regista perché è stato un piacere enorme per me vedere e sentire il suo film. In tutti quei stasera credo ci sia la speranza che non passino altrettanti anni per vedere un altro film suo con lo stesso livello di attenzione, sensibilità, testimoniato dal silenzio in sala.

Sanna: Ci ho messo tanti anni per due ragioni fondamentali: come ho detto prima, non faccio il regista di mestiere, anche se per me è stato molto utile vedere tanti film, anche per aprirmi, venendo da una regione un po' chiusa. Il tempo era poco, ho lavorato prendendo riposi, licenze. Poi il tempo me lo sono preso anche per riflettere, perché volevo evitare di fare brutte figure, quindi ho dovuto avvalermi anche di persone più esperte di me, che mi aiutassero. Non ho ancora pensato ad altri progetti, ma forse un'altra buona idea ce l'ho.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Germana Leone - E un film da premio per la sobrietà e la misura con cui è rappresentata una Sardegna in bilico tra la modernità e le tradizioni di un popolo silenzioso e fiero. Non si sprecano parole, gli occhi parlano. Gli attori sono tutti bravi, ognuno è giusto per il suo ruolo.

Giuseppe Bianchi - Serena e dolorosa rappresentazione dell'anima e sensibilità di un popolo, chiuso su se stesso e nobilmente orgoglioso di una autosufficienza morale.

Stefano Guglielmi - Non è un film sull'Arma dei Carabinieri e nemmeno sulla Sardegna. È un film splendido che con un ritmo attentamente calibrato, lento ma mai tedioso, sufficientemente veloce da essere avvincente, con un accompagnamento musicale perfettamente integrato con la narrazione e con la variabile intensità delle sensazioni che trasmette, con la scelta attenta di scenari, situazioni e inquadrature, consapevolizza lo spettatore della condizione umana servile di condizionamenti culturali e meccanismi sociali che rappresentano, ancor oggi, la vera barriera all'evoluzione delle singole comunità e ne rallentano e, nei casi più estremi, impediscono la costruttiva integrazione.

Anna Maria Bruni Petrini - Film bellissimo, coraggioso,

semplice, dove la fotografia fa risaltare l'aspra natura della Barbagia, dove i volti degli attori presi fra il popolo sono veri, duri, ruvidi, come scolpiti nel legno, dove basta uno sguardo, un silenzio per intendersi. Stupendi i dialoghi bilingue fra il maresciallo e la madre dell'assassino e la predica in sardo del prete del paese... e il coro finale... e la deposizione del Cristo... Insomma, una pellicola perfetta in tutte le sue parti, un film da premio.

Vittorio Zecca - Un ottimo film dove un regista atipico riesce a coniugare perfettamente l'amore per la sua Sardegna, l'amore per l'Arma e quello per il cinema. Quello che colpisce, al di là del rigore stilistico frutto, evidentemente, di uno studio approfondito dei maestri italiani che Sanna ha realizzato e sedimentato nel tempo, è la profondità dell'analisi e della conoscenza dei due mondi presi in considerazione e la molteplicità dei messaggi contenuti. Finalmente un film italiano che esce dallo stucchevole minimalismo di tanti registi nostrani per affrontare realtà complesse e storicamente difficili. Forse una maggiore sintesi cinematografica avrebbe reso il film ancora più importante e coinvolgente. Evidentemente Sanna ha voluto dire tutto quello che aveva dentro temendo di non avere una seconda occasione. Perfetta e, quindi, sbalorditiva l'interpretazione delle tre madri sarde che conferma, dato che non recitano ma "dicono" la loro vita di tutti i giorni, la sincerità del finale.

OTTIMO

Maria Cossar - Bel film con tante provocazioni che trasmette allo spettatore una grande emozione e tanto coinvolgimento. È un grido di dolore di questa gente, di queste donne così contenute e fiere davanti al quotidiano, all'amore, alla famiglia, alla giustizia. Il bambino così indifeso, innocente si iscrive con il suo dramma nella cerimonia religiosa con tanta disperazione, tanti cori, tante preghiere e diventa la vittima di questo ambiente chiuso.

Teresa Dalla Valle - E un buon film perché girato con tanto amore e comprensione che invadono lo schermo sempre, anche nelle scene più tragiche, perché è riuscito a rendere quel mondo arcaico e così “lontano” e da noi e dall’oggi in modo esemplare nella sua apparente “assurdità” e perché la storia, i luoghi, i visi e le personalità sono assolutamente funzionali al film. Qualche lungaggine lo appesantisce talvolta.

Ugo Pedaci - Con questa sua opera prima il Carabiniere Piero Sanna ci ha regalato un film piacevole e ricco di sensibilità: l’opera di un profondo conoscitore della sua terra e della vita vissuta ancor oggi nei piccoli paesi dell’entroterra sardo dove nulla o ben poco è cambiato nel tempo. Ancor più meritevole questo autore se pensiamo alla fatica e ai sacrifici che questa realizzazione deve essergli costata; anni di sacrificio e di tempo libero cancellato e dedicato alle riprese e a tutti i problemi connessi, certamente ancora più pesanti per un “non addetto ai lavori”. Un racconto vissuto sulla propria pelle prima di bracciante e pastore e poi di Carabiniere. Il personaggio del giovane riminese Emilio mette bene in luce il contrasto tra i due “mondi” quello sardo dei paesi e quello “continentale”. Ne emerge una civiltà a se stante, impermeabile alla modernità e agli affanni di oggi ma anche ricca di dignità e di orgoglio. Gli attori sono tutti bravi e ben calati nel proprio ruolo. Immagino si tratti, in generale, di persone alla prima esperienza di recitazione e anche questo è un fatto notevole. Molto bella la fotografia, specie nei primi piani. Validi la colonna sonora. Grazie a Piero Sanna per averci fatto conoscere una Sardegna vera, genuina, quella che non conosce chi a Porto Cervo ci va soltanto per ormeggiare il proprio yacht.

Vittoriangela Bisogni - Un’attenta e sofferta misura è il pregio maggiore di questo film, col cui autore non ci si può che complimentare. Senza enfasi né retorica ma con grande sensibilità, il regista ci mostra prima la scuola degli uomini dell’Arma e poi un caso di cui sono protagonisti: il solito morto ammazzato con la ben nota omertà sarda e la conseguente scontata cocente sconfitta della giustizia. La narrazio-

ne gioca sempre su due contrari: la recluta riminese spensierata e solare e quella sarda seria e provata; il mare chiassoso di Rimini e quello silente di Sardegna; la lingua italiana e il dialetto per il confronto schietto; le donne mature col fazzoletto nero e i visi induriti e le ragazze truccate e in jeans; il mutismo delle bocche e l’eloquenza degli occhi, nonché la sonorità lacerante dei cori sardi; infine, nell’organico dei carabinieri operanti nel paese, quelli che si destreggiano in una tattica di stallo opportunistica, e quelli che si espongono con le azioni e si trovano le gomme bucate. Il film è condotto con ritmo sostenuto, tanto che non se ne nota la lunghezza.

Marco Bianchi - Per chi conosce la Sardegna, non solo quella turistica, il film è un documento, una fotografia dell’anima antica tutt’ora viva che si modificherà lentamente. Non importa se è un po’ lungo, un po’ “tirato”; rientra nel carattere sardo che si ritrova nei dipinti un po’ crudi e nell’arte in genere. Bellissimo l’amore accennato del protagonista con la ragazza che cerca di spiegare un mondo così diverso e radicato. Bellissimi i ritratti sia femminili sia maschili, veri. Stupenda la musica. Potrei dire che mancano solo i profumi intensi di questa terra meravigliosa. Chi la conosce ha il “mal di Sardegna” che non è solo dato dai colori del mare; è l’inconsapevolezza di trovare un retroterra antico con tradizioni vere che si perpetuano e che i sardi sono orgogliosi di tenere vive. La Sardegna è uno “stato d’animo” da visitare nelle mezze stagioni con il trenino a scartamento ridotto. Bravo Sanna!

BUONO

Paolo Cipelletti - Il film mi è piaciuto per l’intenso sapore di verità che emana dalla descrizione degli ambienti e dall’ottima recitazione degli attori non professionisti. Ho trovato un po’ “scolastica” la prima parte, con le descrizioni della vita in caserma. Il ritmo e la drammaticità crescono man mano e diventano veramente coinvolgenti quando ci immergono in un mondo tragico e primordiale, e pure vero e comprensibile.

Alessandra Casnaghi - Molto coinvolgente. Sanna affronta tematiche che ci riguardano solo marginalmente, ma si partecipa, ci si appassiona come se ciò che accade in quei luoghi lontani fosse la nostra stessa vita. I valori umani, quelli che noi pienamente condividiamo, sono proposti e sottolineati con delicatezza e rispetto. Mi è parsa convincente e realistica l'interpretazione degli attori.

Donatella Napolitano - È solo un buon film, soprattutto se si pensa che è un'opera prima che è costata tanta fatica, tanta costanza, tanta determinazione. Ma forse questa lunghezza nella preparazione ha condotto il regista a "dilatare" il film: il racconto della vita difficile dei pastori nella Barbagia, il furto del bestiame, è perfetto, come solo un sardo che ha vissuto quelle vicende poteva fare; ma l'ansia di dire tutto quello che gli urgeva dentro, insieme all'amore grande per la sua Sardegna ha reso il film prolisso, quasi un documentario. Ottima la recitazione di tutti e la fotografia. Attendo il regista a un prossimo film. È un augurio.

Luisa Alberini - Emilio, il ragazzo troppo normale che lascia un paese dove punti di riferimento sono la discoteca e Rimini, capita in un luogo descritto da chi lo conosce bene come «il posto più vicino fuori del mondo». Ed è proprio questa non avvicinabile distanza tra un presente sperimentato e un altro in cui ci si deve muovere senza capire e senza sapere che diventa perno della storia. Non serve che Emilio chieda spiegazioni, Costantino, il carabiniere sardo mandato lontano dalla Sardegna, risponde «non c'è niente da capire». Tutto è chiuso dentro quelle case, quei volti, quel silenzio che deve rimanere tale. Tutto è già sottinteso nel bianco e nel nero delle vesti, quando l'occasione è solenne. Tutto è espresso dai simboli inquietanti della antica tradizione: le maschere dei mamuthones che parlano con il suono lugubre dei campanacci.

DISCRETO

Cristina Casati - Un film onesto, con una certa dose di ingenuità che risente delle caratteristiche di autodidatta culturale del regista. L'atteggiamento direi di gratitudine nei riguardi dell'Arma, che gli ha permesso un percorso alternativo professionale, rende un po' naïf l'approccio. L'effetto è un po' quello di una sacra rappresentazione folkloristica, manca di un linguaggio modernamente interpretativo.

Ennio Sangalli - Viene messa troppa carne al fuoco e il racconto si disperde in piccoli episodi senza compiutezza. L'iniziale idea di contrapporre il "moderno" Emilio al mondo arcaico dell'abigeato barbaricino non viene sviluppata e il film sarebbe lo stesso anche se Emilio fosse sardo o calabrese. Non entra mai nel racconto se non come comparsa. Peccato.

Marcello Napolitano - Se si pensasse al percorso personale del regista e allo sforzo per realizzarlo, il film sarebbe senz'altro da premiare; guardando invece al contenuto, il regista ha voluto metterci dentro troppo, troppo di carabinieri e vita di caserma, troppo di pastori e vita di paese (le manifestazioni religiose, le feste profane), per cui si perde spesso il filo drammatico della vicenda. Marescialli paterni, brigadieri intemerati e panorami mozzafiato fanno risuonare tante corde nel cuore del regista ma molto meno in quello dello spettatore; per fortuna che alla fine c'è anche una figura di sottufficiale opportunistico che riporta a livelli umani l'Arma. Anche interessante la prima sbazzatura del "cattivo", un disoccupato perdigiorno, che rifiuta i mestieri semplici e onesti, ma rimane al livello di accenno. Più tagli, meno vicende diverse nella stessa storia avrebbero messo in migliore evidenza le grandi doti del film.

Dogville

12

DOGVILLE

regia e sceneggiatura: Lars von Trier
origine: Danimarca, Francia, Finlandia, Italia, Germania, Norvegia, Olanda, Svezia 2003
fotografia: Anthony Dod Mantle
montaggio: Molly Marlene Stensgard
scenografia: Peter Grant
interpreti: Nicole Kidman (Grace), Stellan Skarsgard, Chloe Sevigny, Siobhan Fallon, Patricia Clarkson, Jeremy Davies, Philip Baker Hall, Paul Bettany, Lauren Bacall, James Caan, Blair Brown, Ben Gazzara, Jimmy Uller, Jean-Marc Barr, Udo Kier
durata: 2h 15'
distribuzione: Medusa

LARS VON TRIER

Copenhagen, 30. 4. 1956

1984: *L'elemento del crimine*

1987: *Epidemic*

1988: *Medea*

1991: *Europa*

1994: *Il Regno*

1996: *Le onde del destino*

1997: *Il Regno 2*

1998: *Idioti*

2000: *Dancer in the Dark*

2003: *Dogville*

2003: *Le cinque variazioni* (coregia)

LA STORIA

Prologo. A Dogville, cittadina nelle Montagne Rocciose, abitata da otto famiglie, in tutto quindici persone, Tom Edison figlio del dottor Edison, giovane scrittore, almeno nelle sue intenzioni, coltiva un progetto: occuparsi del riarmo morale della sua gente. In altre parole insegnare loro il senso dell'accettazione dell'altro E per riuscirci ha bisogno di trovare argomentazioni. I nove capitoli che seguono raccontano questa storia .

Tom Edison stava pensando a che cosa dire la sera alla gente di Dogville convenuta alla Casa delle Missioni per ascoltarlo quando sentì in lontananza l'insolito rumore di spari e subito dopo l'ancor più inspiegabile abbaiare di Mosè. Non si meravigliò dunque appena si accorse che in lontananza una giovane donna stava fuggendo. La chiamò e fece appena in tempo a indicarle un nascondiglio che sopraggiunse una automobile nera, una cadillac, con a bordo, tra gli altri, un uomo che gli chiese se aveva visto una ragazza. Per avere sue notizie non solo lasciava il suo biglietto, ma prometteva anche una considerevole ricompensa. Grace, questo il nome della bella fuggitiva, non aveva scelto Dogville sulla cartina, né l'aveva scelta per visitarla. Ma Tom sentì subito che quello era il suo posto. La ragazza del resto non fece alcun mistero della ragione che l'aveva condotta in quella città: era rimasta sola, i gangster le avevano portato via suo padre. E Tom pensò che quella donna era la buona argomentazione da fornire al suo piano: chiedere alla gente di Dogville di affrontare un problema umano accettando Gra-

ce. Tom dunque presentò Grace e spiegò quello che le era successo, ma la prima risposta che ricevette non fu quella che si aspettava. Tutti avevano un diverso suggerimento da offrire. Allora Tom propose un compromesso: dare a Grace un tempo di due settimane per farsi accettare. Naturalmente anche da parte di Grace doveva essere offerto un gesto di buona volontà: dedicare un'ora di lavoro a ogni famiglia. Tom accompagnò Grace in ogni casa e Grace cominciò a bussare a ogni famiglia ripetendo a ognuno la ragione di quella sua visita, finché dopo un primo "no" tutti furono ben lieti di averla al proprio servizio. Al termine della due settimane, il giudizio fu unanime: la prova era stata superata. Ma ancora una volta e subito dopo a Dogville si verificò un fatto nuovo: dalla vicina George Town arrivò un tutore della legge e appese sulla porta della Casa delle Missioni un manifesto. Una sola parola: smarrita, e sotto il profilo di Grace Margaret Mulligan. Poco più tardi a quel manifesto ne seguì un altro: Grace era ricercata per rapina. Qualcuno allora cominciò a pensare che era venuto il momento di rivolgersi alla polizia, ben sapendo che la ragazza non poteva certo essere colpevole. Tom ebbe un'altra idea: in cambio dell'ospitalità ricevuta Grace avrebbe messo a disposizione di ogni famiglia un'ora in più del suo tempo. Lei accettò e le sue giornate divennero frenetiche. Ma, come se non bastasse, a tutto quello che tutti le chiedevano ogni giorno, e di cui appena due settimane prima avevano detto di non aver alcun bisogno, Chuck, agricoltore e padre di sette figli, aggiunse una sua esigenza personale e la ricattò con una finta prova, di cui avrebbe potuto valersi con la polizia. Poi ne approfittò con violenza. Grace dopo un lungo silenzio raccontò tutto a Tom, che le aveva detto di essersi innamorato di lei e a cui lei aveva confessato lo stesso amore, e decise che era giunto il momento di lasciare Dogville. Anche lui e dopo aver saputo di altre sofferenze fu d'accordo e credette opportuno che la persona a cui chiedere il favore di portarla lontana, dietro un compenso simbolico di dieci dollari, fosse Ben, autotrasportatore. Siccome Grace non aveva i soldi, lui li sottrasse al padre. Il piano era che in segreto Grace si nascondesse nel camion tra le cassette di mele e prendesse la

via della fuga. Ma anche Ben approfittò di lei e la prese in giro, non allontanandosi neanche da Dogville.

Grace si ritrovò dove era partita con in più su di lei un sospetto gravissimo: che fosse la ladra di quei soldi di cui il padre di Tom aveva denunciato la scomparsa. E la punizione fu per la ragazza terribile: un collare legato a una catena, ancorata a una pesante ruota, per impedirle di scappare. Ma non di continuare a fare il suo lavoro ed essere disponibile alle visite sessuali di quasi tutti gli abitanti della cittadina. Solo Tom aveva rinunciato a questo privilegio. La punizione inflittale però non fu sufficiente, l'intera cittadina chiamata ad ascoltare quello che Grace in sua difesa aveva da dire, respinse ogni sua argomentazione. Tom a quel punto fece una clamorosa marcia indietro in nome della sua ben più importante missione di scrittore. Recuperò il bigliettino che aveva detto a Grace di aver distrutto e telefonò ai gangster. Cinque giorni dopo, a bordo di luccicanti cadillac nere, quegli uomini comparvero nella strada principale e si ripresero Grace per consegnarla a suo padre che le chiese subito di tornare a casa. Grace nella lunga conversazione che seguì cercò di difendere la ragione che l'aveva convinta alla fuga e quelle con cui giustificava le cattiverie subite. Ma il padre le rimproverò l'arroganza del perdono e le offrì il suo potere. E Grace accettò "voglio rendere questo mondo un pochino migliore" e chiese ai gangster di sparare su tutti gli abitanti di Dogville e di bruciare la città. Poi prese la pistola e andò incontro a Tom uccidendolo da sola. Solo Mosè fu risparmiato. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Questa è la recensione del *Dogville* che abbiamo visto a Cannes, con i suoi 178 minuti, prima avvolgenti, poi travolgenti, verso la fine, quando tutto prende a scivolare sulla china del disvelamento e di un'inattesa svolta e rivolta. All'edizione italiana mancano purtroppo quasi tre quarti d'ora. Così va il mondo del cinema. Un paese sulle Montagne Rocciose. Un set in uno studio da cui non si esce mai. Aria chiusa in *Dogville*. Irrespirabile. Il paese del cane e di quei cani di abitanti

accoglie con diffidenza Grace, in fuga dai gangster. Fanno un'assemblea per decidere se permetterle di restare, votano sì, lei comincia a lavorare e a essere sfruttata, i religiosissimi paesani tirano fuori il nero della loro anima [...]. Il primo scomparto della nuova trilogia di Von Trier sull'America è un film di testa e d'emozioni. Film di testa: *Dogville* è un'astrazione disegnata sul pavimento di un set che è un palcoscenico tra Brecht e Ronconi, i personaggi corrispondono agli stereotipi dei romanzi (e dei film) su una qualunque piccola città, il racconto è diviso in un prologo e nove capitoli, ci fa da guida la voce di un narratore. Film di emozioni: basta che la macchina da presa si avvicini al volto di Grace o di uno degli abitanti di *Dogville* e dimentichiamo di essere su un set, entriamo dentro un labirinto di passioni represses, voglie mai sfogate, ipocrisie, odiosità, umiliazioni. *Dogville* è un atto di fede nel cinema e insieme una dimostrazione della sua falsità. È anche una specie di inno a un'attrice, Nicole Kidman, diafana forte leggera decisa, che percorre il film con appassionata accortezza e penetrante partecipazione. (BRUNO FORNARA, *FilmTv*, 16 novembre 2003)

Un pezzo mediamente furbo e mediamente superfluo, ma certo non originale, di teatro filmato. Gli estimatori aggiungono l'aggettivo *brechtiano*, che torna nei loro elogi con la stessa insistenza di crudele, atroce, magnifico. Gli scettici, invece, preferiscono lasciare Bertolt Brecht dove si trova [...]. D'altra parte, si trattasse solo di teatro filmato, le due ore e più passerebbero senza troppi danni. Ma non c'è via di scampo: la ricetta impone l'aggiunta d'una voce narrante, che nel caso specifico non dà tregua agli orecchi, risultando ancora più petulante che letteraria. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 16 novembre 2003)

Dogville è un paesino disegnato col gesso come si faceva in cortile, da ragazzini, per simulare il mondo. Intorno c'è il vuoto, il buio o la luce accecante a seconda se è giorno o notte. Centrato su una eretica parabola cristologica, designando una donna proba, Grazia, al posto del Signore, è un altro film estremo del regista di *Dancer in the dark*. Cancella

il rapporto convenzionale del cinema con la realtà fotografata e chiede allo spettatore di giocare con l'immaginazione come se leggesse un libro, o se ascoltasse la radio. L'effetto straniante fa passare l'emozione attraverso la psiche e aumenta, nel nuovo, la tragedia. Come si dice, è arte concettuale. Le strade sono definite da righe bianche. Gli alberi da un disegno con la scritta "albero". I venti abitanti entrano ed escono aprendo e chiudendo porte invisibili, ma sonorizzate, come i passi o i motori delle auto. "Teatralità cinematografica" mai tentata così. Per la Kidman un altro passo nella maturità della recitazione. (SILVIO DANESE, *Il Giornale*, 8 gennaio 2003)

Lars von Trier, come sempre, non si limita a raccontare una storia, preferendo insistere ossessivamente sulla forzatura della messa in scena, su una regia che sottolinei gli snodi del racconto. E in *Dogville* il segno più accecante è l'assenza di scenografia in senso stretto, la mancanza di pareti e case, la sparizione della stessa città che dà il titolo al film. Perimetri domestici, strade e persino un cane, tutto è disegnato sul pavimento del gigantesco palco teatrale che *suggerisce* la città rendendo trasparente e attraversabile ogni ostacolo visivo. Così tutto accade sotto gli occhi di noi spettatori, niente è nascosto al nostro sguardo, neppure il corpo di Grace coperto da un telo e circondato da casse di mele sul furgone del laido Ben (il telo diventa miracolosamente impalpabile e così assistiamo alla violenza). Gli abitanti di *Dogville* danno per scontate le pareti delle case, le porte da aprire e chiudere, il campanile e il giardino. Che non ci sono. Eppure anche per loro tutto è immediatamente visibile, solo che fanno finta di non sapere e non vedere, giocano ad accettare tutte le menzogne che sono la sostanza del cinema, che sono assunte come reali ogni volta che ci si pone davanti a un film. Esattamente come accade a ognuno di noi. In fondo von Trier insiste in modo neanche troppo velato sull'implicito sadismo dello sguardo, sull'affermazione del potere oculare come esercizio di violenza e sopraffazione: dalle inquadrature dall'alto che contengono gli avvenimenti e il loro set, passando per l'onnisciente voce off, fino all'esemplare sequenza in cui Grace è stuprata da Chuck mentre tutti gli abitanti di *Dogville* (e noi

con loro) vedono senza vedere, tacciono e volgono altrove il loro sguardo. Ma l'obiettivo di von Trier non è tanto smascherare la falsità che è propria della macchina cinematografica, quanto indagare come l'affermazione del falso quale sistema relazionale - e quindi narrativo - si specchi nella relazioni umane e sociali. Esiste una differenza fra la comunità-Dogville e l'individuo-Grace, anche solo perché quella è assuefatta al sistema di false apparenze che regolano il mondo menzognero (si veda il delirante dialogo fra la Kidman e la Bacall sull'opportunità di prendere una scorciatoia riservata agli autoctoni). Per disfarsi della sua remissività Grace deve uscire dalla passiva accettazione degli eventi e diventare l'ultima possibile cittadina di Dogville. Deve indossare l'arroganza di chi finalmente vede attraverso le pareti senza fingere una cecità che non c'è. La sua vendetta è l'estrema compenetrazione con le regole di uno sguardo che non conosce ostacoli, perché, con Nietzsche, «l'uomo veritiero finisce per comprendere che non ha mai smesso di mentire». (FRANCO MARINEO, *duellanti* 1, dicembre 2003, pp. 32-33)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Giacomo Poretti - Credo che il regista si sia interrogato sul significato e sui disegni di Dio. Un tentativo di spiegarsi Dio e la sua appendice: l'uomo. Insomma cercare di spiegarsi il mistero e di Dio e delle sue opere. Sono domande un po' urlate: perché ci hai fatto Signore? Veramente il tuo è un gesto d'amore? E allora perché nella tua onnipotenza ci hai dato il dolore e il male? Sei un Dio buono o sei invece un dittatore che si diverte con il suo esperimento di laboratorio? sei un padrone terribile che punisce e distrugge la sua creatura perché miserrima? che progetti avevi per noi uomini? Ho trovato bellissimo il dialogo in macchina tra Padre e Figlia: è come se il regista si fosse immaginato i momenti in cui Dio ha deciso di "articolarsi", di essere anche Grazia e di donarla all'uomo. Durante questo dialogo tra il Padre e la

Figlia (la Grazia, Gesù Cristo?) dove si accusano reciprocamente di essere arroganti, ho intravisto un'unica domanda che il regista si pone: c'è libertà per l'uomo, può egli decidere per il bene e il male o il Grande Gangster ha già deciso? Ci sono tantissimi altri spunti che andrebbero approfonditi: il cane Mosè che viene salvato e altro ancora, ma la vertigine di queste altezze mi toglie un po' il respiro e la lucidità.

Marcello Napolitano - Alcuni film hanno vari piani di lettura, ma questo sembra un grattacielo: studio psicologico sul sado-masochismo? Apologo biblico del Nuovo o del Vecchio Testamento? Dogville come "città del cane" oppure "città del non-Dio" (non-*Godville*)? Esperimento d'avanguardia? Paradigma della società in cui viviamo? Forse l'interpretazione che mi è più vicina è quest'ultima, resa evidente dalla palese inesistenza della scenografia che ricorda i fragili schermi di convenienze sociali, educazione, etichetta, dietro cui edificiamo la nostra vita, e nascondiamo la parte impresentabile di noi stessi; la deformazione della forma nei pittori, del linguaggio negli scrittori (e nei registi) è la ricerca, non il raggiungimento, della verità da parte dell'artista oltre la cortina delle convenzioni. Ogni giorno ci guardiamo allo specchio per sbarbarci e vediamo il solito viso conosciuto, confortevole, abitudinario; un giorno qualcuno ci fotografa di sorpresa e vediamo un volto nuovo che non è *il* nostro volto ma *uno* dei nostri volti, magari uno di quei volti che per qualunque ragione abbiamo preferito dimenticare. L'operazione di von Trier riesce con particolare abilità, con una crudezza e una semplicità di linguaggio e una programmaticità che mi sembrano illuministe: tutta la vicenda è ridotta all'essenziale, al distillato delle situazioni, così come la scenografia, che indica le cose ma non le mostra (le case, i campanili, le montagne...). Von Trier è un entomologo che rende trasparente anche il telone del camion per farci vedere esattamente il comportamento sessuale-morale dell'insetto "uomo"; così come è magistrale l'altro stupro, quando ci mostra le natiche dello stupratore sullo sfondo delle brave famiglie di Dogville intente alle loro occupazioni consuete. L'ascendenza illuminista (ma forse si potrebbe dire anche brechtiana, dato il pessimismo del regista) è rilevabile

anche nella mancanza di dubbio, dal fatto che il regista dimostra un teorema, non considera minimamente che l'umanità sia mossa anche da altri impulsi oltre quelli che lui analizza. Ha distillato l'essenza dal magma della vita sociale: tutto il resto è solo roba inutile, materiale brutto, cascame.

Elsa Arié - Un vero gioiello interpretativo Dogville pur così scarno come si presenta, sa trasformarsi in uno straordinario capolavoro di ingegneria scenica teatrale, fuori da qualsiasi schema di ordinaria raffigurazione cinematografica. Una costruzione visiva insinuante e sottile sull'essere dell'uomo, sempre maledettamente più solo con se stesso e i suoi problemi, nell'immensità avvolgente dell'universo che lo circonda, sopraffatto dalle debolezze, dalla cattiveria, dalle gelosie che ne condizionano l'essenza dei comportamenti, positivi e negativi, caratterizzandone l'indole primordiale degli istinti più aggressivi. Nel mondo surrealistico di Lars von Trier non esistono mura, mura che noi stessi ci illudiamo di creare, delimitando i nostri spazi, magistralmente "tracciati" dal regista sul punto filosofico di un ipotetico confine che si separi dall'"altro" e dove si consumano gli atti più bestiali della natura umana! Anche l'amore viene sopraffatto dalle falsità, dal rancore, dall'odio, dalle follie esistenziali che travolgono inesorabilmente le coscienze e l'effimero rapporto di convivenza della "piccola città". Geniale il disegno planimetrico che va alla ricerca di questa triste realtà. rifugio ben diverso cercava di trovare Grace, nella sua tenace fuga dal Male che rimarrà senza speranza di trovare il Bene alternativo. Una grande opera d'arte di von Trier, carica di contenuti, impaginata tra le briglia di un Nulla, ma che racchiude un Tutto tra le linee ingabbiate del suo percorso.

OTTIMO

Ilario Boscolo - Film terribile per contenuto e forza espressiva. La scenografia disadorna e astratta da palco teatrale però dà una visione totale dell'universo, gli intensi primi piani e la cadenzazione degli eventi e passaggi del sentire fanno parte-

cipare e parteggiare con intensità. Troppo cattivo fino alla ferocia, umiliante e degradante l'agire di tutti i componenti della comunità del piccolo paese per non accettare la sentenza finale «non sono degni di vivere e il mondo non perde nulla dalla scomparsa della intera comunità». Se il castigo non venisse da un potentissimo gangster, verrebbe l'associazione con un qualche episodio dell'Antico Testamento: la città procede verso un baratro di male e arriva il terribile castigo di Dio. Il pessimismo del film è cosmico: non esiste lo spazio nel mondo per sentimenti e comportamenti puliti dolci: la comunità di paese è malvagia, i sentimenti amorevoli e dolci sono costretti a mutarsi in giudizi spietati.

Luisa Alberini - E se Dogville, città aperta, fosse anche la metafora di un luogo senza confini, abitato da chi pretende di vivere in trasparenza la propria normale condizione, senza però riuscire a nascondere le proprie umane debolezze? In altre parole un luogo dove l'assenza di pareti diventa il non limite al senso del bene, e il male possa essere visto come inevitabile necessità, come estrema chiamata per ricostruire la giustizia. Dice all'inizio Tom: devo trovare argomentazioni per far capire all'intero paese l'estremo bisogno che c'è di una maggior apertura e accettazione verso gli altri. Un appello di cui nessuno però sente il bisogno. E il finale è drammatico, ma non deve scandalizzare. Anche l'estrema generosità di Grace non può più essere accettata.

Ugo Pedaci - Ci viene regalato da un regista cinematografico di lungo corso uno dei più bei "pezzi di teatro" messi in scena in questi ultimi anni. Data per scontata l'originalità e la personalità di von Trier e quindi anche la "forza" normalmente contenuta nei suoi lavori (*Le onde del destino* insegna!) ci troviamo questa volta davanti a un'opera notevole sia per contenuti che per realizzazione. Questo film si presta certamente a diverse letture e i primi commenti "a caldo" ne hanno dato conferma. Il regista ha voluto esprimere il suo pensiero sull'America, sul cinema in generale ma anche sull'umanità che lo circonda, sulle verità e sulle menzogne, sulla cattiveria e sulla bontà, sul perdono e sul castigo. Alcune delle soluzioni

adottate, quali i contorni soltanto disegnati delle strade e delle case del paese immaginario di Dogville, la scelta dei nomi dei personaggi - primo tra essi il cane Mosè -, la divisione della struttura del racconto in un prologo e nove capitoli sono alcuni dei lati geniali dell'opera. Certamente il finale può sorprendere ma non più di tanto. Durante tutto lo svolgersi del racconto si percepisce l'arrivo di un fatto sensazionale come appunto il castigo finale. Tutti gli abitanti vengono prima messi in condizione di comprendere il male commesso; ognuno dovrà poi affrontare giudizio e castigo. Mi piace rileggere questo lavoro in chiave di Vecchio e Nuovo Testamento con tanto di giudizio finale. Un fatto è certo: grande parte dell'umanità è degnamente rappresentata dagli abitanti di Dogville! E ciò faccia pensare. Due menzioni: la prima per la ottima recitazione della Kidman, tanto brava da arrivare a "trasformarsi" da un film all'altro; e la seconda per l'uso della macchina da presa che si muove con perfette angolazioni e una serie di primi piani che ritengo fondamentali per l'analisi dei personaggi.

Rita Gastaldi - Al di là di tutti i simbolismi biblici o comunque religiosi che vi si possono rintracciare, a partire dal nome dei personaggi (Grace e Mosè) e del villaggio, credo che il film ci metta innanzitutto di fronte alla realtà cruda e spietata che "i poveri e i deboli non sono buoni" anzi possano raggiungere forme di crudeltà e violenza, mascherate da apparente carità e benevolenza, tanto più odiose quando nei confronti di chi non solo è (finalmente!) più debole e bisognoso di loro ma è un diverso, «ha mani di alabastro» e atteggiamenti di mite accettazione e umile riconoscenza. È un film senza speranza, perché la non reazione della vittima induce a un crescendo di comportamenti aberranti (forse perché inconsciamente la non reazione viene percepita come arrogante superiorità e quindi provocazione ad andare oltre...). Lo sterminio finale non ha in sé alcun contenuto di purificazione, proprio del castigo (chi muore non ha coscienza delle sue colpe e non resta nessuno a ricordare, esempio e monito per chi verrà) e solo in parte, quando Grace ricorda le statue distrutte, ha il sapore della vendetta (la distruzione è decisa pensando «il mondo sarà migliore senza Dogville»). Bellissima e di grande effetto la sceno-

grafia che, facendo del villaggio un tracciato di gesso bianco e riprendendo dall'alto i suoi abitanti, ha accentuato l'atmosfera di rarefatta estraneità e l'universalità del messaggio.

Maria Ruffini - Dogville è un vero spettacolo, bellissimo e inquietante: la sceneggiatura così originale, la recitazione perfetta, il crescendo del coinvolgimento emotivo lo rendono eccezionale. Ma non è tutto qui, il film ci pone dei problemi: quanto c'è di ambiguo, di amorale, di violento nell'animo umano, anche se tutto ben mimetizzato? Scuote, questo film, perché con forza ci invita a entrare nel profondo della nostra coscienza per cercare una risposta vera e adeguata. In questa analisi che ci obbliga a fare, vedo i valori umani della pellicola, ma la storia che racconta mi fa solo rabbrivire.

Paolo Cipelletti - È un film che mi è piaciuto moltissimo per l'assoluta libertà espressiva con cui narra (perché si tratta di una storia-apologo) il passaggio in una cittadina ipocrita e perbenista di una persona venuta "da fuori", desiderosa di farsi accettare - ma anche di incidere e trasformare la comunità -, con la dedizione, la bontà e la tolleranza. La storia, che richiama insieme elementi dell'Antico e del Nuovo Testamento, esprime però soprattutto il sentimento personale dell'autore, che ne fa uno strumento per dipingere con grande efficacia l'assoluto squallore morale di tutti gli abitanti della cittadina, tanto che alla fine ogni idea di redenzione è travolta da un'indignazione che porta a un feroce castigo. La serie di foto alla fine del film ci chiarisce che gli abitanti di quella cittadina siamo noi, oggi, che ci adagiamo nel nostro mondo "sviluppato" e autoreferenziale. A differenza di altri film visti in questa stagione, non si tratta in questo caso dell'uso di simbolismi astrusi, ma di mezzi espressivi efficaci, che eliminando tutti gli elementi esterni, si concentrano sui personaggi, sullo sviluppo drammatico e sui significati profondi della storia.

Lucia Fossati - Con le sue storie allegoriche con Trier riesce sempre a stupire e far discutere. *Dogville* è forse uno smascheramento del sogno americano che ne denuncia l'ipocrisia e la xenofobia, tanto da essere boicottato negli Usa? Op-

pure Grace è un'altra *figura Christi* che dopo essersi fatta serva di tutti fino all'estrema umiliazione, innalzata alla destra del Padre diventa giudice inesorabile? Oppure è un film sul voyeurismo del cinema, una specie di rilettura di *La finestra sul cortile*? O è semplicemente un esercizio di stile che vuol dimostrare che il cinema è capace di assumere in sé il teatro e la letteratura per farne un'opera nuova? O è altro ancora? Il bello è che qualunque ipotesi può essere sostenuta da un'analisi accurata del film: questo mi basta per dire che è un'opera originale, unica, indimenticabile, come indimenticabile è il volto di Grace, il suo sguardo che, fin dal manifesto, ti scruta obbligandoti ad affrontare la verità.

BUONO

Bruno Bruni - Ancora una provocazione di von Trier con una storia estrema che ci riconferma una visione della società dominata dalla violenza e perfidamente ipocrita. Il regista immagina schematicamente un mondo di persone indifese, vittime sacrificali, dominate da un mondo infinitamente più numeroso di lupi. Nel film la vittima deve soggiacere alle ipocrisie di una comunità perversa che blandisce, prevarica, sottomette, in cui domina la menzogna e in cui anche il sesso è inteso come bestiale umiliazione. Con queste premesse l'epilogo non potrà avere il sapore della giustizia, ma sarà dominato da quello della vendetta. Il film ha comunque il pregio di risultare coinvolgente, grazie a un'attenta regia e a un'eccellente interpretazione. La scenografia volutamente disadorna e di tipo teatrale, trasmette il silenzio di un'incomunicabilità volutamente sordida. La piccola comunità rappresentata, racchiude quanto di più abietto possa produrre il genere umano, seguendo il criterio di una società allo sbando che merita il completo annientamento. Metafora forse di un giudizio superiore non più differibile che inesorabilmente ricadrà su un male così diffuso e non più controllabile.

Vittoriangela Bisogni - Un impianto scenico tipicamente teatrale colpisce lo spettatore alla vista di quella genialissima

mappa del paese, dove tutto il film si svolge. Un teatro cui il cinema consente ampi spazi per contenere tanti elementi e la possibilità di riprese suggestive da diverse inquadrature. Inoltre la suddivisione in capitoli sottolineati da musica barocca e dalla voce recitante conferisce all'opera un prezioso carattere di "Oratorio". Quindi un connubio spettacolare tra cinema e teatro. Alla lunga però questo è anche il limite del film, peraltro lungo, poiché l'uniformità delle immagini e l'ermetismo narrativo (al di là della sua apparente semplicità) ingenerano stanchezza. Quanto al significato dell'opera, l'intrico tra metafore e simboli ne autorizza qualunque interpretazione. Quella cristologica mi è sembrata la più illuminante e la più esaustiva.

Lydia D'Ercole - Per me è una tragedia brechtiana contro l'America e l'arroganza della violenza. Comunque grande cinema con una potenza drammatica come raramente accade. La Kidman è bravissima.

Luciana Ravizza - Un film che fa pensare e discutere anche se è difficile da capire. Considerando che il gruppo della città di Dogville era privo di un pastore, forse il significato del film è che una buona guida spirituale e religiosa è necessaria per "tirare fuori" la parte buona che c'è in ognuno di noi. Sarà un'illusione, ma voglio crederci.

Alessandra Casnaghi - È difficile giudicare un film come Dogville. Von Trier è autore di film estremi; egli pare torturare gli spettatori con la propria visione cinica e spietata della realtà. Anche questo film compie un'analisi cruda della società di provincia e le emozioni che mi ha suscitato sono state fortissime e a volte sgradevoli. Nei nove capitoli in cui è suddiviso il racconto, la protagonista vive una fase di ascesa e una di discesa. Il suo arrivo - dall'esterno - cambierà le sorti di una piccola città, apparentemente tranquilla. Le torture fisiche e psicologiche a cui Grace (la Grazia) sarà sottoposta ci fanno sperare in una sua fuga o in una ribellione. Quando poi, però, giunge la tragica vendetta finale, ci si chiede "Chi è la vittima? Chi è il carnefice?" e tutto pare sconcertante.

DISCRETO

Piergiovanna Bruni - Opera filmica originale, unica come struttura. La tematica del film del geniale von Trier è mortifera come nei suoi precedenti lungometraggi. Il regista è cerebrale, guarda troppo in alto, ma finisce per colpire in basso e, con irrimediabile monotonia, al basso ventre. Il film sulla "città dei cani" che rappresenta il mondo anche se ambientata in America, incita alla vendetta che sceglie come strada maestra la rivendicazione: *homo homini lupus*. Grace potrebbe rappresentare Gesù Cristo al femminile, ma ciò sarebbe blasfemo oltremodo: Gesù non era figlio del male (come lei del gangster). Quindi l'essenza del suo messaggio ci sfugge e sembra alquanto invasato. *Dogville* ha un'atmosfera perfida: le pareti sono inesistenti, tutti vedono e fingono di non vedere. von Trier è solito usare metafore distruttive che non riescono neppure a insegnare il bene attraverso la consapevolezza del male, sono talmente permeate di masochismo da confonderci. Le sue fantasiose degradazioni cerebrali sull'amplesso sono impregnate di pulsione di morte. L'amore fisico per lui è solo punizione. Sadismo, allucinazioni e pretenziosità sono la prerogativa di questo regista depresso. Ed è proprio lui l'arrogante che trascina nel suo pessimismo anche chi, pur trovando la vita difficile e a volte crudele, tenta di guardare al positivo per fare "tendenza". Con le sue inquietanti stravaganze von Trier può catturare ma non incita alla speranza. Molto più positivo il lavoro teatrale al Teatro Filodrammatici di Milano dove un autentico americano Edgar Lee Masters in una fantasiosa piccola città americana - Spoon River - fa l'autocritica all'umanità, usando il *memento mori* senza inutili stupori.

Caterina Parmigiani - Il regista, condividendo forse le riflessioni di Pirandello sulla maggior efficacia comunicativa del teatro sul cinema, ambienta il film in un grande palcoscenico, sul cui pavimento sono disegnati i perimetri delle case, le strade... Gli abitanti - "maschere nude" - vivono in case/non case, senza pareti e senza porte, dove tutto è visibile, eppure non visto. La trama è carica di simboli, alcuni comprensibili

- vita sociale come luogo dell'inautenticità, ruoli codificati dall'ambiente... -, altri di difficile interpretazione - Dogville "città di cani", il cane Mosè, sadismo/masochismo, ecc. - e di stimolo per un'ulteriore riflessione da parte dello spettatore, se non si lascia scoraggiare da un sentimento di inadeguatezza interpretativa per essere stato gettato in un *mare magnum* di simboli. Il film è interessante e suggestivo, ma troppo ermetico e cerebrale, a rischio di noia.

MEDIOCRE

Teresa della Valle - Di cittadine ordinate e apparentemente oneste e di persone perbene con tanti scheletri nell'armadio è pieno il cinema e questo è solo un tentativo di rendere originale a tutti i costi ciò che originale non è. Un modo di "ingarbugliare" con lentezze esasperanti una storia che più lineare non potrebbe essere. Ottima la recitazione e buona la fotografia capaci di dare qualche emozione che purtroppo si stempera nell'insostenibile lungaggine del film.

INSUFFICIENTE

Riccardo Valente - Mi sono "arrabbiato" perché il film mi è parso rappresentare un cattivo uso dell'intelligenza che von Trier indubbiamente possiede. La figura centrale del film, Nicole Kidman alias Grace, è un misto di Fantine/Justine e Jenny dei Pirati. L'unico messaggio che emerge è l'insofferenza del regista per gli intellettuali, con un'evidente critica al buonismo (anche se bisogna ammettere che è molto divertente il colloquio tra Grace e il suo papà a proposito dell'arroganza). La verità è che il regista non sapeva come terminarlo, il suo film così sciocamente intelligente, e quindi, via con un bel bagno di sangue, l'unica soluzione (finale) possibile. Mi spiace che non ci sia, accanto a quelle già in uso, una nuova categoria di giudizio: quella del film *deplorable*. *Dogville*, bello o brutto che sia, è, appunto, deplorable.

Ebbro di donne e di pittura

CHIHWASEON

regia: Im Kwon-taek
origine: Corea del Sud 2002
sceneggiatura: Im Kwon-taek, Kim Young-ok (dal libro di Min Byung-sam)
fotografia: Jung Il-sung
montaggio: Park Seon-deok
scenografia: Joo Byung-Do
costumi: Lee Hye-ran
musica: Kim Young-dong
interpreti: Choi Min-sik (Jang Seung-up detto Ohwon), Son Ye-jin (So-woon), Ahn Sung-ki (Kim Byung-moon), You Ho-jeong (Maehyang), Kim Yeo-jin (Jim-hong)
durata: 1h 57'
distribuzione: Bim

IM KWON-TAEK

Changsong (Corea), 2 maggio 1936

Autore di circa un centinaio di film, mai distribuiti in Italia salvo *Ebbro di donne e di pittura*.

LA STORIA

Sono gli anni della seconda metà dell'Ottocento quelli in cui vive il pittore Jang Seung-up detto Ohwon, in una Corea caratterizzata da un lento e continuo declino. Jang Seung-up nasce povero. Trascorre l'infanzia da vaga-

bondo tra continui maltrattamenti e la voglia di ribellarsi con la matita in mano e un foglio per disegnare. Finché un giorno il letterato Kim Byung-moon lo vede a terra davanti a uno di quei disegni appena finiti e lo porta a casa sua. Si ritroveranno dopo molti anni, quando il ragazzo Jang Seung-up lo incontra per caso nel negozio di un cartolaio e Kim Byung-moon, che rivede nei dipinti appesi nel negozio quel segno geniale che aveva già notato nei primi schizzi di bambino, lo indirizza a un maestro. E da questo maestro Seung-up apprende tutto quello che deve sapere affinché «la forza vitale della sua anima scorra attraverso le dita e arrivi al foglio bianco». Ma intanto chi torna dalla Cina portando libri che in Corea nessuno aveva mai visto si preoccupa anche della decadenza della classe dei nobili e sollecita l'intervento dei riformisti. Seung-up che ha modo di vedere quei libri su cui sono riportati grandi capolavori ne rimane impressionato a tal punto che l'imitazione a cui si dedica supera ben presto la bellezza dell'originale. Poi ritorna alla locanda in cerca di donne e di vino, attratto da quella gente a cui si sente più legato. E qui c'è chi lo riconosce e lo convince a ritornare nelle mani di un maestro che ha ancora molto da insegnargli. Allievo tra altri allievi apprende così che dipingere vuol dire andare oltre la forma. Che è necessario ripensare a quello che ha fatto perché «più importante dei tratti del pennello è ciò che esiste oltre loro. È la loro anima». Il primo riconoscimento importante arriva a Jang Seung-up con l'invito a dipingere un ventaglio per un dignitario cinese, e trova conferma nel dono che ne riceve in cambio: la pietra preziosa per un sigillo. Naturale conse-

guenza da uomo ormai famoso è il poter incontrare belle donne con cui intreccia storie piene di passione.

La rara maestria che dimostra nel copiare opere di grandi artisti diventa però anche una specie di rimprovero. C'è bisogno che si evolva, che ricerchi e si imponga con il proprio stile, «una pittura che sia pittura e basta». Ma il sentirsi addosso il controllo dei maestri lo fa fuggire e il rifugio è quello dei posti di piacere e del vino. Così prosegue cercando ispirazione in quella natura che continua a osservare per raccoglierne l'anima e accettando l'ospitalità di quelle donne che riconoscono la grandezza della sua arte e che sono disposte a stargli vicino al solo prezzo di un suo dipinto. Un giorno riceve un ordine a cui non può sottrarsi: per il compleanno del Governatore deve dipingere per primo un quadro nello stile augurale indicato a una simile circostanza. Dopo di lui il pennello toccherà a un altro pittore, più famoso. L'aver accettato quell'invito lo mette in realtà al centro di molte critiche da parte di chi gli rimprovera presunzione e anche arroganza, ma gli procura altresì l'apprezzamento proprio da quel non più giovane maestro che riconosce la superiorità della sua arte. Nessuno dubita più delle sue capacità e i suoi quadri sono anche oggetto di speculazione. Una volta chiamato a riconoscere un'opera che gli veniva attribuita, sicuramente sua, la smentì con la più ferma sicurezza. Disse, pressapoco: «È un falso. A quell'epoca le mie intenzioni erano state altre». Raggiunta la maturità Jang Seung-up ammette però di essere ancora in cerca di se stesso: si è arreso al lavoro che gli viene richiesto su commissione e avverte il bisogno di cambiare. È l'ennesima crisi che lo porta a bere fino alla perdita di controllo. La spiegazione che si dà è quella di doversi liberare da una prigione in cui si sente chiuso e ricomincia a lavorare quasi con rabbia, provando e riprovando fogli di carta per poi arrivare al risultato cercato. Ma anche a un tentativo di suicidio. Intanto mentre i riformisti che aspirano a rimuovere i conservatori agitano il Paese, dal palazzo reale gli arriva una convocazione. L'ordine è quello di dipingere un quadro per un generale cinese a cui è stato chiesto aiuto. Jang Seung-up cerca di rendersi irreperibile, ma sarà ricondotto a corte a

forza e comunque non potrà evitare di essere testimone degli sconvolgimenti politici della Corea. Negli ultimi anni della sua vita, dopo essere ritornato tra le braccia di chi aveva continuato ad aspettarlo, riprende la vita errante. A guidarlo solo il girovagare dentro la natura con lo sguardo fisso su quello che poi avrebbe tradotto su carta con il pennello. La curiosità di cimentarsi in nuove opere e la necessità di procurarsi di che vivere lo porta a un laboratorio di ceramica. Lì dipinge il suo ultimo capolavoro. Poi un salto nel fuoco. A film ormai terminato una breve scritta ci informa: Ohwon sparì senza lasciare traccia nel 1897. Secondo la leggenda partì per i monti di Jaman e divenne un eremita immortale. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Lì per lì l'idea di vedere un film coreano su un pittore ottocentesco può anche lasciare freddi: ma il film di Im Kwon-Taek è singolare, interessante non soltanto per la figura di geniale artista sregolato di cui si occupa, ma anche per l'attenzione con cui cerca di seguire in diretta il lavoro della pittura. Il corpo del pittore, eroe del film, è centrale. Il percorso dalla Natura ai suoi occhi, dalla sua mano alla tela, è un gesto erotico e un rituale sociale. Dipinge sempre circondato dai suoi committenti e ammiratori e anche da casuali passanti e astanti (Rembrandt faceva lo stesso); dipinge ingaggiando con l'idea di quanto vuol fare, con i materiali del lavoro (pennelli, tela o carta, colori) e con i risultati una vera lotta fisica (Pollock faceva lo stesso). Intorno alla pittura e al folle edonista sta un popolo senza nazione (la Corea lacerata tra Cina e Giappone), un Paese che attraversa nella seconda metà dell'Ottocento un periodo di particolare difficile asprezza: in fondo c'è la sua personalità di collerico, di alcolista, di sessuomane, di affamato di libertà. Il film, vincitore del premio per la migliore regia al festival di Cannes 2002, racconta, dall'adolescenza di popolano povero (era nato nel 1843) sino alla repentina misteriosa sparizione nel 1897, la vita del pittore Jang Seung Up, detto Oh-won, ispirandosi

alla biografia scritta da Ming Pyong-Sam. Ma al centro della vicenda, fin dalla prima inquadratura, c'è sempre il dipinto con le sue linee sinuose che rappresentano il mondo naturale (un germoglio, un'aquila, un pesce) e insieme la transitorietà dell'esistenza. Il carattere sfrenato del pittore è illustrato senza alcun moralismo, senza alcuno spirito anedddotico o pettegolo, con il massimo rispetto, come una componente se non una necessità della sua arte: ma nello stesso tempo serve a imprimere alla storia slancio vitale. È bravissimo, come protagonista, l'attore coreano più famoso, di formazione teatrale, Choi Min-sik: meno male che ogni tanto c'è il cinema a permettere di avvicinarsi un poco a culture remote. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 28 marzo 2003)

Im Kwon-taek è uno dei grandi vecchi del cinema della Corea del Sud. In Italia, guarda caso, non si è mai visto niente. *Chihwaseon* (letteralmente: colpi di fuoco) è l'ultimo, finora, dei suoi quasi cento film. Un'opera bellissima, che richiede pazienza, ma che infine ripaga eccome. Seguendo le vicende inquiete del famoso pittore coreano Jang Seung-up, nato nel 1843 e scomparso senza lasciare tracce nel 1897, Im ci racconta di un paese e una cultura che a poco a poco si vedono cancellare la loro specificità: Cina e Giappone, entrambi "infiltrati", ne allontanano l'identità. Jang, da principio maestro nel copiare i dipinti cinesi, sente di dover rendersi autonomo. Ma è difficilissimo, perché la creazione è un processo che non può disgiungersi dalla Storia: quando questa è sbriciolata in ansie e incertezze, l'Arte non può che subirne le conseguenze. (PIER MARIA BOCCHI, *Film Tv*, 1 aprile 2003)

Elegante, raffinato nell'uso di differenti stili cinematografici, di largo respiro narrativo: l'unico appunto che si potrebbe fare al film è che ci risulta forse un po' troppo orientale e rischia di stremare un pubblico avvezzo a norme estetiche molto diverse. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 29 marzo 2003)

Incrocio interessante, a volte avvincente, tra cinema e pittura, nella ricostruzione della vita del grande artista coreano [...]. La sua attitudine insorge da ragazzino, quando, per

gratitudine, improvvisa un disegno e scopre (e viene scoperto) la precisione evocativa di un tratto tradizionale e insieme anticonvenzionale, che sviluppa e continua a superare in una vita di angosce e abbandoni, tra alcol e donne. L'immagine "genio e sregolatezza" che il film ci affida è per fortuna curata per restare spesso fuori dal cliché. Non ne sapevamo niente di Jang. Questa biografia, che non omette la narrazione della creatività, ci avvicina all'avventura di un uomo che torturava la sua vocazione per superarsi, come farebbe un atleta coi suoi record. I quadri che la cinepresa fissa ci illustra, sono nature meravigliose e misteriose nelle quali vorresti perderti. Il settantenne regista coreano impiega il principio pittorico-cinetico del "chong chung-dong", azione all'interno dell'inquadratura fissa. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 5 aprile 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Maria Luisa Daverio - Nella stanza buia (grotta - ventre materno) al lume di candela (ricerca di Dio o del senso della vita) un uomo senza tempo e di tutti i tempi si inebria di pittura, si nutre di pittura. Mistero dell'anima e fisicità, il suo corpo si immerge, si compenetra, e si sente albero, fiori, fango, montagna e quando fa l'amore è terremoto primordiale e origine di vita. Fino a diventare fuoco e mito. Film bellissimo, denso di significati che va rivisto più volte. Metafora dell'arte che svela sempre l'essenza profonda della vita.

Luisa Alberini - Un uomo in fuga che la vita, o la necessità di esprimersi, costringe a fermarsi e a mettersi in ginocchio: con un pennello in mano, davanti a un foglio di carta bianca, e sotto lo sguardo di chi si aspetta da lui il segno del capolavoro. Un gesto di sottomissione a un'idea che supera la pura rappresentazione. Un segno che chiude e racchiude l'atto creativo posto sotto il giudizio di chi osserva. Film limpido eppure pieno di tensione. Immagini trasparenti che

fissano la perfezione della natura e ritratti di gente incalzata dalla complessità degli eventi. Tutto raccontato da un testo essenziale, ma che interviene a spiegarci che cosa vuol dire raggiungere l'opera d'arte.

OTTIMO

Fernanda Guy - Uno strano film, che mi ha lasciato un senso di struggente bellezza della natura, dei colori, dei fiori di quell'estetica orientale che mi commuove per la sua ingenuità e dolcezza - anche se poi nel carattere del pittore di questa dolcezza non c'è niente, anzi una sfrenata violenza nelle collere neanche giustificate, nell'alcol, nel sesso. Il suo modo di dipingere è naturale, di gusto e maniera prettamente orientale, ma non raggiunge in lui la soddisfazione, è il vero dramma del pittore che vorrebbe sempre dire di più e meglio.

Alessandra Casnaghi - Quanta iniziale fatica per entrare in sintonia con questo bel film coreano! Tempi, stile recitativo, montaggio hanno impiegato almeno mezz'ora per rendersi pienamente apprezzabili, ma ne è valsa la pena. Non solo il periodo storico, ma anche il mondo, lo stile di vita, la mentalità mi hanno mostrato fatti e luoghi incantevoli, a volte tristi, spesso affascinanti.

Daniela Zanoletti - Un'immagine, una pennellata di colori sublimi di una cultura così lontana e diversa dalla nostra che ci consente di "spiare" usi e costumi del passato di una nazione che ne porta ancora i segni. Un intreccio tra storia politica e cultura, carica di messaggi nascosti che noi faticiamo a comprendere. E veramente un film che avrebbe bisogno di un "vocabolario" sugli innumerevoli simbolismi, i colori degli abiti, gli accostamenti, il valore diverso che viene dato alle semplici cose...

Isabella Brivio - Questo film è un gioiello per le riprese fotografiche di paesaggi, colori (i rossi, i blu), voli di uccelli,

stormire degli alberi. Paesaggi affascinanti (forse anche perché molto lontani dai nostri), dove l'uomo è piccolo e solo. Volti ripresi in una luce che rende morbide le carni, ma le fa sentire quasi irreali. Qualche inquadratura di interni o di giardini mi sembra però un po' stereotipata. E il fuoco, che appare in ogni occasione sembra rappresentare il fuoco interno del pittore, con i suoi mutamenti e scoppi improvvisi. Ma è proprio un film quello che ho visto? O un immergersi in un paesaggio e in un personaggio imprevedibile e lontano?

Vincenzo Novi - Il segreto dell'intreccio tra il genio e la follia sta scritto nell'animo del pittore Jang. Il San Fedele ce lo ho fatto conoscere con un film di rara bellezza e intensità. Incontenente e violento consuma se stesso nella foga del bere: un tentativo di spegnere la fiamma che lo brucia e alla quale deve la creatività artistica insieme a una dolorosa instabilità. La sua fine si consuma tra l'attrazione dell'acqua e quella del fuoco. Il cedimento al loro richiamo è forse la risposta all'eco dell'infinito che la sua mente percepisce con particolare intensità - ma anche il tragico rifiuto dei limiti che la vita quotidiana gli impone. Inquadrature affascinanti per penetrazione e sobrietà assegnano al film una posizione di spicco.

Grazia Agostoni - Al di là del titolo *Ebbro di donne e di pittura* - quanto meno peregrino - sono riuscita a calarmi nei luoghi e nei tempi della vicenda. Ho lasciato l'abitudine e/o la pretesa di vedere rappresentato il contesto storico/sociale con cura talvolta esagerata, la logica, la psicologia e, lasciandomi andare, ho vissuto le situazioni, gli umori, le "sorprese" e soprattutto la simbiosi natura-uomo, che tutto il resto annulla, e l'ansia, la tensione, la rabbia anche, e l'impotenza, pure, di voler dire e non riuscire come si vorrebbe. O riuscirci con una "naturalità" che non pare tua, ma venire da altrove (dall'Alto?). E lo stupore, la meraviglia forse primigenia, certo creativa, che spingono ad andare, vedere, vivere e trasmettere: non tradizionalmente generando, ma "creando" arte, l'indefinibile perciò il divino. Bellissimo film anche perché è l'opera di un autore nuovo e di un paese

“nuovo”. Geniale anche il finale: solo il fuoco purificatore e ricreatore poteva chiudere l’esistenza dell’artista e la vicenda tutta dell’arte. Quale altra conclusione per il mistero dell’“umano” e del “divino”?

BUONO

Monica Pietropoli - Un racconto della trasposizione dell’anima in un’opera d’arte attraverso i cambiamenti significativi della vita che modificano il modo di vedere il mondo e di esprimerlo, sino ad arrivare a “fondersi” metaforicamente in un unico segno espressivo. Un cammino comune a molti esseri umani, illustrato in questo film con sapiente meticolosità orientale, anche se non sempre completamente comprensibile a noi occidentali. Di particolare interesse, a mio parere, le riprese del movimento del pennello e del colore sulla carta che comunicano i cambiamenti degli stati d’animo.

Adelaide Cavallo - Affascinante lungometraggio sulla vita-tormento di un pittore coreano genio e disordine. Sconosciuto ai più, il cinema lo rivela e ne propone la giusta ammirazione. Spirito e anima immersi nel colore della natura, e il colore che diventa personaggio di se stessi. In una dimensione quindi così staccata dai luoghi comuni, anche a noi spettatori giunge più compiutamente l’essenza del pensiero dell’artista: non l’uomo che vive nella natura, ma la natura che vive nell’uomo. Un film da gustare.

Ilario Boscolo - Il linguaggio di questo film coreano mi è sembrato consonante con quello di altri film cinesi e giapponesi. Colori, ritmo, scenografia e impianto filosofico sono riconoscibili come propri di un’area culturale. Il soggetto del manifestarsi, svilupparsi e affermarsi del genio non è nuovo nella cinematografia, è un soggetto che si presta per un’operazione commerciale. Non è questo il caso del film di Im Kwon-Taek. Ho trovato efficacemente rappresentata la grande forza della genialità: il soggetto geniale ha dentro una forza

della natura quasi invincibile, il prodotto geniale affascina incanta ogni tipo di soggetto, dal ragazzino poverissimo, al mercante, al letterato, al potente. Il film è riuscito a rappresentare con grande efficacia la consustanziazione del genio con la sregolatezza, la vitalità, la dolcezza, le passioni dell’uomo; e ancora la simbiosi del genio con la magicità della natura in tutte le sue espressioni: furore (temporali), cromaticità (fiori, montagne, ruscelli, paesaggi bianchi di neve e verdi dolci e intensi) e forme (alberi e rocce dalle forme forti, stormi di uccelli volteggianti in figure incredibili). Anche l’altra caratteristica del genio, la tensione spasmodica al nuovo al perfetto, rimane scolpita nella nostra mente. È un buon film interessante e penetrante. Forse non riesco a vederlo ottimo per la mia difficoltà a norme estetiche così inusuali.

Rita Gastaldi - Credo che il ricordo del film rimarrà in me legato alle bellissime immagini fotografiche, dai fiori ai paesaggi, dalla pioggia ai tetti e ai cortili - a volte pure citazioni inserite come interruzioni nella storia -, ai dipinti del protagonista e ai movimenti del suo pennello.

Teresa Deiana - A parte la bruttezza del titolo (studiato forse dalla distribuzione per attirare un certo pubblico...), il film è una sequenza di immagini talmente belle da essere quasi calligrafiche. Dai colori degli abiti alle forme dei cappelli, dai paesaggi reali che si fondono con quelli dei dipinti agli equilibri tra i toni caldi e quelli freddi, alle composizioni sapienti delle varie inquadrature, tutto rivela un occhio esperto e maturo dietro la cinepresa. Quanto alla figura del pittore essa ha caratteristiche inversamente proporzionali alla soavità dei suoi dipinti. E, la sua, una ricerca quasi dolorosa della perfezione, che si sviluppa senza cedere ai compromessi e prosegue sino alla fine, nonostante gli ostacoli creati da un carattere a dir poco difficile e dalle abbondanti disavventure che ne intersecano la vita. Ma il tipo di recitazione, l’ambiente, il genere d’arte descritto nel film, sono probabilmente troppo distanti dai parametri consueti a un pubblico occidentale per suscitare nello spettatore partecipazione e reale interesse.

Donatella Napolitano - Ben venga ancora un film che ci fa conoscere la filmografia di un paese così lontano da noi e non solo geograficamente. Sono stata piacevolmente colpita dalla qualità del film e posso supporre che questa sorpresa sia stata la molla che lo ha fatto premiare a Cannes. Stupenda la fotografia e i costumi, buona la recitazione. Interessante anche la storia, ma come è tipico delle civiltà orientali i tempi sono molto dilatati e lenti.

DISCRETO

Pierangela Chiesa - Forse perché è ambientato in un mondo che conosco molto poco, forse per il continuo ripetersi delle scene di intemperanza e furia incontenibile, forse per il sottofondo musicale, rarefatto e stridulo, tipicamente orientale, questo film non mi ha convinto. Al contrario ho trovato di grande impatto visivo e ricche di suggestioni romantiche le inquadrature dei paesaggi e degli elementi naturali. Buona l'interpretazione del protagonista tutta giocata su primi piani altamente espressivi.

Miranda Manfredi - Titolo commerciale che non dà significato a questo film che rientra nel filone del cinema di conoscenza culturale. Non è facile essere sedotti dalla lentezza orientale delle situazioni emotivamente statiche. La colonna sonora sottolinea in modo per noi troppo improvviso e roboante gli episodi frammentati in troppi personaggi. Natura dominante nelle stupende fotografie con un significato soprattutto estetizzante. La seconda parte del film accennando alle lotte politiche che insanguinavano la Corea nell'Ottocento è riuscita a sintetizzare il senso del film. La libertà dell'arte si allinea al desiderio della libertà dell'individuo

nella difficoltà di trovare se stesso. Un fuoco purificatore mette fine a una vita dove un'arte pittorica lontana da noi ha dato equilibrio all'individuo e non ha trasformato il film in un'opera d'arte.

MEDIOCRE

Pierfranco Steffenini - Film di belle immagini, qua e là anche ricche di suggestione, ma la storia è scarsamente decifrabile e comunque di limitato interesse per noi. Anche se l'espressione cinematografica è raffinata, troppo lontani sono quel mondo, la *forma mentis* e le esperienze culturali di chi lo abita.

Carlo Cantone - Mi è sembrato di trovarmi davanti a uno di quei piatti della *nouvelle cuisine* dove l'apparenza è artisticamente pregevole, ma i sapori sono assolutamente insipidi. Sarò un nostalgico della tradizione, ma questo film mi ha fatto molto rimpiangere la cinematografia basata su "solidi" racconti.

INSUFFICIENTE

Francesco Manfredi - Del film salvo il merito della natura che si è offerta nella sua bellezza alla fotografia e avrebbe meritato uno schermo in cinematografo. Il film manca di ritmo. Nelle sequenze che avrebbero richiesto più approfondimento per suscitare qualche emozione nello spettatore, il film subisce accelerazioni inaspettate accompagnate da picchi musicali assordanti. Recitazione asettica tipicamente orientale. Valori umani scontati nella ricerca della libertà nell'arte.

ELEPHANT

regia, sceneggiatura, montaggio: Gus Van Sant

origine: Usa 2003

fotografia: Harris Savides

scenografia: Benjamin Hayden

suono: Leslie Shatz

interpreti: Alex Frost (Alex), Eric Deulen (Eric), John Robinson (John), Elias McConnell (Elias), Jordan Taylor (Jordan), Carrie Finklea (Carrie), Nicole George (Nicole)

durata: 1h 21'

distribuzione: Bim

GUS VAN SANT

Louisville, Kentucky 24 luglio 1952

1985: *Mala Noche*

1989: *Drugstore Cowboy*

1989: *Drugstore Cowboy*

1991: *Belli e dannati*

1993: *Cowgirls il nuovo sesso*

1995: *Da morire*

1997: *Will Hunting - Genio ribelle*

1998: *Psycho*

2000: *Scoprendo Forrester*

2002: *Gerry*

2003: *Elephant*

LA STORIA

John, capelli biondi, lunghi sulla fronte, sedici o diciassette anni. Elias, alto, bruno, la macchina fotografica appesa al collo sempre pronta a scattare, la stessa età di John, la stessa scuola. Ma ognuno per conto proprio. Sono le ore del mattino, si muovono nel grande parco che circonda l'istituto. Il sole cade sugli alberi e sul prato dove giocano a pallone altri studenti. John è in ritardo, il preside lo convoca nel suo ufficio. Arriva Nathan, felpa rossa con una croce bianca e una sola scritta sulla schiena Lifeguard, cammina a lungo fino a quando incontra Carrie, e con lei, chiesto il permesso in segreteria, esce. Altre tre ragazze nello stesso corridoio si scambiano un parere su di lui. Michelle, bruttina un grande paio di occhiali, andatura un po' incerta, si sente ricordare dall'insegnante di ginnastica di mettersi in short, come le sue compagne. Elias passa in laboratorio a sviluppare la pellicola. Altri ragazzi seduti nei banchi seguono la lezione di fisica. Altri ancora discutono con gli insegnanti dei problemi delle minoranze sessuali: attraverso quali atteggiamenti sia possibile riconoscere un gay. In breve, quello che succede normalmente a scuola quando non succede niente al di fuori di quello che si sa già. Più o meno le stesse cose che fanno parte del normale programma, che probabilmente sono successe il giorno prima o che potrebbero accadere il giorno dopo. Ma una frase avverte John, il ragazzo biondo che per caso si trova sulla strada di quei due inspiegabilmente minacciosi compagni, che qualcosa sta per dare a quella giornata un altro significato. È la frase che gli rivolge

Alex, insieme a Eric, a pochi metri dal portone d'ingresso dell'istituto: «Stai alla larga perché succederà un casino». Eric e Alex sono due dei tanti ragazzi della scuola, uno è vestito di nero, il berretto con la visiera a rovescio, l'altro è in verde con pantaloni e fazzoletto mimetici legato alla nuca. Tutti e due portano borse pesanti e sulle spalle uno zaino pieno. Camminano in modo deciso, gli stivaletti danno al passo una certa solennità. È l'ora di mensa e davanti al banco dei piatti si avvicendano tra gli altri, con l'aria un po' annoiata tre ragazze che subito dopo, al tavolo, avranno da discutere un solo argomento: convincere la loro amica ad andare a far shopping. Eric e Alex dividono la stessa stanza, uno suona il pianoforte, l'altro si diverte con i videogames. Un giorno, attraverso Internet, comprano due fucili, due pistole, un coltello e tanti proiettili. Una sola motivazione: «Dobbiamo divertirci». Adesso tutto quel carico di morte è nelle loro mani. Fanno la doccia, si vestono, afferrano borse e zaini e si incamminano verso quel piano che hanno messo a punto giorni prima, piantina della scuola studiata in dettaglio. Entrano a scuola, piazzano le bombe come previsto per chiudere la via di fuga al primo allarme, e con il fucile puntato avanzano sparando e uccidendo chiunque si trovi loro davanti. Nessuno ha tempo di reagire. Cade il preside, dopo un inutile tentativo di far ragionare Eric. Cade chiunque incroci la strada dei due ragazzi che con freddezza, ma con assoluta determinazione non ascoltano le parole di nessuno. All'esterno il papà di John si accorge che la scuola è in fiamme. Alex dice a se stesso «Non ho mai visto un giorno così brutto e così bello» mentre percorre il lungo corridoio aspettando solo di sorprendere qualcuno su cui puntare il fucile. Cade anche Eric e Alex prosegue fino alla cella frigorifero, dove trova altri ragazzi che lo implorano di risparmiarli. È l'ultima immagine del film. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

In meno di due anni, tra il 1997 e il 1999, avvennero nelle scuole americane sette episodi di raptus omicida, studenti

che ammazzavano studenti. L'episodio più tragico fu nel giugno 1999, al liceo di Columbine, dove due ragazzi di sedici e diciassette anni uccisero a colpi di mitra dodici studenti, un insegnante e se stessi. Ciascuno degli episodi suscitò negli Stati Uniti il più profondo smarrimento, l'incomprensione dolorosa, uno spaventato dibattito collettivo, un immenso clamore dei media. Ispirandosi a questi episodi, il regista Gus Van Sant ha fatto un bellissimo film, Palma d'oro all'ultimo festival di Cannes, senza informazioni né commenti, senza ipotesi psicosociologiche, senza tentativi di spiegazione, quasi senza dialoghi: soltanto i fatti, e gli autori dei fatti. È convinto che le tante parole abbiano soltanto la funzione non di capire gli eventi ma di sdrammatizzarli, di ridurli, sminuirli, addomesticarli, renderli accettabili. Ha ragione: con il suo silenzio, *Elephant* diventa terribile. Una bella giornata come tante nella scuola (siamo a Portland nell'Oregon, dove il regista vive dopo aver lasciato Hollywood tre anni fa): bel tempo, begli alberi dalle foglie rosse o dorate, bei prati, belle aule dove si possono seguire anche corsi di chitarra o di fotografia, bella biblioteca, bel coffee-shop, begli studenti ridenti e sani. In questa serena bellezza sopravvengono i due piccoli assassini e prendono a compiere il loro lavoro di morte: in una sorta di patto suicida, non credono nel futuro e dichiarano guerra alla scuola. Le vittime stupefatte e incredole cercano di scappare, ricadono nel proprio sangue: la loro eliminazione non è frutto d'una scelta, non nasce da rancori o antipatie, è del tutto casuale. I protagonisti armati sono filmati e ri-filmati da diversi punti di vista, oppure filmati di spalle; gli uccisori simili a tanti altri ragazzi, Alex Frost e Eric Deulan, che non sono attori professionisti, sono stati scelti e diretti benissimo. E perché tutto questo? Non si sa. Non si è mai saputo. Privati di parole, i fatti hanno una forza, un'intensità e definizione rare, emanano un orrore quasi insopportabile. Il film, decimo lungometraggio dell'autore, girato in venti giorni, prodotto dalla pay-tv americana Hbo, trae il suo titolo da una parabola dei canoni buddhisti. Alcuni ciechi esaminano parti diverse di un elefante (orecchio, zampa, coda, corpo) senza riuscire a coglierlo nella sua interezza, senza arrivare a capire di quale animale si tratti. Come succe-

de agli adulti con i giovani. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 3 ottobre 2003)

Elephant è il nome del fucile mitragliatore impiegato, insieme a bombe e pistole, da due allievi di un liceo di provincia per uccidere a sangue freddo. Con flashback incrociati, Van Sant racconta le ore e i minuti precedenti la strage, adottando un modello cronachistico e minimalista di pedinamento dei personaggi. Piani sequenza interminabili combinano la continuità delle azioni (attività sportiva, mensa, lezioni, pettingolezzi tra ragazze) e il paesaggio antropologico (la provincia senza calore, i genitori ubriachi o assenti) penetrando nel vuoto sociale. Come a *Columbine*, Alex ed Eric entrano a scuola con le borse piene di armi acquistate via Internet, si dividono per i corridoi e incominciano ad abbattere compagni e professori come birilli. Allo spettatore l'ardua sentenza. (SILVIO DANESI, *Il Giorno*, 4 ottobre 2003)

Van Sant [...] cerca un approccio giusto all'inspiegabile e ritrova necessità e purezza. Gira con i veri studenti, facendo coincidere la cronologia delle riprese e il tempo del film, modificando il copione. La vita quotidiana dei ragazzi, i dialoghi banali, la routine: [...] la stessa mattinata è raccontata da differenti punti di vista, con lunghi piani-sequenza che trasformano la scuola in un Overlook Hotel o in una alienata playstation. Poi, l'esplosione di follia. Ma talmente coerente col mondo mostrato, che a quel punto i ragazzi stragisti potrebbero essere quasi tutti: l'occhialuta bibliotecaria, quello col padre alcolista, le tre ochette amorali, il pianista incuriosito dai nazi. Non si fraintenda: Van Sant non è un nichilista, amerebbe i suoi ragazzi col trasporto di un Pasolini, e perciò ne vede doppiamente l'orrore. Lo sguardo gelido che si impone è la cosa più dolorosa e appassionante del film. [...] perché sa che ciò che il cinema deve e può dare, è la visione di un mondo, è far sentire il gelo fino all'insopportabile, restituirci i tempi i ritmi i segni. [...] *Elephant* è un film che ha la giusta distanza dalle cose e che ridà un senso al concetto di cinema americano indipendente. Non a caso, è stato fatto fuori da ogni major, per la Tv via cavo. (EMILIANO MORREALE, *Film Tv*, 7 ottobre 2003)

Che film avremmo visto, che cosa avremmo visto, se non fosse giunto, nel finale, l'atto estremo di violenza gratuita, la strage immotivata - Van Sant non spiega e non interpreta - a dare corpo, stendendo al suolo una massa tragica di vittime abbattute, al *vacuum* senza fine di questa scena di vita di provincia? Non avremmo visto alcun film, probabilmente, perché il film non sarebbe stato girato. E se lo fosse stato, avremmo visto le nuche di ragazzini che, inquadrati di spalle in interminabili pianisequenza, peregrinano lungo i corridoi di un eterno pomeriggio di doposcuola, dove li attendono incontri effimeri, rumori accidentali, voci fuori campo, reiterazioni di gesti insignificanti, asincronie tra parole e azioni, tra pensieri e corpi, noia, banalità, isterismi, chiacchiere, cascami della stoffa con la quale un tempo si sarebbe tagliata la storia di una nevrosi, sociale o individuale, e che oggi non bastano più nemmeno a cucire un antefatto plausibile. Una nuca inquadrata in primo piano. Non giusto un'immagine ma l'immagine giusta. È, infatti, esattamente questa l'immagine che il mondo adulto ha del mistero, oggi sempre più sinistro, dell'adolescenza. Un enigma che alimenta le angosce sociali dell'Occidente con crescente intensità almeno a partire dalla metà del XIX secolo, cioè da quando l'adolescente, pericoloso alieno partorito dal ventre stesso della società, diventa figura emblematica della minaccia portata all'ordine borghese dalle masse popolari, inurbate e "sradicate", al punto che, è bene non dimenticarlo, l'istituzione della scolarizzazione universalizzata nasce come strumento di controllo delle ideologie sovversive e delle spinte centrifughe allignanti nella società di massa. Una nuca e una voce off, contraffatta, disumanizzata da un filtro distortente: questo è dunque l'adolescente in quanto soggetto ad alto rischio, membro di una "classe pericolosa". Non a caso, è questa l'immagine che anche la televisione ci offre del teen-ager quando, dopo ogni delitto insensato compiuto da un sedicenne, i giornalisti intervistano i suoi compagni, gli *insider* in questo mondo alieno, perché ce ne rivelino l'arcano. Qui la legge a tutela dei minori, la proibizione di riprendere il volto dei soli testimoni della vita dell'assassino, non esprime un sacrosanto concetto di giustizia sociale, ma la maledizione di una società impotente a trovare

una giustificazione per la propria violenza e che, per ciò, è condannata a trovare solo nella violenza «l'evento prodigioso, quello che non si misura né dalle cause né dalle conseguenze, quello che crea da sé la propria drammaturgia» (Baudrillard). (ANTONIO SCURATI, *duellanti* 1, dicembre 2003, p. 71)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Giacomo Poretti - Il senso del film è tutto nei pianisequenza che accompagnano i diversi protagonisti nei corridoi della scuola: interminabili camminate nel nulla asettico e sfuocato interrotte da incontri sporadici che denotano un'assoluta mancanza di relazione: possibilità di incontro che si smaterializzano un attimo dopo tra il formalismo più cinico che solo un uomo di sessant'anni può aver elaborato e invece fa ancora più male perché a inscenarlo sono dei sedicenni. Quasi sempre i ragazzi sono ripresi di nuca: è come se il regista volesse camminare con loro nei corridoi, ed è ciò che vediamo appunto: il mondo sfuocato e i vari incontri; ma mettendo la macchina da presa dietro di loro il regista suggerisce un metodo: solo seguendo i ragazzi, stando vicinissimi a loro, non lasciandoli mai, forse avremo la possibilità di capire. Non stando davanti, cioè evitando la *soggettiva* che per l'appunto avrebbe la pretesa di un punto di vista. Solo in questo modo, umilmente, potremo tentare di capire. Ovviamente la fatica non finisce qui, bisognerà *seguire* il ragazzo, ma dovremo anche vederlo più volte da diverse angolazioni: insomma il regista ancora una volta abolisce, per questa storia, la *soggettiva*, perché sarebbe facile, consolatorio e dannatamente inconcludente: per cercare di capire quelle tragedie bisogna fare e rifare i corridoi con i ragazzi cercando indizi, annotare parole, sguardi, decryptare emozioni. Chi l'avrebbe mai detto che la Verità alberga, forse, in un corridoio.

Marcello Napolitano - Due studenti di high school decidono un bel giorno di fare una strage e ci riescono. Il film regi-

stra quest'impossibilità di capire perché questa furia distruttiva, questa voglia di annullamento e lo fa con asettica distanza e con la massima oggettività. Da sempre la giovinezza è stata un'età, di turbamenti, di tempeste ormonali e psicologiche; i numerosissimi racconti di formazione sono sempre basati su questa disperata necessità dei giovani di ricreare il mondo che essi trovano già confezionato; da sempre le società hanno stabilito delle modalità di accettazione dei giovani nel mondo tramite prove di coraggio oppure di abilità o cammini di iniziazione, etc. Man mano che la società progredisce, si attenua la soglia da superare con difficoltà o pena: il mondo è sempre più dei giovani, basti ricordare gli slogan degli anni del '68. Ma la mancanza di *esami*, di prove di maturità, introietta nei giovani il problema dell'accettazione: il problema di superare una prova diventa un problema esistenziale. Ci sono cure per questa malattia giovanile? La maggior parte dei giovani supera indenne questa malattia; alcuni ne periscono, nei modi più disparati e se la vendita di armi è facile, può capitare quello che è capitato a Columbine (la diffusione di armi è di per sé un potente incentivo alla violenza: negli Usa la maggior causa di morte dei manager sotto i 50 anni è la vendetta dei dipendenti, prima dell'infarto e degli incidenti stradali: in Europa magari se la cavano con l'auto bruciata). A mio avviso il regista rappresenta con grandissima precisione e drammaticità questo episodio; avanza timidamente qualche ipotesi (uno dei due assassini ha un padre rompiscatole e una madre dura e distratta; è un escluso dal gruppo); mostra invece la differenza con il ragazzo già maturo per dover puntellare una famiglia difficile (padre ubriaco) dove però non mancano rapporti. Comunque, questi sono tocchi di umanità importanti ma la sostanza tragica del racconto nasce dall'abilità tecnica del regista, dal taglio del montaggio, dalla scelta della ripetizione di scene viste da occhi diversi, da un dialogo assolutamente neutro, asettico, dalla differenza tra un ambiente fisico esterno e interno da invidiare, un ambiente psicologico formalmente corretto e una tempesta interna che non trova nessun facile sfogo in un dialogo, in una lite familiare, in una minima punizione.

OTTIMO

Paola Amati - In un ambiente perfetto (grande parco, palestra con pavimento lucido, biblioteca ordinata e rifornita, camera oscura ben attrezzata, mensa...) si muovono come marionette gli studenti, indifferenti a tutto ciò che li circonda. Gli adulti guardano ma non sembrano prestare attenzione al loro mondo interiore, alle loro emozioni, ai loro turbamenti. I ragazzi sono spesso ripresi di spalle, a nessuno interessa, nessuno vuole (o sa) vedere ciò che dal loro volto può trasparire. Gli adulti spesso restano fuori campo; insegnanti, famiglie, restano estranei al mondo dei giovani, si limitano a compiere "meccanicamente" il loro dovere: la mano di una madre allunga il piatto con la cena al figlio, la voce di un insegnante chiede a una ragazza (così timida da vergognarsi del suo stesso corpo) di indossare pantaloni corti, nessuno si accorge delle tre ragazze che rimettono il cibo chiuse in un bagno (abitudine che porta all'anoressia). Scarso il dialogo anche tra ragazzi, nessun desiderio di condividere sentimenti ed emozioni: senza turbamenti o rossori nascono piccole storie sentimentali, si riceve una sgridata... Nell'indifferenza si acquistano armi e si uccide. Forse il più angosciante, ma anche il più terribilmente vero film sulla solitudine e il silenzio in cui molti giovani crescono.

Caterina Parmigiani - Dopo aver visto questo drammatico film si capisce il «Sopravvivere all'adolescenza» dell'Associazione milanese "L'amico Charly", che si occupa di disagio giovanile. L'adolescenza è sempre stata un periodo difficile e a maggior ragione oggi, in una società che ha perso molti dei valori tradizionali e li ha sostituiti con piaceri effimeri, che non solo non colmano il vuoto interiore, ma lo acuiscono. Mentre in Europa il disagio adolescenziale più grave si manifesta soprattutto con anoressia/bulimia, droga, suicidio, negli Stati Uniti anche con raptus omicida. Il regista Gus Van Sant fa una scelta inconsueta: anziché analizzare le cause di un folle gesto di due ragazzi "normali", si limita a proporre le crude immagini di una strage tanto atroce quanto immotivata. Le drammatiche sequenze riprese da varie

angolature, l'angosciante silenzio e gli ampi spazi vuoti non solo rendono con efficacia il vuoto interiore dei protagonisti ma anche procurano allo spettatore un sentimento di orrore, raramente provato, e un forte coinvolgimento emotivo.

Luisa Alberini - C'è tutto il tempo di chiedersi chi sono quei ragazzi, perché li vediamo camminare quasi sempre di spalle, che cosa dà a quei loro passaggi nei tanti spazi della scuola altro senso se non quello legato alla normalità di una normale giornata di scuola. E alla fine la risposta è che sono ragazzi e basta: sconosciuti a se stessi e anche agli altri, confusi dai troppi rumori di fondo in cui sono immersi, omologati agli unici modelli che possono essere condivisi a quell'età. Ragazzi annoiati. «Dobbiamo divertirvi», dicono i due che una mattina decidono di saltare le lezioni e di presentarsi vestiti come soldati del niente all'ora di pranzo per uccidere i loro compagni. E non sono diversi da loro, non hanno nessun motivo di odiarli, non hanno neanche fretta di uccidere, lo hanno già fatto tante volte con i videogiochi. Sono soltanto tragicamente, spietatamente annoiati. E della terribile sfida che passa attraverso l'inamovibile ripetitività di ogni gesto e arriva alla estrema ribellione questo film è freddamente interprete.

Lorenza Guglielmi - Un ottimo film che qualcuno ha criticato ritenendo che manchi una presa di posizione sull'accaduto e una precisa analisi delle motivazioni. A mio modo di vedere l'intero film, per le stesse modalità con cui è stato girato, è una precisa denuncia dell'aridità, della noia e della solitudine che stanno alla base dell'inutile strage. La quasi totale assenza di dialogo, la normalità di una giornata scolastica, la normalità dei ragazzi protagonisti dell'efferato gesto e delle vittime dello stesso, rendono la situazione agghiacciante e lo sgomento a fine proiezione maggiore. Se fossero così chiare tutte le motivazioni ci sentiremmo più sicuri perché potremmo approntare dei rimedi affinché non si ripetano più situazioni analoghe o quanto meno potremmo assolverci ritenendo che cose simili a noi non possono capitare. L'agghiacciante inutilità e assurdità dell'accaduto è una doccia fredda, spiacevole, ma che ci invita a riflettere.

Teresa Deiana - È un film inquietante, per la vicenda narrata e per il taglio che il regista ne dà. Per le azioni, gelidamente rarefatte, con le quali i due adolescenti preparano e poi eseguono la strage, e soprattutto per la loro spaventosa "normalità". A giudicare da questo film sembra che il regista preveda, per il futuro delle nostre giovani leve o forse per l'umanità in genere, soltanto un cielo di piombo come quello che incombe, nell'ultima panoramica, sulla scuola della strage. In prospettiva dunque unicamente apocalittici avvenimenti.

Pierfrancesco Steffenini - Una strage feroce e immotivata è uno spettacolo che sconvolge e respinge. Lo è a maggior ragione se la rappresentazione è condotta in modo asettico, senza essere accompagnata da un giudizio di condanna, almeno implicito. Assistendo a questo film occorre superare una reazione di questo tipo, tanto emotiva quanto superficiale. In realtà, a ben vedere, l'efficacia espressiva e la novità di *Elephant* consistono proprio nella rinuncia a fornire spiegazioni psico-sociologiche a una tragedia assurda, che in realtà non ne ammette. Il film si limita a presentare dei fatti, rifuggendo anche dalla rappresentazione di immagini particolarmente cruente e lasciando ogni giudizio alla coscienza dello spettatore. Se si accetta questa impostazione, non si può che essere conquistati dalla potenza gelida e asciutta delle scene del film. Quegli andirivieni prolungati dei giovani protagonisti, quei loro incontri ripetuti da diversi angoli visuali, l'apparente futilità delle loro conversazioni risulteranno allora essere il simbolico antefatto della tragedia imminente, così come le immagini di cieli percorsi da nuvole leggere e i corridoi e le aule nitide e spaziose le serviranno da perfetta cornice ambientale, quasi una rappresentazione visiva del vuoto della coscienze.

BUONO

Emanuela Dini - Agghiacciante. Non solo perché racconta un fatto di cronaca realmente avvenuto, ma per il modo al-

gido e distaccato in cui lo fa. Tutto, nel film, trasuda un distacco che "sa" di freddo anche se, presumibilmente, l'intenzione del regista non è tanto quella di distaccarsi dai fatti e raccontarli con rigore cronistico, quanto di trasmettere l'algidità e il "non spazio" in cui è maturata la sciagurata idea della strage dei due studenti. Freddo lo splendido panorama (autunnale?), fredda la luce che percorre la giornata (c'è vento e non si vede ma il sole né il cielo), fredde le aule e i corridoi della scuola, tanto bella e lucida (che palestra invidiabile, ma anche sconsolatamente deserta, quella in cui si affaccia la goffa e infelice ragazza occhialuta) quanto vuota di contenuti e rapporti umani, freddo e inconcludente il bla bla di docente e allievi sul gruppo di approfondimento sui diritti delle minoranze sessuali, fredda per eccellenza la cella frigorifera in cui si consuma il delitto finale. Ma perché tutta questa descrizione quasi da tavolo di anatomia non sfocia in un qualche sussulto, non si conclude non dico con un giudizio, ma almeno con un'invettiva, un'indignazione, una rabbia o uno sconforto? Viene il dubbio che il messaggio sia che quella è la realtà e non c'è nulla da fare. Un disegno assolutamente elegante dal punto di vista tecnico e formale ma anche desolatamente rinunciatario da quello morale.

Miranda Manfredi - È un film che ha destato in me qualche perplessità, soprattutto per l'attribuzione della Palma d'Oro. Nonostante la brevità è sembrato un film noiosamente prolisso. Invece dopo attenta riflessione mi è parso un film-verità pieno di contenuti. I genitori sono messi sotto accusa per la mancanza di attenzione e di presenza ma, mi sembra che il regista abbia voluto "celebrare" un vuoto interiore dei giovani che l'attribuzione del premio di Cannes ha inteso globalizzare. Negli Stati Uniti, dove le armi si possono acquistare anche al supermercato, si arriva a questi folli estremismi, ma anche da noi il vandalismo diffuso e le baby-gangs, che con le loro azioni denunciano un'assenza totale di valori, possono far parte dei ragazzi rappresentati nel film. La sceneggiatura ha messo in evidenza il benessere ambientale di una scuola di buon livello in contrasto con gli atteggiamenti senza aspirazioni dei ragazzi. L'azione delinquenziale è stata solo ispirata dalla noia

di due di loro e lo sconcerto deriva dalla mancanza di motivazioni. La condanna per una società americana, che non sa educare i suoi figli, si stempera nel proporre televisivamente la radice di violenza europea che, attraverso le dittature, ha pervaso la storia del 1900 e da cui i ragazzi sembrano attingere per realizzare il loro assurdo progetto. La musica di Beethoven nei suoi brani più conosciuti, nel sommesso “a solo” di pianoforte, sottolinea la contraddizione dell’animo di un ragazzo che forse avrebbe potuto essere recuperato dalla sua aridità.

Giovanna Toffoloni - Ho visto il film come la necessità dell’uomo di darsi una spiegazione logica e razionale davanti a fatti terrificanti che, scaturendo dalla natura o dalla mente umana, abbiano origine oscura. A questo scopo il regista usa il mezzo cinematografico con il rigore e la meticolosità della ricerca scientifica osservando, indagando, spiando le ultime ore di alcuni studenti del college, teatro della tragedia, compresi gli assassini come a chiedersi: perché? Si poteva evitare? Ecco dunque la cinepresa che segue lenta gli studenti, ecco riprese che vengono reiterate, ecco il montaggio che non ha sequenza temporale proprio come può avvenire nella sperimentazione. Il quadro che ne esce è di una assoluta normalità: il campionario umano analizzato è assimilabile a mille altre analoghe realtà; gli adolescenti criminali non si differenziano dai loro compagni. Certo questa ricerca ha evidenziato le carenze e le contraddizioni della comunità scolastica, ma anche il fatto che da sole non bastano a giustificare un fatto così terribile. Ho creduto di vedere nella tempesta che accompagna il sonno dei due adolescenti killer e nelle nere nuvole della dissolvenza finale la rappresentazione del mistero inspiegabile dello scatenarsi della follia umana. Mi è piaciuta - e mi ha dato un piccolo sollievo all’angoscia che ha accompagnato la visione - quella mano posata sulla spalla del figlio da un padre inadeguato ma presente. Lo vedo come un messaggio per gli educatori: con i nostri difetti e nonostante questi per i ragazzi “bisogna esserci”. Buon film.

Rosa Luigia Malaspina - Film terribile, quasi insopportabile a vedersi, crudo, di una noia agghiacciante che è la noia dei

personaggi raccontati. Sembrerebbe di pura fantascienza se non si sapesse che si tratta di fatti realmente accaduti. Gioco crudele della vita reale come fosse un gioco virtuale. Già dall’inizio, dalle inquadrature ripetitive e ossessive, di spalle col disegno della croce sulla maglia di un protagonista e il ripetersi poi degli episodi con diversi punti di vista si respira un’aria d’incombente catastrofe. Personaggi come figurine stagliate sullo sfondo, senza alcuno spessore, anonimi. Quali sono i fantasmi che si celano dentro di loro? Non lo si sa, però questa esposizione dei fatti senza giustificazioni di sorta dà una maggior forza al risultato del film. Non c’è giustificazione a tutto ciò ed è come se fossimo senza vie d’uscita.

DISCRETO

Carla Cattaneo - Troppo scarno, ripetitivo e ovvio nella drammaticità dell’episodio. Senza coinvolgimento, quasi sadico.

MEDIOCRE

Piergiovanna Bruni - Il film più gelido che abbia mai visto, tanto da non farmi percepire neppure l’orrore per la strage effettuata dai due ragazzi. E di loro non si sa nulla, solamente si intuisce la loro solitudine e l’assenza totale di una famiglia. E questa è l’ennesima denuncia non solo americana che incita giustamente al ritorno agli antichi affetti e alla necessità di modelli identificativi. Tuttavia in questa denuncia non vi è alcuna originalità espressiva.

INSUFFICIENTE

Cristina Bruni Zauli - Il film ha deluso le mie aspettative. Non vi è introspezione psicologica, né alcuna indagine sul vissuto dei due piccoli assassini. Il regista si limita a narrare i fatti, purtroppo realmente avvenuti, con freddezza documentaristica. Anche il paesaggio esterno nitido e bellissimo

pare in stile *National Geographic*. Ma quando il soggetto è un fatto tratto dalla vita reale ci si aspetterebbe forse una forma anche implicita di commento o di interpretazione dei fatti. Invece nulla di tutto ciò. Non si ha neppure il tempo di immedesimarsi con alcuno dei personaggi, la cui vita viene scioccamente e tragicamente stroncata dalla follia omicida di due giovani assuefatti ai videogames, annoiati (lo confermano le note stonate di *Il chiaro di luna*). Il panorama della vacuità giovanile e adolescenziale è allarmante soprattutto perché non circoscritto né circoscrivibile agli Stati Uniti.

Vittoriangela Bisogni - Una scuola sontuosa, dotata delle tecnologie più avanzate che una folla di giovani fortunati uti-

lizza solo per coltivare il proprio vuoto e la presuntuosa arroganza di sentirsi infelici. È per ciò, di poter commettere ogni nefandezza. *Elephant* è un film di scarso impegno costruttivo, realizzato rapidamente, che annoia, ma che soprattutto dà un messaggio pericoloso. Infatti dà un'immagine assolutamente capziosa e deviante di un fatto realmente accaduto, perché anziché rappresentare il contesto di paura e di dolore che verosimilmente ha provocato, ci mostra un ambiente assolutamente indifferente, che quasi si attende la tragedia. Un universo giovanile totalmente negativo (soprattutto le donne: tre oche e una bruttina involuta) e un mondo adulto inesistente e colpevole. Le banalità più ovvie si sprecano, non ultima il connubio musica classica/criminalità efferata.

La finestra di fronte

15

LA FINESTRA DI FRONTE

regia: Ferzan Ozpetek

origine: Italia 2003

sceneggiatura: Ferzan Ozpetek, Gianni Romoli

fotografia: Gianfilippo Corticelli

montaggio: Patrizio Marone

scenografia: Andrea Crisanti

musica: Andrea Guerra

interpreti: Giovanna Mezzogiorno (Giovanna), Massimo Girotti (Davide anziano), Raoul Bova (Lorenzo),

Filippo Nigro (Filippo), Serra Yilmaz (Eminè)

durata: 1h 46'

distribuzione: Mikado

FERZAN OZPETEK

Istanbul (Turchia), 3 febbraio 1959

1997: *Il bagno turco - Hamam*

1999: *Harem Suare*

2001: *Le fate ignoranti*

2003: *La finestra di fronte*

LA STORIA

«Sono confuso», è tutto quello che l'anziano signore incontrato casualmente sulla strada del ritorno a casa riesce a dire di sé a Filippo, a cui non è sfuggito quel volto perso tra le gente. Poco più tardi aggungerà solo un nome: Simone.

Sullo sfondo la Roma di oggi. Per Filippo quella è una sera come tante, accanto a lui la moglie Giovanna, irritata e forse troppo stanca, con le borse della spesa appena fatta, e la fretta di ritrovare i bambini. Eppure Filippo si ferma, carica in macchina quel vecchio e lo accompagna al Commissariato. Ma al Commissariato c'è troppa gente ed è tardi, in televisione sta per cominciare la partita. Meglio evitare un'attesa che rischia di essere troppo lunga. Giovanna non accoglie bene quel ritorno e tanto meno il fatto che il vecchio si addormenti sul divano. Ma è tardi per altre discussioni, c'è solo il tempo per sistemare tutto e andare a dormire. Al mattino il problema si ripresenta con tutta la sua urgenza e Filippo ha una buona ragione per affidare alla moglie la soluzione. Giovanna sa però che prima le toccano altri obblighi, il lavoro di contabile presso la polleria, che è anche quello da cui dipende la sopravvivenza della famiglia, e poi quello con cui arrotonda lo stipendio, preparare i dolci che un'amica le ordina da vendere al pub. Ed è al pub che Lorenzo, il vicino della finestra di fronte, mentre la vede consegnare una torta appena fatta, l'avverte che "suo nonno", il vecchio che aveva lasciato in macchina, non sta bene. Lorenzo e Giovanna non si sono mai conosciuti, ma l'uno sa dell'altra perché tutti e due hanno spinto lo sguardo oltre i vetri delle finestre di casa e senza quasi volerlo hanno imparato a interessarsi alle rispettive storie. Tra loro non servono adesso molte parole. Lorenzo si offre di aiutare Giovanna e lei capisce di avere bisogno di Lorenzo per seguire Simone che, spinto da un ricordo che appartiene solo al mistero della sua memoria, si muove in quelle strade come alla ri-

cerca di qualcosa che è buio e passato. Simone è un uomo apparentemente solo, nessuno sembra cercarlo. Giovanna lo riporta a casa e Lorenzo, riesce a dirle, con una telefonata nel cuore della notte, quello che non aveva potuto dirle prima e che le fa intuire il dramma che il vecchio ancora non si è lasciato alle spalle, confessato con una incomprensibile dichiarazione d'amore. La mattina dopo Giovanna si rivolge a una tintoria per far lavare i vestiti del vecchio, e recupera una lettera contenuta in un tasca. Contemporaneamente Lorenzo la raggiunge con una nuova telefonata. Si è permesso di indagare su quell'uomo e ha saputo che nessuno ha denunciato la sua scomparsa. Giovanna gli dice però di aver riconosciuto sul suo braccio i numeri di chi è stato marchiato dai nazisti. Ritornano così sulla strada della notte prima, a quel negozio davanti al quale il vecchio si era quasi ingiocchiato. Dentro, un giovane commesso con l'anziana proprietaria. Simone è il nome di suo fratello, morto molti anni prima in un campo di concentramento. La vera svolta arriva però con la lettura di quel foglio recuperato dalla tintoria. Attraverso quelle parole Giovanna entra in possesso dell'identità di "Simone" e del suo indirizzo. Quando suona al campanello di una bella casa, spinta anche dal bisogno di avere sue notizie non avendolo più trovato a casa, si trova di fronte a una donna che ha l'aspetto della vecchia governante preoccupata di dover ascoltare ancora l'arrivo di brutte notizie. Ma la storia è ormai risolta. Simone è in realtà Davide Veroli, un tempo famoso pasticcere, e la donna che gli è accanto dal 1943 era stata salvata grazie al suo intervento il giorno di un rastrellamento fascista. Giovanna riferisce tutto a Lorenzo, spinta ormai della simpatia che li unisce, ma consapevole anche di non potersi più sottrarre a una domanda che la riguarda più da vicino. Con Filippo da troppo tempo ha un dialogo difficile, liti e incomprensioni, Lorenzo sta per lasciare Roma, e non vuole rinunciare a quella loro storia. E questa volta, la finestra di fronte le rimanda l'immagine dei figli e del marito e le fa sentire tutto il peso delle sue responsabilità. Giovanna ritorna da Davide a restituirgli quell'abito portato in tintoria e Davide, che l'accoglie davanti a un tavolo di dolci da lui appena fatti, le

racconta il suo segreto. Simone è l'uomo che ha amato e che ha sacrificato per non essere riuscito ad avvertire in tempo dell'arrivo dei nazisti: «Ho scelto di avvertire prima gli altri. Salvare per primi coloro non credevano ai miei sentimenti e che non accettavano che io potessi amare Simone sarebbe stato il mio riscatto». E subito dopo le dà un consiglio: «Non si accontenti di sopravvivere. Lei deve pretendere di vivere in un mondo migliore». Ed è l'incoraggiamento di cui aveva bisogno. Giovanna consegna la lettera di dimissioni alla polleria e va a lavorare da un pasticcere. La sera passando davanti alla casa di Davide che non rivedrà più gli racconta i suoi successi e lo ringrazia. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

La finestra di fronte di Ferzan Ozpetek non è un film, è due film: sulla tragedia del Novecento e sullo scontento del Duemila, su un vegliardo e su una coppia trentenne, sul rimpianto e sulla rinuncia, le due storie s'intrecciano, si condizionano, s'arricchiscono una con l'altra. La dedica è «a Massimo», Massimo Girotti, morto nel gennaio scorso a 84 anni dopo quest'ultima interpretazione: autentico protagonista nel personaggio d'un vecchio ebreo che può non ricordare il proprio nome e indirizzo, ma che non può evitare di ricordare continuamente il 16 ottobre 1943, il giorno della razzia nazista nel Ghetto di Roma [...]. *La finestra di fronte* del titolo è la cornice dei sogni, il quadro delle speranze esistenziali: in un casamento popolare romano, oltre il vetro Giovanna Mezzogiorno spia dalla sua cucina di giovane madre di famiglia non felice e litigiosa un Principe Azzurro, Raoul Bova, bellissimo bancario vestito, pettinato, occhialuto come Clark Kent (la versione in borghese di Superman) [...]. Nell'impianto fortemente romanzesco del film, altri protagonisti sono i dolci, torte, mousses, costruzioni di cioccolato e canditi: il vecchio è stato un pasticcere famoso in Europa, la giovane donna ama la pasticceria e ne ha fatto un secondo poi un primo mestiere, figurativamente la presenza di tante colorate, zuccherine e ornate golosità regala

una vitalità, un calore lussuoso. Altra protagonista ancora, Roma. La città è osservata e raccontata anche nelle zone popolari dagli abitanti multirazziali ma soprattutto nel Ghetto con un'attenzione da straniero: le mura logorate, la luce splendente o crepuscolare, specialmente la dominante tinta ocra, restituiscono la capitale alla sua natura perenne e non borghese, alla sua bellezza. Ferzan Ozpetek, il regista turco già autore di *Il bagno turco-Hamam*, di *Harem Suaré*, di *Le fate ignoranti*, è del resto uno dei pochi registi attivi in Italia che non insegua la rappresentazione della borghesia, piccola, grande o media: questo dà ai suoi film un esotismo, una originalità fuori del comune. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 1 marzo 2003)

Un paio d'ore di cinema avvolgente e chiaro, una storia semplice raggiunta in profondità, destinata a restare nel prezioso spazio tra cuore e psiche. In una Roma calda e conservata, il soccorso a un anziano in stato confusionale, ex deportato, incide sulla vita di due giovani coniugi e ci ricondotta con l'idea che la memoria è al servizio della libertà. Per lei, significa incontrare l'uomo misterioso che spia nel palazzo di fronte e riscoprire il diritto di scegliere un'altra vita, anche per restare, in modo diverso, nella solita. La Mezzogiorno ritrova lo slancio dell'eroina di *Del perduto amore* e, nonostante l'insufficienza di chimica d'amore col legnoso Bova, va dritta e infallibile al centro del suo personaggio. Tra i rari film di suspense sentimentale, è l'opera matura di un cineasta d'origine turca, d'ascendenza europea, in equilibrio tra melodramma e ascetismo. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 1 marzo 2003)

Ozpetek ama le storie e nel film ne racconta molte, reali, sottotraccia o fantasmatiche. Compie anche gesti audaci: panoramiche che iniziano sull'oggi e si confondono in un ballo del passato, la rivelazione di Giovanna che a un passo dal tradimento, spia se stessa nella finestra di fronte. Cose che al cinema, se vengono male, distruggono un film, ma che il regista sa giostrare con mano ferma. Nessuna didattica arida nell'affrontare l'Olocausto, tenerezza leggera nel rac-

contare la passione per i dolci che unisce Giovanna e Simone, spericolatezza nel mischiare il melodramma con il soprassalto da autore come nella corsa finale di Giovanna sulle scale. C'è una tale passione e compassione che non suona eccessiva, anzi, neppure l'ultima frase di Simone alla donna: «Non si accontenti di sopravvivere, lei deve "pretendere" di vivere in un mondo migliore e non soltanto sognarlo». (PIERA DETASSIS, *Panorama*, 6 marzo 2003).

Ferzan Ozpetek [è] un regista di singolare sensibilità. Narratore di "vite standard", esteta della normalità e cesellatore di un realismo sentimentale molto coinvolgente, cineasta rapito dai piccoli gesti e dalle grandi parole d'amore, dalla densità dei giorni e dall'inafferrabilità degli anni passati, dalle fragilità e da quegli incontri che, all'improvviso, arricchiscono, aprono, dilatano la vita dei suoi personaggi. Lorenzo e Giovanna avranno il loro breve interludio irrisolto e tenteranno, imbarazzati ed insicuri, di fare altri conti, quelli con la propria esistenza e con qualcosa che sia superiore alla semplice sopravvivenza emotiva, quando apparirà un uomo, un magnifico e commovente Massimo Girotti nel suo ultimo ruolo arrivato da un'altra Storia, da un'altra epoca, dal ghetto romano rastrellato dai nazisti nel 1943 (da apprezzare il pudore nella messa in scena). Un "vecchio" depresso, delirante, maestro nell'arte della pasticceria, svuotato dal tempo perduto e da un amore infelice. Di quel tempo restano le voci, le lacrime, i sussurri, le melodie di una festa da ballo, gli sguardi, i sensi di colpa, una lettera mai spedita. Le amnesie, la smemoratezza, le rughe dell'anima di Davide insegnano a Giovanna che i vuoti della memoria danneggiano e assopiscono i desideri e le emozioni e quel che resta della vita appartiene a noi e a tutti quelli che non ci sono più e che continuano ad essere presenti nelle nostre azioni, nelle nostre paure, nelle nostre attese, nostre parole, nei nostri fantasmi. (ENRICO MAGRELLI, *Film Tv*, 4 marzo 2003)

Alfred Hitchcock cinquant'anni fa ha diretto un film che si intitolava *La finestra sul cortile*. Era la storia di un uomo - Jeff - che guardava dalla finestra e si convinceva che il suo

dirimpettaio avesse commesso un uxoricidio. Hitch aveva preso questa storia da Cornell Woolrich, ma aveva sentito il bisogno di integrarla con un'altra traccia: quella della resistenza che Jeff opponeva alle richieste di matrimonio della fidanzata Lisa. Al *mystery* il maestro del brivido aveva dunque aggiunto il *romance*, non come semplice subplot bensì come interfaccia rispetto alla vicenda principale. Perché il guardare dalla finestra di Jeff, oltre a esprimere una curiosità indagatrice/trasformatrice del mondo, corrisponde di fatto anche a guardarsi dentro uno specchio (le *tranches de vie* che osserva sono concrezioni visive dei fantasmi e dei dubbi che si agitano nella sua mente: la voglia di restare libero, la paura di stare da solo, la problematicità della vita di coppia...). Ozpetek, nel suo ultimo film, fa qualcosa del genere perché intreccia l'aspetto della detection (chi è il misterioso anziano che piomba nella vita di Giovanna e di quale segreto è portatore?) al motivo psicologico-sentimentale (Giovanna è sposata, ha due bambini, ma è insoddisfatta, nevrotica e frustrata; e così spia il vicino dell'appartamento di fronte al suo...). La fatica per ricostruire la vicenda dell'anziano senza memoria [...] diventa per Giovanna l'occasione di riflettere sulla sua vita, su tutto quello che ha perso, quello che le manca, quello che ancora può cercare di ottenere. La grande intuizione di Ozpetek è quella di far perdere la memoria a uno per far acquistare coscienza a un'altra (e a noi con lei): se il vecchio ebreo combatte con il fantasma di un amore negato dal pregiudizio, dall'odio, dalla barbarie, la giovane romana, che passa alcune *giornate particolari* con lui, deve fare i conti con tutti i sogni cancellati dall'abitudine, dai doveri, dagli impegni quotidiani... Ozpetek apre e chiude il suo film di ambientazione contemporanea con un rimando storico al 1943, ma non realizza mai dei veri e propri flashback: il passato trascorre nel presente, perché la storia è una tessitura unica e le esistenze sono inevitabilmente intrecciate (l'anziano ebreo e la giovane romana per esempio condividono una passione per i dolci che riflette perfettamente la loro disposizione esistenziale e sentimentale: lui *compensa* e *sublima* in quell'attività tutta la passione e la cura che non è riuscito a esprimere nella sua vita; lei *ripete* dei gesti e *trascu-*

ra i particolari, ma apprenderà a fare attenzione anche agli aspetti apparentemente più insignificanti come il sapore dell'acqua...). Dunque anche il tempo è una finestra che si apre per far scorgere una storia che è un'altra storia ma è anche la nostra storia. Lo stesso film di Ozpetek ha inscritto nel suo Dna attoriale questo discorso perché ci riporta la traccia di un passato che non c'è più (il corpo-cinema di Massimo Girotti a cui il film è dedicato) e si chiude con uno sguardo in macchina di Giovanna che rompe la convenzionalità della finzione e ci interpella (forse per chiederci se crediamo e siamo disposti a costruire delle ipotesi di futuro al di là di quello che le nostre vite hanno scritto per noi fino a questo momento). (EZIO ALBERIONE, *Panoramichel Panoramiques*, 35, primavera 2003).

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Raffaella Brusati - Un'ora e mezza di poesia e di arte. Bellissimo film in cui suggerimenti e temi restano sospesi; i personaggi presentano luci e ombre, come accade nella vita reale. Il regista, mentre scivola da una finestra aperta a un'altra, tra tempo presente e passato, in un emozionante e silenzioso viaggio della memoria, scandaglia nelle solitudini dei personaggi alla ricerca di un passato cancellato e non esita ad accendere travolgenti emozioni negli spettatori. La vita e le scelte nel film non sono mai scontati, non c'è il buono e il cattivo, ma solo l'alternativa: il dilemma e il dolore di ogni scelta sono rappresentati al meglio, in modo sottile, con ripensamenti normali e umani che ogni grande decisione comporta. Nello specifico, quando la scelta viene operata in amore, il dolore si fa ancora più acuto, più lancinante e contraddittorio: di amore si vive, l'amore completa una vita, ma come insegnano sia Giovanna sia Davide, non sempre per amore si può sacrificare tutto. Davide sacrifica la sua passione per il rispetto degli altri, Giovanna forse l'incontro della vita, per amore della sua famiglia non perfetta. L'intensità della scena

è data dal chiaroscuro sul volto dei protagonisti, forse metafora di identici sentimenti. Più che la colonna sonora, mi ha colpito l'assenza di musica nei momenti cruciali, come si addice ai fatti della vita vera, che intorno hanno solo rumori e parole. Film maturo e completo. Perfetta l'interpretazione della Mezzogiorno e di Girotti. Il film della vita. Dopo averlo visto non puoi uscire dal cinema e non pensare. Pregio raro...

Annamaria de' Cenzo - Il film descrive un piccolo mondo circoscritto attraverso la continua riproposizione degli stessi interni, degli stessi vicoli di Roma; un mondo limitato in estensione, ma non certo in profondità: un mondo carico di affetti o, per lo meno, connotato dai rapporti affettuosi che nascono spontaneamente nel relazionarsi dei personaggi tra loro. Film come questi (mi vengono in mente *Smoke*, *Pane e tulipani*, *Marius e Jeannette*) accomunati tra loro da una grande attenzione ai contenuti, al valore dei sentimenti e della solidarietà, e alieni da una ricercatezza di mezzi espressivi, per cui la storia sembra raccontarsi da sola, sono veramente rari e preziosi.

OTTIMO

Cristina Bruni - Una notevole evoluzione artistica quella del regista Ozpetek, rispetto alla sua ultima pellicola *Le fate ignoranti*. L'intreccio di due storie d'amore parallele nella loro irrealizzabilità è magistralmente raccontato e interpretato. Due sensibilità quella dell'anziano ebreo omosessuale e quella di Giovanna Mezzogiorno, moglie-madre-lavoratrice frustrata che si sintonizzano in un breve arco temporale, nonostante la diversità culturale e anagrafica. Entrambi rinunciano al sogno d'amore per salvare qualcuno e qualcosa, per l'anziano ebreo i suoi confratelli, mentre per la giovane moglie la propria famiglia. Nell'apparente squallore delle esistenze, la nota di colore è data dalla capacità dei due protagonisti di creare dolci variopinti e invitanti, esempio di creatività che consente una temporanea sopravvivenza. In fondo poi, pare dire la protagonista quando si trova nella casa del

“potenziale amante” osservando la sua finestra, non è poi tanto meglio ciò che sembrava essere invidiabile.

Ennio Sangalli - Una caratteristica del film è il pudore che avvolge i sentimenti e la vita dei personaggi: la storia di Davide/Simone che viene scoperta a poco a poco; la passione tra Giovanna e Lorenzo che è più un desiderio di passione che una passione vera; la frustrazione e il dolore di Filippo che si esternano in un solo pianto. E in più c'è il concetto che solo chi ha subito un grande dolore senza poter scegliere può insegnare a diventare liberi di fare, cioè, quello che nel profondo si desidera. Il tutto in una Roma diversa, multirazziale ma allegra, povera ma dignitosa, attuale ma con presenze del passato (la famiglia del vero Simone!).

Anna Lucia Pavolini Demontis - L'uomo e la donna alla ricerca di se stessi. L'uno cerca disperatamente di “ricordare”, l'altra, frustrata e demotivata, vuole rendere più viva la propria vita. Intorno, Roma dipinta in una luce insolita, non calligrafica, ma vera. I riferimenti al razzismo sono espressi con mano delicata e insieme cruda. Ottima l'interpretazione degli attori.

Luciana Biondi - In questo film si intrecciano due temi: l'antitesi tra il reale e l'immaginario, il vivere la vita o il fantasticare su come possa essere vissuta (vedi le avventure galanti del bancario dirimpettaio apparentemente così romantiche e che si riducono a un qualcosa tra il ridicolo e lo squallidetto quando provate di persona); l'altro è la presa di coscienza, attraverso il tragico vissuto di un altro (lo smemorato, figura dapprima inquietante poi sempre più umana e paterna) del valore della propria esistenza e della necessità di viverla secondo le proprie aspirazioni (e non lasciandosi soffrire via dalle pale di un aspiratore...) anche se ciò vorrà dire combattere e superare ostacoli. Ottima la recitazione (un grazie sentito al vecchio attore per il suo canto del cigno), curata la regia, attenta ai tempi, ai dettagli, alle atmosfere; sorretta da belle inquadrature, cupe nel tragico preambolo, sempre più luminose per finire in un tripudio di

splendide accattivanti torte. Che possa essere così una vita pienamente realizzata?!

Silva Monti Rolando - La finestra di fronte è quella che racchiude un altro piccolo mondo con altre vite, altre nascoste debolezze e sensibilità. È il segreto di queste vite che fa scattare prima la curiosità che si trasforma poi in interesse, tenerezza per quanto di sensibilità racchiudono le vite degli altri, ma rischia anche di rompere degli equilibri che portano dolore, incertezze e timori. La forza d'animo per ristabilire l'equilibrio è al limite del dramma che lascerà sempre una traccia.

Vincenzo Novi - Una storia che prende rilievo dall'uso di primi piani. Le emozioni sfilano attraverso gli occhi e le espressioni della mimica. Il volto della protagonista è il filo che imbastisce la tela del film. Dal retrobottega del merciaio affiorano due personaggi che nell'intensità della figura materializzano nel silenzio l'ombra di un drammatico passato. Una scena che vale il film e che vedo collocarsi tra i pezzi eccellenti della scenografia cinematografica.

Rosa Luigia Malaspina - Una finestra dentro di noi e fuori di noi per conoscerci e per acquisire consapevolezza nel confronto con gli altri, entrare in intimità con loro e aprirci all'amore. Bello il film che ci conduce per mano in questo viaggio fatto di compassione, di ricordi, di dono all'altro di quello che si ha in fatto di esperienza e buonissime le interpretazioni, soprattutto quella di Massimo Girotti. La morte vista come seme che entra a far parte della persona che è rimasta e che l'aiuta a crescere. Anche l'accuratezza nella preparazione dei dolci è un atto d'amore e il tramandarli con l'insegnamento e il dono degli attrezzi è ancora lasciare una parte di sé nell'altro.

BUONO

Mario Ragazzini - Bella la sceneggiatura, ottima la fotografia di questo ghetto di Roma, ben realizzata l'osmosi tra pre-

sente e passato che agita la mente del vecchio ebreo, autentico protagonista del film.

Luisa Alberini - Il vecchio che si perde e ritrova se stesso solo quando qualcuno, un bambino, lo guarda con innocenza. Una giovane donna che prende la vita nelle sue mani solo quando un vecchio la incoraggia a farlo. Tra passato e presente non c'è solo continuità, c'è intreccio, totale dipendenza. Il presente filtra il passato e lo rielabora, il passato scava nella memoria e anticipa il futuro. A farlo due facce pulite, un dialogo semplice, una storia diretta, raccontata bene. Un film su cui c'è tantissimo da dire.

Adelaide Cavallo - Ci si rincorre (nella vita), ci si spia, ci si soppesa per un confronto, ci si smarrisce, infine, proseguendo disorientati su strade che non sono più maestre, vivendo del ripetitivo che annoia, di umori acri, di insoddisfazioni; vivendo, quindi, quasi inutilmente, dimenticando che sentimenti ed emozioni muovono invece quella parte del nostro intendere che guarda al di fuori di noi, verso una finestra lasciata aperta di fronte a noi, per il richiamo del nostro sguardo, per coglierne le presenze. Non siamo soli; non siamo mai soli anche quando ci sembra di esserlo, e il tempo che scorre, nella memoria che si porta dietro, è testimone di questa verità: guardiamo alla finestra come al palcoscenico del nostro passato e anche del nostro oggi: c'è sempre tanto bisogno di capirsi, meglio, di capirci, di convincerci che ogni cosa, grande o piccola che sia, ha partecipato al nostro crescere, ha dato e ha avuto un senso, una valenza per la nostra vita. Se questo è il messaggio del film di Ozpetek lo si può raccogliere e ricordarsi di averlo fatto.

Edoardo Imoda - Chissà se ciascuno di noi ha una sua finestra di fronte nella quale ritrovarsi e ritrovare gli altri con i quali confrontarsi. Sicuramente ciascuno ha vissuto un'esperienza che simbolicamente è riconducibile al riferimento botanico, alla pianta e ai rami che a essa si riferiscono o si appoggiano fatto all'inizio della proiezione. Risulta fin troppo facile trovare in Davide, temprato dalle avversità della vi-

ta l'albero maturo a cui inizialmente si aggrappano i rami sfessuosi della glicine Giovanna, ma che con il tempo sanno trovare da soli appigli da cui proseguire per ripartire e rinforzandosi di linfa propria. Forse è necessario non sognare la vita che si vorrebbe, ma vivere quella che ciascuno di noi incontra ogni mattina. Cosa non sempre facile; sta a ciascuno cogliere i propri lati positivi e quelli di chi ci sta di fronte per proseguire lungo il cammino. Film sicuramente onirico, sicuramente ben recitato e diretto con mano ferma e decisa.

DISCRETO

Miranda e Giulio Manfredi - Ricollegare tutti i tasselli di questo film per trovarne l'unità stilistica non è semplice. Una giovane moglie insoddisfatta, un anziano ebreo che appare perseguitato dai suoi brandelli di memoria storica, un bancario che dovrebbe essere un esempio di sicurezza di vita ma che continua a desiderare delle certezze sentimentali... Il tutto sembra compensato da una passione per creme e cioccolato che riassume l'aspirazione a un cambiamento di vita da parte della giovane e a un recupero gioioso di memoria da parte di un anziano vittima della Storia. Ci è sembrato un film confuso dove la testimonianza di un drammatico passato rimane indefinito per una giovane che nevrrotizza la sua vita nel lavoro e nella famiglia. Non manca un'indisponente bambina in età scolare che giudica e condanna. Rimane un illusorio sogno sentimentale appagato dalle

torte? I begli occhi di Giovanna Mezzogiorno, forse, vogliono dire quello nel finale del film che il regista ha voluto rendere complicato per dirci che ognuno vive la propria vita frantumando il passato e inseguendo un futuro che si può intravedere in una finestra che si apre e si chiude.

Lucia Fossati - C'è qualcosa di stridente in questo film che mi ha impedito di apprezzarlo davvero: la sproporzione tra fine e mezzi. Il fine è il racconto di una storia di coppia (con accenti realistici, mi sembra, tanto che i protagonisti hanno gli stessi nomi degli attori) sull'orlo della crisi che si ricompone, complici gli sguardi, dalla finestra del titolo, che prima sono motivo di tentazione e di fuga dalla responsabilità, poi sono invece causa di presa di coscienza e di maturazione umana. Il tema dello sguardo è molto sfruttato dal cinema: senza scomodare Hitchcock basta pensare allo struggente *Atlantic City* di Malle. Ma qui il regista, per dare corporeità alla sua storia, gioca sull'eccesso: non basta il tema dello smemorato, figura paterna, grande pasticciare anzi il più famoso d'Europa (già qui un eccesso, o una favola?) ma a supporto ci mette temi poderosi quali la persecuzione degli ebrei, l'omosessualità, la società multirazziale: mi è parso davvero troppo e il troppo stroppia. Di Ozpetek avevo amato moltissimo *Le fate ignoranti* ove l'unico tema dell'omosessualità era trattato in modo discreto e accorato. Di questo film mi resterà il ricordo dell'ultima commovente interpretazione di Girotti e della buona prova di Giovanna Mezzogiorno il cui sorriso, ingenuo e birichino al tempo stesso, vale un film.

Good Bye, Lenin!

16

GOOD BYE, LENIN!

regia: Wolfgang Becker

origine: Germania 2003

sceneggiatura: Bernd Lichtenberg, W. Becker

fotografia: Martin Kukulka

montaggio: Peter R. Adam

scenografia: Lothar Holler

musica: Yann Tiersen

interpreti: Daniel Brühl (Alexander Kerner),

Katrin Sass (Christiane, la madre), Maria Simon (Ariane),

Chulpan Khamatova (Lara), Florian Lukas (Denis)

durata: 1h 58'

distribuzione: Lady

WOLFGANG BECKER

Hemer (Germania), 22 giugno 1954

2003: *Good Bye, Lenin!*

I precedenti lungometraggi non sono stati distribuiti in Italia.

LA STORIA

Racconta Alex: «Era il 26 agosto del 1978. Il primo cosmonauta della Repubblica Democratica tedesca si preparava a volare nello spazio e la mia famiglia sprofondava nel baratro». Allora Alexander Kerner è un bambino, in ammirazione davanti a un cittadino tedesco che sale per la prima volta a bordo di un'astronave e con il sogno di poter un giorno

emulare quel viaggio. Ma la vita ha in serbo per lui tutta un'altra storia. Quel giorno d'agosto i funzionari della DDR si presentano da sua madre per chiedere spiegazioni sui motivi che avevano portato suo marito, Robert Kerner, per la terza volta a trattenersi in un paese capitalista. Si sospetta una fuga e lei, Christiane, ne è considerata complice. Robert Kerner non ritornò più dall'Ovest e il trauma dell'abbandono si traduce per Christiane in una profonda depressione che la costringe a otto settimane di ricovero in ospedale. Quando torna a casa Cristiane non parla più del marito. È una donna nuova, si considera sposata alla causa socialista, totalmente dedicata all'educazione degli elementi più giovani e strenua sostenitrice dei diritti delle donne più deboli, impegno che le è anche riconosciuto dalle autorità a Berlino con la medaglia al merito patriottico. Alex è iscritto alla scuola dei futuri cosmonauti e già si sente padrone della navicella spaziale.

7 ottobre 1989, la Germania festeggia i 40 anni della DDR con una parata militare grandiosa. Quella sera stessa si radunano in strada, a manifestare il diritto alla stampa libera, alcune centinaia di persone che la polizia tenta subito di disperdere, ricorrendo anche alle maniere forti. Molti di loro sono fermati e tra di essi anche Alex che viene però ben presto rilasciato su una motivazione seria: il grave malore che ha colto la madre in strada dopo averlo visto sfilare tra quei dimostranti. Poco dopo, in ospedale il ragazzo apprende che si è trattato di infarto e che la donna è in coma. Christiane dorme ininterrottamente per otto mesi, assistita tra gli altri anche da Lara, una giovane infermiera, di cui il fi-

glio si innamora, e da Alex che le è molto vicino. Dorme proprio mentre la Germania vede accavallarsi una serie di avvenimenti che sconvolgono la vita di tutti. Si dimette il segretario del partito, cade il muro che da anni divideva Berlino e anche i ragazzi Kerner danno una svolta nuova alla loro esistenza. Ariane lascia l'università e il padre di sua figlia per friggere hamburger e servirli da Burger King, Alex si trasforma in un venditore convinto delle parabole satellitari, e la loro casa fa spazio ai mobili moderni che arrivano dall'ovest. Racconta Alex: «Venne la primavera e a Berlino ci sentivamo al centro del mondo. Tutto quello in cui credeva mia madre era svanito nel nulla». Ma Christiane si sveglia e i medici capiscono subito la gravità delle sue condizioni. La loro diagnosi: «Difficile che superi il mese». Alex però vuole riportarla a casa e accetta le condizioni per "farlo": preservarla dai turbamenti di ogni genere, anche i più insignificanti. Tener fede a questa promessa significa nasconderle tutti i cambiamenti avvenuti mentre lei dormiva. In pratica azzerare la storia e riportare l'orologio all'indietro per farlo procedere poi in un'altra direzione. Alex ricostruisce per lei la sua camera esattamente come l'aveva lasciata e con il suo collega di lavoro prepara delle cassette con i vecchi telegiornali, corredate da un commento che può renderle perfettamente attuali. Per il suo compleanno invita alunni e vecchi professori istruiti sul che cosa dire e che cosa fare per evitarle qualunque tipo di choc.

Ma Christiane ha voglia di muoversi e un giorno, sola, infila la vestaglia, scende in strada e vede attraversare il cielo, portato da un cavo agganciato a un elicottero, il mezzo busto di Lenin. Quando Alex e Ariane si accorgono del suo allontanamento e si precipitano a prenderla preferiscono continuare il gioco ormai cominciato. Si spingono perfino a dirle: «La Germania dell'Est ha accordato l'ingresso ai cittadini dell'Ovest che da tempo vivevano nelle ambasciate sovietiche, fuggiti da un regime capitalista perché profondamente disgustati». La risposta di Christiane è ancora una volta decisa: «Dobbiamo aiutare quella gente» e il suo pensiero va alla dacia in campagna. Ed è proprio davanti a quella casa di campagna che i figli assistono alla più emozionante confes-

sione della madre. Chiede loro perdono di aver mentito: il loro padre non è fuggito all'Ovest per una donna, ma per allontanarsi dal partito che gli stava rendendo la vita impossibile. E non è neanche vero che non abbia mai scritto". A quell'uomo che continua ad amare rivolge il desiderio di poterlo vedere un'ultima volta. Christiane si aggrava improvvisamente e viene di nuovo ricoverata in ospedale. La situazione è senza speranza e Alex a questo punto va alla ricerca del padre. Lo trova in una bella casa con la sua nuova famiglia, si sente dire che per tre anni ha atteso ogni giorno loro notizie e chiede perché abbia sentito il bisogno di andare da lui. Ma Alex ha ancora un sogno da regalare alla madre prima della sua morte: convincerla che quello in cui ha creduto era la cosa migliore. E prepara un filmato in cui si celebra l'unificazione delle due Germanie, dove il muro crollato segna il passaggio dal capitalismo al socialismo, la sconfitta dell'uno e il trionfo del secondo. Trascorrono tre giorni e Christiane muore: compiendo ancora la sua volontà Alex ne disperde le ceneri in cielo, con uno di quei missili giocattolo che erano stati il suo sogno da bambino. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Da tempo *Good bye, Lenin!* di Wolfgang Becker è il primo nella lista degli incassi cinematografici in Germania, con un successo davvero raro per una commedia tedesca: affronta in chiave comica il tema (o il problema) del comunismo morto che non vuol morire, della Germania orientale che non si rassegna a scomparire nonostante siano passati anni dall'unificazione del Paese, della Repubblica Democratica Tedesca che rimane nel cuore, nelle abitudini, nelle nostalgie dei suoi ex cittadini. Poco prima della caduta del Muro, nell'autunno del 1989, a Berlino Est una signora viene colpita da infarto, entra in coma. Ha un figlio ragazzo, molto legato a lei soprattutto dopo la fuga del padre a Berlino Ovest, avvenuta dieci anni prima. Quando la donna si risveglia dal coma, nell'estate 1990, la città ha già subito cambiamenti notevoli, ma il figlio vuole a ogni costo risparmiarle

un trauma. Per timore di spezzarle il cuore, non dice nulla alla madre del Muro e nella stanza dell'ammalata rimette in scena la vita d'un tempo. Però i prodotti più comuni in uso nella Germania orientale sono ormai introvabili, la trasmissione televisiva "Aktuelle Kamera" è sparita da un pezzo, sul muro di fronte campeggia un gran pannello della Coca Cola, e la guarigione procede rapidamente. Un giorno la malata si alza, esce, scopre un mondo totalmente trasformato [...]. La madre è il personaggio più significativo: senza essere schiettamente comunista, è come tante altre una persona con la vocazione all'obbedienza e all'assistenza, che si troverebbe smarrita sapendo d'aver perduto la oppressione-protezione che il sistema precedente le garantiva. Lo stile di *Good bye, Lenin!* non ha nulla di speciale, ma la commedia che mescola divertimento e pathos è brillante, ben scritta; ed esprime tanti ragionamenti, sensi di vuoto, critiche e rimpianti di ex comunisti, tanti desideri inappagati, tanti pensieri di tenace rivolta, da risultare irresistibile. (LIETTA TOR-
NABUONI, *La Stampa*, 10 maggio 2003)

Una intelligente commedia paradossale, *Good-bye Lenin*, che il pubblico tedesco ha amato incondizionatamente. [...] Becker cortocircuita Storia e storie mettendo in scena una parabola a retrogusto amaro: più ancora che sulla politica, sui mondi virtuali e sulla difficoltà della rinuncia al proprio passato. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 10 maggio 2003)

Malinconico, brioso e divertente, *Goodbye Lenin* di Wolfgang Becker al Festival di Berlino ha lasciato fredda la critica italiana [...]. Ma ai tedeschi il film piace molto, anche perché ripropone un garbato patriottismo. [...] La professoressa simboleggia la Ddr coi suoi difetti, ma anche coi suoi pregi. Nel 1989 i tedeschi vedevano solo i primi; i secondi hanno cominciato a riconoscerli dopo. E non per voglia di comunismo, ma di comunità [...]. Passando da cittadini a consumatori, spariscono di colpo le cose che davano un'identità e spuntano quelle che rinfacciano l'anonimato ai personaggi del film. Nell'affannosa ricerca delle vecchie marche di alimentari russi, nel riproporre in videocassetta i pro-

grammi tv della Ddr, per sostenere l'affettuoso inganno storico, c'è ansia di restare se stessi, non nostalgia; nello sgo-
mento di vedere che il grande stendardo rosso, appeso al palazzo di fronte, non propone più un partito politico tedesco, ma una bibita gassata americana, c'è il tramonto di un mondo, non il rifiuto della Coca-Cola. Il 1989 della Germania Est ha infatti avuto più aspetti da 1918 o da 1945 di quanto si pensi altrove. Pochi si sono accorti che quel pezzo di Germania stava perdendo la sua terza guerra mondiale in settant'anni. Se sono chiari i riferimenti di *Goodbye Lenin* al passato recente, quelli al meno recente sono accennati: il piccolo razzo, che sparerà in cielo le ceneri materne, riproduce in scala la V2; il quartiere berlinese occidentale dove s'è stabilito il padre esule, Wannsee, evoca un'altra pagina di coeva storia dolorosa. Becker, dunque, rimette affettuosamente insieme tutti i cocci della Germania, facendo ridere e pensare fin dal titolo, che in americano dice addio al vate sovietico (MAURIZIO CABONA, *il Giornale*, 9 maggio 2003)

Good bye, Lenin! dell'occidentale Wolfgang Becker, è una commedia dalla geniale trovata che rielabora il lutto a sinistra ma lo prende troppo alla larga, inserendo tutta la storia dell'ex marito che appesantisce non poco il finale. Certo, la parte centrale col figlio devoto che organizza la commedia sociale con i vicini, registra appositi tiggì, cerca vecchie marche di cibo, è divertente, ma c'è una vena di amarezza e di tristezza che resiste al gioco degli equivoci. E bella, quasi poetica, ma un po' buttata via l'idea finale che il socialismo vero sia solo un'utopia, dato che la mamma, dopo aver creduto alla panzana che quelli dell'Ovest abbiano invaso l'Est, muore credendo a una specie di riunificazione, mezzo happy end. In realtà il film satirico-grottesco, ben recitato, che tocca nervi ancora scoperti della società tedesca divisa, ce ne ha per tutti, se la prende con l'autoritarismo del regime comunista e con la finta allegria del capitalismo, citando Fellini (la statua di Lenin in elicottero), due volte Kubrick, il Billy Wilder di *Un, due, tre* e il sogno di *Underground*. Volendo, si può alzare il tiro: la vita è sogno? (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 10 maggio 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Dieter Bachschmid - Che maniera simpatica di raccontare il crollo del Muro! Con grande intelligenza, e con una buona dose di ironia, ci viene rappresentato il periodo storico a cavallo della caduta del Muro, con particolare attenzione ai mutamenti della società. Particolarmente riusciti i telegiornali finti e la festa di compleanno della madre (con la ricostruzione dei “collettivi”).

OTTIMO

Cristina Bruni Zauli - Un film molto originale in cui, raccontando il rapporto affettivo privato tra una madre e un figlio, vengono affrontati temi collettivi ancora scottanti come la caduta del Muro, lo sfascio del regime comunista, il trasformismo a volte fittizio determinato dal consumismo occidentale. Un interrogativo su chi era l'individuo di ieri e chi quello di oggi e quasi un rimpianto del regista verso un mondo dove non vi era scelta, ma non vi era neppure la paralisi della scelta che l'eccesso consumista comporta. Attraverso la ricostruzione fittizia del protagonista per non traumatizzare la madre, lo stesso forse torna ad apprezzare cose di cui aveva perso memoria. Sembra ovvio, e qualcuno potrà obiettare che la nostalgia per il passato di cui il film pare permeato, è solo illusione di una realtà ormai lontana, e comunque falsata dal ricordo. Eppure il regista lo racconta in questa tragicommedia con ritmo incalzante e con attori molto bravi.

Ilario Boscolo - E un film che ha il ritmo e il registro della commedia: brillante, paradossale, condotto con mano leggera. Però tema, dialoghi, sentimenti e scenografia hanno consistenza. Il miscuglio di sentimenti contraddittori che ha assalito il popolo della Germania dell'Est al passaggio dal loro sistema socialista al sistema capitalista dell'Ovest è rap-

presentato in modo profondo e articolato dal personaggio principale Alex. Secca è la condanna e il ripudio del vecchio regime gerontocratico repressivo, ingessato e parolaio. I tiggì semplicissimamente organizzati con l'amico operaio ne fanno una parodia feroce molto efficace. Ma quel sentimento di rifiuto coesiste con la nostalgia di alcuni valori e comportamenti sociali positivi a confronto con la aridità sociale del ricco mondo occidentale: le feste e gli incontri di caseggiato sono poveri ma pieni di umanità; la festa a casa di suo padre ha gente elegante, orchestrina, spumante, microfoni, però il protagonista Alex la attraversa senza essere visto; la tensione alle conquiste tecniche e sociali del sistema socialista è positiva anche se frustrata dalla povertà generale del sistema, mentre la ricca società occidentale è fredda (grandi sorrisi e stupide liturgie verso i clienti), formale (bancari senza un briciolo di umanità), stressante per i ritmi di lavoro asfissianti. La città diventa ricca e luccicante però meno umana, più frenetica, alienata e consumistica. Certo è tecnologicamente progredita: l'ecografia vede meravigliosamente il movimento del bambino nel ventre della madre. È quindi un film molto divertente e interessante. Però non ha sufficiente rigore tematico (il tema è l'amore filiale o il passaggio di sistema?), in alcuni punti è improbabile (la madre diventa una pasionaria socialista dopo aver subito la ingiustizia più dura dallo Stato Socialista) e ancora ha un ritmo un po' lento.

Riccardo Valente - Il personaggio chiave del film è Denis, il giovane regista dei falsi telegiornali, che diventa sempre più bravo e alla fine produce il suo capolavoro: quello che consente alla povera, dolcissima Christiane, di morire in pace. Denis è veramente il *deus ex machina* - la *machina* è in questo caso la videocamera - che risolve la tragedia del suo amico Alexander. Se questa considerazione ha una sua validità, si arriva necessariamente alla conclusione che il vero scopo del film non è quello di denunciare le violenze e lo squallore del regime comunista, o la volgarità e la superficialità del riflusso consumista - tutte cose ampiamente scontate, e sulle quali, francamente, non varrebbe la pena

di sprecare, oggi, neppure un metro di pellicola. La vera intenzione è quella di dimostrare la potenza del mezzo (la Tv): solo quello che appare alla Tv è vero, anche se contraddice la realtà, come un tempo, solo ciò che veniva stampato sul giornale era vero, il resto erano chiacchiere. Forse il regista del film, W. Becker, ha avuto un inizio di carriera simile a quello del giovane Denis; forse si è immedesimato lui, nel personaggio. Sta di fatto che è riuscito a fare un film non solo molto intelligente, ma anche molto spiritoso e, ciò che è ancora più straordinario, straordinariamente commovente.

Bona Schmid - Il manifesto, nella sua essenzialità grafica, che riecheggia la cartellonistica di un recente passato dei paesi dell'Est europeo, ci introduce nella prima metafora sui contenuti reali di questo film. Il figlio volge lo sguardo a un ipotetico sole dell'avvenire che promette libertà e democrazia per tutti; la madre, provata dalla malattia che le sarà fatale, si affaccia con tenerezza alle spalle del figlio come se volesse partecipare alla visione di un mondo nuovo. Becker, giovane regista della Germania occidentale, con mano leggera e sottile ironia ci racconta i problemi, in parte irrisolti, dell'unificazione delle due Germanie. La caduta improvvisa del Muro nel 1989 non è stata così indolore come si vorrebbe credere. Due Germanie con culture, strutture sociali e anche lingue in parte diverse, si sono trovate a confronto e l'impatto è stato traumatico sia per i *Wessi* (occidentali) che per gli *Ossi* (orientali). Molti *Wessi*, tassati oltremisura, avrebbero voluto lasciare gli *Ossi* al loro destino. Con minuzia quasi filologica il regista ci fa rivivere l'atmosfera pesante della Berlino orientale al suo crepuscolo. Il panorama è autentico: i grattacieli in puro stile sovietico con l'antenna della Tv di Alexander Platz; i casermoni abitativi della piccola nomenclatura statale di Karl Marx Allee; i supermercati squallidi con gli scadenti prodotti nazionali o sovietici; le vecchie e gloriose Trabant dalla traballante carrozzeria di plastica tanto ricercate oggi dai giovani snob come trofei d'annata. I vecchi telegiornali con sfilate e marcette e le interviste trionfalistiche all'ultimo segretario del Partito Co-

munista, il grigio e slavato Erich Honecker. Tutto questo, però, per molti voleva dire, dopo la miseria post-bellica, un lavoro sicuro, alloggi e cibo a prezzi politici e un senso di appartenenza a un grande progetto di rinnovamento sociale. Il giovane Alexander, con geniale fantasia, non vuole che la madre malata, comunista convinta, sia testimone del crollo del suo mondo e delle sue certezze e quindi fa rivivere il passato nella cameretta della morente facendole credere, con una strategica finzione, che gli ideali del socialismo reale hanno conquistato la corrotta Germania capitalista riunificando così la grande nazione. Film originale, ottima regia e bravissimi tutti gli attori.

Lucia Bodio Scalfi - Un inno all'amore filiale. Mi viene spontaneo il confronto con *Sweet Sixteen*: in *Good Bye, Lenin!* mi pare ci sia un amore filiale maturo, di un ragazzo che - grazie all'ambiente sociale, al contesto familiare, alle sue capacità personali - sa trovare la sua strada in positivo nella vita e sa prendersi cura, con dolcezza e dedizione totale, della madre in difficoltà. In *Sweet Sixteen* invece è l'amore immaturo, del figlio che - cresciuto nelle difficoltà di un contesto sociale e familiare fatiscente e sfilacciato - non riesce a trovare la forza o il modo di uscire dal circolo malavitoso per costruire un piccolo castello di sogno in cui la sua mamma possa essere la regina e la sua famiglia i felici cortigiani.

Melanie Galliazzo - Goodbye, Addio Lenin. Un addio lento per non dispiacere a una madre che ha riposto nell'impegno sociale tutte le sue energie e speranze. Creative e genialoidi sono le "trovate" mediali del figlio per rivivere il passato in chiave ironica. L'ironia non manca neppure quando viene descritto il consumismo: mobili accatastati sui marciapiedi, sexshop e hamburger a gogo! Ciò che più mi ha colpito è la dolcezza nel rapporto affettivo tra madre e figlio. Questo sentimento profondo si percepisce ancor più vivo alla fine quando la madre guardando il "falso" Tg sorride accondiscendente: lei sa la verità, ma apprezza il gesto dell'"assurdo" Tg come gesto d'amore.

BUONO

R. Radaelli - Ho trovato in questo film due filoni che corrono paralleli, ma appunto per questo non giovano alla omogeneità dell'opera. Il primo filone è la storia di un figlio che ama veramente e profondamente la madre e che si batte per rimandare il più possibile l'impatto, che potrebbe avere su di lei un effetto anche fatale, di una prova ideologicamente molto importante. E questa battaglia, perché di questo si tratta, contro la realtà che preme nella vita di tutti i giorni e che assume contorni di lotta contro i mulini a vento, a prezzo di veri salti mortali, riesce a essere vittoriosa o per lo meno a sfumare miracolosamente la percossa drammatica di un crollo ideologico. Accanto c'è un altro filone che mi è parso di tono molto inferiore e che riguarda lo sfondo - familiare e non - che ospita la prima storia. Questa parte è trattata con mano pesante e banale, da rotocalco, con il risultato di prolungare la storia senza aggiungere niente di significativo. Quindi il film è buono, ma poteva essere migliore senza questa parte che non giova certo alla delicatezza dell'assunto. Ottima l'interpretazione del ragazzo e della madre; molto significativa anche quella dei personaggi secondari, molto centrati.

Marcello Napolitano - Gradevole, spiritoso, attento ai sentimenti: non facilmente immaginabile una famiglia tedesca così unita dall'affetto; ben centrata la figura della sorella alla ricerca del suo equilibrio sentimentale; il film critica - con spirito e profondità ma senza acrimonia - il consumismo, la competizione, la mancanza di solidarietà della nostra civiltà e nello stesso tempo il dirigismo, la pianificazione dello squallore e della miseria, l'ideologizzazione del mondo comunista: c'è un equilibrio tra i due estremi? dobbiamo guardare in noi stessi per la risposta. Ci sono dei pezzi di bravura rari, soprattutto i telegiornali rifatti (la Coca Cola inventata dai sovietici, gli immigrati dalla Germania Ovest), le confezioni di cetrioli politicamente corrette, alcune lettere ai pianificatori, tutto sorretto da una grande recitazione. Il ritmo qualche volta si appesantisce un po' per la voglia di dire

troppo, in generale quando si passa dal comico al drammatico (proteste di strada contro la polizia, apparizione del padre). Certo un film come questo parla intensamente ai tedeschi che hanno vissuto in prima persona le vicende e respirato il clima qui ricostruito, ma è molto interessante anche per noi che le vicende le abbiamo seguite da lontano.

Ugo Pedaci - Un film intelligente, costellato di battute pungenti, di sarcasmo e di trovate originali. Il culmine viene raggiunto quando i cittadini dell'ovest, affamati di "vera democrazia", scavalcano il muro in senso contrario per trovare finalmente il paradiso nell'est. Non tutto però scorre sempre liscio; a volte racconto rallenta. Possono sembrare esagerate tutte le diavolerie compiute dal bravo protagonista per riuscire a non turbare i pensieri della madre e si fatica a comprendere come l'ambiente in cui la donna vive possa essere così impermeabile al nuovo mondo che la circonda (pubblicità della Coca Cola a parte). Si tratta senza dubbio di un'opera molto più adatta per il pubblico tedesco che visse tutte quelle vicende direttamente, sulla propria pelle e ciò spiega il successo del film in terra di Germania. Per noi italiani che abbiamo vissuto tutta questa epopea in maniera certamente più marginale alcune battute e allusioni risultavano meno significative. Un punto importante è stato quello di sottolineare, come in effetti è successo, la nostalgia di molte persone anziane e meno abbienti per la fine di un regime che, al di là della negazione della libertà e di ogni altro diritto umano, garantiva comunque una sorta di "mantenimento" di un minimo di vita che il mondo "liberato" non sempre è in grado di assicurare.

Mario Piatti - Operazione molto abile di questo regista che, prendendo lo spunto da una vicenda familiare in sé improbabile, riesce ad affrontare le problematiche della lunga divisione e della successiva riunificazione della Germania. Leggiamo che questo film ha riscosso notevole successo tra i tedeschi e ciò, a mio parere, si deve proprio alla capacità di affrontare eventi drammatici con un'ironia affettuosa ma non per questo meno pungente e, a volte, amara. Il passag-

gio improvviso da un'economia statalizzata e sostanzialmente povera a un regime di libertà consumistica è stato evidentemente drammatico. Solo con un approccio sottilmente umoristico si poteva evitare di riaprire ferite profonde e, forse, non del tutto rimarginate. Nel complesso un buon film anche se, particolarmente nella prima parte, si sarebbero potute evitare lentezze di ritmo e situazioni inutilmente ripetitive. Ottimi tutti gli interpreti.

Luisa Alberini - Il fine è nobile: per raggiungerlo si può essere disposti a tutto. Soprattutto a quella tenerezza che dà coraggio a un ragazzo e fa chiudere un occhio a chi è da lui chiamato ad aiutarlo. Si tratta di evitare alla mamma il peggior dei turbamenti che potrebbe compromettere la sua salute. Ma dietro questo fine si muovono in perfetto equilibrio dubbi e certezze, aspettative e disincanto di un'ideologia che non è ancora memoria, ma oggetto di discussione. Allora per mettere tutti d'accordo meglio girare il film alla rovescia e magari invertire il finale. Il cinema ha tutti i mezzi a disposizione per farlo e non li nasconde. E il sogno è salvo.

Carla Casalini - Un'idea felice e godibilissima, penalizzata da certe ingenuità della sceneggiatura e da troppi, incontrollati salti di tono - dal farsesco al paradossale al patetico - che compromettono l'unità stilistica del film.

Elisabetta Berti Arnoaldi - Un film divertente e pieno di amore. Amore di un figlio che, per la madre, deve mentire e indurre tutti quelli che li circondano a farlo con lui. Amore di tutti per una donna che, in seguito a una delusione di... amore, aveva riversato le proprie energie in una causa comune fino a... innamorarsene. L'ho trovato anche pieno di ironia e geniale per qualche trovata. Prima tra tutte la fuga da Ovest a Est, ma anche il passaggio della testa di Lenin appesa a un elicottero da cui, credo, il titolo.

Antonella Spinelli - Non so se la Germania sia davvero riuscita a elaborare il lutto della perdita di una identità, quella comunista e statalista. Infatti, nella commedia paradigma

della storia recente tedesca dopo il crollo del Muro di Berlino, l'inganno si perpetua e viene volentieri sostenuto da tutti i soggetti coinvolti. Il rischio (e la paura) di perdere (o di non avere) un'identità storica mi sembra che appartenga a diversi personaggi, compresa la madre che forse finge di non capire. Quanto sembra facile adattarsi a nuovi schemi e nuove mosse piuttosto che restare ancora nell'anonimato. L'esperienza della occidentalizzazione non mi sembra li abbia realmente arricchiti.

Grazia Biraghi - Al di là del discorso politico sul profondo cambiamento di questo recente passato storico, ho apprezzato la capacità del regista di parlare con dolcezza, profondità e ironia dei rapporti affettivi sia all'interno della famiglia protagonista, sia con gli altri personaggi che si muovono attorno. Particolarmente commovente è il rapporto tra la madre e il figlio che è raccontato con una delicatezza e sfumature di sentimenti molto piacevoli.

DISCRETO

Gioconda Colnago - Un particolare amore filiale è l'avvincente e strano "bandolo" della messa in scena di questa commedia complessa, che, alla cronaca del regime caduto, contrappone la divertente burla della sua continuazione e alla fine lo scherzo di una fantasiosa inversione da Ovest a Est. Becker coordina una serie di paradossi tra realtà e irrealtà, inganni e speranze vitali, contraddicendoli in un racconto immaginario divertente, dallo spessore creativo e intelligente alto. Un film astuto e artificioso anche, come i... fuochi; ma è proprio chiaro il significato di *una comunicazione sincera ed efficace?* A cominciare da quel punto esclamativo collocato dopo il titolo: non può dare luogo a opposte interpretazioni? Do per scontato che non ho capito il "fine" del regista ma intanto penso, purtroppo, che "i più grandi soci mondiali del tiro a segno" non sono una razza in estinzione e non rinunciano tuttora a "sfilare" in tanti angoli del pianeta per "l'una" o "l'altra" Libertà.

Carlo Chiesa - Credo che per molti tedeschi siano due gli argomenti di cui preferirebbero non parlare: l'unificazione Est/Ovest (non da tutti condivisa) e la tragedia dei campi di sterminio (non da tutti creduta!). Il sottile umorismo con cui il regista ha saputo impregnare il suo racconto ha stemperato eventuali contestazioni pur rivelando un delicato imbarazzo. Questo è il grande merito del film. Anche se penso con enorme disagio che in quel cielo del finale si siano mischiate le ceneri di Christiane con i fumi di certe lugubri ciminiere.

Enrico Venturi - Il film è piacevole, ben condotto e ben recitato, con un notevole ritmo cinematografico. Ma..... è corretto fare solamente dell'ironia e trattare con leggerezza un

argomento serissimo, così storicamente, politicamente e socialmente fondamentale come la caduta del muro di Berlino? La drammaticità dell'evento appare in maniera eccessivamente flebile e viene il dubbio che il regista pecchi un po' troppo di superficialità e pressapochismo, evidenziando i lati grotteschi della vicenda.

MEDIOCRE

Lina Orombelli - Divertente l'idea che ispira e guida il film. Ma la sceneggiatura è poco vivace, è lenta. È appannato il contrasto tra le due Germanie, tra il prima e il dopo. Tutto è delegato al cambio delle etichette! Svolgimento prolisso.

Le invasioni barbariche

17

LES INVASIONS BARBARES

regia e sceneggiatura: Denys Arcand

origine: Canada/Francia 2003

fotografia: Guy Dufaux

montaggio: Isabelle Dedieu

scenografia: François Séguin

musica: Pierre Aviat

interpreti: Remy Girard (Remy), Stéphane Rousseau (Sebastien),

Marie Josée Croze (Nathalie), Marina Hands (Gaelle),

Dorothee Berryman (Louise), Louise Portal (Diane),

Dominique Michel (Dominique)

durata: 1h 39'

distribuzione: Bim

DENYS ARCAND

Deschambault, Québec (Canada), 25 giugno 1941

1986: *Il declino dell'impero americano*

1989: *Jésus of Montréal - Gesù di Montreal*

1993: *La natura ambigua dell'amore*

2003: *Le invasioni barbariche*

LA STORIA

Sono le 14,30 a Londra quando Sebastien, broker di una grossa società, seduto al suo tavolo di lavoro, riceve una preoccupata telefonata di sua madre da Montreal: «Purtroppo ho cattive notizie. Tuo padre, nonostante il ricovero in ospedale non migliora minimamente». Aggiunge che c'è bi-

sogno che si occupi del suo conto in banca, dell'appartamento, dell'assicurazione e dell'università. Sua sorella è in Australia e lei non ce la fa a fare tutto da sola. Sebastien prova a ricordarle come da tempo i rapporti con il padre siano inesistenti ma poi si lascia convincere. Cinque minuti dopo telefona a Gaelle, la sua donna, alla sala d'aste dove sta seguendo una vendita e l'avvisa a che deve partire. Partono poco dopo insieme.

L'ospedale in cui è ricoverato il padre - Remy, professore universitario, diviso dalla moglie da ormai quindici anni a motivo della sua vita un po' troppo sregolata, ma ora ritrovata al suo fianco - è superaffollato e caotico. Sebastien prende in mano la situazione e cerca prima di capire come stia evolvendo la malattia, per poi decidere il da farsi. Su consiglio di un amico medico porta il padre in un ospedale a Baltimora per una diagnosi specialistica e il responso toglie ogni speranza. A quel punto la sola cosa che gli viene suggerita è di trasportarlo definitivamente in un ospedale americano dove potrà avere l'assistenza migliore e soprattutto dove gli sarà evitata la sofferenza.

Sebastien ne parla a Remy. Ma la risposta è un secco no, se non altro per una questione di principio: non è sua intenzione venir meno a una scelta che lo aveva sempre visto dalla parte della sanità pubblica. La reazione di Sebastien è quella di chi non capisce: una brutta lite. Poi, pensa a quello che i soldi, visto che ne guadagna molti, gli consentono di fare. Incontra la responsabile amministrativa, affronta un confronto con il responsabile del sindacato e pagando sia l'una che l'altro riesce a ottenere che venga aperto e siste-

mato in brevissimo tempo un piano fuori uso, ripristinato in modo esemplare per un ammalato che ha bisogno di ricevere tutti i generi di comfort. E poi incomincia a rintracciare con il telefono, strumento che continua a usare anche per non perdere di vista il suo lavoro, gli amici più o meno recenti sparsi un po' in tutto il mondo.

Arrivano due ex amanti ormai di mezza età, un amico omosessuale accompagnato dal suo compagno, e un collega che si presenta con moglie e due figli piccolini, tutti accolti in quella specie di appartamento sistemato con cucina e dispensa dove prima c'era solo il vuoto. E tra un arrivo e l'altro, Sebastien va a cercare l'ultimo aiuto che può ancora procurare a suo padre: l'eroina, estrema soluzione, secondo un recente protocollo medico, per alleviare le sofferenze ai malati terminali. Con la sicurezza con cui è abituato a muoversi, Sebastien si rivolge a un funzionario di polizia, convinto che la nobile ragione che lo spinge all'acquisto possa autorizzare la sua richiesta. Non ottiene quello che vuole, ma è indirettamente messo sulla buona strada. Allora si rivolge a Natalie, figlia di un'amante di suo padre, un tempo sua amica d'infanzia, e ormai tossicodipendente e le chiede di procurare quanto lei crede indicato a suo padre e di stargli vicino al momento.

Natalie diventa per Remy una presenza indispensabile. Tra loro si stabilisce un rapporto di complicità e confidenza, lui le parla della sua vita e le confessa quelli che ritiene fallimenti, lei si lascia andare alle sue paure. Ma la malattia avanza e Sebastien vuole regalare al padre la realizzazione dell'ultimo desiderio. E lo trasferisce in una piccola casa sul lago chiesta in prestito a un suo amico, dove lo seguono tutti gli altri. La morte è ormai vicinissima. Sebastien trova modo di stringere suo padre in un abbraccio che da tempo non riusciva più a rivolgergli. L'aereo che lo riporta a Londra con Gaele è l'immagine che chiude il film. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Chi sono i barbari? Secondo Denys Arcand, sono gli americani: per un canadese è una risposta legittima, anche se il re-

gista del Declino dell'impero americano è troppo intelligente per non aggiungere: «Non dimentichiamo che la parola "barbari" è stata creata dai greci, e poi usata dai romani, per indicare gli "altri", i popoli che vivono al di là del confine. Quindi la nozione di "barbari" è culturale, e legata alla contingenza geografica e politica. Per chi lavorava al World Trade Center l'11 settembre 2001 i barbari erano gli assassini che arrivavano in aereo. Ma per chi vive oggi in Iraq è verosimile che i barbari siano gli americani». Impresione condivisa dagli intellettuali canadesi (ma del Quebec, quindi francofoni & francofili) che sono i protagonisti delle *Invasioni barbariche* [...]. Abbiamo citato prima *Il declino dell'impero americano*, film del 1986 che rimane il più celebre di Denys Arcand. Non a caso: *Le invasioni barbariche* ne è un seguito. Arcand è tornato sul luogo del delitto, o del diletto, per soddisfare finalmente una voglia matta che si trascina da anni: fare una commedia sulla morte. «Volevo raccontare la storia di un uomo maturo, più o meno della mia età - un sessantenne colto, intellettuale, raffinato e un po' gaudente, che si ammala di cancro e si trova ad affrontare la morte in faccia; ma volevo raccontarla in modo leggero, ironico, spiritoso. La sceneggiatura non quagliava... fino al momento in cui ho pensato che l'uomo poteva essere Remy, il personaggio del *Declino* interpretato da Remy Girard». (ALBERTO CRESPI, *L'unità*, 5 dicembre 2003)

Denys Arcand, il regista canadese francofono sessantaduenne, maestro del cinema di conversazione, narratore della borghesia colta, alludendo al suo film più famoso, *Il declino dell'impero americano* (1986), dice che adesso l'impero americano regna sul mondo in maniera assoluta e quindi dovrà respingere senza sosta quegli attacchi dei barbari di cui l'attentato dell'11 settembre 2001 è stato soltanto il prototipo; dice pure che per gli americani tutti sono barbari, arabi, italiani, giapponesi. Ma il suo film *Le invasioni barbariche*, intelligente, commovente, divertente, premiato per la migliore sceneggiatura e per la migliore attrice all'ultimo festival di Cannes, parla dell'invasione barbara definitiva: quella della malattia e della morte nel corpo di un uomo maturo, simbo-

lo del malessere della nostra civiltà. Un professore universitario di Storia è in ospedale, sta morendo d'un cancro inguaribile. Il figlio, uomo d'affari che vive a Londra e non gli vuole bene, lo raggiunge soltanto per accontentare l'amatissima madre, non più moglie del malato ma sempre legata a lui. L'ospedale canadese è come tanti ospedali italiani: letti coi malati gravi nei corridoi, liste d'attesa di mesi per gli esami, infermieri irresponsabili, sindacalisti anche ricattatori. Come in Italia e ovunque, vige la capitalistica legge dei soldi. Il figlio del malato paga per migliorare le condizioni del padre: paga gli infermieri, paga l'amministrazione ospedaliera per ottenere una stanza singola, paga gli studenti del malato perché vadano a trovarlo, paga per fargli avere eroina antidolore, paga per raccogliere intorno a lui la vecchia allegra banda degli amici d'un tempo (sono gli attori di *Il declino dell'impero americano*). Parenti, colleghi, ex amanti restano anche quando il professore si trasferisce in una casa bellissima sul lago. Gli tengono compagnia sino alla fine, fanno musica, cucinano piatti raffinati, ricordano le ideologie, gli eroi e gli errori della giovinezza comune, recitano versi, raccontano storielle, lodano i libri prediletti (Cioran, Primo Levi, Solgenitsin). Discutono di politica: il morente è convinto che sia in arrivo la barbarie, che la cultura occidentale di Dante o di Montaigne sparirà, che l'importante sia (come facevano i monaci nel Medio Evo) conservare i libri. Sembra una convalescenza. È un'agonia: di un uomo, ma anche di una generazione, d'una borghesia intellettuale edonista e libertina, d'una cultura. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 4 dicembre 2003)

Intorno, tutto va a catafascio: l'America fa il gendarme dell'impero; i "barbari" premono alle porte, qualunquismo, cinismo e arbitrio regolano i rapporti (ma si può ancora definirli così?) umani. Arcand non suggerisce antidoti. Traccia il bilancio di una generazione senza farsi illusioni, ma senza rancore; magari - questo sì - mettendosi nella posizione di quello che ha capito molte cose e lasciando trapelare una certa ammirazione per se stesso. Comunque, gettate nel cestino le norme ipocrite del *politically correct*, riesce a realizzare un film commovente e buffo, venato di tenerezza, serio

con humour, leggero con profondità. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 6 dicembre 2003)

Denys Arcand non è un grande regista, il suo film migliore resta *Il declino dell'impero americano*, del 1986, di cui *Le invasioni barbariche* è un seguito comunque intelligente e non banale. Film solo di parola e di attori (infatti a Cannes ha vinto il premio per la migliore sceneggiatura, dello stesso Arcand, e per la migliore attrice, Marie-Josée Croze), ha tuttavia il pregio di non essere rabbonito (se non nella morte) e di trasmettere ancora qualche dubbio. (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 9 dicembre 2003)

Arcand si è scritto anche il testo, l'ha congegnato in modo da darvi spazio con meditata intelligenza anche all'umorismo. Nel disegno del carattere di Remy e di tutti quegli amici che sono tornati al suo fianco, negli episodi, sia pure spesso anche malinconici, che si affacciano ad ogni momento dell'azione, nei graffi con cui si disegna la corruzione dei tanti ambienti che i personaggi attraversano, lasciando che sia soprattutto il protagonista a tirare a più riprese tra l'aggressivo ed il caustico le somme di quei *declini* tutti intorno che [...] non possono non far sentire i primi campanelli d'allarme. Senza mai pederterria, comunque, e con guizzi polemici che si intuiscono soltanto tra le pieghe di quel dramma privato enunciato sempre con levità straordinaria. Anche nei momenti di angoscia. (GIAN LUIGI RONDI, *Il Tempo*, 5 dicembre 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Pierangela Chiesa - Un film commovente e allegro, pieno di humour e di tristezza, profondamente umano e capace di affrontare temi seri senza retorica.

Raffaella Brusati - *Le invasioni barbariche* è emozionante, come raramente sono i film sui racconti di vite; è intelligente

nei dialoghi e nello sfiorare le zone d'ombra e di dolore di chi è chiamato a fare i conti con il proprio passato e incerto futuro; è sarcastico e pungente nella sua spietata analisi di una realtà politica e sociale che genera fresche e genuine invettive: il film del regista canadese è grande. Tocca il cuore e la testa degli spettatori. E nasce da un'idea semplice. Remy, un professore ormai in pensione, sta morendo: attorno al suo letto si riuniscono l'ex moglie, i vecchi amici, il figlio... È lui il *principe dei barbari*: il figlio perfetto, con una vita perfetta, carriera perfetta, fidanzata perfetta. Le sue armi sono il telefonino e il computer, e nonostante i silenzi che ne hanno contraddistinto i rapporti col padre, grazie a un fiume di soldi, riuscirà ad aiutarlo, a regalarli una morte serena. Non c'è argomento importante che il film non tocchi: il terrorismo, l'eutanasia, l'uso terapeutico delle droghe, l'assistenza sanitaria, la vittoria del capitalismo, la solitudine esistenziale, i valori dell'amicizia. Tutto ruota attorno ai dialoghi cinici e dolcissimi, diretti, sferzanti, intelligenti e colti. La parola, più forte dell'immagine, è al centro del film. Più che una dichiarazione d'amore verso il cinema come mezzo visivo ed espressivo, il film è una professione di fede nel cinema come racconto. Le voci si mescolano, e diventano un tutt'uno, un'unica musica. Perché, grazie al racconto, quei vecchi amici stanno ancora una volta respirando il profumo della vita.

Miranda Manfredi - La tesi del film è suggestiva: prende in considerazione gli aspetti del declino dell'occidente dovuti a varie cause di cui il regista vuol farci prendere coscienza. La morte del padre, a mio parere, va considerata metaforicamente come la fine di una cultura di riflessione per lasciare spazio a una cultura tecnologica virtuale e visiva. Il dramma viene alleggerito da battute alla Woody Allen, con qualche caduta di stile che non fa bene al film. Il libertinaggio del padre colpevolizza la precedente generazione come causa della disgregazione della famiglia. La dipendenza dalla droga, che si può far risalire alle incomprensioni familiari, implica fragilità ma anche una volontà di riscatto e di ricomposizione affettiva. Il denaro sembra debba ormai appropriarsi di ogni aspetto della vita in una barbarie che può

cancellare ogni etica. Ma le invasioni barbariche possono anche provocare uno scontro di civiltà che potrà diventare insostenibile. La conflittualità potrà essere connessa ai nostri modi di vivere che dovranno diventare meno mercificati e si dovranno riappropriare dei valori trasmessi anche dalla cultura letteraria per poter vivere in un mondo che sembra non appartenerci più.

Carlo Cantone - Una lezione di cinema sostenuta da una robusta perizia artigianale di un regista che ai pedanti sermoni e alla dilagante partigianeria politica preferisce i toni dell'ironia e del paradosso. Nulla è veristico negli episodi della narrazione, ma le critiche e le constatazioni sono profonde verità. Quando il cinema ricorda di non essere arte ma spettacolo spesso raggiunge livelli abbastanza prossimi all'arte. Requisito indispensabile: le capacità professionali che certo qui non mancano a regista, attori, fotografi e sceneggiatore.

OTTIMO

Mario Lazzaroni - Allora come oggi i barbari vincono perché vengono meno i valori condivisi, fondativi della collettività oggetto dell'assedio. Nel caso del film mi sembra che l'11 settembre rappresenti l'attacco dall'esterno e il figlio l'assenza di questi valori. Un messaggio di speranza e di continuità tra generazioni è forse riposto nella ragazza tossicodipendente, simbolica depositaria della biblioteca del professore; vittima eppure capace di coraggio e di comprensione. È lei che fisicamente uccide il professore, è lei che getta nel fuoco l'oggetto che allontana il figlio dal padre, è lei che ascolta i ricordi e assiste seminascosta alla riconciliazione tra padre e figlio; quasi un personaggio fuori dalla narrazione, testimone e partecipe della sofferenza di tutti, se ne fa carico e le dà un senso.

Paolo Gronchi - Ho avvertito una forza, una compattezza incredibile che molto probabilmente deriva dalla chiarezza

del messaggio alla base del film e dall'equilibrio dei suoi contenuti. Il messaggio è un invito a capire che la barbarie non esiste, essa è solo in noi che spesso siamo ciechi e presuntuosi. La tesi si sviluppa attraverso la contrapposizione di due generazioni contigue, una caratterizzata da una *cultura* intesa nel senso classico del termine, l'altra da stili di vita diversi, valori diversi. Una contrapposizione che inizialmente pare insuperabile ma poi con l'avvicinarsi di un momento fondamentale della vita (la morte), si capisce che c'è continuità nell'amore, nella compassione, nella solidarietà tra uomini. La chiarezza nasce da colloqui e scambi di battute perfetti, cesellati, che si sviluppano per tutto il film, e da cui nasce la forza dei personaggi e che fanno scomparire qualsiasi ambientazione. Un film di parole che sono anche immagini perché ricordando un dialogo viene a mente l'immagine dei protagonisti.

Ugo Pedaci - Il film si può definire perfetto. Lo spettatore alla fine ha la piacevole sensazione di aver assistito a uno spettacolo notevole e ben realizzato. Ottima la sceneggiatura e il montaggio, ottimi i dialoghi, buona la fotografia, il commento musicale, la recitazione e la regia. Qualche problema, almeno per me, comincia a emergere quando, a film terminato, si tenta di tirare le fila, comprendere il messaggio e capire da che parte sta il regista. Non ultimo dare un'interpretazione al titolo. Dal racconto emergono chiaramente una quantità di temi: il processo a una generazione, la condanna della sanità pubblica, la maniera illegale di procurarsi antidolorifici per un malato terminale, l'amicizia a pagamento, lo scontro tra impostazione socialista e capitalista, una denuncia del sindacalismo spicciolo e disonesto, una spallata alla Chiesa, la promozione alla grande dell'eutanasia. E forse ho trascurato qualcosa. In tutto ciò trovo abbastanza difficile trovare un orientamento, una linea definita. O forse non va nemmeno cercata, basta rivivere quegli avvenimenti, strettamente legati peraltro a una ristretta cerchia di intellettuali, e prendere il fatto così, con rassegnazione e tristezza per quanto ci circonda. Comunque ottimo.

Luisa Alberini - Si inizia subito da una netta sovrapposizione tra immagini e valore simbolico: computer e telefono, oggetti a cui va riconosciuto il significato di icone del nostro tempo, sono quasi accostati, in un confronto inequivocabile, al segno più sacro della fede. Una sequenza che anticipa tutta la riflessione sul film: il potere dei soldi di fronte al momento più tragico della vita. E il titolo ne è sintesi e metafora: un potere che travolge, invasivo, sempre più raffinato, e ormai privo di controllo, barbaro. Un profilo del nostro tempo disegnato con lucidità e con amara ironia, ma anche con il riconoscimento di quelli che sono e restano i grandi valori dell'uomo.

Caterina Parmigiani - Il regista ha saputo trattare con levità il delicato e difficile tema del malato terminale, che affronta la morte con serenità perché sa di lasciare un'eredità di affetti, malgrado i tanti errori commessi. Ottimi tutti gli attori che hanno saputo passare con acuta sensibilità da toni divertenti e scanzonati a toni commoventi e teneri.

BUONO

Michele Zaurino - Barbaro era per gli antichi Romani colui che vive al di là dei confini e di cui non si capisce il linguaggio. Arcand ne ricava una nozione di tipo culturale in cui ogni persona o situazione può essere *barbara* e quindi estranea a un altro. L'archetipo di questo concetto è il rapporto tra Remy, gaudente professore di Storia che sta per morire di cancro e il figlio Sebastien, yuppie tecnologico che lavora in Borsa a Londra e che malvolentieri accorre al capezzale del padre in Canada richiamato dall'amatissima madre. Questa commedia popolata dai numerosi personaggi che costituiscono il retroterra affettivo di Remy, alterna momenti divertenti ad altri commoventi e un po' amari. Ne emerge il bilancio di una generazione di cinquantenni che abbandonate le illusioni giovanili ha superato in modo disincantato le filosofie-ideologie che hanno caratterizzato gli anni 70-80. I temi trattati sono tanti e importanti (morte-malattia,

scontro generazionale, rapporto genitori-figli, scontro di civiltà, droga, omosessualità), forse troppi per essere sempre approfonditi nel modo giusto. Il film, pur molto gradevole per il suo humour un po' verboso anche se venato di tenebrezza, non riesce a convincere completamente. Tutto il gruppo di attori è semplicemente superlativo.

Rita Gastaldi - Ho visto il film come una bella favola sull'amore filiale che, dopo anni di incomprensioni e giudizi amari, riemerge e si fa strada, vincendo resistenze stratificate, muovendo da sentimenti di responsabilità e solidarietà umana fino all'abbraccio e al commosso «ti voglio bene» finali. Della favola il film (che mi ha ricordato situazioni di *Good bye Lenin*) ha la costruzione, finzioni che il figlio crea, con la bacchetta magica del denaro, per dare al padre malato tutto quanto può desiderare e può rendergli più umanamente vivibili gli ultimi giorni di vita; l'atmosfera, tutto considerato lieve, nonostante la drammaticità della storia, di malattia e di morte; il protagonista (il figlio che tutti vorremmo avere) che, guidato dall'amore, vince e conquista alla sua causa la burocrazia ospedaliera, i sindacati, il poliziotto, il mondo della droga... Rari gli accenni espliciti alla morte, al rifiuto e alla paura che essa suscita, limitati a pochi sfoghi del malato, mai (e non è casuale) con il figlio o la moglie; non accettata né elaborata come parte della vita, la morte è nascosta dalla regia di normalità orchestrata dal figlio, che *contagia* con il suo affetto gli amici coinvolti nella finzione, per riapparire nella commozione della scena finale (ove anche l'eutanasia appare facile e dolce). Rari i momenti di sincera comunicazione nel gruppo di amici, con la giusta dose di tristezza, rimpianto e nostalgia, annegati in quelli delle battute intorno al letto o alla tavola dell'infermo, forzate a suscitare il riso e tristi come il trucco troppo pesante su un viso troppo vecchio che tutti fingono di non vedere. E questa *morte laica perfetta*, che tutti potremmo augurarci, dimostra forse quanto sia difficile, al di fuori di un contesto spirituale, affrontare con consapevolezza la morte ed essere di vero aiuto. Impauriti e inadeguati continuiamo a scappare e restiamo alla fine con il dubbio di avere, con il nostro

pudore e il nostro silenzio, lasciato il malato, nel profondo, ancora più solo.

Antonio Damico - Chi sarebbero i barbari? E le invasioni da dove provengono? Il titolo è forse l'indice più manifesto del pressapochismo del regista che accosta in breve un sacco di cose da Maria Goretti alle Torri gemelle, dall'albanese Teresa di Calcutta al sindacato mafioso, dai genocidi più famosi a Pio XII, dalla rivoluzione culturale cinese alle tecniche della finanza informatica mondiale, da Pericle agli studenti analfabeti, un classico guazzabuglio da radical-chic edonisti e libertini a vanvera. Tuttavia ben recitato e coinvolgente.

DISCRETO

Arturo Cucchi - Nonostante la buona volontà, i mezzi espressivi a disposizione, il proprio talento artistico, non sempre si riesce a coniugare attenzione al proprio modo di vivere la realtà e nello stesso tempo fare un'intelligente, corrosiva, brillante critica allo stile di vita altrui. *Le invasioni barbariche* è una commedia irriverente, cinica, che gioca esclusivamente sui soldi, sui parenti, sui colleghi, sulle ex amanti. Il film, assolutamente irrealista, ha il pregio di essere recitato bene, di avere dialoghi frizzanti e una stupenda e sorprendente sceneggiatura. La morale: sa solo graffiare la corruzione di tanti ambienti e sa solo donare una piccola commozione nell'addio finale. Decisamente, mi aspettavo di più.

MEDIOCRE

Giovanna Toffoloni Fantini - Critica e pubblico (anche amico) concordi nel dirmi: «Bellissimo! Intelligente! Ti divertirai e ti piacerà» mi avevano messo in uno stato d'animo particolare, ma confesso che stavolta la delusione è stata forte. Il tema del film è accattivante: si esorcizza la paura della morte

trattandola e programmandola come una commedia brillante in cui il condannato, coperto di attenzioni affettuose (vedi denaro... denaro... denaro profuso a piene mani), vive i suoi ultimi giorni con un gruppo di amici colti e gaudenti che lo aiutano a fare il bilancio della sua vita tra frizzi e lazzi più o meno riusciti. Il tono è quello ironico e leggero della favola moderna in cui un *deus ex machina* impersonato dal figlio ottiene tutto il meglio e... di più. Ma molti ingredienti sono stonati ed esasperati. Non c'è sentimento ma sentimentalismo a volte così forzato da non coinvolgere. Però è iconoclasta, irriverente, sarcastico quanto basta per essere un cock-

tail vincente nei modi d'essere della cultura odierna. Sarò fuori moda, ma lo giudico mediocre nei contenuti anche se furbescamente confezionato.

Teresa Tonna - L'argomento è profondo, ma è trattato in modo brillante, quindi superficiale. Dà molto fastidio il ritmo con cui si succedono le immagini: frammentate, prive di calma meditativa. Il valore umano dell'accompagnamento di un malato alla morte è ridotto a poco più che a una recita farsesca. Mi sembra il rischioso punto di arrivo di tutta la nostra civiltà.

LEVITY

regia e sceneggiatura: Ed Solomon

origine: Usa 2003

fotografia: Roger Deakins

montaggio: Pietro Scalia

scenografia: Pierre Perrault

musica: Mark Everett

interpreti: Billy Bob Thornton (Manual Jordan),
Morgan Freeman (Miles Evans), Holly Hunter (Adele),

Kirsten Dunst (Sofia)

durata: 1h 40'

distribuzione: CDI

ED SOLOMON

Saratoga, California (Usa), 1961

2003: *Levity*

LA STORIA

Ventidue anni trascorsi tra prigione e riformatorio e poi il giudizio del consiglio: libero per buona condotta. Manual Jordan ha espiato il suo passato, la condanna all'ergastolo per aver ucciso da ragazzo un ragazzo durante una rapina è cancellata. Ma l'improvvisa libertà non lo fa sentire completamente assolto, almeno non davanti a Dio. In un libro dell'XI secolo ha letto che ci sono cinque gradini da fare per

ottenere il perdono: il primo è riconoscere ciò che si è compiuto, il secondo riguarda il rimorso, il terzo è risarcire la persona offesa, solo a questo punto si può arrivare al quarto gradino, mettere a posto le cose con Dio. Ma è al quinto gradino che ci si può davvero redimere: occorre trovarsi nello stesso posto e nella stessa situazione e una volta lì compiere qualcosa di diverso. Manual Jordan pensa «Io non posso riportare Abner Easley in vita. E il tempo fa in modo che non ci si trovi mai due volte nello stesso posto, non importa quanto lo desideriamo e così io so che non mi redimerò mai». Ma “in quel posto”, il quartiere dove viveva prima, Manual Jordan torna, ed è subito riconosciuto da uno che gli ricorda il suo passato e che vuole convincerlo a ricominciare la vita di un tempo: una rapina facile, in un negozio di vini. Manual dice di no. E mentre completamente solo si guarda intorno, risponde agli squilli di un telefono pubblico. È uno strano invito che gli viene fatto da un ancor più strano personaggio, Miles Evans, che in una specie di centro sociale aperto ai ragazzi sbandati del quartiere, pretende di obbligarli ad ascoltare la parola di Dio prima di passare in discoteca. In cambio di lavori vari Manual riceve da Miles una stanza e anche un tanto al mese. Per tutti diventa così anche lui l'uomo di Dio ed è a lui che si rivolgono non solo i ragazzi che arrivano per divertirsi, ma anche i gestori della discoteca accanto quando si ritrovano ubriaca, distesa su un divano all'ora di chiudere, Sofia, una bella ragazza, che da sola non è più in grado di raggiungere la sua casa di ricca e che si porta dentro il vuoto profondo e incolmabile di una profonda solitudine. La persona che però

Manual cerca è Adele una giovane donna che sembra riconoscere al mercato, mentre fa la spesa. Le si avvicina, le offre di aiutarla a portare le pesanti borse e adagio adagio la convince ad aprirgli la porta di casa. Manual vede nella fotografia che Adele ha in cornice su un mobile la foto del ragazzo che lui ha ritagliato da un giornale e che porta sempre con sé. È quella di Abner Easley, il ragazzo che ha ucciso più di ventidue anni prima. Ma Manual non dice ad Adele chi è, né perché le stia vicino. Adele si fida di lui, se ne innamora e gli chiede anche di parlare a suo figlio, a cui ha dato il nome del fratello ucciso, nei guai con un ragazzo del quartiere che gli ha sparato e lo ha mandato all'ospedale. Manual affronta quel dialogo, ma si trova di fronte un ragazzo che non capisce quello che gli sta dicendo e che anzi insiste sulla necessità di ammazzare quel tipo, altrimenti sarà lui a essere ammazzato. E alla domanda perché faccia tutto questo Manuel risponde che gli sta a cuore sua madre e a lei sta a cuore lui. Ancora una volta la replica del ragazzo è una specie di doccia fredda: «No, tu hai a cuore solo te stesso». Manual torna a casa, tenta di parlare con Miles, che ha però ha fretta di andarsene e che gli affida i ragazzi ormai soliti venire in quel posto. La polizia lo sta cercando e i panni del predicatore sono stati solo un modo per nascondere altri traffici. Manual allora scrive ad Adele: «Per ventitré anni mi sono portato dentro un peso e per ventitré anni non sono mai riuscito a trovare il modo per liberarmene. Pensavo che un modo potesse essere quello di conoscerti, dirti chi ero e chiederti perdono». E ancora: «Sono un assassino e un vigliacco e credo che lo rimarrò per sempre». Manual consegna la lettera e se ne va, deciso a lasciarsi alle spalle tutto. Ma in strada riconosce il figlio di Adele che con la pistola in mano intende sparare chi lo aveva mandato all'ospedale. Manual gli parla, gli grida che quello che sta facendo è solo un errore e poi lo immobilizza. Ma in quel corpo a corpo parte un colpo che lo ferisce. Due giorni dopo, al risveglio in ospedale, Adele gli dice di averlo salvato. Poi lo prega di stare lontana da lei e da quel posto che è la sua casa. Manual esce dall'ospedale e prima di allontanarsi forse definitivamente consegna a Sofia le chiavi del centro e

le affida quei ragazzi che adesso hanno bisogno di lei e che hanno imparato a volerle bene. Questa volta se ne va lasciando sulla parete della stanza la foto di Abner che si era portato dietro per tutti quegli anni. L'immagine del ragazzo resta dentro di lui e sa che continuerà a seguirlo ovunque vada. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Esordio dietro la macchina da presa per il noto sceneggiatore Ed Solomon (*X-Men*, *Charlie's Angels*, *Men in Black*) [...]. Un esordio sofferto e particolarmente complesso sotto il punto di vista produttivo, a causa di una sceneggiatura non propriamente di stampo hollywoodiano; lo dimostra la difficoltà nel reperire subito una casa di produzione disposta a rischiare [...]. L'idea del film risale alla seconda metà degli anni Ottanta, ma le prime immagini si manifestarono nella mente di Solomon già ai tempi del college, periodo in cui frequentava assiduamente, in veste di tutore, un ragazzo rinchiuso per omicidio in un carcere giovanile di massima sicurezza, che portava sempre con sé la foto della sua vittima. [...] Il titolo (in italiano *leggerezza*) può sicuramente trarre in inganno, visto che la storia racconta di un uomo alle prese con un passato pesante come un macigno, difficile da sostenere e impossibile da cancellare. Dunque, una netta contrapposizione concettuale. Ma è proprio nella volontà di contraddirsi che risiede la bellezza del film. L'antitesi non è altro che il punto di partenza di un discorso più vasto sulla vita, la morte, la solitudine e la redenzione. Non necessariamente l'apparenza coincide con l'effettiva realtà delle cose [...]. Solomon parla della leggerezza dell'anima, di tutto ciò che possiamo solo percepire e inevitabilmente di tutto ciò che possiamo solo vedere. (FRANCESCO DEL GROSSO, *Cinemavvenire*)

Tanto di cappello a questo bell'esordio. Ed Solomon scrive e dirige una storia dall'insolito tocco dostoevskiano, centrando il personaggio dell'omicida Manual Jordan, condannato all'ergastolo e graziato dopo ventidue anni di detenzione.

[...] La straordinaria interpretazione di Billy Bob Thornton esprime con sofferto distacco l'ansia del peccatore alla ricerca della pace spirituale. [...] Si veda la contrizione luminosa con cui guarda il vecchio ritaglio di giornale e la foto del ragazzo assassinato. E un'icona contro la violenza. (GREGORIO NAPOLI, *Il Giornale di Sicilia*, 15 ottobre 2003)

Un po' come il suo protagonista (un sonnambulo Thornton) anche *Levity* sembra non sapere bene cosa vuole veramente. E una parabola sulla redenzione? Un inno alla marginalità? Una riflessione sul senso di colpa? Solomon, stufo delle sceneggiature parossistiche che gli strapagano a Hollywood [...] ha probabilmente visto questa storia che si porta dentro da vent'anni, come la possibilità di giocare sulla sottrazione. (FRANCESCO D'ALO, *Il Messaggero*, 3 ottobre 2003)

Levity ha forse un risvolto anche troppo mélo e un tantino eccessivamente buonista sulla via redentiva di un assassino condannato all'ergastolo ma suo malgrado graziato [...]. Tuttavia *Levity* regge. Ed Solomon [...] filtra bene tra le difficoltà di recupero e le ambiguità di rapporti un percorso redentivo emblematicamente segnato da una diversità anche di movimento dell'ex-carcerato in mezzo alla folla, all'inizio contromano e con aria sperduta e alla fine invece immerso e integrato nel flusso della gente. (ALBERTO PESCE, *Il Giornale di Brescia*, 7 ottobre 2003)

Radi capelli lunghi fin sulle spalle, Manual Jordan esce di carcere dopo ventun anni di detenzione. Se il debito con la società lo ha spiato, quello tra lui e la sua coscienza soffre ancora di un grave sbilancio. Così, l'assassino torna sul luogo del delitto nella speranza di poter risarcire il male che ha fatto; anche se si rende conto che «il tempo non ci permette mai di trovarci due volte nello stesso luogo». Gli andrà meglio di quel che si aspetti: avvicinata la sorella del giovane ucciso, tanto tempo prima, durante una rapina, Jordan può tentare di impedire che il figlio della donna replichi i medesimi sbagli che ossessionano il suo passato. Frattanto trova ospitalità presso il centro sociale gestito da un bizzarro predicatore, il

che gli permette di portare aiuto anche a una biondina dalle spiccate tendenze autodistruttive. Un film nel tipico gusto "Sundance" pieno di squallore poetico, ambientato in una cittadina di provincia sotto la neve, fotografato in (bello) stile iperrealistico e diretto da uno sceneggiatore di successo. Per come mette in scena l'altra America, quella della gente comune che fa la spesa ogni giorno e vive piccole vite stemperate nel dolore, ricorda un po' *American Beauty* (ma senza lo humour); con cui condivide tra l'altro la tendenza a filosofeggiare. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 3 ottobre 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

OTTIMO

Stefano Guglielmi - Il titolo - *Levity* - esprime il desiderio di sovvertire le regole e i meccanismi dell'essere umano e il desiderio di contrastare la forza di gravità. Uno scenario figurato per un ottimo film che, senza i fasti cui ci ha abituato il cinema statunitense, analizza il confronto che ogni uomo non può negare con se stesso. La volontà di spiare il peccato commesso viene mortificata dalla presa di coscienza dell'impossibilità di farlo, il tempo non si ferma, le situazioni non ritornano e la pena più severa non è certo quella fisica. Ritengo azzeccata la contrapposizione tra la costruzione di un nuovo negozio di liquori, scenario ove si è compiuto il delitto che ha coinvolto il protagonista e quella palestra per esseri umani in cerca di una propria consapevole identità che è il centro di assistenza sociale.

Rita Gastaldi - È quasi una favola a lieto fine, per tutti eccetto che per il protagonista, che mette in moto una serie di storie di salvazione (dai ragazzi che si ritrovano a gestire il centro sociale a quello che ritrova il rapporto con la madre e abbandona i piani di vendetta nella guerra tra giovani gangs) ma non riesce a trovare il perdono che va cercando ed è costretto a ripartire, per non turbare oltre quel mondo (della sorella della vittima) nel quale peraltro ha saputo eser-

citare un'influenza positiva. Nell'atmosfera squallida e poetica creata, tra l'altro, da una fotografia di paesaggi urbani disegnati da violenti contrasti di luce, si muove il protagonista: reso quasi ascetico dagli anni trascorsi in carcere, con la fotografia del ragazzo ucciso a ricordare la colpa e l'espiazione, una volta rigettato suo malgrado nel mondo cerca di costruire (senza riuscirci) i "cinque gradini" che gli consentiranno di presentarsi a Dio per ottenere il perdono finale. La figura e le vicende del protagonista sono tratteggiate in modo mirabile, a rappresentare tutta la solitudine e l'estraneità e lo smarrimento del ritorno, dopo più di vent'anni, a un mondo dal quale in qualche modo la prigione lo aveva protetto, il distacco senza paura di chi cerca solo l'espiazione (anche la morte è vista come tale e come risarcimento della vita tolta), l'inestricabile intreccio e coesistenza di bene e male, in un contesto borderline espressione della relatività della natura e delle opere dell'uomo (dal predicatore, discutibile, al centro sociale da lui organizzato).

Raffaella Brusati - Può un uomo che ha commesso un crimine atroce riabilitarsi con se stesso e con la società? Questo l'interrogativo che il film sembra porre. Una storia sulla redenzione, una strada lunga per chi si trascina il peso del rimorso. Il protagonista non può tornare indietro nel tempo ma può aiutare gli altri a non commettere i suoi stessi errori. Dal macrocosmo della società, che deve essere protetta e rassicurata, l'obiettivo si sposta sul microcosmo della singola vita umana, che deve essere recuperata, sulla pecorella smarrita che deve essere ritrovata. Dal punto di vista tecnico, *Levity* è un film di istantanee con una bella fotografia. Diciannove anni di prigione sono angoli, muri, soffitti, uno spazio troppo piccolo per un ricordo in movimento. La lentezza è palpabile. Billy Bob Thornton offre il suo viso, le sue espressioni, i suoi capelli lunghi e grigi. E tutto questo basta. Il carcere limita i suoi movimenti e appesantisce i suoi muscoli. La leggerezza diventa un bene inestimabile, oro per l'anima e il corpo. In questo senso l'attore ci fornisce una grande prova recitativa. Attraverso la sua storia, la sua vita confusa e l'impercettibile sfiorarsi di destini infelici, il regista racconta

un'ispirata, non convenzionale e sincera storia di redenzione che, evitando scorciatoie narrative fasulle, ci fa scoprire le sue naturali doti di abile e appassionato narratore.

Gabriella Rampi - Anche se la giustizia umana lo ha rimesso in libertà, l'uomo non riesce a trovare la pace della coscienza, a percorrere tutti i cinque gradini della redenzione. Molto bravo il protagonista nell'esprimere questa ricerca di "leggerezza" con la lentezza dei movimenti, con la delicatezza dell'espressione, con l'umiltà dell'atteggiamento, ma anche con la determinatezza nel ripercorrere la sua storia e agendo in modo che altri non ripetano il suo errore. Il finale è amaro e purtroppo ci fa pensare anche alla realtà dei nostri giorni: ci dice che se è difficile chiedere perdono, è molto più difficile perdonare.

BUONO

Fabrizio Pellizzone - Il film mi è piaciuto molto. L'ossessivante ricerca del protagonista di redimersi gli fa scoprire che ognuno di noi nasconde qualche scheletro nell'armadio. Mi sembra però che il pentimento e la voglia di porre rimedio giustificano un po' troppo la possibilità di sbagliare... ma d'altronde nessuno di noi è immune da errore... P.S.: Morgan Freeman è sempre grande quando interpreta personaggi sopra le righe.

Vittoriangela Bisogni - Tal che ciascuno possa mostrare la parte migliore di sé. Questo mi pare il senso del film, dove tutti i personaggi sono ambigui, in linea con la nostra teoria del coesistere di bene e male in ciascuno di noi. Lo disse in modo esplosivo Stevenson con il suo dottor Jekyll, lo dice in modo un po' mélo e non sempre convincente il regista Ed Solomon. Il titolo del film è appropriato, perché appunto con leggerezza ci parla. La sua capacità di presa è dovuta essenzialmente all'intensità espressiva di Billy Bob Thornton, che interpreta magistralmente la pena del protagonista e la sua volontà di convivere con essa serenamente e pazientemente. Bel-

le le inquadrature di inizio e fine: l'uomo isolato dallo sciame della gente, e poi l'uomo immerso nel vivere della gente.

Luisa Alberini - Una bella storia quella di Manual Jordan, alla ricerca di un'assoluzione mai completamente accettata. È libero, assolto dopo i ventidue anni di prigione, ma la coscienza gli chiede di misurarsi con il perdono di Dio. In un libro ha letto che per ottenerlo ha da salire una scala con cinque gradini. Arriva al quinto, ritorna in quello stesso luogo e in quella stessa situazione in cui si era trovato allora, il giorno in cui uccise durante una rapina un ragazzo che lo guardava troppo, e riesce a evitare che un altro ripeta il suo stesso errore. In quel luogo da dove era partito ha accolto la sfida di aiutare anche chi non credeva di aver bisogno di aiuto ed è andato incontro alla donna da cui voleva il perdono senza mai nascondere la sua colpa. La testimonianza che lascia è quella di un uomo che ha attraversato il mondo in cui è stato ricacciato più con l'anima che con il corpo, in dialogo con il volto di chi non potrà più incontrare.

Rosanna Radaelli - Non ricordo di aver mai visto un film strano e cupo come questo. Il racconto è imbevuto di buone intenzioni, ma tutto rimane in un quadro di lentezza esasperata, monotono, buio, senza rilievo. Tante buone intenzioni, certamente, ma perché lasciarle tutte in un contesto così pesante? Forse il dramma del protagonista sta nell'aver pagato il conto con la legge, ma senza aver ancora fatto luce in se stesso. Oppure quanto riesce a realizzare è proprio l'inizio di un "dopo" sociale. Certo non ho trovato niente di vivo, di solare, complice senz'altro l'ambientazione gelida e buia; e il duplice riscontro positivo, con la sorella dell'ucciso e con la ragazza drogata, appena accennato alla fine del film, non solleva un racconto comunque amaro, ma è forse l'inizio di un percorso verso il riscatto interiore.

Vincenzo Novi - *Levity* è una storia di verità. Una consapevolezza acquisita con la sofferenza che apre nel protagonista un orizzonte interiore. La sua vita arriva al giro di boa quando la morte gli si para di fronte. E un'esperienza profonda di

cambiamento, un'inversione misteriosa, capace di generare forza e leggerezza: lo spettatore diventa attore e guarda a testa alta verso il futuro. Qualcuno ha detto che il senso di colpa è il sale della terra. Una certa cultura contemporanea si affanna a cancellarlo. La palla di neve che non segue il percorso previsto vuole essere il simbolo di un ordine invisibile, oscuro ma reale. L'ammissione della colpa è già resurrezione.

Carminati - L'analisi psicologica del personaggio è valida. *Levity* è un film da meditare.

Alessandra Casnaghi - Un film altamente drammatico, con i primi venti minuti lenti e spesso monotoni. Il contenuto è profondo e interessante, lascia in noi un desiderio, anzi un vero bisogno, di riflettere, di cercare di comprendere. La vera redenzione non ci viene dalla "giustizia degli uomini". essa richiede un cammino personalissimo e lento. L'interpretazione di Thornton non mi ha convinta. Pare un componente di una rock-band anni Settanta costretto a un ruolo non suo.

DISCRETO

Marcello Napolitano - Un film con parecchie corde al suo arco, ma non fatto per me: troppo predeterminato, si sa già dall'inizio che vi sarà il miracolo, colui che vuole pentirsi si pentirà nel miglior modo possibile, addirittura riuscirà a farsi prendere l'occhio per occhio che aveva cavato lui, il dente per dente, dall'erede e omonimo dell'ucciso. Una trama troppo simmetrica ma anche un attore troppo monocorde per impersonare questo dramma. Il regista ha certo mestiere in abbondanza, per cui molte situazioni sono certamente ben condotte, ma il tono generale è a livello di fiaba, senza l'ironia e la poesia delle fiabe: potrebbe una ragazza appetitosa come la bionda Sofia (il destino nel nome) frequentare una banda di assassini e ladri senza diventare oggetto di un bello stupro di gruppo? era imprevedibile che fosse proprio il nipote della vittima a ferire l'assassino? e meno male che ci è risparmiato

il super happy end e che Adele se ne va via, forse pronta a pentirsene, ma comunque va via. La pressione del mondo esterno, cattivo (gli operai che segano i pali del campo da basket per il nuovo negozio di liquori) e, simbolica, non entra nella storia come fatto drammatico: le vittime del sopruso, se è sopruso, stanno lì senza vita, abulici: il regista non ci fa sentire che soffrono il sopruso. Oppure la prima predica di Manual ai ragazzi sbandati, viene fatta come in tutti i film americani, meccanicamente, si sa già che il predicatore sbaglierà qualcosa e questo susciterà l'ilarità dell'auditorio e gli concilierà la simpatia e l'attenzione. In conclusione mi sembra un romanzo di Dostojevskij assemblato con pezzi di pellicole hollywoodiane, e il sapore non mi convince.

Lucia Fossati - Contrariamente a quanto dice il titolo il film mi è sembrato piuttosto indigesto per l'atmosfera cupa e la pesantezza dell'argomento. Mi è sembrato anche un film ambizioso per la sua pretesa di trattare argomenti poderosi quali la colpa, il rimorso, l'espiazione, narrando una storia poco credibile, con un finale semplicistico. Trattandosi di un film d'esordio merita però considerazione, tenuto conto anche della buona prova d'attori.

Tullio Maragnoli - Operina un po' buonista, forse un tentativo di film natalizio: la neve c'era, cosa mancava? Date le circostanze, un pizzico di allegria non avrebbe guastato.

Lost in Translation - L'amore tradotto

LOST IN TRANSLATION

regia e sceneggiatura: Sofia Coppola

origine: Usa 2003

fotografia: Lance Acord

montaggio: Sarah Flack

scenografia: K.K. Barret, Anne Ross

musica: Kevin Shields

interpreti: Bill Murray (Bob),

Scarlett Johansson (Charlotte), Giovanni Ribisi (John)

durata: 1h 45'

distribuzione: Mikado

SOFIA COPPOLA

New York (Usa), 14 maggio 1971

1999: *Il giardino delle vergini suicide*

2003: *Lost in Translation - L'amore tradotto*

LA STORIA

È notte alta quando Bob Harris, attore, arriva al Park Hyatt Hotel di Tokyo. Ad accoglierlo, con un saluto di poche parole, la troupe che ha l'incarico di stargli vicino per il lavoro che dagli Stati Uniti lo ha condotto in Giappone. Qualche minuto dopo, seduto sul letto della sua camera, in un albergo dove tutto è previsto per mettere a proprio agio gli ospiti, Bob è già immerso nella profonda

solitudine di una città caotica, illuminata da luci che non si spengono mai. Con la stessa noia, la mattina successiva, in uno studio fotografico davanti alla macchina e adesso con un bicchiere in mano, cerca di dare intensità all'immagine di un Whisky, il prodotto che ha il compito di promuovere attraverso il potere di seduzione che la notorietà del suo volto deve saper trasmettere. In quello stesso albergo e in quello stesso giorno un altro fotografo si sta preparando per un lavoro a cui tiene molto. Anche lui è americano e con lui viaggia la moglie, Charlotte, una giovane donna che, lasciata sola in quella stanza d'albergo - nonostante tutto quello che l'albergo mette a disposizione, palestra, piscina, sale da gioco, un corso di ikebana - avverte la stessa estraneità che Bob, più grande e più esperto, non riesce a evitare. Ed è al bar che Charlotte riconosce il volto di Bob, attore famoso, e decide di fargli avere un messaggio. Si ritrovano così tutti e due davanti a un bicchiere a parlare della ragione che li ha portati a Tokyo e della loro vita. Bob, racconta «Sono sposato da venticinque secoli», Charlotte dice «Io da due anni». L'uno e l'altra dovranno trattenersi a Tokyo qualche giorno, per entrambi si tratta di una permanenza forzata. L'agente di Bob ha preso per lui una serie di impegni, il marito di Charlotte l'ha lasciata sola in albergo, in attesa del suo ritorno da un servizio fotografico da realizzare fuori città. Lui le confida «Mi piacerebbe tanto riuscire a dormire». Lei la stessa cosa. Capita così in attesa di evadere da quella che Bob definisce prigione che, senza neanche aspettarselo, si incontrino al bar, piuttosto che in piscina e

con il solo scopo di far passare il tempo. Poi lei gli parla di un incontro con alcuni amici giapponesi e l'invita a seguirla. Lui accetta e cede a quell'inerzia di chi si ritrova a cercare qualcosa senza però sapere che cosa, e a vagare, come un ragazzo vicino a una ragazza mossa dalla curiosità di chi ha voglia solo di divertirsi. Ogni tanto per Bob arriva una telefonata da casa: la moglie gli parla dei figli, dei piccoli problemi del giorno, della moquette che va cambiata nel suo studio. Da parte sua un ascolto distratto, come se aspettasse di sentirsi dire qualcosa di diverso. Quando osa dire ripensando alla sua vita in famiglia «Sono stanco di mangiare sempre pasta» e propone la cucina giapponese lei gli suggerisce di restare lì. Charlotte avverte la stessa solitudine e trova in Bob l'uomo a cui chiedere e offrire compagnia. Gli confida la sua insoddisfazione verso quello che ha tentato di fare senza alcuna gratificazione: scrivere, diventare fotografo. Vuole sapere: «Dopo, il matrimonio diventa più facile?». Bob risponde: «Difficile» e si inoltra nella sua vita: «Prima Lidia veniva con me e ci divertivamo. Poi sono arrivati i bambini. Tutto diventa più complicato quando arrivano i figli. Il giorno più terrificante della tua vita è quando ti arriva il primo. La tua vita così come la conosci se ne va. Non c'è ritorno. Ma poi imparano a camminare e a parlare. E vuoi stare con loro. Alla fine diventano le persone più incantevoli mai conosciute in vita tua». Charlotte: «Questo è bello». Ma lei parla meno. Del marito dice «John mi considera arrogante». Lui la consola «Puoi farcela». La mattina dopo lei prende il treno e va a vedere un tempio buddista. Lui riceve l'invito a partecipare a una trasmissione Tv e sa di non poter dire di no. Accanto all'intrattenitore che sembra uscito dal circo equestre il suo volto non riesce a nascondere la delusione di rivedersi in una situazione senza alcun senso. Finalmente arriva il giorno della partenza. Ma Bob nel momento in cui saluta Charlotte sembra aver paura di quel distacco e le dice «Non voglio partire». Charlotte: «Non partire. resta qui con me. Metteremo su un complesso di musica jazz». Ancora poche ore ed è l'addio. Charlotte gli dà un bacio e piange. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Si può fare un film soltanto su uno stato d'animo? Con *Lost in Translation - L'amore tradotto* Sofia Coppola l'ha fatto, e molto bene: ha raccontato quel sentimento di vuoto annoiato, di abbandono atono, di ansiosa desolazione, di inevitabile confronto con se stessi che coglie tanti viaggiatori nelle città straniere, nella solitudine delle stanze d'albergo. La città poi è Tokyo, immensa, fragorosa, superilluminata, caotica, con gli usi asiatici e la lingua incomprendibile che moltiplicano l'estraneità. E l'albergo è il lussuoso Park Hyatt Hotel (stuoli di camerieri cerimoniosi, bar, palestra, ristoranti, piscina olimpionica, giochi d'azzardo), vasto come un mondo e chiuso come un carcere. Qui s'incontrano due americani non felici, e tra loro non accade nulla. Appena un poco di complicità nel tedio, una sfumatura sentimentale prima di ripartire: se si trovano insieme sul letto nella stanza di lui, è per rivedere alla tv *La dolce vita* di Fellini. Bill Murray, bravissimo, è un attore americano in crisi di età e di lavoro che deve girare uno spot pubblicitario: si sa che i divi non si prestano alla pubblicità negli Stati Uniti perché se ne vergognano, ma lo fanno per i soldi in Giappone o altrove. Lui deve essere testimonial di un whisky molto dubbio: lo slogan suona «E' tempo di relax, è tempo di Santori»; il set pubblicitario pare quello di un kolossal, il regista si comporta come fosse Cecil B. De Mille; il fotografo è esigente («più tensione, più Sinatra, più mistero, più Roger Moore»); nelle traduzioni degli interpreti (come nello sketch di Totò) lunghi discorsi giapponesi diventano quattro parole in inglese. Scarlett Johansson è una ragazza sposata da due anni con un giovane fotografo immerso nel lavoro. L'ha accompagnato a Tokyo, lo aspetta sola mentre lui è in un'altra città. Con buona volontà sperimenta la metropolitana, visita Kyoto e i templi, guarda la tv senza capire, vede conoscenti in discoteca: e comincia a chiedersi se il suo matrimonio sia stato davvero una buona idea. I due scoramenti si uniscono, facendosi compagnia e basta. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 5 dicembre 2003)

Perdersi per ritrovarsi. L'altrove (il Giappone come frizione/finzione straniante fra l'esotico e il già noto) è lo spazio in cui ci si smarrisce per incontrarsi nuovamente. L'alibi - etimologicamente l'altrove - può essere allora quell'inatteso momento di verità in grado di scagionare dal delitto di non aver vissuto. Se la traduzione è il dire quasi la stessa cosa (come suggerisce Eco), il viaggio potrebbe tradursi nel rimanere quasi la stessa persona. In quel *quasi*, scarto incerto fra il prima e il dopo, perdita e guadagno insieme, jet-lag dell'anima, si situa lo sguardo delicato e curioso di Sofia Coppola, disponibile a raccontare le luci e i segni di una città stranamente bella, insonne e indecifrabile, pretesto per una commedia che si traduce, con levità e commozione, in melodramma. Con una disponibilità all'ascolto, perfetta miscela di verginità e mestiere, che traspare anche dalla scelta mai banale della colonna sonora, la regista accarezza con attenzione i suoi personaggi facendosi spesso da parte, con sensibilità e senza cercare l'effetto. Regala così a Murray l'occasione di crescere (come personaggio e attore) di sequenza in sequenza, alternando, e a tratti abilmente sovrapponendo, i registri del comico e del patetico, registrando con una naturalezza sfrontata che assomiglia alla sincerità le tonalità più malinconiche e le gag più esilaranti. [...] *Lost in translation* racconta anche questa traduzione (epocale?): il passaggio dal mondo del destino al mondo della scelta, e il suo farsi nuovamente destino, o *quasi*. Dai rapporti di sangue, dalle parentele ascritte si passa alle relazioni fra anime, alle scelte del caso e del cuore. Forse in apparenza più libere, eppure ugualmente indecifrabili, anche se, per un istante, traducibili in immagini. (MATTEO COLUMBO, *duellanti* 1, dicembre 2003)

Giocando sul doppio registro dell'ironia e della satira, scherzando sulla pubblicità e su usi e costumi giapponesi, l'autrice del *Giardino delle vergini suicide* dimostra, soprattutto con uno strepitoso avvio, una sapienza narrativa straordinaria, continuamente in bilico tra il serio e il faceto, il dramma e la commedia, l'amore e il sesso, il sonno e la veglia, in modo che l'identificazione si avveri. Bill Murray si dimostra

attore poliedrico, espressivo, capace di fare dell'ambiguità una virtù e con una forza di parodia che scoppia all'improvviso. Gli sta di fronte la 18enne bionda e di talento Scarlett Johansson, tutti trascinati da una bella colonna sonora, da una regia in punta di piedi, da un discorso non casuale sullo straniamento in cui mesti viviamo. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 6 dicembre 2003)

Lost in Translation di Sofia Coppola è un valzer platonico e adolescente tra un uomo di cinquant'anni, attore di successo, e una ventenne appena laureata, di una anonima e conturbante bellezza. Si trovano a Tokyo, proprio nel tempio della modernità, lui per fare la pubblicità di un whisky, lei al seguito del giovane marito, sempre via per lavoro. Sono soli e circondati dall'imbecillità del talento tecnologico in un hotel d'avanguardia in cui tutto è il lusso inutile dell'elettronica più avanzata, della comodità superflua, dell'abolizione del libero arbitrio e omologazione dei piaceri e dei fastidi. È così che le tende delle camere s'abbassano, come un inchino orientale, appena il sole vi entra, impedendo altre esigenze che non siano il piacere dell'oscurità. È in questa "Playtime", quarant'anni dopo, che la Coppola ripescava l'ingenuo e il giovanile, l'amore appena sognato e non dichiarato. E non a caso sceglie Bill Murray, un uomo con la faccia impunita di un bambino che non vuole crescere e Scarlet Johansson, la cui bellezza non è fatale, né travolgente, ma semplice e immediata. Si incontrano nell'ascensore, si sorridono, poi di nuovo al bar alzano i bicchieri in segno di saluto, e poi ancora di notte in un piano bar deserto, unici insonni e straniati stranieri. La Coppola li segue con grazia e ritmi lenti, come se raccontasse l'amore al "tempo delle mele", l'innamoramento degli adolescenti, che procede per attimi, piccolissimi segnali, sguardi trattenuti e fatalmente contraccambiati, casuali sfioramenti e sorrisi fuggati. Non ha fretta, perché non vuole arrivare da nessuna parte, ma solo rompere l'automatismo e il meccanico attraverso il gioco. Ora i due ballano intorno alle loro timidezze. Si sono trovati simpatici e iniziano a perlustrare la città come in un wendersiano *Viaggio a Tokyo*, ma di rincorse e karaoke, sale gio-

chi e feste nottambule. E alla fine in hotel si trovano sdraiati castamente nel letto, uno a fianco all'altro, e i piedi quasi si accarezzano mentre vedono in tv *La dolce vita* di Fellini. Sono, anche se non se ne sono accorti, i protagonisti di un *Breve incontro* alla David Lean. Sono puro cinema, perché proiezione di un desiderio puro e adolescenziale, casto e platonico. Sono l'infanzia del cinema assediato dalla contemporaneità dell'automatismo e dell'omologazione. Ecco: ci sono film, e tutti quelli che amano il cinema ne hanno una lista segreta, che dicono cose, ma solo a noi, che raccontano storie, ma solo per noi, che parlano a tutti, ma sono "nostri". Strana e magica schizofrenia del cinema che, ormai sempre, vuole piacere a tutti ma che qualche volta, e sempre più di rado, si piega su se stesso, si fa "piccolo", pur affrontando temi grandi e da grandi, e arriva a toccare l'individuo, l'intimo, il biografico. Ognuno ha il proprio film e lo tiene segreto, per pudore, per gelosia, per vergogna. Vergogna di vedersi e sentirsi scoperti di avere amato un film che non si crede importante, ma solo privato. *Lost in Translation* appartiene a questa categoria di film: sono di tutti, ma appartengono a noi stessi. Il motivo di questo fatale coincidere è lasciato alle leggi del desiderio. La Coppola cerca l'archetipo dell'infanzia (e del cinema) attraverso il gioco e l'amore, anche quando è platonico in una storia che rompe la successione e la ripetizione automatica di comportamenti e di destini attraverso un evento, un incontro, un piccolo miracolo. (Dario Zonta, *l'Unità*, 5 dicembre 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Maria Cossar - È un film di scarsa trama, ma di molti sentimenti: l'incontro tra due persone di diverse età, due crisi che si trovano, contornati da un mondo moderno, tecnologico, incalzante, affannoso. Il film mi ha trasmesso tanta delicatezza, atmosfere fatte di sguardi, di piccole cose, di dialoghi scarni, ma recitati con grande bravura.

OTTIMO

Alessandra Casnaghi - Qualcosa di buono e di delicato può nascere anche al ventottesimo piano di una modernissima torre-albergo di Tokyo. Mi ha colpito e intenerito lo strano sentimento che nasce fra i due protagonisti: amicizia, affinità intellettuale, considerazione, rispettosa attrazione. Non vi è sessualità: la pessima traduzione del titolo lo farebbe supporre... No, la meravigliosa complicità fra Bob e Charlotte non ha sessualità. Il film mi piace più ora, a distanza di qualche giorno, che al termine della proiezione.

Luisa Alberini - Forse è già il mondo in cui siamo immersi, forse è solo quello che ci attende, ma Bob Harris questo mondo ce lo fa sentire molto vicino. Il suo volto triste persino al di là della sua volontà, la sua rassegnazione di fronte un lavoro che pure ha scelto di fare, e il bisogno di reagire senza però sapere come, ci danno la misura di un presente in cui non è facile stare. Bob non è un ragazzo, ha una famiglia a cui tiene, può vantare un successo che molti potrebbero invidiargli, eppure in un albergo dove tutto è fatto per far sentire a proprio agio gli ospiti, si sente solo, sperduto e ha un solo desiderio "riuscire a dormire". Tokyo città dove le luci non si spengono mai, all'interno di edifici dove non è più immediato distinguere il giorno dalla notte, e parlarsi, ancor prima di capirsi, diventa una esigenza non condivisibile, Bob vaga sospeso, lontano da se stesso, e cerca la compagnia di una donna, che forse ha ancora più bisogno di lui: di calore, di senso. Tutto in un film, che sembra però realtà.

Lucia Fossati - Sembra non succeda niente, eppure il film riesce a trasmettere benissimo, in modo lievemente ironico e per fortuna non angosciante, il senso di spaesamento dell'uomo di fronte alla modernità tecnologica, rappresentata dalla supermoderna Tokyo, tanto da far pensare a Buster Keaton, anche per la magistrale recitazione sottotono e stralunata di Bill Murray. Lo spaesamento che si manifesta anche nell'incomunicabilità dei linguaggi, si ripercuote nel disorientamento dei sentimenti che restano inespressi. Il finale

aperto fa sperare in un ricupero di umanità, rappresentato dai primi piani sui visi dei due protagonisti: carico di rimpianto e nostalgia quello di lui, sorridente e aperto al futuro quello di lei.

Paolo Cipelletti - È un film che trascende la situazione in cui vengono a trovarsi i personaggi per dipingere efficacemente la solitudine e l'estraniamento che spesso ci circondano e in cui finiamo per vivere in questa nostra civiltà. Ma è anche una divertente descrizione della realtà del mondo giapponese e dei grandi alberghi in cui ho ritrovato alcune esperienze personali vissute. (Solo talvolta un po' ripetitivo nella descrizione d'ambiente). E infine descrive con garbo il bisogno di affetto della giovane moglie e l'affettuosa rassegnazione del più anziano compagno d'albergo.

BUONO

Marcello Napolitano - Due solitudini, due americani persi nella traduzione (ma soprattutto nello spostamento, *translation*, di paese, abitudini, lingua). La solitudine, l'insonnia li spinge ad analizzare la loro posizione; s'incontrano in quell'isola di patria che è il bar dell'albergo e simpatizzano; nasce una breve storia di mutua comprensione e forse d'amore, vissuta però con distacco ironico attraverso gli occhi della regista. Un film leggero, di sentimenti delicati ma veri come sono veri i sentimenti nel cinema; non c'è tragedia, ma un po' d'oppressione, di mancanza di via d'uscita, come è capitato almeno una volta nella vita di tutti; la storia di queste due persone è raccontata con humour e attenta analisi psicologica; buona la descrizione di un paese i cui usi e costumi sfuggono alla nostra mentalità, il paese che oscilla tra il lusso avveniristico dei grandi alberghi, la follia delle sale cyber e la musica antica delle preghiere nel tempio buddista o l'attenzione maniacale dell'ikebana. La regista esprime con grande abilità il rimpianto di lui per aver accettato una vita che sente sciupata dalle convenzioni e dall'abitudine, e l'insoddisfazione di lei perché sente che le manca la voglia

di vivere, una vita magari sgrammaticata e un po' volgarotta, come la bionda cantante amica del marito, ma pur sempre voglia di vita e di successo, di affermazione dei propri talenti, tipica del sogno americano.

Raffaella Brusati - A Tokyo, in uno di quegli alberghi di lusso, un cinquantenne e una ragazza s'incontrano e fanno collidere le reciproche solitudini. Entrambi americani, lui è un attore televisivo, il tipo del cinico di mezza età, chiamato in Giappone per girare uno spot; lei, ventenne, da poco sposata con un fotografo di moda molto superficiale, vorrebbe diventare una scrittrice dopo la laurea in letteratura, ma non sa se ce la farà. Li unisce l'insonnia forzata, lo sguardo trasversale su quel mondo paradossale, il Giappone del 2000, cerimonioso, snervante, involontariamente ridicolo con i suoi rituali e le sue moine. Li avvicina la capacità di comunicare quasi senza parlare e di andare oltre il profilo esterno delle cose, tipica delle persone sensibili che stanno attraversando una crisi, di mezza età lui, di formazione lei. La regista aggiusta ottimamente il tiro con *Lost in Translation*. L'amore rimane inespresso e non vissuto, ma la buffa, tenera relazione che si stabilisce tra Charlotte e Bob, sempre fuori posto in un mondo dove tutti parlano un'altra lingua e non ci sono i sottotitoli, gli somiglia molto. Se lui ha lasciato a casa una moglie che sembra pensare solo alla moquette, lei si sente sempre più un'estranea nel mondo fasullo di fotomodelle che il marito frequenta. I due protagonisti passeggiano, girano per locali notturni, mangiano sushi, si scambiano emozioni e consigli. Ingredienti d'obbligo di una storia romantica che la figlia di Coppola sa rendere di volta in volta aspri o tristi, tragicomici e assurdi, con gag e situazioni improbabili, lunghi silenzi e momenti di vuoto. È servita benissimo, in questo, da due fantastici attori.

Vittoriangela Bisogni - Fotografia e musica ci immergono perfettamente nell'ambiente costrittivo e protettivo di un albergo di lusso, nella Tokyo immensa e supertecnologica. L'isolamento ovattato e confortevole diventa alienante per chi deve trascorrere molto tempo in solitudine e noia entro

la propria stanza: oltre le immense vetrate la città appare estranea e abbacinante. I tentativi di socializzare negli ambienti comuni appaiono piuttosto deprimenti. Un maturo attore in declino e una giovane sposa della stessa nazionalità si sfiorano. Le loro situazioni familiari sono parimenti stereotipate e deprimenti: per lui la banalità di una famiglia distretta e lontana, per lei un marito in carriera che la lascia troppo sola. Tra loro nasce un delicato feeling che la mano garbata della regista ci mostra nel suo progressivo sbocciare. E solo alla fine i due riescono a dichiarare i loro sentimenti, ma è impensabile poterli *trasferire* nella loro vita di sempre. Nell'epilogo il film definisce il suo assunto e il titolo appare quanto mai eloquente e condivisibile.

Miranda Manfredi - Un film permeato di intelligente ironia su cui si innesta una delicata aspirazione di ritrovare il senso della vita in un'altra persona. La casualità dell'incontro si accompagna alla solitudine che una città indecifrabile nella lingua e nei suoi usi e costumi può determinare. Gli attori sono bravi nel trasmetterci il loro disagio e il loro desiderio non realizzato. Unico appunto: qualche prolissità in questo faticoso sentimento perso nell'avventura della vita.

Carla Casalini - La partenza è molto promettente. Poi il film si siede un po', nell'attesa della nascita e dell'esito della prevedibilissima storiella d'amore, riscattata dalla particolare ambientazione. In effetti l'incontro con Tokyo e lo sguardo con cui sono visti la città e i suoi abitanti sono interessanti e anche un po' inquietanti. C'è un piacevole tono di eleganza che pervade tutto il film.

DISCRETO

Cristina Bruni Zauli - C'è un senso di vuoto ancora maggiore di quello che permea la vita dei due protagonisti, le stanze hi-tech dell'hotel in cui si aggirano annoiati, l'affabilità tutta nipponica, la eccessiva gentilezza dei suoi inserienti. Lo si ritrova nei rarefatti dialoghi dei due protagoni-

sti privi di spessore, pieni di frasi fatte, assolutamente insulsi. Mi domando se questo senso di vuoto sia stato anch'esso voluto dalla regista o se invece sia un grande vizio del film. Nasce il sospetto quando si vuole fare filosofia esistenzialista spiccia (neanche una matricola di un corso di laurea breve in filosofia potrebbe passare i momenti di solitudine ad ascoltare cassette sull'autostima anziché leggere ad esempio saggistica, come fa la protagonista addirittura laureata!). Mi stupisce che dopo questo film l'interesse turistico per il Giappone abbia subito un'impennata e sia diventata una meta di grido: al contrario dalle riprese emerge una realtà alienante e sorda all'esigenze dell'anima che scoraggia anziché attrarre. Forse il senso del film è tutto in quelle poche parole sussurrata all'orecchio che non sapremo mai.

Ennio Sangalli - Un film sopravvalutato e tutto sommato modesto. Nonostante il ritmo imposto dalla sceneggiatura e dal montaggio, si dipana in una serie noiosa di bozzetti appena delineati o troppo insistiti su un esotismo di maniera. Tokyo senza luci al neon e karaoke? Impensabile. Tempio shintoista senza kimono? Mai più. I dialoghi sono (volutamente?) vuoti, com'è vuota la vita dei protagonisti almeno come ci è raccontata. Purtroppo non è *Breve incontro*.

Fiorella de Libero - La Tokyo del 2000 ipertecnologica, nevrotica, demenziale, paradigma esasperato della civiltà occidentale, si presta a far da sfondo alla crisi esistenziale di due persone diverse per età, esperienze, aspettative, accomunate solo da un senso di spaesamento, da un sentirsi *lost*, smarriti in una realtà vissuta come profondamente estranea. I due si portano dietro problemi personali che esulano dalla realtà giapponese. Avevano sperato di ottenere da questo viaggio qualcosa di diverso che ne sbloccasse, forse, la crisi: al contrario questa *translation* funge da catalizzatore per far emergere appieno uno scontento profondo e ormai ineludibile. Non un rapporto d'amore nasce tra loro ma solo un riconoscersi empaticamente come condivisori dello stesso scontento, della stessa frustrata aspirazione a qualcosa di diverso. Si rispecchiano l'una nell'altro e si in-

tendono come due esuli che si riconoscono paesani in terra straniera. Si cercano e alla fine si abbracciano e baciano con uno struggimento doloroso che nulla ha a che fare con la passione. Torneranno in patria e lì dovranno affrontare quei problemi che la temporanea evasione non ha risolto. L'uomo torna a fare i conti con i compromessi della sua professione e con *25 secoli di matrimonio* La giovane donna che *non sa più chi ha sposato* dovrà capirlo e soprattutto cercare dentro di sé quelle risposte di natura spirituale che né la laurea in filosofia, né la religiosità orientale le hanno fornito. Emblematica è per me la scena in cui, telefonando a casa, dice di essere entrata in un tempio per veder pregare e di «non aver provato niente». Ha l'angoscia nella voce e, posata la cornetta, scoppia in un pianto solitario e amarissimo. Nata da una tematica attuale, ben interpretato e ricco di potenziali spunti di approfondimento, la regia sfocia però, per un malinteso intento di leggerezza, in descrizioni caricate, troppo insistite della società giapponese, con personaggi macchiettistici e con un umorismo forzato che immiserisce il fondo accorato del messaggio.

Piergiovanna Bruni - Il titolo è un modo di dire inglese che spiega come in una traduzione qualcosa resta sempre incomprensibile, quindi il titolo italiano è veramente inadatto. Non c'entra nulla l'amore, semmai c'è una similitudine nello smarrimento di qualcosa nel cammino della vita dei

due protagonisti; come nel significato delle frasi tradotte dall'inglese in giapponese, un significato in cui irrimediabilmente qualcosa va perso! Protagonista del film è la solitudine, impersonata dalla bionda Scarlett Johansson, la cui figura si staglia contro le enormi vetrate dell'hotel di lusso, contrastando con l'immobilità incombente dei grattacieli e il dedalo delle strade sottostanti pulsanti di vita. Due splendidi alieni in un mondo di alieni... che avrebbero potuto amarsi in un'altra vita, magari!

MEDIOCRE

Ugo Pedaci - La pubblicità è stata fortissima (ma quale film sfugge oggi al martellamento pubblicitario di lancio: sono tutti capolavori, le migliori produzioni mai realizzate, poi dopo due mesi tutto viene dimenticato!), il risultato è misero. Un film noioso. Lo spettatore si stanca di vedere questi due esseri grigi e demotivati che gironzolano per le stanze e i corridoi dell'albergo, capaci solo di guardare spezzoni di spettacoli televisivi o di finire la giornata davanti a un bicchiere di whisky. Tutto questo a Tokyo dove basta un minimo d'interesse personale per perdersi in un mondo tanto diverso dal nostro e tanto affascinante. Cercare di capire invece di rifiutare tutto quello che ci sembra di non poter comprendere. Un film inutile.

Mi piace lavorare - Mobbing

20

MI PIACE LAVORARE

regia e sceneggiatura: Francesca Comencini

origine: Italia 2004

fotografia: Luca Bigazzi

montaggio: Massimo Fiocchi

scenografia: Paola Comencini

musica: Gianni Coscia e Gianluigi Trovesi

interpreti: Nicoletta Braschi (Anna),

Camille Dugay Comencini (Morgana)

durata: 1h 30'

distribuzione: Bim

FRANCESCA COMENCINI

Roma, 1961

1984: *Pianoforte*

1988: *La luce del lago*

2002: *Le parole di mio padre*

2002: *Carlo Giuliani, ragazzo*

2004: *Mi piace lavorare*

LA STORIA

È la festa di ingresso del nuovo amministratore delegato. Nella sala di rappresentanza dell'azienda, invitati dipendenti e dirigenti, il discorso di programma entra subito sui temi più scottanti di un futuro che non si annuncia affatto roseo. Il giorno dopo al suo tavolo Anna raccoglie dalle colleghe le

prime preoccupazioni. Ma lei non sembra condividerle. Le ragioni che la tengono in ansia sono altre: la figlia, Morgana, una bambina che è costretta a lasciare troppo spesso sola e il padre ammalato e ricoverato, a cui dedica il poco tempo che le resta. Lo stipendio, euro 1.500, va amministrato con il massimo dell'attenzione. Anna dice «Sto attenta a tutto, non mi permetto niente». Il primo contrattempo, quello che sembra tale e che invece precede una serie di avvenimenti assolutamente inspiegabili, si presenta qualche ora dopo. Il blocco fatture non si trova più al posto dove Anna l'aveva lasciato e nessuno sa dirle perché. E quello stesso giorno in mensa tutti hanno un buon motivo per evitare di sedersi al suo tavolo. La spiegazione a quel non fortuito smarrimento la riceve dal coordinatore del personale: le è stato affidato un altro incarico, con una motivazione che non condivide e che cerca di contrastare. Ma la decisione è stata presa. Anna è trasferita ad altro ruolo, che vuol dire ad altro ufficio, dove però non riesce a lavorare poiché il computer è stato disattivato e nessuno è disponibile a prestarle il proprio per fare quanto le è stato chiesto di fare. È allora che si fanno strada in lei i primi sospetti e anche il desiderio di trovare qualcuno che l'aiuti a capire. Trova solo silenzio. A casa chiede a sua figlia: «Che cosa c'è in me che non va?» E la risposta della bambina è semplice «Tu non hai amici». Nei giorni successivi il coordinatore chiama ancora Anna e la informa di avere necessità di spostarla ad altro impiego: una sedia vicina alla macchina delle fotocopie e il compito di segnare come viene usata e da chi. Da tutto il resto è definitivamente esclusa. Non gradita. Fino a quando lei si

fa coraggio e a quel coordinatore dice chiaramente di non aver niente da fare e che a lei piace lavorare. Ma la risposta è già pronta: il lavoro che le verrà affidato è un controllo di riorganizzazione in magazzino, per ottimizzare i tempi di gestione. Gli operai guardano a quella novità con aria incredula. Non ne capiscono il significato. Non si spiegano quel tipo di controllo. Anna, unica donna del reparto, prova a tenere testa alle loro proteste, ma le parole con cui giustifica la sua presenza non vengono neanche ascoltate. Al coordinatore, a cui riporta l'impossibilità di trasferire gli ordini che le vengono passati, esprime paura per la sua persona in quell'ambiente ormai carico d'odio. Le viene detto soltanto di tornare al lavoro. E lei, sfinita per un confronto con quegli operai che temono per il loro posto e le rimproverano di essere in mezzo a loro solo per fare la spia, crolla in bagno svenuta. Negli otto giorni di riposo che il medico le prescrive, accanto a sua figlia che se ne prende cura come se fosse lei la madre, riflette a lungo sulla sua situazione e si prepara al rientro in azienda. Ma al ritorno viene improvvisamente convocata dal responsabile dell'ufficio del personale che l'avvisa di avere urgenza di parlarle. E il momento è il meno opportuno: proprio quando sta per uscire e raggiungere la figlia che l'aspetta per il saggio di danza, pronta con il suo costumino da ballo davanti al portone di casa. Nel corso di un colloquio duro e ingiusto Anna si sente rivolgere l'accusa gravissima di non aver saputo lavorare con gli altri, di non essere all'altezza dei tanti compiti a cui è stata sottoposta, anzi di aver quasi provocato uno sciopero da parte degli operai del magazzino. E viene invitata a firmare la lettera di dimissioni già scritta, in cambio di un incentivo che le consentirà di trovare un nuovo impiego. Davanti a un lungo elenco di rimproveri, Anna tace. È solo quando la minaccia di non avere un giorno alcuna ragione per giustificarsi tocca sua figlia, che lei si ribella a quell'uomo che ha davanti e se ne va. E va a cercare Morgana, che dopo averla aspettata invano si è rifugiata dai suoi piccoli amici extracomunitari, rinunciando al suo saggio. Anna non firma la lettera e si rivolge al sindacato. Fa causa all'azienda, la vince, riceve un assegno di risarcimento e parte contenta per una vacanza

con la figlia. Sa già che dopo comincerà in un nuovo posto un altro lavoro. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Affrontare una situazione problematica come il *mobbing* - quelle pressioni larvate, quella strisciante e costante messa in discussione di sé e del proprio ruolo che fa sentire a disagio le persone nel loro posto di lavoro - potrebbe facilmente dare adito a un cinema di stampo sociologico, nobilmente didascalico, civilmente impegnato. [...] Francesca Comencini schiva completamente questo rischio e, sebbene espliciti il suo debito nei confronti della CGIL, non si limita al pamphlet sociopolitico o al documento parasindacale. L'operazione che compie è decisamente più complessa e raffinata, perché riesce a essere nello stesso tempo molto circostanziata e molto universale, molto *dentro* ma anche molto *sopra* a quello che racconta e mette in scena. Intanto perché, nel personaggio di Anna, esplicita le connessioni tra vita privata-familiare e dimensione pubblica-lavorativa, tra l'*essere* immersi in un sistema di relazioni verticali - la figlia, il padre - che si percepiscono come orizzontali e un *fare* dentro un sistema di relazioni orizzontali - i colleghi dell'azienda - che progressivamente si verticalizzano (a ben vedere, questa interrelazione tra pubblico e privato, tra orizzontalità della relazione e verticalità del potere, era già presente in *Carlo Giuliani, ragazzo*). Quello della protagonista di *Mi piace lavorare* [...] è un corpo individuale (e sociale) umiliato e offeso, ferito dall'assenza di tutela, oltraggiato dalle perdite già subite e da quelle minacciate. E un corpo che galleggia nel vuoto (i grandi corridoi bianchi, asettici, senza arredi), assediato dal buio (per questo di notte all'improvviso accende la luce). Come un astronauta catapultato fuori dalla sua navicella, abbandonato nello spazio più oscuro e profondo (forse la figlia che legge le avventure spaziali del Piccolo principe in fondo vuole solo rincuorare la madre...). Anna è l'immagine molto autentica di una donna contemporanea invisibile agli uomini, non solo a quelli di potere ma anche a quelli che dovrebbero esserle vicini (la scena in cui Anna si trova in mez-

zo ai magazzinieri ricorda l'analogo imbarazzo della Clarice del *Silenzio degli innocenti* circondata da poliziotti maschi). Ma è anche il modello della debolezza dei lavoratori di tutto il mondo che la globalizzazione ha reso ancora più subalterni, sfruttati e asserviti. La stessa fabbrica per cui Anna lavora è [...] figura di un capitalismo che ha solo ingentilito con gli eufemismi la sua durezza (quando invoca la "flessibilità" dice in modo elegante che vuol "piegare" i suoi impiegati). Non sappiamo che cosa produca questa fabbrica. E un'azienda di oggi, come ce ne sono tante. E il modello di quello che è diventata l'impresa da quando ha teorizzato «meno stato e più mercato» [...]. Anna ha diritto a ricevere giustizia. E il film gliela offre. Ma lascia a noi la domanda se questo sia davvero vincere. Se, nel mondo che conosciamo, si possa davvero vivere. (EZIO ALBERIONE, *duellanti* 4, marzo 2003, p. 9)

Francesca Comencini e i suoi collaboratori sono bravissimi nel mettere in scena una storia di mobbing che è un "montaggio" di tante vicende vissute e un ponteggio, avveduto e partecipe, tra documentario e finzione: attori e non attori, regia e pedinamento di azioni, copione ed esperienze personali rielaborate per la macchina da presa. L'editing della trama [...] e la circolarità tra cinema e fuoricampo hanno un unico limpido punto di vista. Il lavoro continua a nobilitare le persone e a renderle meno fragili. (ENRICO MAGRELLI, *Film Tv*, 17 febbraio 2004)

Che cosa succede quando l'identità viene massacrata, minata alle radici, quando il marchio dell'emarginazione si imprime come la stella gialla dei condannati? Tecniche sempre più sofisticate e agguerrite di *management*, corsi di psicologia per dirigenti, uso delle conoscenze e della cultura psicoanalitica, tutto è in campo oggi nel mercato del lavoro per espellere i cosiddetti "esuberanti". Dove si può non si licenzia, ma si convince a dare le dimissioni, con la pressione del *mobbing*: è una decimazione. Si sceglie [...]. Un po' sparando nel mucchio, e poi via via sottoponendo i prescelti alla violenza dell'emarginazione, costruendo attorno a loro una gabbia di fili invisibili prima, poi sempre più precisi, evidenti: si toglie prima una mansione, poi una collocazione fisica (spostamenti di stanza

come di funzioni); si fa mancare la fisicità del lavoro, la continuità di gesti e attività che costituivano l'ossatura dell'identità sociale, del ruolo in cui ci si riconosceva per un certo numero di ore al giorno, per tanti giorni di lavoro. Lo si vede accadere sempre più spesso: il "mobbizzato" dapprima subisce, poi si accanisce a cercare dov'è l'errore, perché un errore ci deve essere per giustificare la colpa di cui è punito, poi si guarda attorno per scoprire dove si nasconde il nemico, entra in una spirale paranoica; è oggettivamente e soggettivamente in balia di una persecuzione che usa tecniche di selezione del personale di nuovo genere, e conoscenze psicologiche più che distruzioni di massa. Eppure è proprio la distruttività ad agire e a rendere sempre più fragile l'identità. Nel film di Francesca Comencini il racconto si snoda attorno alla storia di una donna, con una figlia a carico, senza marito e con un padre malato: perfetta come predestinata. Il volto dolente e intenso di Nicoletta Braschi, quello dolce, bellissimo, di Camille, figlia della regista, impersonano persone vere, una storia qualsiasi in cui la violenza è talmente quietamente vera da essere quasi insopportabile. Perché al cinema si regge più facilmente una storia horror che l'orrore del quotidiano. La "banalità del male" si manifesta anche con l'attacco sistematico contro l'identità, nella riduzione della persona a cosa manipolabile, priva di spessore, di relazioni significative, in dubbio su tutto. Il progressivo annullamento porta alle manifestazioni psicosomatiche classiche (perdita di sonno, di appetito), e alla sindrome nota a tutti come depressione o stress. Ma ci vuole altro dalle pastiglie offerte sul mercato o anche da una volenterosa eventuale psicoterapia: non si deve confondere il complesso d'Edipo con il padrone, o la crisi di identità con la volontà dell'azienda di licenziare truccando le carte. Certo, la difficoltà del vivere, il sentimento di inadeguatezza, colpiscono più fortemente persone che sono più disponibili a mettersi in discussione, che non vivono da integrate questi tempi di squali cialtroni e spietati, ma si torna a vivere quando si prende una posizione politica, quando non si subisce. Una volta si diceva che «il personale è politico». Bisogna tornare a dirlo anche usando film forti e intelligenti come questo di Francesca Comencini, che fa pensare e indignare, che costringe alla

visione del cambiamento possibile con una frase e semplice: «Mi piace lavorare». (LELLA RAVASI, *duellanti* 4, marzo 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Francesca Meciani - È un pugno nello stomaco. Si soffre per Anna, per una vicenda direi “normale” e quindi angosciante. Ottima la sceneggiatura, ottima la recitazione di Nicoletta Braschi, della ragazzina Comencini e di tutti gli altri. I valori umani ci sono, c'è un grosso problema legato alla attuale organizzazione del lavoro, alla chiusura ed egoismo delle persone. Solo da chi non è nel giro (gli stranieri, la bambina) viene un raggio di luce.

Miranda Manfredi - Con molta abilità narrativa la Comencini ha messo a fuoco il disagio psicologico di chi viene emarginato in un mondo del lavoro che diventa sempre più cinico. Il processo persecutorio è diretto a convincere la vittima che le manca qualcosa di fondamentale, la certezza di se stesso, la capacità di esistere senza alcuna approvazione esterna. Nulla, infatti, sembra più tormentoso della dipendenza del proprio benessere quando è nelle mani altrui. L'indovinato manifesto ci dice proprio la difficoltà di affermarsi come “persona” in un ambiente di uomini senz'anima né volto. La bambina con il suo entusiasmo e la sua curiosità per la vita salva la madre dalla depressione. Una tutela sindacale sembra ottimisticamente risarcirla dall'aggressione psicologica subita. Un lieto fine che, purtroppo, nella realtà non credo che avvenga. Considero il film da premio per la denuncia della carenza di valori umani che nel mondo dal lavoro dovrebbero essere considerati prioritari come fattore di crescita dell'individuo.

OTTIMO

Luisa Alberini - Brava, bravissima Nicoletta Braschi e un grazie a Francesca Comencini. La prima per aver interpreta-

to con il senso di responsabilità di chi sa assumersi tutti i rischi di un ruolo scomodo la condizione della donna che vive facendo il proprio lavoro una “condanna” tanto più crudele quanto più priva di vera ragione. La seconda perché ha saputo raccontare il dramma di chi improvvisamente al proprio posto di lavoro si trova chiusa nel buco nero del totale e inspiegabile isolamento e lo denuncia. Film esemplare nel delineare l'accanimento e l'arroganza di un potere a cui diventa difficile opporsi, ma che lascia anche aperta la speranza di una rinascita.

Caterina Parmigiani - «Ecco le voci cadono e gli amici / sono così distanti / che un grido è meno / che un murmure a chiamarli»: questi versi di Vittorio Sereni bene descrivono l'improvvisa scomparsa della cordialità amichevole dei colleghi nei confronti di Anna, quando il nuovo staff dirigenziale «razionalizzando le risorse umane» emargina la donna. Molto brava è Nicoletta Braschi che interpreta con acuta sensibilità l'impiegata portata sull'orlo della follia dal mobbing e salvata dall'amore della figlia.

Umberto Poletti - L'ottimo va a Nicoletta Braschi che, finalmente, può muoversi autonomamente lontana dalla straripante personalità del marito. Ottimo anche alla regista che guida (o si fa guidare?) la Braschi con primi piani, con espressività, con silenzi, con abbandoni o ribellioni che coinvolgono e commuovono. Un film si loda anche e soprattutto per la recitazione, spesso soffocata dall'attenzione al montaggio o ai valori umani. Brava anche Morgana (simbolismo?), buona e non cattiva fatina, saggia per l'età come sanno esserlo veramente certe ragazzine di ieri e di oggi. Si amava dire: “È una donnina” e tale è Morgana. Quanto al mobbing è inutile parlarne; basti entrare a fondo in talune aziende. C'è di peggio di quanto il film affronta.

Arianna Arisi Rota - Efficacissima narrazione di un caso di violenza quotidiana che ti entra dentro, con l'angoscia della protagonista di fronte a quanto le sta accadendo. Non sappiamo quanti mesi duri questa “discesa negli infe-

ri” del boicottaggio psicologico (solo la rivincita morale, ci viene segnalato, arriva un anno dopo), ma se ne condivide ogni istante, tanto inspiegabile per Anna quanto sempre più lucido e luciferino disegno affidato a un coordinatore del personale distorto e disturbante persino nell’irregolarità dei lineamenti. Efficace la figura della figlia/mamma - già vista in molti film - matura anzitempo, autonoma per forza, che solo di fronte a una giacca buttata via perde la pazienza con quella mamma dolce e fragile, ma a cui peraltro non chiede conto del mancato saggio di danza, e anzi l’accoglie con un sorriso nella casa che ha scelto come rifugio. Coerente con questo contrasto tra vita privata e ambiente di lavoro, Anna trova la forza di reagire vietando al superiore di nominare sua figlia: l’area sacra degli affetti (che include anche il silenzioso e dignitoso padre) non deve neanche per un momento essere contaminata da chi, di fatto, è un torturatore morale.

Marcello Ottaggio - Penso che nel mondo del lavoro si possa essere soggetti a molte frustrazioni. Sta a noi poi subirle o cercare di superarle. Nel film ben si comprende cosa sia importante: non il ruolo che si ricopre bensì l’atteggiamento d’animo e il modo di lavorare della persona... è questo che fa la differenza tra una risorsa umana catalogata da un numero di matricola e una “persona” che nel proprio lavoro continua a mantenere la propria dignità nonostante vada a ricoprire nel tempo delle mansioni inferiori. Ottimo film per gli spunti di riflessione che sa offrire.

BUONO

Ilario Boscolo - Il film è una efficace denuncia del flagello del mobbing: destrutturazione del corpo sociale e della personalità individuale. L’organizzazione del lavoro intrecciata con quella della società vede l’affermazione del comando duro nell’ambiente di lavoro (la sua mascherazione è profondamente irritante), la fine della socialità e infine la tragedia dell’autodistruzione fisica e psicologica. Dopo il

primo quarto d’ora di film il soggetto era già ben delineato: la sparizione del blocco delle fatture, il computer che non si accendeva e il terrore che era apparso sul viso di Anna (inaspettatamente brava la Braschi) erano stati segnali sufficientemente forti e chiari. Durante il prosieguo del film mi chiedevo perché la regista continuasse a impormi testardamente tutte le fasi della tragedia, e con questa la mia sofferenza fisica. La discussione successiva in sala mi ha dato la ragione: il calice amaro andava bevuto tutto affinché la meditazione successiva non si fermasse al livello da discussione in salotto. Davvero un buon film.

Marcello Napolitano - Un film ben fatto, che suscita un’angoscia crescente nello spettatore con la sua cadenza di persecuzione cui la protagonista viene sottoposta; la domanda che ci si pone: cosa inventerà ora il Cattivo per punire la Bella? Il ritmo del film, senz’altro molto forte, e la faccia supertriste della Braschi contribuiscono a una suspense notevole. La Braschi, in particolare, dà qui una prova di attrice che mi pare la migliore della sua carriera; anche gli attori (non professionisti?) sono in genere molto bravi. Il soggetto invece mi convince meno: prima di tutto perché credo siano la disoccupazione e il precariato i grandi problemi del lavoro in Italia; poi perché il mobbing sarà anche usato dalle aziende, ma la strada maestra per licenziare è quella dei trasferimenti di reparto e di dismissioni di attività; sociologicamente (e anche drammaticamente) film come *Il posto dell’anima* di Milani oppure *Risorse umane* di Cantet mi sembrano approfondire molto più a fondo il problema. In conclusione: il film è, ben fatto, ritmo, recitazione; qualche piccola ingenuità (la pubblicità, alla CGIL, i neri buoni, il Cattivo anche brutto e antipatico, etc) che non inficia il risultato generale. Forse il maggior difetto del film è questa presa di posizione così netta che obbliga a schierarsi piuttosto che a ragionare.

Alessandra Casnaghi - La storia è fortemente personalizzata. Eppure le vicende di Anna, la protagonista, sono simili a molte altre. *To mob* in italiano significa “assalire”. Anna, che vive un’esistenza privata difficile e silenziosa, deve affronta-

re, nell'azienda in cui lavora da anni, una situazione sempre più problematica: viene progressivamente assegnata a incarichi via via meno qualificati, senza incontrare la solidarietà dei colleghi. Mi ha colpito l'alto livello recitativo: tranne la Braschi, tutto il cast è formato da impiegati, operai, sindacalisti. La quasi assenza di copione ha permesso uno stile recitativo spontaneo, partecipativo, reale. La spossatezza di Anna sembra sovrastare la sua fermezza, ma l'aiuto della figlia - ancora bambina - è provvidenziale.

Cristina Bruni Zauli - La Comencini ha perso una grande opportunità di girare un film di estrema utilità sociale. Ha infatti ecceduto nel sommare nel vissuto di un solo personaggio, la protagonista (eccezionalmente interpretata dalla Braschi), storie pur vere che riguardavano vicende di più persone. Con il risultato di rendere poco credibile un fenomeno preoccupante e ancora più spaventoso perché, a differenza delle plateali forme di demansionamento e svuotamento della professionalità narrate nel film, in quanto tali più facilmente dimostrabili e tutelabili, il *mobbing* è qualcosa di larvato, di subdolo e di difficile prova. Da qui la sua vera pericolosità rappresentata dall'obiettivo di demolizione psicofisica della persona mobbizzata attraverso comportamenti, atti e fatti apparentemente insignificanti. Vero è che le vittime di questo fenomeno sono in prevalenza le donne che guarda caso, secondo alcune statistiche, al rientro sul posto di lavoro dopo il parto, decidono in percentuali allarmanti, di abbandonare l'attività lavorativa. E molto spesso ciò secondo alcuni studi è imputabile anche a vessazioni subite dai propri superiori gerarchici, esempi penosi di maschilismo strisciante, a causa della loro maggior vulnerabilità rappresentata dalla famiglia e dalla minor disponibilità temporale. Mi è sembrato tuttavia eccessivo che a comprendere e ad aiutare madre e figlia in questo film siano esclusivamente persone extracomunitarie. Va bene la paura di perdere il posto di lavoro, ma sarebbe stato più credibile se anche qualcun'altro oltre a loro, come credo avvenga nonostante la paura generalizzata, avesse confortato la madre, perlomeno in gran segreto, fuori dall'ufficio. *Mi piace lavorare*, nono-

stante queste pecche, resta comunque di forte impatto e ci pone di fronte a qualcosa che non può lasciarci indifferenti in un'epoca in cui il lavoro è diventato per alcuni la sola realtà vivibile.

Anna Radice - Non è un film facile né leggero, ma tocca un argomento che ha suscitato un dibattito molto interessante. Il viso della protagonista teso, imbruttito basta a farci partecipi delle delusioni patite durante il lavoro che a mano a mano diventa solo un atto di presenza, anche mal tollerato dagli stessi compagni.

DISCRETO

Carlo Chiesa - Ha ragione chi dice "Bisogna aver provato, per capire". L'assunto vale anche per il "raccontare". Capisco che per dare più leggibilità al problema la Comencini abbia dovuto calcare un po' la mano ma una impiegata come Anna, secondo me, non sarebbe proprio stata da buttar via, specie se confrontata con le sue colleghe. Trovo strepitosa, invece, la descrizione degli operai e del loro comportamento. Di un verismo e di una naturalezza (sempre per chi ha "provato" di stupefacente credibilità. La Braschi ha interpretato il personaggio della Comencini con disciplinata diligenza. E anche i "dirigenti" hanno saputo essere talmente odiosi "che di più non si può".

P. G. Ottolino - Film rigorosamente a tema. È molto ben trasferito sullo spettatore il senso di angoscia e impotenza della protagonista, ma la monotematicità del film è anche, in parte, il suo limite. La protagonista è imprigionata nel ruolo in una fisicità opprimente.

MEDIOCRE

Carminati - Molto fragile come trama e come contenuto. Troppo di parte, per me questo film non è convincente.

IL MIRACOLO

regia: Edoardo Winspeare

origine: Italia 2003

sceneggiatura: Giorgia Cecere, Pierpaolo Pirone

fotografia: Paolo Carnera

montaggio: Luca Benedetti

scenografia: Sabrina Balestra

musica: Cinzia Marzo, Donatello Pisanello

interpreti: Claudio D'Agostino (Tonio), Carlo Bruni (Pietro),

Anna Ferruzzo (Annalisa), Stefania Casciaro (Cinzia),

Angelo Gamarro (nonno), Rosario Sambito (Sarino),

Luca Cirasola (giornalista)

durata: 1h 33'

distribuzione: 01

EDOARDO WINSPEARE

Klagenfurt (Austria), 1965

1995: *Pizzicata*

2000: *Sangue vivo*

2003: *Il miracolo*

LA STORIA

Con una di quelle decisioni improvvise, che appartengono ai bambini troppo soli, Tonio prende la bicicletta e va: si lascia alle spalle le strade piene di automobili della città, Taranto, e si avventura pedalando a zig zag su una strada

lungo il mare dove non si vede arrivare più nessuno. Invece, dietro una curva, ecco una piccola utilitaria, che non riesce ad evitarlo. Tonio è a terra, immobile. Cinzia, la ragazza che era al volante gli si avvicina, lo guarda, e poi dice al ragazzo in macchina con lei e che a distanza cerca di capire qualcosa, «Andiamo, presto». In ospedale Tonio recupera subito conoscenza e solo per un controllo viene trattenuto. A raggiungerlo immediatamente padre e madre, che vorrebbero sapere chi è stato a investirlo e a scappare, e poi quella ragazza, Cinzia, che però arriva senza farsi riconoscere e che anzi ancora una volta fugge appena si accorge che il suo interessamento ha insospettito la polizia. In piena notte Tonio si alza. Spiega agli infermieri che il suo vicino russa e che non può dormire. Poi, improvviso, il suono d'allarme dal letto di un ammalato lo guida verso una stanza. Il bambino osserva il viso dell'uomo che ha gli occhi chiusi e d'istinto porta la mano sul suo cuore. Il suono della macchina collegata a quel corpo si arresta. L'uomo si sveglia. Il pericolo è passato. La mattina dopo Tonio torna a casa. Alla vita di sempre. Ma quello che gli è successo, l'aver toccato un ammalato e averlo guarito, è cosa che ha bisogno di raccontare «in segreto» a un suo amico, che invece non riesce a tenere per sé quella confessione. Naturalmente anche i genitori di Tonio vengono a sapere il fatto e il padre, da tempo in serie difficoltà economiche, pensa di sfruttare quell'incidente per chiedere all'assicurazione un cospicuo indennizzo. Sostiene che seppur il referto medico abbia escluso più serie conseguenze il bambino dopo quello choc manifesta autentiche allucinazioni, strane fantasie

mai prima conosciute. Le ricerche sull'investitrice non danno risultati. Chiamato a una prova di riconoscimento Tonio esclude che tra le ragazze che gli sono mostrate ci sia quella che lo ha investito. Ma la notizia del "miracolo" ormai è arrivata anche in prima pagina del giornale della città e l'autore di quella notizia vuole adesso ottenere dal bambino un'intervista. Contemporaneamente un compagno di scuola di Tonio pensa di poter approfittare di quelle sue doti miracolose per guarire il nonno, ammalato da tempo. Anche se è proprio il nonno a diffidarne e quando lo vede accanto al suo letto a dirgli con chiarezza: «Lo so che ho un nipote un poco scemo. Ma non è giusto che tu debba approfittare di lui». La madre, convinta che il suo bambino, sia davvero dotato di facoltà straordinarie, continua intanto con il giornalista il suo racconto. E Cinzia, che manifesta sempre più un disagio interiore, dopo altre fughe sente il bisogno di riavvicinarsi a Tonio, senza però osare ancora affrontarlo apertamente. Tonio se ne accorge ed lui che la rincorre e trova modo di iniziare a parlarle. Ormai il caso Tonio è arrivato anche alla Tv locale e tutta questa pubblicità sembra contrariare sempre di più il papà del bambino, in aperto dissidio con la moglie, con la quale i rapporti non sono più buoni. Teme che quel tipo di notorietà possa soltanto danneggiarlo. Quando però il giornalista si rifà vivo con una proposta diversa «un servizio per Rai 2» si lascia convincere, vedendo in quella opportunità un modo per ottenere un po' di soldi. Un sì detto troppo in fretta e sul quale sarà costretto a ritornare in seguito all'atteggiamento del figlio. Tonio, che in fondo ha creduto di poter davvero guarire il nonno del suo amico, apprende che il vecchio è morto e rimette in dubbio quelle facoltà che qualcuno gli aveva attribuito e che lui cominciava a pensare di possedere, fino a escludere anche quello che era apparso a tutti «il miracolo». A Tonio resta solo il bisogno di cercare Cinzia, sempre più sola e disperata e la raggiunge a casa sua proprio nel momento in cui sta per mettere in atto un gesto disperato. E lo sguardo che lei gli rivolge, in un viso non più capace di dire parola, è un segno di gratitudine. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

La Mostra di Venezia [2003] ha reso giustizia a Edoardo Winspeare, in concorso con il suo terzo lungometraggio *Il miracolo*, che - nonostante il nome - è un regista italiano, orgogliosamente salentino, come spesso lui stesso tiene a precisare. Rende giustizia perché Winspeare è autore di film come *Pizzicata* e *Sangue vivo* (ambidue ambientati nel Salento e parlati in dialetto), che sono stati osannati nei festival internazionali di tutto il mondo, mentre in Italia hanno avuto una pessima distribuzione e sono stati ingiustamente relegati alla visione di uno sparuto gruppo di cinefili. [...] *Il miracolo* è un film per molti aspetti diverso dai due precedenti. Dalle solari e sanguigne campagne del Salento si passa alla città di Taranto, il mondo dei contadini lascia il posto alla borghesia, il dialetto leccese a uno strano impasto linguistico tra italiano e tarantino. Un cambiamento totale non solo di scene ma anche di riferimenti sociali e ambientali che riflettono la volontà di Winspeare di rinnovarsi [...]. E la storia di un bambino, Tonio (Claudio D'Agostino), che dopo essere stato investito da Cinzia (Stefania Casciaro), ragazza disadattata, si sente dotato di poteri che gli permettono di compiere miracoli. Il film procede, in maniera molto semplice, raccontando il nuovo rapporto che Tonio dopo l'incidente instaura con le cose e le persone che gli vivono accanto, e in particolare con i due genitori, ma soprattutto con Cinzia, che egli continuerà a cercare e accompagnare fino alla fine. (MARCO LUCERI, *drammaturgia.it*)

Per Edoardo Winspeare, regista dalla credibilità basata su un cinema d'impronta realistica, un soggetto come quello del *Miracolo* era quasi una scommessa. [...] Tutto costruito sulla reticenza e sul non-detto (fin dall'incidente iniziale, che una pudica panoramica nasconde allo spettatore), il film non è una parabola né sul sacro né sul paranormale, ma un film sul rapporto tra genitori e figli (in modo diverso, Cinzia e Tonio sono ombrosi perché si sentono incompresi: è ciò che fa nascere la loro amicizia), su una Taranto bella (il mare) e spaventosa (l'impianto siderurgico a ridosso della città) a un tempo, sul bisogno di prodigi che ciascuno di noi continua ad avvertire

malgrado tutte le prove contrarie. Senonché, una volta caduta l'ultima illusione, il film dimostra - con una scelta drammaturgica di corroborante intelligenza - che i miracoli possono accadere davvero: anche se molto diversi da come li si immaginava. (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 31 agosto 2003)

E dunque, vale la pena credere ai miracoli. Può infatti accadere che un giovane regista racconti una storia ad alto rischio senza precipitare nel patetico. Il dodicenne Toni, dopo un incidente causato dalla randaglia Cinzia, diventa uno specie di guaritore. Realtà o leggenda filtrata attraverso la credulità pataccara dei "fatti vostri" televisivi? Edoardo Winspeare, salentino d'origine mitteleuropea, si immerge nella città di Taranto e sceglie il miracolo come pretesto per raccontare altre storie: di problematiche intimità, di degrado metropolitano, di bellezze sottopelle. La sua scrittura è "in levare", parte dalle piccole cose, da scorci qualsiasi, poi li amplifica, li approfondisce. Come quella figura di genitore, il padre di Tonio, all'inizio così scontato nel suo sfogo all'ospedale e poi invece compiuto - persona e non più solo personaggio - alla veglia funebre del vecchio, quando dice al figlio che lui sì, può restare. Miracolo della sceneggiatura (di Giorgia Cecere e Pierpaolo Pirone) e della macchina da presa. Quello di Winspeare, lo sappiamo, è uno sguardo ostinato: ci crede alla bellezza, la trova anche nella devastazione del contesto che inevitabilmente si riflette nei cuori e nell'anima. La trova negli occhi di un bambino o nel volto disperato di una ragazza a un passo dal suicidio. La trova nella "Solea", quell'aspro impasto di luoghi, musica e odori che diventa alla fine pura luce. Quella di Taranto che di sequenza, con i suoi contrasti anche simbolici (il plumbeo fumogeno degli stabilimenti diventa cancro nella carne degli ammalati dell'Ilva), si fa pervasiva. E chiarisce, illumina, in fondo spiega. Spiega che il vero miracolo è proprio in questo sguardo che riscopre il valore dell'amore assoluto e della sua forza dirompente. Meno viscerale del precedente film di Winspeare, il bellissimo *Sangue vivo*, e forse più ambizioso e "di testa", *Il miracolo* è comunque autentico, sincero, finalmente necessario. (MAURO GERVASINI, *Film Tv*, 9 settembre 2003)

INCONTRO CON IL REGISTA EDOARDO WINSPEARE

Padre Bertagna: Abbiamo già conosciuto Edoardo Winspeare quando abbiamo dato qui *Sangue vivo*, che diede vita a un interessante dibattito. Che cosa intendiamo per "miracolo", e in che senso questo film parla di miracoli? Perché è stato scelto questo titolo?

Edoardo Winspeare: Sono contento di tornare qui al San Fedele, che mi impressionò per il livello del dibattito, forse un po' troppo alto anche per me. Il regista in Italia viene visto come quello che ha opinioni su molte cose, che esulano anche dal film che ha diretto, comunque il confronto è sempre molto interessante. Vivo nel Salento, ho fatto tre film, tutti in Puglia, oltre a vari documentari, e in maniera molto dilettesca, faccio anche il produttore, sempre in Puglia. Detto questo, non ho una goccia di sangue pugliese. Però vivo lì, e mi sento pugliese salentino. Questo è il mio primo film in italiano: i miei altri due film erano in dialetto tarantino coi sottotitoli. Per la prima volta sono uscito dal Salento, e sono andato settanta chilometri a nord, a Taranto. Per me è stato come andare a girare un film in Danimarca, e m'interessa molto la diversità culturale che abbiamo in Italia. Questo film ha un punto di partenza molto ambizioso: volevamo raccontare l'anima, e abbiamo lavorato moltissimo sulla sceneggiatura, per due anni. Non sono io l'autore della sceneggiatura, ma ne ho accompagnato la scrittura. Voglio precisare che è un film a Taranto, e non su Taranto. È una storia che volevamo fosse universale.

P. Bertagna: Può dirci qualcosa sulla locandina del film?

Winspeare: Il protagonista del film è Tonio, un bambino di dieci anni alla sua prima esperienza nel cinema. Si trova in una via di Taranto vecchia, una zona bellissima ma molto degradata. Tonio riesce a vedere la bellezza dove nessuno la vede più. Vede una bambina che strappa i petali da dei vasi e li lancia su di lui: è uno dei piccoli miracoli quotidiani che riesce a vedere.

P. Bertagna: Leggo dall'*Enciclopedia Italiana*: alla voce "miracolo" recita «Un fatto che suscita lo stupore, pertanto l'ammirazione, non disgiunta dalla venerazione tremebonda per il completamente altro da noi, della cui potenza quel fatto è manifestazione».

Intervento 1 Complimenti per il film, non solo per la visione della città. Mi sembra che il messaggio sia molto chiaro: il miracolo è innanzitutto nell'amore, che riesce a salvare questa ragazza disadattata, quasi a riconciliarla con la madre. Così come il miracolo è una cosa a cui bisogna credere: e finché il nonno ci crede, ce l'ha. E poi è una cosa che non deve essere mercificata: il bambino quasi di colpo perde tutti i poteri quando il padre accetta di vendere la storia del figlio alla Tv. Quello in cui non riesce, cosa in cui doveva riuscire più che in altre, è di ricomporre questa famiglia un po' disastrata, anche se apparentemente più privilegiata rispetto alla povertà in città. La domanda è: come ha fatto a far recitare così bene il bambino protagonista? Anche gli altri attori sono tutti non professionisti?

Winspeare: Il bambino l'ho trovato dopo aver cercato tra duemilacinquecento candidati. È stato un casting durato mesi. Poi ho trovato lui, che sembrava un piccolo principe, un piccolo grande uomo, molto garbato, figlio di una famiglia di piccola borghesia. L'ho visto tra tanti, era un po' sulle sue e l'ho corteggiato. In fondo trovava tutto un po' di cattivo gusto: l'esporsi, la vanità delle madri. Ha avuto un lutto in famiglia, gli è morto un fratello di leucemia. Non lo sapevo, ma si percepisce dai suoi occhi. È quindi maturo, si è confrontato presto con la morte. Gli altri attori sono al settanta per cento non professionisti, il resto sono professionisti, ma del teatro pugliese, come la madre del bambino. Le sue osservazioni mi fanno molto piacere, perché il nostro intento era raccontare il miracolo quotidiano del grande amore. Questo miracolo, se c'è, scioglie molti nodi. Tutto quello che ha detto, è quello che volevamo raccontare, ma anche rendere conto dello scioglimento del padre, che diventa uomo quando decide di mandare a quel paese la trasmissione.

Intervento 2: Vorrei chiederle un chiarimento sulla presenza nel film di quel frammento di processione, a cui credo faccia riferimento anche la scena dei tre galantuomini che versano il bicchiere in faccia al padre. Mi sembra di ricordare che questa famosa processione di Taranto abbia dietro di sé un piccolo mercato, nel quale si vendono le posizioni all'interno della stessa. È una presenza non chiara nel film, se non la si mette in relazione a quello che lei ha detto all'inizio, cioè che si tratta di un film sull'anima. Mi sembra di capire che i miracoli si fanno sull'anima, e non sul corpo, e che c'è un tipo di miracoli che si fanno sull'anima, cioè quelli che compie il ragazzino protagonista nei confronti della ragazza, e dei miracoli che si fanno sull'anima, che lei fa intravedere nella processione, con i portatori che piangono. Anche quella è un tipo di cultura, che crede nel miracolo e che lo realizza, in un certo senso. Qui si pone il problema del significato che assume il miracolo nella cultura popolare, dove s'accompagna al mercimonio, e in quella consumistica attuale, dove si accompagna al consumo televisivo. Purtroppo non ho visto i suoi film precedenti e quindi non conosco il peso che la cultura popolare assume per lei, e le chiedo quindi una spiegazione a questo frammento.

Winspeare: Premetto dicendo che questo è il mio film meno popolare. I due precedenti raccontavano il primo il fenomeno del tarantismo e il secondo la pizzica tarantina. Qui per la prima volta c'è la borghesia. Per quanto riguarda la processione, avendo girato il film a Taranto, dovevo raccontare il momento più mistico e antropologicamente e sociologicamente parlando, il più rappresentativo della cultura tarantina. È in quel momento che i tarantini tornano in città e partecipano a questa processione che è un momento di catarsi collettiva. Nel momento in cui dico cosa volevo raccontare in quella situazione, sto già sminuendo le immagini, però lo faccio ugualmente. Le immagini hanno una potenza che esula sempre da quello che l'autore vuole raccontare. Comunque, la processione di Taranto per me rappresentava l'aspettativa dell'anima, del miracolo. Non ha un

valore spirituale, ma anche politico. Perché da noi al Sud la gente aspetta: lo Stato, che le cose cambino, che l'economia migliori. Invece nei miei film racconto delle persone che fanno delle cose: questo bambino, invece di aspettare qualcosa, fa. Avevamo anche realizzato un montaggio parallelo con le immagini del bambino, dell'Ilva, della gente che piange, i segni della croce. Non a caso il bambino attraversa la processione andando in direzione opposta. Posso raccontarvi un aneddoto: mentre giravamo la scena, i "perdoni", cioè i signori incappucciati, dicevano che non si poteva fare, perché tutto era considerato molto sacro e importante. Volevamo raccontare l'atteggiamento diverso del bambino.

Intervento 3: Sono rimasto profondamente scosso da questo film, anche alla luce della definizione di miracolo letta prima. Tarkovskij racconta diverse volte il miracolo nei suoi film, ma qui c'è qualcosa di profondamente diverso: il venire e l'allontanarsi dell'Altro. Il bambino vive il dramma di aver incontrato il trascendente, o di essersi illuso di averlo fatto, e poi quello opposto del vuoto. È una cosa veramente nuova sotto quest'aspetto. Sappiamo che anche i santi, quelli che fanno dei miracoli d'amore come quello che chiude il film, come Teresa di Calcutta, hanno avuto in certi momenti la convinzione che nulla avesse senso, e lo hanno scritto. Credo che sia una delle cose più dolorose, dopo aver gustato la presenza dell'Altro, non capire più se c'era o se non c'era, e comunque vedere che non c'è. La processione a me ha fatto una diversa impressione: l'aspettativa del miracolo ma anche il vuoto del desiderare e del non avere ancora, ha detto lei. Ma questa tensione enorme e un po' teatrale si scioglie nell'incontro tra il bambino e la ragazza. Proprio per questo andare e venire dell'Altro, se lei ha sempre pensato a una fine di "non miracolo" o se questo è venuto alla luce durante il film. Volevo anche aggiungere che la tensione del film sta soprattutto nella musica, che è l'anima di tutto.

Winspeare: Abbiamo sempre pensato a un film con un finale che sciogliesse i nodi, e che era un miracolo. I miracoli erano molto più eclatanti, e il padre era molto più disgrazia-



p. Bertagna con Edoardo Winspeare

to, falso. C'era un po' troppo mestiere, era una storia troppo "saporita", come spesso accade nel cinema italiano. Volevamo invece una storia semplice. Per rispondere, il miracolo c'era. È stato interessante per me il confronto con gli sceneggiatori: volevo fare un film sull'anima, amo Taranto, e sono anche cristiano, se pure con dei dubbi. Abbiamo dovuto lavorare molto sul togliere: la storia era molto pericolosa. La scena dell'incidente, con quella luce particolare, viene letta molto diversamente da chi è ateo e da chi crede. Ci sono state tante discussioni tra me e il direttore della fotografia su quella scena, e scontri di punti di vista. La musica è opera degli stessi autori di *Sangue vivo*, che stavolta hanno ripescato molto la tradizione ortodossa, levantina, ai sufi.

P. Bertagna: Vi sembra così scontato che un film che racconta il miracolo dell'amore proceda per via di togliere, e che tenti di raccontare la dimensione della luce? Per esempio, quando Cinzia butta in acqua Tonio, lui ce ne mette di tempo a riemergere, e forse tu volevi dire anche altre cose con quella scena.

Winspeare: Questo è un film sulla luce. Per questo ho deciso di fare un film a Taranto, perché la luce è meravigliosa, riflessa dal mare e vista attraverso i fumi dell'Ilva. La luce che ha visto Tonio è una luce fisica, perché l'ha vista, ma è anche un momento di estrema dolcezza, benessere e bellezza che lui ricerca continuamente: nei raggi riflessi del sole sul mare, che provocano lo scintillio. Oppure nell'acqua, in cui lui sta bene, e rivolgendosi verso l'alto, ricerca la stessa luce che ha visto durante l'incidente. Anche quando sta sul balcone: è una continua ricerca di luce, per poi portarla. Fotograficamente, è un film molto curato. È un tentativo continuo di uscire dall'ombra per cercare la luce.

Intervento 4: Il bambino come si sentiva durante le riprese? Le ha fatto delle domande? È rimasto deluso dopo la scena in cui il nonno muore?

Winspeare: Durante le riprese è accaduto di tutto, perché sul set eravamo in sessanta. Il bambino ha capito tutto, è estremamente intelligente. Era sempre accompagnato dal padre, e anche nelle scene più tristi e difficili, si giocava, perché non volevo caricarlo di un ruolo così pesante. Il nonno poi è realmente morto, aveva davvero un tumore, ma aveva il sogno di fare l'attore. La realtà e la finzione si intersecavano continuamente, e sul set giocavamo molto. Nella scena in cui il padre gli dà uno schiaffo, io da vero bastardo, cioè ladro di emozioni, gli ho suggerito di darglielo veramente.

Intervento 5: Sono salentina di adozione, in quanto ho un marito leccese. Ho visto due volte il film. Mi è piaciuto molto, ma ho amato di più Sangue vivo, perché rispecchia di più il Salento. Lei prima ha detto che andare a Taranto è stato come andare all'estero: mi chiedo se lei, che so ha costituito anche una società per tutelare il patrimonio ambientale del Salento, girerà il suo prossimo film sempre lì.

Winspeare: Ho deciso di vivere a Depressa, ma sono sempre in giro. Per me è uguale girare qui o là. Mi interessa lavorare sul Salento perché lo riconosco, e mi interesso al realismo.

Quindi è più facile lavorare su qualcosa che si conosce. Ma le storie sono tutte uguali, indipendentemente da dove si gira. Sono innamorato della mia terra, ma il prossimo film lo girerò in Eritrea. Per me vivere in Puglia significa anche mantenere una certa indipendenza dal cinema romano dei produttori e degli attori. La società che abbiamo fondato parte dalla base, dal popolo, per recuperare la percezione della bellezza salentina. Non solo una salvaguardia paesaggistica, ma credo morale.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Marco Bianchi - Un film di rara intensità che coinvolge emotivamente. I protagonisti sono attori di una spontaneità sconvolgente. Sono felice di constatare come un giovane regista abbia saputo rappresentare una storia così cruda e nello stesso tempo delicata. La sensazione è che Tonio reciti se stesso o meglio rappresenti se stesso in tutta serenità. Cinzia dà la sensazione di interpretare qualcosa che ha veramente vissuto. La scelta del cast è quindi perfetta. La trama di una semplicità sconcertante racconta un fatto ormai noto (tunnel di luce) senza forzature, garbatamente. Credo che ognuno di noi pensi in fondo di poter fare dei miracoli più o meno grandi, ma che il miracolo avvenga nella misura in cui ci si crede (è proprio una questione di fede) non importa la grandezza o la dimensione, conta il saperlo riconoscere. Un realismo che è riuscito a non cadere nel volgare (facilmente grauito). Il ragazzo esprime quell'amore puro e disinteressato che è alla base del miracolo. Bellissimo!

OTTIMO

Emilia Zavatarelli - Il film testimonia, nel suo lungo percorso, come il vero miracolo sia il "miracolo dell'amore". È un atto di accusa rivolto agli adulti e alle loro inadempienze, in particolare si rivolge a noi genitori che non sappiamo

ascoltare, capire, ma soprattutto amare gratuitamente i nostri figli. Toccanti le scene della brava Cinzia che si infila nel “lettone” con la madre e l’inutile acquisto del regalo. Sullo sfondo una oscura, drammatica Taranto. Grazie.

Mario Lazzaroni - L'onesta dichiarazione d'affetto verso il prossimo, la forte attenzione alle relazioni umane, senza doppi o tripli fini. Che salva una vita, ma soprattutto salva il senso del vivere.

Carla Bassi - Un film che dona momenti di grande emozione per la bellezza di tante immagini e per i valori che svela e che sfociano poi nel vero miracolo dell'amore che salva.

Rita Cariani - Il titolo e l'inizio del film, l'incidente e il protagonista investito da una luce abbacinante, lasciano presagire una “pericolosa” escursione in territori mistici, già di Tarkovskij, ma la fotografia iperrealista, il taglio corale e una messa in scena solida ci fanno cogliere l'interesse del regista per il tessuto sociale, le credenze, le relazioni umane e le incomprendimenti. *Il miracolo*, materia di fede, è in realtà una riflessione laica e scettica sul caso, il destino e la solidarietà, capace di scaldare il cuore. Il vero “miracolo” è l'incontro-scontro tra Tonio e Cinzia - sia Claudio d'Agostino che Stefania Casciaro sono bravissimi - e la loro amicizia nascente evita un disastro!

Emanuela Dini - Splendido e “pulito”, non cade in un facile sentimentalismo e regala una visione laica del concetto di miracolo disegnato all'interno della realtà di oggi.

Lucia Fossati - Film intrigante fin dal titolo: non Miracoli come titolava una trasmissione televisiva di successo, nemmeno Un miracolo, termine tanto abusato (è un miracolo della medicina, è un miracolo della tecnica, è un miracolo di Padre Pio...), ma Il miracolo: mi ha fatto pensare al titolo di un trattato di teologia. Infatti il film mi è sembrato molto astratto, molto speculativo. Certo il regista per esprimere il suo pensiero si è servito del linguaggio cinematografico: im-

magini, suoni, inquadrature di situazioni reali, montaggio, ma, attraverso il percorso del bambino, mi pare abbia voluto dire alla nostra società così secolarizzata ma anche così credulona, così egoista e povera di valori che il vero miracolo, che trascende l'umano esiste ed è l'amore vero, quello che fa uscire da se stessi per cercare l'altro, quello che dà gioia a un malato terminale, quello che sa perdonare, che sa cercare il disperato per offrirgli amicizia. Film forse un po' ambizioso che può persino sembrare banale ma che, mi pare giustamente, è stato difinito «un delicato apologo sull'amore».

BUONO

Sergio Avanzini - Il vero “miracolo” (con la m minuscola) è il grande miracolo che solo l'amore può fare; l'amore per cui il piccolo Tonio salva dal suicidio Cinzia la sua investitrice e rinsalda il suo rapporto affettivo con i genitori. Non si legge anche nel Vangelo che bisogna ritornare a essere come bambini nei nostri rapporti con le persone e le cose?

Vittoriangela Bisogni - La fotografia è da premio. Per il movimentato succedersi delle inquadrature, per l'arditezza e la mutevolezza delle posizioni della cinepresa, per l'eloquenza delle immagini. Immagini che diventano denuncia sociale: a bellissimi cieli con tramonti mozzafiato e rapinosi voli di uccelli, si contrappone lo squallore delle opere dell'uomo, grappoli di case e fabbriche pestilenti. In questo ambiente che ha degradato, l'uomo conduce la sua vita di disagio per l'egoismo, l'incomprensione, l'isolamento. Si aggiunga la Tv avvoltoio che lucra sulle vite umane, e la desolazione è completa. Ma talvolta emerge l'amore: il miracolo. Pur con qualche forzatura, il film mi sembra ben riuscito.

Luciana Biondi - Il miracolo consiste non tanto nell'illusione di poter “guarire” fisicamente un malato, quanto nel costringere ad accorgersi che “esistono” anche gli altri, che ciascuno è parte di un tutto. E questo miracolo “tocca” tutti coloro che vivono questa semplice strana vicenda, racconta-

ta senza sbavature o eccessi, interpretata da tutti con naturalezza, anche se con qualche impaccio ogni tanto, e nel complesso ben fotografata.

Ilario Boscolo - Il miracolo come soggetto per un film è davvero impegnativo per i moti profondi che implica nel soggetto che fa i miracoli, nei soggetti miracolati e nelle persone vicine. Il film trasmette abbastanza l'aria di magicità, incredulità e speranze nello scorrere della quotidianità. I colori e la musica nella loro essenza di strumenti dell'anima e impalpabili hanno accompagnato efficacemente la magicità. Il miracolatore e la processione che condensa il sentire del prodigio e dell'imperscrutabile sedimentato nella gente s'incrociano. Il regista nel calare i personaggi del film nella realtà delle relazioni umane ha intrecciato il tema del miracolo con i temi del rapporto genitori-figli e dello scambio di segni sottili di mutuo intendimento tra il ragazzino Tonio (il miracolatore) e la ragazza Cinzia (superficialmente abulica e scontrosa ma profonda).

Marcello Napolitano - Ben fatto, ma non trascinate. Gli attori in genere bravi (bravissimo il bambino), ma qualcuno invece meno convincente (il padre). Film difficile perché è difficile risvegliare l'anima degli spettatori ("è un film sull'anima"... all'anima!...). Una favola che mostra come i cattivi (quelli intenti alla competizione dell'esistenza, quegli altri che guardano l'abisso d'infelicità dentro di sé senza guardare il mondo che li circonda) a contatto del bene finiscano per essere contagiati. Una favola. Con belle pagine di recitazione, di fotografia, di sceneggiatura ma che entra poco nella mia comprensione e penso in quella di molti; con il ricatto di un interprete di eccezionale bravura e attrazione. Tra l'altro l'impressione è che Winspeare sia portato molto verso le espressioni più genuine, meno filtrate dalla "buona educazione", e anche in questo film per me la parte migliore sono le figure del compagno di scuola popolano e del nonno, che per un po' guarisce dal suo tumore.

Raffaella Brusati - *Il miracolo* propone il tema del riscatto. Il ritmo incalzante della musica popolare diventa una sorta di li-

berazione, di riscatto dalla frustrazione, dalla rabbia, dalla solitudine, dalla incomunicabilità. Le credenze religiose popolari, che a Taranto trovano la massima espressione durante la processione pasquale degli "incappucciati", diventano mezzo di riscatto per gli "emarginati": un ragazzino e il suo presunto miracolo, una famiglia borghese in difficoltà, una madre ed una figlia che non hanno dialogo, un anziano malato... In una Taranto, a cui viene reso omaggio con l'eleganza di inquadrature paesaggistiche efficaci e la violenza di ritratti umani che toccano dentro, il regista fa rientrare tra gli emarginati anche la stessa città, della quale vengono ripresi il mare, la città vecchia, i più degradati quartieri, tutti minacciati dalle alte ciminiere del grande polo siderurgico che dà lavoro ma ha deturpato il territorio. Così *Il miracolo* diventa anche un film sociale, in cui la denuncia è sottile, appena sussurrata, come un discorso sottovoce, ma tremendamente importante.

Gabriella Rampi - Mi è piaciuta la lucidità con cui il ragazzo guarda il mondo degli adulti con quei suoi occhi attoniti e profondi, ne capisce le difficoltà e la superficialità, trovando infine un rapporto vero con la ragazza: e il miracolo è proprio quello dell'amicizia.

Adelaide Cavallo - Se metafora è, il bimbetto, di un bisogno universale di semplicità delle cose (di un più profondo intendersi nel dialogo con gli altri, di una più ampia apertura alla comprensione verso chi non vede e non pensa con i nostri occhi e la nostra mente), aprirsi coraggiosamente a tutto, con l'amore di cui siamo capaci, è il miracolo che va inteso con questo lavoro di Winspeare. L'amore può guarire il corpo e la mente: così suggerisce *Il miracolo*, una trama precaria, ma un vitale richiamo a credere, a penetrare questo sentimento.

DISCRETO

Miranda e Giulio Manfredi - La natura è indifferente col sole che tramonta nel solito trionfo di colori, con lo stormo di uc-

celli migratori che si esibisce nelle sue volute: sotto una Taranto offesa nella sua magnifica posizione naturale, da una fabbrica che ha inquinato mare, terreni e anime. L'uomo diventa speranza in un bambino che, abbandonate le sue velleità tauromaturgiche, rimane nell'innocenza di un istinto del bene, che guarisce e salva un'anima ferita dalla mancanza di amore. Un miracolo a lettere minuscole che ciascuno di noi può attuare nell'attenzione e nella comprensione dell'altro. Mi sembra questa la morale che ci viene trasmessa. Il regista insiste sull'ambiente dandogli una connotazione deterministica sui comportamenti umani. Generazioni di adulti incapaci di capire e di educare, nel senso di fare emergere i lati positivi della persona, presi dall'avidità del denaro. La parte finale associa la violenza distruttiva a una ieratica processione spagnolescante e alla corsa di un bambino che sembra aver capito i veri valori della vita. È qui che il film si risolve dopo un troppo lungo intermezzo, scontato nella psicologia e nel significato.

Duccio Jachia - Al di là del fatto di cronaca e di costume e di ambiente, non si capisce quale sia il pensiero del regista e della gente su certe circostanze inspiegabili con le normali valutazioni, né quale sia l'impatto all'interno di una famiglia, descritto in modo alquanto disorganico. Non meno indecifrabile è l'evoluzione intima nella maturazione del ragazzo a fronte delle più diverse sollecitazioni. Le reazioni vivaci dei vari personaggi non portano da nessuna parte, al di fuori del padre che sembra scettico e contrariato dalla notorietà. La sceneggiatura è frammentaria ma non coinvolgente. La recitazione artigianale. La regia non governa sufficientemente le scene di gruppo.

Luisa Alberini - Che cos'è accaduto in quella stanza d'ospedale dove Tonio, avvertito da un suono di pericolo, è entrato e come guidato da un gesto misterioso ha svegliato quell'uomo da un sonno senza respiro? È stato davvero miracolo? La domanda attraversa tutto il film. Aspetta una conferma, va verificata ogni volta che quel bambino ci appare davanti. La

risposta non c'è. E non ci può essere. Qualche volta lo straordinario è nella apparente normalità e nella normalità occorre saper riconoscere l'evento inspiegabile. Questo sottile equilibrio tra il verificabile e il misterioso dipana tutta la vicenda, ma lascia ancora molto filo da svolgere.

Enrico Venturi - Sembra che il cinema - non solo inglese, ma anche quello nostrano - abbia una particolare predilezione nel raccontarci vicende di generale degrado... Qui si intrecciano due storie, tristi e squallide, che hanno per protagonisti due ragazzi che, e qui sta il "miracolo", pur nella loro diversità di età e di ambiente, si attraggono e si cercano, capendo, inconsciamente, che in questo strano loro rapporto possono scambiarsi quell'affetto e quell'attenzione, scervi da ogni condizionamento, che è ciò che più desiderano e che nessuno gli ha dato finora, in un mondo a loro estraneo e che tutti e due rifiutano. Forse sarà proprio questo rapporto, che è di amicizia vera e di *sim-patia* (alla greca) vera - che sono anch'esse manifestazioni d'amore - che aiuterà entrambi a crescere bene e a "salvarsi", nonostante tutto. Più che nel racconto della storia in sé, comunque abbastanza originale e accattivante ma a cui manca probabilmente un maggiore respiro e approfondimento socioculturale, il merito del regista è nella scelta e nella direzione dei due giovani protagonisti e del compagno di scuola di Tonio, perfetto e simpaticissimo nella parte a lui affidata.

MEDIOCRE

Carlo Chiesa - Le pur belle fotografie-cartolina, abbondantemente profuse, non bastano a sollevare il film al di sopra di una onesta mediocrità. Puntuale ci ritroviamo la situazione dei figli poco in sintonia con i rispettivi genitori, mentre è veramente "miracolosa" la (probabile) conversione della ragazza socialmente "fuori". La delusione del bambino, alla fine, si è inevitabilmente trasmessa anche a me.

Mystic River

22

MYSTIC RIVER

regia e musica: Clint Eastwood

origine: Usa, 2003

sceneggiatura: Brian Helgeland
(dal romanzo di Dennis Lehane)

fotografia: Tom Stern

montaggio: Joel Cox

scenografia: Henry Bumstead

interpreti: Sean Penn (Jimmy), Tim Robbins (Dave),
Kevin Beacon (Sean), Marcia Gay Harden (Celeste),
Laura Linney (Annabeth), Laurence Fishburne

durata: 2h 17'

distribuzione: Warner Bros

CLINT EASTWOOD

San Francisco, California (Usa), 31 maggio 1930

1971: *Brivido nella notte*

1972: *Lo straniero senza nome*

1973: *Breezy*

1975: *Assassinio sull'Eiger*

1976: *Il texano dagli occhi di ghiaccio*

1977: *L'uomo nel mirino*

1980: *Bronco Billy*

1982: *Honkytonk Man*

Firefox volpe di fuoco

1983: *Coraggio... fatti ammazzare*

1985: *Il cavaliere pallido*

1986: *Gunny*

1988: *Bird*

1990: *La recluta*

Cacciatore bianco, cuore nero

1992: *Gli spietati*

1993: *Un mondo perfetto*

1995: *I ponti di Madison County*

1997: *Mezzanotte nel giardino del bene e del male*

Potere assoluto

1999: *Fino a prova contraria*

2000: *Space Cowboys*

2002: *Debito di sangue*

2003: *Mystic River*

"The Blues": Piano Blues

LA STORIA

Jimmy, Sean e Dave, non più bambini e non ancora ragazzi, stanno giocando in strada con una mazza da hockey e una palla, quando la palla scompare in un tombino e Sean, suggerisce di fare un' altra cosa: incidere il proprio nome sul cemento fresco, appena recintato, del marciapiede. Pochi minuti dopo i tre si trovano davanti un uomo che, mettendo ben in evidenza un paio di manette alla cintola, rimprovera loro quel gesto di teppismo e chiede di sapere dove abitano. Dave, quello che abita più lontano, è costretto a salire in macchina per essere riaccompagnato a casa. Ma l'uomo e l'altro, di cui si accorge appena è in macchina, non sono poliziotti, e Dave sarà costretto a subire violenza in una cantina per quattro giorni, fino a quando riuscirà a fuggire.

Venticinque anni dopo quei tre amici di un tempo si salutano appena. Jimmy è diventato capo clan del quartiere, con fama di mafioso. Possiede un piccolo supermercato e ha dalla prima moglie una figlia, Katie, di diciannove anni, e dalla seconda, sposata dopo la morte della prima, due bambine. Sean è detective nella polizia di Boston. È sposato, ma la moglie si è silenziosamente allontanata. Dave, semi disoccupato, tenta di ritrovare serenità, dopo la traumatica esperienza giovanile, accanto a Celeste, la moglie, e al bambino, a cui parla spesso della sua passione per il baseball. Katie, che lavora con il padre, la mattina della prima Comunione di una delle sorelline, è improvvisamente introvabile. All'uscita della chiesa, dopo averla attesa invano, Jimmy riconosce la sua macchina di traverso in strada, circondata dalla polizia che sta già indagando su quello che può essere successo. Katie viene rinvenuta poco dopo, morta, sotto gli arbusti di un parco cittadino vicino al fiume. La causa: un colpo di arma da fuoco alla testa. Chi l'ha uccisa? L'indagine sulla morte di Katie viene affidata a Sean e al sergente Whitey. Ma Jimmy ha troppa fretta di trovare il colpevole e incarica due suoi uomini, i fratelli Savage, di cercare con qualunque mezzo l'assassino. Vengono esaminate le ultime ore di vita della ragazza, ascoltate le persone che ha incontrato prima di morire... La polizia interroga naturalmente Jimmy. L'elemento su cui all'inizio si concentra l'attenzione è la simpatia che Katie aveva per un ragazzo, Brendan, che si sapeva innamorato di lei. Ma in quell'ultima notte di vita di Katie si inserisce anche Dave, la cui moglie è cugina della moglie di Jimmy. Si trovava a bere qualcosa al bar dove era poi comparsa anche Katie, che quella sera si era fatta particolarmente notare perché con le sue due amiche si era esibita in un ballo sul balcone. Adesso su quella che potrebbe essere soltanto una coincidenza pesano molti sospetti. Quella notte infatti Dave era rientrato a casa con le mani sporche di sangue e la moglie dopo avergli medicato una ferita sull'addome si era sentita dire che era la conseguenza di un'aggressione di un malvivente. Una spiegazione rimasta senza riscontro e che lascia Celeste molto dubbiosa. Brendan dichiara a Sean che era innamoratissimo di Katie e di non spiegarsi il rifiuto del padre della ragazza nei suoi confronti: con Katie avevano pensato a un matri-

monio a Las Vegas, dove si sarebbero dovuti recare proprio la domenica della sua morte. La polizia considera quella confessione una prova di innocenza. La polizia passa allora a indagare su Dave, il cui nome è stato fornito dal gestore del bar e ne interroga anche la moglie, che non li aiuta certo a fare chiarezza. Celeste esprime al marito il suo turbamento. Dave, pur capendo i sospetti che la moglie nutre sul suo conto, non riesce a tranquillizzarla. Così più che mai sconvolta Celeste va da Jimmy, gli racconta di quel famoso sabato notte quando il marito tornò a casa coperto di sangue e conclude che è stato lui a uccidere Katie. Jimmy chiede allora ai fratelli Savage di pedinare Dave e di portarlo con loro a bere in un bar. Lui li raggiunge, interroga velocemente Dave e, convinto di averlo sentito ammettere la sua responsabilità nel delitto, gli spara. Ma intanto la polizia è arrivata a un'altra conclusione. Seguendo le tracce del proiettile che ha colpito la ragazza, Sean è risalito alla pistola, un tempo posseduta da Ray Harris, padre di Ray Junior, fratello di Brendan. Il ragazzo e un suo amico, solo per gioco, si sono divertiti a spaventare Katie e l'hanno uccisa, e poi nascosta nel parco. Quando Sean trova Jimmy per riferirgli il risultato dell'indagine, si trova di fronte un uomo ubriaco e incapace di reagire. Sean racconta anche a Jimmy che la polizia di Boston ha trovato il cadavere di un uomo, un pedofilo, e che Celeste ha urgenza di vedere il marito. Poco dopo, a casa, Jimmy dice alla moglie: «Ho ucciso Dave e l'ho buttato nel Mystic. Ma ho ucciso l'uomo sbagliato». Siamo alle scene finali: la parata del Columbus Day, con la sfilata della banda musicale, majorette e carri animati. Tra la folla Sean, finalmente sorridente per aver ritrovato la moglie e la bambina, scorge Jimmy e con un gesto delle dita "piegate" a revolver, lo invita simbolicamente alla resa. Ma Jimmy, con tutte e due le mani aperte, sembra discolparsi. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Sarà il suo passato di eroe del West e di poliziotto tosto, ma Clint Eastwood non è davvero il tipo che si lasci spaventare dai soggetti complicati. [...] *Mystic River* [...] affonda le radici

nel problema della responsabilità e della colpa e tira in ballo perfino il concetto classico del Fato. Temi che, guarda caso, fanno parte delle ossessioni fondative di Clint, fino dai tempi in cui faceva il cowboy o l'ispettore della polizia di San Francisco. L'azione si svolge in un quartiere di Boston abitato da una forte comunità irlandese. I protagonisti maschili sono tre amici d'infanzia, divisi dalla sofferenza per l'episodio di pedofilia che ha cambiato la vita a tutti e riuniti, venticinque anni dopo, da un altro evento drammatico: l'omicidio della figlia di Jimmy. I sospetti del quale cadono sull'antico compagno di giochi Dave, mentre il terzo del gruppo, Sean, è diventato un poliziotto e indaga sul delitto. Dirigendo un cast eccezionale (del quale rinuncia a far parte), Eastwood imposta il film come un'autentica tragedia americana. Affronta un tema classico della cultura del suo Paese [...]: per riparare a un torto, un personaggio adotta misure estreme e rinuncia ad agire secondo giustizia. Il fatto è che i tre protagonisti di *Mystic River* non possono sfuggire a se stessi: ciascuno ha il proprio Destino prefigurato (Sean, ex-galeotto, continua a far sparire corpi nelle acque del fiume; a Dave tocca sempre il ruolo della vittima designata; Sean, il poliziotto, resta in una posizione ambigua, sottolineata dal suo gesto finale). [...]. Così, il cineasta può prendersi il prezioso lusso di non giudicare i personaggi, che hanno già giudicato se stessi condannandosi senza appello. Se il Destino tende trappole a Jimmy, Sean e Dave, non risparmia la loro progenie, né le loro consorti. Celeste, moglie di Dave, assiste al precipitare degli eventi senza poter intervenire in alcun modo; quanto ad Annabeth, la compagna di Jimmy, ha la statura dell'eroina tragica, quasi una Lady Macbeth trasferita nei sobborghi di Boston. Fra tanti personaggi e azioni intrecciate, Eastwood mantiene saldamente le fila della storia, come un narratore onnisciente che traccia il percorso migliore perché lo spettatore possa seguirne gli sviluppi. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 26 ottobre 2003).

Mystic River [...] è (per parafrasare la cupa fiaba che Tim Robbins-Dave racconta a suo figlio prima del sonno) la storia di tre bambini che non sono sfuggiti ai lupi, che talvolta si sono trasformati essi stessi in lupi. Diretto con una pacatezza classica che ha ormai pochi eguali (campi, controcampi, piccoli

zoom sui primi piani, e montaggio alternato nelle sequenze più tese, in particolare quella lunga, notturna di prefinale, che segue Jimmy e Dave da una parte e, dall'altra, l'indagine di Sean), parco nelle parole e quasi ostile ai possibili virtuosismi, guida il nostro istinto con le scelte impercettibili della macchina da presa: minacciosamente bassa, infida, nella sequenza iniziale, e poi ancora quando ci avviciniamo ai successivi svelamenti; e a tratti alta e implacabile, che piomba giù verso il quartiere, attraverso il fiume, a rivelarne le terribili verità. (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 28 ottobre 2003)

Con uno stile narrativo potente e classico, e con un montaggio che niente lascia di superfluo, Eastwood ci guida in un mondo permeato dalla "moralità" della forza e della vendetta. Non c'è dimensione pubblica, in *Mystic River*. Il gruppo vive nella difesa di ambiti privati che si intrecciano, si alleano, si scontrano. La memoria di Jimmy e la sua storia personale sono segnate da amicizie e tradimenti, intessute di valori che mai vanno oltre i confini dello spazio domestico e che sempre si sporcano di sangue. E nel sangue finisce la vita di Katie. Verremo poi a sapere come è stata uccisa, e per quale motivo. Ma nella miseria e nella violenza raccontate da *Mystic River* quello che più conta è la reazione di Jimmy. Nella morte della figlia si esaurisce per lui il mondo, ed è come se si trovasse solo sotto un cielo vuoto (splendida e tragica è l'inquadratura nella quale culmina la sua scoperta del cadavere di Katie: confuso in un corpo a corpo disperato con i poliziotti, odiati quasi quanto l'assassino ancora ignoto, Sean alza gli occhi a sfidare il cielo, in una solitudine ribelle e blasfema, mentre la macchina da presa lo osserva dall'alto). A uccidere Katie è stata la violenza che pervade e domina il quartiere, e di cui proprio Jimmy è tanto figlio quanto padre. Jimmy, infatti, è certo d'aver contribuito alla sua morte, anche se - aggiunge - «non so come». Da qui, da questo sospetto doloroso e dalla domanda che vi sta implicita, potrebbe nascere una messa in questione radicale di abitudini, valori, miserie morali. Lo potrebbe, se di nuovo la violenza, il familismo e la vendetta non mettessero a tacere quella domanda, immiserendo anche il dolore. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 23 novembre 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Michele Zaurino - Jimmy, Sean e Da... L'ultimo nome è interrotto bruscamente quando Dave viene rapito, segregato e violentato. L'infanzia finisce e l'innocenza viene perduta dai tre ragazzi protagonisti come se tutti fossero saliti sull'auto dei pedofili, non a caso mascherati da prete e poliziotto proprio a rappresentare l'inettitudine delle istituzioni a capire le realtà più scomode della società. Il Mystic River con le sue acque oscure e minacciose delimita il periferico quartiere di Boston dove le vicende umane e la stessa giustizia seguono regole e una morale che si basano su valori come forza e vendetta. A distanza di 25 anni i tre amici si ritrovano in occasione di un nuovo tragico evento, il brutale assassinio della figlia di Jimmy che dopo anni di carcere tentava di ricostruirsi una vita. Sean è il poliziotto incaricato di indagare sul delitto mentre Dave è il principale sospetto, la vittima sacrificale, non importa se colpevole o no. Il suo destino era già segnato ed egli si sente perseguitato dai fantasmi del male che lo ha contagiato fin da piccolo. Consumatasi l'ennesima tragedia con l'esecuzione di Dave da parte di Jimmy, l'America si rimette i lustrini e l'abito bello per la parata del 4 luglio. Tutti i personaggi sono in strada apparentemente indifferenti nel tentativo di lavare il senso di colpa individuale e nazionale. Eastwood non è solo un grande regista ma è anche la voce di un'America che affronta i suoi disagi senza auto-assoluzioni consolatorie.

G. Alberta Zanuso - Tragico e sublime questo film, dimostra come la vita ci può costringere ad affrontare senza colpa situazioni estreme e disperate. Viviamo in un mondo violento in cui non ci si sa negare nulla anche a costo, per un brivido, di rovinare la nostra vita e quella degli altri. Di chi la colpa? Nostra, della società ricca in cui viviamo? Forse è di tutti noi che non sappiamo dare una svolta positiva a questo universo ogni giorno più crudele e insensato. Splendido film in cui Eastwood dimostra tutto il suo talento senza nulla scontare alla sua amata-odiata terra, ove il privato

coi suoi valori, appare l'unico ambito con cui, tutto sommato dobbiamo confrontarci. Eccelsi i protagonisti, indimenticabili alcune scene di struggente drammaticità.

Vittoriangela Bisogni - Un ottimo film, magistralmente costruito, diretto e interpretato. Un giallo con tutti i crismi della complicatezza e della suspense ad alto livello, ma anche una sapiente indagine psicologica e sociale. Il seme della violenza genera devastazioni a catena: dalla prevaricazione di un teppistello prepotente deriva la terrificante e indelebile esperienza del compagno più timido, che diventerà vittima sacrificale per il resto dell'esistenza. Vittima anche della stupida bontà della moglie. In ossequio al suo ruolo carismatico, Eastwood, qui splendido regista, ci dà un messaggio positivo: la polizia lavora bene, la giustizia raggiunge i veri colpevoli. Ma non riesce a vincere il male; e non ci riesce nemmeno qualche entità superiore, perché nei cattivi impuniti non alberga il rimorso.

Teresa Deiana - C'è una sorte già segnata per tutti: alcuni nascono vittime e non potranno che arrendersi a essa. Questo sembra essere l'assunto del film. Qui Dave è la vittima designata e lo si vede trasportato quasi a forza, all'inizio e alla fine della sua esistenza, verso un pericolo oscuro, costretto a seguire uomini che vogliono il suo male. Rimarrà segnato già dall'infanzia e sarà per sempre incapace di reagire. Tanto debole da confessare colpe mai commesse sentendosi, tuttavia, ambigualmente colpevole. La vicenda è dominata, come in una società arcaica, da forze primordiali di sopraffazione e vendetta. La giustizia è un fatto personale da consumarsi nel chiuso delle stanze o nel buio della notte, sul fiume. Ritratto agghiacciante di un'America disperata alla Altman, della quale si può tuttavia festeggiare il fausto giorno della nascita, al suono della banda, con allegria: anche la Costituzione sancisce il diritto alla felicità. Il poliziotto ha capito, ma non parlerà: la sfilata può continuare tra sorrisi e applausi. Sotto il marciapiede il tombino custodisce tante cose, nel buio; il fiume Mystic scorre complice e tranquillo come sempre. Grande Eastwood che ha saputo dare a un fatto

di cornaca nera, un respiro solenne e intenso conferendogli la torva dignità di un'antica tragedia.

OTTIMO

Piergiovanna Bruni - Il più bel film di Clint Eastwood: contro l'apparenza, contro l'errore del farsi giustizia da sé. Un'attenta riflessione sui sensi di colpa che ne derivano, che si purificano solo con grande difficoltà nel fiume mistico della coscienza collettiva e solo quando c'è un sentito pentimento e uno scopo altruistico. La frase incisa sul manifesto è il perno del film ma spero sia ironica, perché le colpe anche se rimosse rimangono sul fondo e prima o poi tornano in superficie! Non si purificano, solo perché si nascondono; al contrario, la loro segretezza le amplifica ancor più nel nostro animo. Il finale chiassoso ha una finta aria di festa, ma nessuno è felice in questo mondo dove tutto è amorale. Si tace la colpa per un amico, ferendo la memoria di un altro amico.

Ugo Pedaci - Da un soggetto complicato, a volte anche troppo complicato, viene fuori un racconto tutto americano, ricco dei temi classici che hanno caratterizzato questa cinematografia sin dai tempi del genere western e delle saghe poliziesche. È sorprendente come con tanto materiale narrativo a disposizione il regista Eastwood sia riuscito a cavarsela così bene e a mettere insieme un film che, sotto il profilo della realizzazione cinematografica, è da considerarsi perfetto. È sul racconto infatti che lo spettatore può avere qualche perplessità legata alle troppe coincidenze, all'accanirsi di un destino comune su tre esseri legati da un avvenimento di gioventù e che la vita adulta separa e poi riaccommuna in una vicenda, magari verosimile, ma che si stenta ad assimilare. La grande capacità della regia sta proprio nell'aver condotto il racconto con l'eccellenza di tutte le componenti del film che vanno dalla recitazione alla colonna sonora alla fotografia alla sceneggiatura al montaggio. L'attenzione dello spettatore è sempre impegnata al massimo.

Alessandra Casnaghi - E un film duro come una lama d'acciaio, che ci entra nello stomaco e non ci lascia uscire riconciliati: quando il male si incarna negli uomini, lascia delle tracce indelebili. Mi è parsa una vicenda profondamente "cristiana", ma anche di un'estrema spietatezza: la vendetta e la giustizia personale sono una regola crudele che qui si realizza in modo quasi shakeasperiano. Il regista riesce ad accentuare le lacerazioni dell'animo attraverso straordinari primi piani.

Caterina Parmigiani - Un uomo impegnato a combattere la lunga e difficile battaglia contro i suoi incubi è tanto preso dalle sue angosce quotidiane da non accorgersi dei dubbi e dei timori di chi gli sta accanto; è «Un uomo solo, / chiuso nella sua stanza. / Con tutte le sue ragioni. / Tutti i suoi torti. / Solo in una stanza vuota, / a parlare. Ai morti» (G. Caproni, *Condizione*). Molto bella la figura drammatica di Dave, interpretata da un eccellente Tim Robbins sotto la magistrale regia di Eastwood.

Luisa Alberini - Film raffinatissimo nella definizione dei personaggi. Ma è Jimmy il più interessante. Jimmy è l'uomo che interpreta il mito americano dell'eroe di frontiera. Colui che esprime insieme la necessità morale e fisica di una propria idea di giustizia e la porta impressa sulle rughe della sua faccia. Come se fosse un ordine a cui non può più sottrarsi, questa necessità gli pesa sulle spalle e gli disegna il viso che è diventato contemporaneamente la sua maschera e la sua identità. La figlia è morta e lui sa una sola cosa: di esserne inconsapevolmente responsabile. Ha giurato di trovare il suo assassino e di trovarlo prima della polizia. E va fino in fondo. E si condanna a un delitto che non potrà mai essere perdonato. Ma la moglie lo assolve e lo fa con la convinzione di parole piene d'amore e con la forza di chi non può dimenticare che quell'uomo è il padre delle sue bambine.

Marcello Napolitano - Un avvincente film poliziesco, con una recitazione straordinaria dei tre protagonisti, delle donne, ma anche degli altri interpreti (ottima, tra le altre, la breve ma in-

tenza prestazione dell'attore pedofilo-falso poliziotto dell'inizio). Come spesso accade nella grande letteratura americana, una vicenda abbastanza usuale, di avventure, viene letta anche in chiave paradigmatica: Jimmy come il capitano Achab in lotta con il male che è dentro di sé, e che alla fine lo sommergerà; Sean il poliziotto è forse Ismaele. Il destino è già tutto scritto nelle prime scene: il piccolo Jimmy inventa giochi, che oltre la sua volontà, provocano la disgrazia di Dave e il suo tormento; alla fine del film è ancora Jimmy a perdere Dave, e a condannarsi definitivamente al rimorso. Non ho capito un paio di punti: il gesto di Sean che punta il dito contro Jimmy, alla fine del film; la presenza della moglie, quasi muta, di Sean. Un'incertezza del regista, la prima, e un'aggiunta di elementi inquietanti per aumentare la suspense, la seconda? Per il resto, la vicenda fila con estrema precisione, tutti i tasselli al loro posto; questa meccanicità è ben giocata sul piano spettacolare, e cattura fortemente l'attenzione, ma da sola non crea la qualità del film; il valore narrativo è la descrizione del tormento del passato cui i personaggi non possono sfuggire, dell'incomunicabilità che li spinge al sospetto e all'assassinio (Jimmy spara, ma Celeste arma la sua mano...). Un buon prodotto commerciale che lascia una profonda traccia nello spettatore.

Raffaella Brusati - *Mystic River* è un potente melodramma dell'indomito e straordinario Clint Eastwood sulla ineluttabilità del caso e sulla sacralità della famiglia, ambigua affermazione delle leggi del sangue e della giustizia privata come rito tribale. È un'opera corale, possiede l'agilità narrativa e la potenza drammatica di una vera tragedia, soprattutto grazie a una regia di un rigore e di una linearità singolari. Come nelle sue prove più riuscite, il regista riesce a coniugare alla perfezione una fluidità e una poetica precisissima, non tralasciando di fornire agli attori ampio spazio per offrire grandi interpretazioni, mentre riproduce su schermo il flusso di emozioni dei momenti più sconvolgenti di una vita, maestro nella costruzione visiva delle ricerche, della scoperta del crimine e nell'elaborazione della tragedia. Il film è un capolavoro di forza assoluta, compatto e vibrante. Un poliziesco con l'anima, tutt'altro che politicamente corretto e perciò tanto più vero ed efficace.

Franca Tagliabue - Denuncia di un mondo violento e vendicativo, in cui l'affermazione di se stessi, il bisogno di sicurezza del proprio potere, rendono ciechi ed egoisti, addirittura al di sopra del dolore e dell'amicizia.

BUONO

Ilario Boscolo - Eastwood è americano e ha fatto un film americano: movimento, colpi di scena, colori accesi, sfondi profondi e contrasti e personalità duri. Il regista ha utilizzato come in altri suoi film la corsa contro il tempo (le sequenze del montaggio alternato del processo ed esecuzione di Dave da parte di Jimmy e dell'indagine sui due fratelli da parte della polizia) per accentuare l'intensità del film e creare una forte dose di suspense nello spettatore. La denuncia della violenza metropolitana e del farsi giustizia da sé sono rappresentate con grande efficacia. I personaggi sono ben delineati (concordo che l'interpretazione di Sean Penn era da premio), anche quelli minori.

Germana Leone - Eastwood è indubbiamente abile nel mantenere la tensione drammatica sempre alta. C'è determinismo nella sorte dei tre protagonisti. Il loro destino è segnato, in diverso modo, dalla violenza iniziale. Ottima la recitazione, bella la fotografia, eccessiva la violenza.

DISCRETO

Grazia Agostoni - Il Far West trasportato nel mondo di oggi. Peccato la giustizia fatta da sé...

MEDIOCRE

Gabriella Rampi - Il film è cinematograficamente perfetto, ma profondamente amorale.

Il posto dell'anima

23

IL POSTO DELL'ANIMA

regia: Riccardo Milani

origine: Italia 2003

sceneggiatura: R. Milani, Domenico Starnone

fotografia: Arnaldo Catinari

montaggio: Marco Spoletini

scenografia: Paola Comencini

costumi: Gianna Gissi

musica: Piccola Orchestra Avion Travel

interpreti: Michele Placido (Salvatore), Silvio Orlando (Antonio),

Claudio Santamaria (Mario), Paola Cortellesi (Nina)

durata: 1h 46'

distribuzione: 01

RICCARDO MILANI

Roma, 1958

1997: *Auguri professore*

1999: *La guerra degli Antò*

2003: *Il posto dell'anima*

LA STORIA

La notizia arriva agli operai con un freddo comunicato aziendale appeso in bacheca: la Carair, multinazionale che produce pneumatici, è in fase di ristrutturazione. I cinquecento operai dello stabilimento di Campolaro, piccolo paese dell'Abruzzo, saranno licenziati. Tra di loro Antonio, fi-

danzato con Mina, Mario sposato con Milena, con due figli ancora abbastanza piccoli e una casa appena comprata, mutuo da pagare e Salvatore, moglie casalinga e figlio di diciotto anni, innamorato della musica e del computer. Per i tre la risposta da dare, assieme naturalmente a tutti gli altri, è una sola: prepararsi a una lunga protesta, organizzare quello che serve per manifestare con striscioni e gazebo la resistenza alla chiusura della Carair. E le idee non mancano. Antonio con l'aiuto della moglie di Salvatore prepara gli "gnicchitti di Santa Gemma", una specialità di casa, e li porta agli operai di presidio davanti alla fabbrica per autofinanziare la lotta. Salvatore pensa a un sito Internet. Antonio, alza forte la voce e racconta in piazza non solo i motivi della protesta, ma le colpe dell'azienda, l'aver avvelenato per anni gli operai fino a provocare numerose morti di cancro, senza che nessuno sia mai intervenuto. Mina, che vive e lavora da tempo a Milano in un ufficio ad alta tecnologia dopo essere stata dipendente dalla Carair, accoglie da Antonio la notizia dell'ormai atteso licenziamento con rabbia ma senza meraviglia. È legata ad Antonio da una lunga intesa. Gli è vicina da quando aveva quattordici anni e da allora ne sono passati altrettanti. Ma per tutti e due il pensiero di lasciare il luogo dove hanno messo radici è inaccettabile. Si vedono nel fine settimana, a Milano o a San Marcellino, senza rinunciare a quelle che per entrambi sono diventate abitudini importanti. Per lei la vita in città, per lui la passeggiata nei boschi, a cercare l'orso, che i paesani dicono esserci ancora. La manifestazione di protesta degli operai Carair che vede anche la presenza delle autorità del posto, le riprese

della televisione regionale e nazionale e un incontro con chi dovrebbe finalmente indagare su quelle morti, chiaramente dovute ai vapori tossici respirati negli anni nei reparti più a rischio della fabbrica, arriva a un punto morto. E allora i tre decidono di andare al Parlamento Europeo proprio nel giorno della riunione in cui dovrà essere discusso il futuro della fabbrica. Ma all'arrivo ad accoglierli c'è soltanto un'impiegata che consegna loro una lettera: la relazione di quanto avvenuto e cioè del fallimento di una possibile trattativa. Un viaggio inutile, che riserva anche ad Antonio un'ulteriore amara sorpresa quando, sulla strada del ritorno, decide una breve tappa a Milano con i suoi compagni e scopre Nina a letto con un altro. Un colpo durissimo per il povero Antonio, che la ragazza saprà presto cancellare, ma che a San Marcellino fa subito il giro del paese. La lunga attesa davanti alla fabbrica occupata e la necessità di mandare avanti famiglia e mutuo hanno spostato le attenzioni di Mario e di coloro che è riuscito a coinvolgere nell'impresa su una produzione su più larga scala degli apprezzatissimi gnocchetti. Piacciono, ormai si vendono anche in paese, e le richieste aumentano. E Mario sfrutta l'occasione anche nel modo meno corretto, approfittando di Santa Gemma e di quel sito voluto ad altri scopi, per provare a impiantare una piccola impresa. Si arriva a quello che viene annunciato come «l'attacco al cuore della multinazionale». Una delegazione costituita dalle autorità, parroco compreso, e da una piccola rappresentanza operaia, con a capo Mario, Salvatore e Antonio, si reca negli Stati Uniti per incontrare gli uomini della Carair da cui dipende la sorte dei cinquecento di Campolaro. Tutto però è già stato deciso. Solo Antonio si alza e con chiarezza ricorda quello che nessuno ha avuto il coraggio di dire. E poi, uno per uno, legge i nomi di quegli operai, la loro storia nella fabbrica, e la malattia che li ha uccisi: cancro ai polmoni. Di nuovo a casa la sensazione che invade tutti è che ci sia ormai ben poco da fare. Mario ha anche visto svanire i suoi sogni con l'arrivo di un centro commerciale che ha tagliato le gambe a molti dei piccoli negozi. Forse nessuno poteva però pensare che quel piccolo disturbo di cui spesso si lamentava Antonio, era in realtà

l'annuncio di un male più serio. Antonio muore circondato dai suoi compagni di lavoro, ma soprattutto amici. Nina torna nei boschi di San Marcellino a cercare l'orso che Antonio non era mai riuscito a vedere. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Racconta il regista, Riccardo Milani, che *Il posto dell'anima* nasce soprattutto da un'esigenza: rendere cioè visibili quelle parti di società che il cinema italiano oggi sembra ignorare: gli operai, nel caso del suo film, e più in generale le tantissime persone né ricche né borghesi che sono invece al centro di quasi tutte le storie sullo schermo. «Sono partito dalla frase di un anziano operaio, che mi sembrava terribile. Lui diceva, "meglio morti che disoccupati", che vuol dire accettare per bisogno i rischi di un lavoro che può anche ucciderti. E questo entra nella storia dei miei operai [...]». Il "posto dell'anima" è un paesino del centro-sud che potrebbe essere tutta la storia dell'Italia svuotata nel dopoguerra dall'immigrazione e dalla corsa alle città e al destino operaio... Poi è la fabbrica, una multinazionale di gomme, la Carair, dove hanno sputato la vita gli operai morti di cancro e quei quattro amici che si conoscono da sempre, Salvatore-Placido, Mario (Claudio Santamaria), più giovane, rabbioso e che però quando si troveranno disoccupati cercherà di inventarsi un'altra possibilità. Antonio (Silvio Orlando) e Nina (Paola Cortellesi), che si amano ma lei la fabbrica la molla per volare a Milano, in un ufficio hi-tech, conosce le lingue, è determinata... [...] E quando questa fabbrica velenosa e assassina che però gli dà da vivere chiude, l'anima di tutti si fa a pezzetti, scoprendo altro dolore e insieme complicità... Antonio, Mario e Salvatore si fanno incatenare ai cancelli, arriva il tg3 con Sandro Ruotolo versione-Santoro, poi il sindaco, il vescovo, il parlamento europeo, finché non vanno di persona negli Stati Uniti per sentirsi dire che no, che il loro piano di ristrutturazione andrebbe pure bene ma la fabbrica non la riaprono, c'è la crisi in Europa, i costi sono troppo altri. Si chiama globalizzazione, come quell'ipermer-

cato aperto a fabbrica chiusa, che li rovina una seconda volta. Commedia dichiarata - Milani adora il cinema di Monicelli - *Il posto dell'anima* insieme allo stesso Milani lo ha scritto Domenico Starnone, sceneggiatura compatta, attenta agli equilibri, che sa spalancarsi alla realtà. E soprattutto che lavora sulla tensione rifiutando l'eccesso per l'umorismo, tanto che funzionano anche Coldplay e Clash nelle scene-chiave. Dice ancora Milani: «oggi queste storie sono spesso definite retorica. Così si evita di parlarne. Credo invece che sia ancora necessario indignarsi. Qui ho mostrato un gruppo di persone, di operai, anche nella loro debolezza...». [...] Dice Starnone: «I nostri personaggi rappresentano la fase terminale dell'operaio-massa, che viene fuori dall'immigrazione e finisce alla catena di montaggio con competenze minime. Nel film vediamo il passaggio dal paese alla multinazionale e insieme la crisi di un concetto del lavoro. Il nodo della loro contraddizione è molto forte, devono difendere un posto di lavoro che li uccide. I figli inoltre se ne vanno, hanno altri orizzonti lavorativi». Insomma non siamo più a *Rocco e i suoi fratelli*, oggi è il duemila globalizzato, anche se poi la necessità di resistere rimane la stessa. Aggiunge Starnone: «se si vogliono raccontare delle emozioni la parola retorica è sbagliata. Quanto poi al racconto degli operai, è vero che nel nostro cinema sono un po' scomparsi ma questo non significa che non esistano più, tendiamo piuttosto a vederli meno». Però, e ci tiene a dirlo, l'articolo 18 o il rinnovo del contratto qui entrano fino a un certo punto: «volevamo sottolineare le contraddizioni dicendo soprattutto che si deve intervenire sulle multinazionali. Rovinano la vita individuale e del pianeta». (CRISTINA PICCINO, *il manifesto*, 6 maggio 2003)

Che cosa ha imparato Milani dal suo maestro Monicelli? La delicatezza del tocco, il divertimento di fare emergere le piccole cose della quotidianità, la capacità di proporre personaggi simpatici piuttosto che eroici; e soprattutto lo stoico pessimismo nei riguardi delle tragedie in agguato, quando il destino di uno dei protagonisti interviene a sottolineare il significato funesto che può assumere la parola fabbrica. [...]

Il posto dell'anima è un film di qualità nobile, che mira alto senza lanciare messaggi. La regia si fa complice dei bravi interpreti, concedendo a ciascuno spazi e tempi giusti. (TULLIO KEZICH, *Il Corriere della Sera*, 10 maggio 2003)

La classe operaia, questa sconosciuta. Se mai fosse stata "in paradiso", ora è più che mai "all'inferno". La rimozione è in atto. Poi può accadere che un manipolo di lavoratori di una fabbrica di pneumatici non ci stia a farsi liquidare dalla casa madre, una multinazionale americana. Inventandosi forme di lotta sui generis, persino "antisindacali", nel senso di un coraggio e di una consapevolezza diversi e alternativi. La vicenda, vera come un turno in catena di montaggio, viene riproposta da Riccardo Milani in una chiave a metà strada tra *Romanzo popolare* di Mario Monicelli e *Padre e figlio* di Pasquale Pozzessere. Vale a dire: un Silvio Orlando (davvero ispirato) sulla strada che fu di Ugo Tognazzi; e un Michele Placido che reindossa gli scomodi panni di un vecchio operaio in conflittualità perpetua col figlio, simbolo di un'altra generazione. A proposito di simboli, che proprio il personaggio impersonato dall'attore lucano invoca e sponsorizza: ce ne sono molti, forse troppi, dall'orso (che Starnone e Milani potevano probabilmente solo "suggerire") agli indiani d'America. Feticci di un universo che non solo vuole sopravvivere, ma che reclama con orgoglio il proprio spazio. (ALDO FITTANTE, *Film Tv*, 13 maggio 2003)

Che sensazione di pienezza dà il film di Milani. E che bel trio Michele Placido, Silvio Orlando, Claudio Santamaria. Che bella scrittura (Domenico Starnone), che bella storia, che bei personaggi. E che titolo giusto. In un piccolo centro a ridosso della vergine montagna abruzzese si annuncia la chiusura del locale stabilimento produttore di pneumatici decisa dalla casa madre americana. Succede tutto quello che deve succedere. Ci si stringe nella protesta e nella solidarietà, nella difesa di quanto la fabbrica - tossica fonte di morte, luogo di identità e di orgoglio di classe - ha rappresentato per tutti, di tutte le età. Ci s'ingegna ad autofinanziare la resistenza, ma l'idea geniale di vendere gnocchetti

fatti in casa accende nuove tentazioni imprenditoriali e nuovi appetiti individualisti. E dispute ideologiche su da che parte va il mondo, su quanto sia o non sia giusto adeguarsi. Tema che percorre anche il contrastato amore a distanza tra uno dei neodisoccupati (Orlando) e la fidanzata che da un pezzo ha piantato “il posto dell’anima”, troppo stretto e troppo morto secondo lei, per andarsene a Milano (Paola Cortellesi resta anche qui a un passo dal cogliere il risultato pieno [...]). Ciò che conta molto è come questo film, senza rinunciare a nessuno dei punti indispensabili dall’umorismo all’invettiva al patetismo, sappia difendersi dalla retorica. E gli faremmo un torto assimilandolo al cinema ingleseoperaio. La scena madre di Orlando davanti ai boss di Detroit è nipote della requisitoria del professorino Mastroianni de *I compagni*; e il suo turbamento da “compagno” tradito è figlio del muratore Mastroianni di *Dramma della gelosia* che a San Giovanni non ascolta la voce di Ingrao ma si chiede perché la bella Adelaide lo abbia lasciato. (PAOLO D’AGOSTINI, *La Repubblica*, 10 maggio 2003)



il regista Riccardo Milani

INCONTRO CON IL REGISTA RICCARDO MILANI

Padre Bertagna: Il film provoca, sia che lo si intenda come commedia, sia che lo si legga sul registro drammatico.

Intervento 1: Vorrei domandare al regista il perché di tanti finali, dalla morte dell’operaio, il rogo del pupazzo, la passeggiata nel parco... Mi sembra che si stemperi molto nel dramma e nella malinconia un film che era stato su un registro più asciutto. Che il detto aiuti meno a capire la sostanza del film.

Riccardo Milani: Credo che il film abbia registri diversi, e toni alternati. Rispetto ai finali, mi sembra che si chiudano alcuni cerchi che erano stati aperti in precedenza, e che ci fosse la necessità di chiuderli. Questo dal punto di vista della struttura della sceneggiatura. Da spettatore non amo molto i film che non chiudono quasi tutto, che non riescono a

raccontare fino in fondo le storie di ognuno. Non che ce ne sia sempre la necessità, ecco, ma in questo caso credo di sì. Nel film c’è un alternarsi di commedia e di dramma, il che in parte è una scelta stilistica, sia di regia che di scrittura. Il film però è ispirato a una vicenda reale, quella degli operai della Goodyear di Cisterna di Latina, che tra il ‘99 e il 2000 ha chiuso. È vera la vicenda ed è vero il modo di prendere le cose della vita, in questo caso il dramma della disoccupazione improvvisa, da parte degli operai. Che io ho conosciuto e coi quali ho condiviso delle esperienze anche in un periodo precedente alla chiusura della fabbrica. Loro hanno questo modo di prendere le cose, un modo italiano, in generale. La loro vita durante l’occupazione della fabbrica - peraltro la vicenda non è ancora conclusa, gli operai sono ancora alla ricerca di un futuro - era un alternarsi continuo di momenti di grande disperazione e fragilità e momenti di ironia, leggerezza e anche autoironia feroce. Se la commedia è amara, lo è anche per i personaggi che racconta.

Intervento 2: Complimenti perché il film è molto godibile, un classico film italiano. Forse una delle nostre doti è di riuscire a trovare il senso dell'umorismo nei momenti difficili. Inoltre è riuscito a portarci un Silvio Orlando davvero strepitoso, molto vero. È la seconda volta che vedo il film: da spettatore avrei tagliato una parte sul finale e sarei passato dal viso di Silvio Orlando alla passeggiata di Paola Cortellesi che torna a camminare dove andavano insieme. Lui muore, ma è come se continuasse a vivere con lei. Il posto dell'anima può essere in molti posti: nell'impegno che questi operai mettono nel difendere il proprio posto di lavoro; nell'amicizia di questi tre, nei loro viaggi disperati all'estero, pur nel loro divertimento; nel trovare comunque la capacità di sopravvivere ai drammi familiari, come Michele Placido che ritrova il figlio. A mio parere però il vero posto dell'anima è quello dell'infanzia, incontaminato, le radici, la natura, i luoghi che ci hanno visto più puri. L'orso è il simbolo di qualcosa che non si trova mai e che appare proprio quando ci manca qualcos'altro. È così anche per lei?

Milani: *Il posto dell'anima* è un po' tutte le cose che lei ha elencato, ma se devo preferirne una, allora indicherei l'ultima che lei ha citato, perché sono posti che conosco bene. È una regione strana, in cui secondo me c'è un contrasto forte tra due culture, che rappresenta un contrasto più grande, nel nostro Paese: quello tra la cultura rurale, contadina, da cui bene o male tutti proveniamo, e quella industriale. Due culture che ancora non si riescono a sposare. Un posto un po' magico, strano, a centoquaranta chilometri da Roma.

Intervento 3: Vorrei sottolineare che la colonna sonora è straordinaria, spiazzante, fuori dai canoni cui siamo abituati: riesce a tenere insieme l'ecologia e la fabbrica, l'anziano e il giovane, i momenti comici e quelli drammatici.

Milani: La musica è una scelta, che parte dal presupposto di voler costruire una commedia che non sia solo macchietistica, andando in controtendenza rispetto alle atmosfere del film.

Intervento 4: Credo che questo sia un film coraggioso, ma non tanto per la denuncia, ma perché rischia di esser preso per ognuno dei lati che mostra, cioè come una commedia, o un dramma, o un film populista, o un film antiglobal, o un film verde, o un film sindacalista... addirittura potrebbe essere un film imprenditorialista, visti gli gnocchetti di santa Gemma... Però in realtà tutti questi elementi riportano al fatto che il problema delle aziende nel Sud - e diciamo Sud anche se è Abruzzo, perché da Firenze in giù la Cassa del Mezzogiorno ha agito, e ancora adesso i contributi statali agiscono in un certo modo - l'ho conosciuto bene perché ho fatto parte della direzione di una grossa azienda del Sud di trasformazione alimentare: c'è una tendenza, che al Nord non c'è, di sotterrare i problemi. Lei l'ha semplificato quando ha mostrato il personaggio che sapeva del furto delle gomme e non ha parlato per paura di essere licenziato non dalla proprietà, ma dall'ambiente. Il grosso problema del Sud è che vengono aperte delle fabbriche, e delle multinazionali, perché ci sono i contributi e portano lavoro. Ci sono problemi di non facile risoluzione, e forse la soluzione è negli gnocchetti. Alle multinazionali non interessa che gli operai si incatenino, perché possono riaprire in Lituania, dove la manodopera costa molto poco. Lei ha tirato fuori questa problematica, anche in relazione all'ambiente. Quello che conta molto, anche in relazione al titolo, è quello che ognuno si tiene dentro, come sogno, che sia l'orso o la lotta comunista. Perché non si può vivere di soli gnocchetti o di Alfasud che girano per il mondo. La scena in cui viene bruciato il fantoccio pare indicare che in quel modo si possano eliminare tutti i problemi, mentre poi rimangono quattro assi in croce.

Milani: Ascolto le sue considerazioni con grande piacere. Sono importanti perché quando abbiamo scritto questo film, che non è stato semplice da mettere in piedi, la vicenda Goodyear era nel pieno del suo svolgimento, tra il '99 e il 2000. Abbiamo portato in Rai il progetto qualche mese dopo, ma il film è stato realizzato a quasi tre anni di distanza. I percorsi sono stati articolati e complessi, perché dicia-

mo che una multinazionale americana ha chiuso, lasciando cinquecento famiglie nella disperazione e che nel corso degli anni, non mettendo a norma degli impianti, ha anche ucciso degli operai. Tutte cose che non è facile proporre e vedere realizzate con dei soldi pubblici, visto che il film è stato prodotto da Raicinema.

Intervento 5: Pur ascoltando con attenzione gli interventi precedenti e le sue risposte, non ho ben capito qual è il suo giudizio. L'occupazione della fabbrica, gli uomini che si incatenano ai cancelli, risolvono qualcosa o non servono a niente? Il titolo sembra accreditare un senso di evasione e di relatività di questa lotta.

Milani: Ho fatto il film perché volevo raccontare la storia di un gruppo di operai che decide nonostante l'inutilità di andare fino a Bruxelles, al Parlamento Europeo, e nonostante l'inutilità di andare in America, a cercare di parlare con chi la multinazionale la comanda, alzano la testa e ci provano. Questo essere così antieroi, questo cercare comunque una strada, è già di per sé un valore. Il fatto poi che l'economia di mercato, che la cultura del mercato, escluda di fatto dalle decisioni grandi fasce di popolazione nel mondo. Questo è un dato, su cui si deve fare una riflessione, più che cercare di dare risposte. Credo che il senso del film sia quello di sottolineare che nonostante vadano lì a fare la figura dei disperati, i quattro abbiano ancora in testa un ribellismo sano, importante, necessario. Credo che il cinema abbia dimenticato temi legati a persone appartenenti a fasce sociali emarginati. E invece racconti patologie del benessere. Questa è una storia di gente comune.

Intervento 6: Lei ha già in parte risposto alle domande che volevo farle, perché in effetti negli ultimi anni abbiamo visto qui diversi film di gente malata di benessere, di giovani viziati che non sanno come ammazzare il tempo o vivere la loro vita. Lei ha raccontato una storia che non è solo di quel paesino, ma che a ben guardare sta dietro l'angolo. Perché chi vive nel mondo reale si accorge di quante fabbriche han-

no chiuso nel corso degli ultimi anni. Anacronisticamente, lei lo sottolinea molto bene nel film, hanno aperto tanti centri commerciali. Si perde il lavoro, la capacità di acquisto, e si aprono i centri della spesa. È bello che qualcuno sia tornato ad esaminare un aspetto importante. Leggo nella recensione che l'idea è partita da una frase di un operaio anziano che diceva "meglio morti che disoccupati". Ricordo una frase di mio padre, quando ero bambino: "quando a un uomo toglie il lavoro, toglie la dignità". Questo lei l'ha reso molto bene, e pur adorando Ken Loach, credo che l'abbia reso ancora meglio di lui. Loach è britannicamente triste nel racconto; lei invece ha alternato dei momenti di sano umorismo, col ridere di se stessi anche nelle disgrazie. Non è vero che gli operai hanno fatto una brutta figura nei loro viaggi: lo erano davvero disperati, non avevano niente da perdere, veniva tolto loro tutto. Sono i problemi quotidiani di chi non vive come negli spot della Barilla. La scena in cui Orlando sputa in faccia al dirigente è ricordata nelle recensioni perché c'è una frase: lui parla di retorica, ma cinquecento famiglie per strada non sono retorica. Non sono solo le multinazionali americane ad essere cattive: quelle italiane si sono comportate allo stesso modo: l'Acna di Cengio, l'Alfa di Arese. Qual è stata la molla che l'ha convinta a buttarsi in un'impresa non difficile come questa?

Milani: La molla reale è stato stare a contatto con questi operai, vederli vivere un dramma in un modo per me insolito: la lezione sul senso della misura. Quando prima parlavo di patologie del benessere cercavo anche di dire questo, cioè che se una lezione anche personale ho ricevuto da questi operai e dalle loro famiglie, è proprio sul senso della misura dei problemi. Peraltro questi quattro attori, voglio sottolinearlo, hanno alle loro spalle una storia di gente comune, vengono da famiglie che hanno fatto dei sacrifici per poterli mantenere nel loro percorso di formazione, e questo probabilmente li ha avvicinati molto agli operai che io e loro abbiamo conosciuto. Da spettatore, l'esigenza era quella di vedere un film sugli operai. Da lavoratore del cinema, quella di prendersi anche un po' cura di un aspetto che spesso vie-

ne messo da parte anche da noi di questo mestiere: un briciolo di impegno a raccontare le cose del mondo con un occhio non solo attento a quello che può essere più appetibile. Per me, per Starnone, per gli attori e i produttori del film, era appetibile raccontare questa storia, che ci sembrava bella, emozionante, divertente.

Ezio Alberione: C'è un aspetto del film che mi piacerebbe fosse messo a fuoco. In questo film si parla di una realtà problematica come quella della disoccupazione, con tutte le contraddizioni e le possibili ambiguità che una situazione di precarietà può comportare. Però si fa anche una riflessione, fin dall'inizio, e costante per tutto il film, sul valore dei simboli: l'indiano, il pupazzo che viene bruciato, l'orso della fine, che rimanda alla classe in via di estinzione che sembra essere quella operaia. Mi incuriosiva che in un film che ha un impianto realistico per un certo verso, umoristico o ironico in altri aspetti, ci fosse anche una dichiarazione del valore dei simboli, e della insufficienza, della nostra mancanza di dimestichezza ormai con i simboli. Che un film dedicato alla questione economica mettesse in campo anche un aspetto di economia simbolica così forte. Mi chiedo se c'è stata una riflessione del genere sul valore dei simboli e sul cinema come elemento di immaginazione anche simbolica, non solo di rappresentazione realistica del mondo.

Milani: Questa è un aspetto sul quale io e Domenico Starnone abbiamo lavorato molto. Tutto è riconducibile alla scena dello sputo e della retorica. Spesso i simboli nel cinema corrono il rischio di essere esplicitati, didascalici. Ci sembrava emotivamente forte raccontare anche attraverso degli elementi simbolici. Tra l'altro lo facciamo dire anche apertamente a un personaggio: Placido dice «i simboli servono». Lo dice un po' nella sua ingenuità, se si vuole, ma è un'ingenuità che a noi piace moltissimo raccontare. Qualcuno ha parlato di retorica rispetto a questo film, e credo che la miglior risposta l'abbia data Silvio, e noi attraverso lui, quando sputa sulla retorica sulla disoccupazione di cinquecento famiglie più le altre mille dell'indotto, ma anche nei

confronti dei morti che ci sono stati, sia alla Goodyear che alla Michelin, come in altri posti di lavoro. La frase «meglio morti che disoccupati» è la frase di un operaio che ha vissuto per trentacinque anni alla Goodyear, conoscendo benissimo i fatti, facendo parte di una commissione sulla salute ed essendo sindacalista. Sapendo anche bene che se avesse raccontato, denunciato i rischi, probabilmente la Goodyear avrebbe chiuso nel '75/'76, e sarebbe stato antieconomico mettere a norma gli impianti. Questo tipo di contraddizione, di lacerazione, in realtà l'ha vissuta molta della classe operaia di questo paese. Il fatto di avere un lavoro come uno scopo per sé e la propria famiglia, per avere una dignità, ha dovuto misurarsi con la realtà delle cose. Abbiamo usato dei simboli per farlo, sì, e siamo stati contenti di farlo.

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Marcello Napolitano - Il lavoro come fonte di dignità dell'uomo. La perdita del lavoro riflessa in tre caratteri diversi, ma tutti perdenti: il regista ci dice che non esistono soluzioni individuali né contro la Carair né contro il supermercato. Loach è certo un referente, ma il punto di vista è italiano: nell'etica anglosassone, lo sconfitto perde la grazia divina, sente la disperazione esistenziale; in quella italiana, la sconfitta è magari sinonimo di animo nobile; non è totale, ma offre delle vie di scampo, gli affetti, la natura, il lavoro sindacale; inoltre c'è l'ironia che alleggerisce la tensione; insomma la tragedia rimane, ma viene smussata da questi fattori. Il regista racconta tutto questo con precisione e partecipazione; lo assecondano gli attori e il fotografo: mai visto un Orlando così in ruolo, ma anche gli altri, sia i protagonisti che i comprimari sono molto ben delineati: penso in particolare al barista e all'alcolista del paesino-rifugio di Antonio. Superbo Starnone come sceneggiatore, i dialoghi sono brillantissimi e le situazioni naturali e piacevoli. Molto bella la scena sulla spiaggia: l'andatura goffa dei bagnanti li rende si-

mili a bestioni fossili dell'era operaia, un'allegoria della loro condizione di paria della società dei consumi. Il freddo della prima immersione, del licenziamento, è seguito dal bagno purificatore, il calore dei ritrovati valori umani, sottolineato dal candore degli spruzzi d'acqua. Fotografato con amore l'Abruzzo dei borghi antichi e dei boschi; ma corrosivo nell'intimo dal commento di Nina: «è tutto artificiale, tutto rimboschito...». L'unico appunto che posso fare è che tre finali sono troppi. La morte di Antonio, il rogo della pupata, la visita all'orso; terminare tutte le storie aperte ha tolto l'indeterminatezza poetica, che avrebbe consentito a ciascun spettatore di sognare le storie secondo le sue inclinazioni.

OTTIMO

Rita Gastaldi - Ho apprezzato il regista che è riuscito a presentare con efficacia e disincanto una realtà operaia e momenti della nostra storia industriale tanto più drammatici in quanto lo sfruttamento senza scrupoli del lavoro e dell'ambiente e l'accettazione silenziosa imposta dal terrore di perdere il posto di lavoro, avvengono qui e ora, non agli albori della rivoluzione industriale o in un lontano paese in via di sviluppo. Mi è piaciuto il modo con cui ha saputo raccontare, con realismo e senza retorica, in un intreccio di drammaticità e umorismo, la vita degli operai e delle loro famiglie e le loro reazioni di fronte a un evento devastante quale la perdita del lavoro sul quale avevano costruito tutta una vita, dalla dignità personale al futuro dei figli. Così come mi sono sembrati reali, ricordandomi comportamenti e caratteri di operai incontrati nella vita, i tre protagonisti, nei loro scatti nel contesto familiare, nelle loro piccole violenze, nei tentativi di arrangiarsi anche a scapito della solidarietà di classe (giustamente attribuiti al più giovane), nella profonda amicizia che li unisce, commovente quando si esprime nell'abbraccio quasi materno, a terra dopo la lotta nel centro commerciale, con il quale Antonio consola l'amico che ha visto crollare, con profondo senso di ingiustizia, i suoi progetti di attività commerciale, nel loro andare senza speranza ma con la determi-

natezza che deriva dalla convinzione di combattere contro una ingiustizia, non solo per se stessi, ma per tutti i compagni di lavoro, a perorare la loro causa a Bruxelles e a Detroit, superando il disagio di vedersi "conciati come i marocchini" e di fronte a barriere linguistiche quasi insormontabili.

Donatella Serra Napolitano - Ci vuole coraggio a parlare di operai di questi tempi. Nell'immaginario collettivo sembrano non esistere più, sono una specie estinta. Invece ci sono e hanno i problemi così ben elencati nello sviluppo della storia: la multinazionale che chiude, il più giovane operaio che si ricicla, la giovane donna che emigra a Milano, l'incomprensione tra il maturo operaio e il figlio che non "fatica" e passa il tempo davanti allo schermo del computer, le pesanti e taciute malattie professionali... Il gran pregio del film sta nell'aver saputo descrivere con mano leggera, ma amara ironica dolente, una situazione, la chiusura di una fabbrica e la lotta operaia, che non è più di moda nei nostri media, ma che è in realtà una situazione ricorrente, soprattutto nel centro-sud. I personaggi cercano di "nuotare" in un mare di modernità, ma restano ancorati alla loro terra e a valori umani forse in disuso: come dimenticare il ritorno di Antonio al paese e i suoi colloqui col barista e con l'alcolista, le sue passeggiate per vedere l'orso in una natura che è sì aspra, ma che dà pace e quiete e ritempra lo spirito! Come hanno fatto i nostri a descrivere tutto questo facendoci ridere senza cadere nella macchietta, a parlare di amore, amicizia, insofferenza senza cadere nella retorica? La conclusione è: sono tutti proprio bravi.

Francesco Manfredi - Alternando ironia e dramma, Milani ha condotto questo film con molta abilità cinematografica. Il cinema italiano sta dando buone prove in questa ricerca delle nostre contraddizioni che ci fanno affrontare la complessità della vita con spirito d'iniziativa non comune. Il regista ci fa sorridere con un copione fatto su misura per Silvio Orlando, autentico mattatore. Anche la morte tra sacro e profano assume un carattere di continuità nello spirito che aleggia nei boschi, lontano dai fumi nocivi di una fabbrica che uccide per aumentare un profitto mercantile che non serve a dare felicità.

Andrea Vanini - Il filo conduttore del film è il dipanarsi di storie personali all'interno di un unico contesto: la perdita del posto di lavoro. La reazione dei vari personaggi è legata a situazioni contingenti ma anche alla cultura del singolo. Ho ritrovato la capacità di adattamento caratteristica della cultura italiana, ma ho anche apprezzato che non si è perso il gusto dell'ironia. Forse è proprio l'autoironia il valore principale del film: un'autoironia che consente la sopravvivenza serena, qualunque cosa accada. Mirabile a mio avviso è la trovata della pubblicità della pasta fatta in casa sul sito dei disoccupati. Grande riscoperta di uno stile italiano di fare commedia cinematografica.

BUONO

Daniela Zanoletti - Una bella commedia italiana, con buon equilibrio tra buonumore e tragicità, battute di spirito e tristezza, con la simpatica rappresentazione dei contrasti all'interno di una classe che banalmente non si è estinta («esistono ancora gli operai?!» dice di sfuggita un collega della "milanese"). L'anima di questo film è il nostro paese sempre pieno di contraddizioni e di uno stato che non promuove le risorse del cosiddetto "Belpaese".

Vittoriangela Bisogni - È un film che si vede volentieri; la sceneggiatura è in diversi punti apprezzabile, i personaggi sono ben caratterizzati (soprattutto Antonio). Ma il tema non è certo originale, inoltre troppi luoghi comuni e troppe forzature pesano sul dipanarsi della vicenda. Il solito banco degli accusati per la multinazionale, gli gnocchetti fatti in casa come simbolo del genio italico, troppi urli tra i compagni di lavoro, troppo cretini i funzionari americani, troppo impacchettata ad hoc la morte di Antonio, nuova vittima della Carair. Mi pare invece che non sia stato valorizzato lo spunto importante dell'abbandono del paese d'origine, poi dimostrato unico e gratificante rifugio dell'anima: gli operai gli hanno preferito la fabbrica venefica, Nina se n'è fuggita a Milano e l'unico che ci è restato non è più né sano né felice. Perché?

Maria Cristina Bruni Zauli - Quello che colpisce in questo film è il contrasto tra l'anti-americanismo plateale di cui nella sostanza la vicenda narrata è permeata e la cornice dell'opera, la colonna sonora, decisamente *american style*, con melodie tratte dalle *hits* più gettonate degli ultimi anni e utilizzate proprio come in un film d'oltreoceano. Per il resto la vicenda in sé può apparire scontata e anche datata (è dall'avvento della tecnologia industriale che si sente parlare di crisi occupazionale, delle lotte sindacali fatte di incatenamenti, solidarietà e ideologia spicciola). Forse la sua originalità sta proprio in questo: affrontare un argomento che taluni, poco attenti alle risorse umane, vorrebbero non affrontare più. Il pregio del film sta poi nell'umanizzazione dei personaggi, nel catturare la loro anima e svelarcela, portandoci a riflettere sulle conseguenze anche negative della globalizzazione. Un film deve avere il potere di scuotere le persone, di penetrare profondamente in loro obbligandole a riflettere. E questo non può essere definito né confortevole né scontato e tantomeno rasserenante.

Luisa Alberini - «Ma sono operai questi? Non erano spariti» Sono le poche parole, dette quasi con distrazione da un collega di Nina, quando vede scorrere sullo schermo tv, nel bell'ufficio di Milano, le immagini dello sciopero alla Carair. In questa frase c'è tutto un modo di pensare il mondo del lavoro e una diversa consapevolezza del "posto". Le lotte, gli striscioni, i presidi, storie troppo viste, sembrano illudere sempre meno. Chi ha vissuto l'esperienza della fabbrica in difficoltà sa che la protesta è un modo per conquistare visibilità, ma non è speranza di sopravvivenza. Dunque il darsi da fare anche con iniziative che sembrano ingenuie, al limite della trovata da film, è forse la sola risposta con cui reagire. Gli *gnicchetti* di Santa Gemma, più che mai credibili se protetti da tanto di benedizione, sono l'equivalente dello spogliarello inglese o del calendario delle casalinghe. Ma il finale è drammatico, anche se portato con lievità, per merito di un grande attore che ancora una volta si fa carico dei mali del nostro tempo.

Fiorella de Libero - Film di buona qualità, diretto con giusto ritmo e attento al dosaggio degli ingredienti. La tematica

sociale, filo conduttore e nucleo programmatico, è accompagnata da altri spunti, sia sociali sia di taglio minimalista e, pur non esente da qualche scadimento melodrammatico e retorico, non risulta mai opprimente e cupamente lacerante. I ruoli sono ritagliati “su misura” per gli interpreti, primo tra tutti Silvio Orlando che, indubbiamente efficace e molto apprezzabile, tende però un po’ troppo a gigioneggiare e a calcare la mano nella recita di se stesso. Godibile il mix sapiente di commozone e umorismo.

Ennio Sangalli - Gradevole anche se poco profondo. Rimane troppo spesso in superficie e non descrive il dramma dei licenziati (si può fare anche con levità e non “alla Loach”) se non attraverso brevi flash di comportamento esteriore da cui non traspare il dolore e l’angoscia che sono i sentimenti più veri in simili circostanze. Si parla di Monicelli come riferimento, ma Monicelli non c’è. E si vede.

DISCRETO

Franca Sicuri - Film molto godibile, con forte intento introspettivo nei confronti dei protagonisti, peraltro riuscito, che al tragico problema del posto di lavoro affianca l’altro problema dell’individuo che deve risolvere le proprie difficoltà di sopravvivenza e di autoaffermazione. Buona l’interpretazione degli attori.

Rachele Romanò - La costruzione della vicenda non è priva di forzature che mettono un po’ alla berlina la classe operaia, anche se orientate a esprimere un’apprezzabile critica alla pubblica amministrazione, sia locale sia europea, inca-

pace di creare le condizioni per assicurare i diritti più elementari dell’uomo; e alle multinazionali, per le quali la logica di mercato prevale su tutto. Sono invece ben scelti gli attori e le immagini del paesaggio abruzzese.

Isabella Brivio - L’insieme di argomenti serissimi (la chiusura della fabbrica, l’inquinamento del lavoro che ti porta alla morte) ben resi e ben recitati non trovano un giusto inserimento nei momenti spassosi, anche se resi con piacevolezza, sentimento e umorismo. Forse perché l’argomento è stato già ampiamente affrontato o forse perché proprio l’amalgama delle due parti non è riuscita completamente, ho trovato il film scorrevole, ma non più che piacevole.

MEDIOCRE

Vincenzo Novi - Un argomento drammatico trattato in modo caricaturale. Una serie di sceneggiate senza approfondimento. Il finale vorrebbe essere liberatorio e mostrare che la fantasia e la solidarietà vincono le avversità.

Lucia Fossati - Il tema trattato è molto serio, se è vero che il regista ha preso lo spunto dalla frase di un operaio «meglio morti che disoccupati». È il tema preferito da Loach ma trattato *all’italiana*, con toni di commedia che sconfinano nella farsa (quella coppia così mal assortita, quelle missioni sindacali grottesche a Bruxelles e a New York, quelle ripetute sfuriate con lo sfascio di tutto alla maniera dei film western). Per il mio gusto questo taglio ha rovinato il film, rendendolo macchi ettistico e facendogli perdere la carica di denuncia che forse era nelle intenzioni degli autori.

Ricordati di me

RICORDATI DI ME

regia: Gabriele Muccino
origine: Italia 2003
sceneggiatura: G. Muccino, Heidrun Scheel
fotografia: Marcello Montarsi
montaggio: Claudio Di Mauro
scenografia: Paola Bizzarri
costumi: Emma Mascagni
musica: Paolo Buonvino e canzoni varie
interpreti: Fabrizio Bentivoglio (Carlo Ristuccia),
 Laura Morante (Giulia), Monica Bellucci (Alessia),
 Silvio Muccino (Paolo), Nicoletta Romanoff (Valentina),
 Gabriele Lavia (Alfredo), Blas Roca Rei (attore),
 Amanda Sandrelli (attrice), Enrico Silvestrin (Stefano Manni),
 Pietro Taricone, Andrea Roncato
durata: 2h
distribuzione: Medusa

GABRIELE MUCCINO
 Roma, 20 maggio 1967

1998: *Ecco fatto*
 1999: *Come te nessuno mai*
 2001: *L'ultimo bacio*
 2003: *Ricordati di me*

LA STORIA

La sveglia suona alle sette e trenta per tutti in casa Ristuccia. Suona per Valentina, non ancora diciotto anni che si meraviglia di doversi alzare per andare a scuola. Suona per suo fratello Paolo, di poco più piccolo, che non ha nessuna voglia di sentirla, o meglio di sentirsi presente in un mondo che sembra ignorarlo. Suona per Giulia, la madre, già in ritardo per il lavoro che l'aspetta: ora insegnante, ma un tempo attrice. Suona per Carlo, il padre, impiegato con poca soddisfazione, con un romanzo ancora incompiuto nel cassetto.

Valentina, che frequenta anche un corso di ballo, ripone sogni di successo nel mondo della televisione. Basta in fondo fare un numero di telefono e presentarsi a una selezione. Il resto, superare la soglia che separa le "più" dalla porta del personaggio che le darà quello che vuole, dipende solo da lei. E per arrivare a quella famosa porta è disposta a tutto: a opporsi al no della madre, a cedere al primo invito di chi l'ha vista presentarsi al provino e che non si fa certo nessuno scrupolo. Giulia, a sorpresa, si sente proporre una parte in teatro da un regista, Alfredo, molto esigente ed è tentatissima all'idea di ricominciare. La paura che la coglie a quella notizia però è tanta e i dubbi ancora di più. Ma Alfredo la convince e lei scambia l'interesse che lui prova nei suoi confronti, quello che si definisce un inspiegabile feeling, per qualcosa di diverso fino a credere di poter essere la prima a parlargli d'amore. Quando Alfredo le dice senza mezze parole di essere caduta in un grosso

equivoco, lei deve solo scusarsi della figuraccia. E continuare a presentarsi alle prove, da allieva modello. Carlo porta avanti la stessa insoddisfazione di moglie e figli tra rituali che si ripetono con regolarità: palestra settimanale e una volta all'anno la rimpatriata con gli ex compagni di scuola. Ed è proprio a una di queste feste che ritrova Alessia, una bella donna con cui anni prima aveva avuto una storia, e che sa subito cogliere nei suoi occhi lo sguardo che la spinge a ritornare al passato. Alessia punta sulle ambizioni più riposte di Carlo, su quel romanzo lasciato in un cassetto, e lui perde il controllo della situazione. A un rimprovero per un ritardo in ufficio, coperto con una banale bugia, sbatte la porta e se ne va, lasciandosi alle spalle lavoro e famiglia e rifugiandosi con Alessia nella casa della madre. Il ritorno in famiglia a quel punto diventa drammatico. Giulia lo aggredisce con un vero e proprio processo e con una terribile scenata di gelosia, e Carlo che non intende dare spiegazioni e ha già deciso di raggiungere Alessia, si sottrae alla moglie ed esce con rabbia senza badare a un'automobile che lo travolge.

Paolo snobbato dalla sorella, perché veste e si atteggiava a ragazzo di sinistra, è semplicemente in cerca di se stesso. Si è innamorato di una compagna che non ne vuole sapere e per sentirsi inserito nel gruppo si affida a lei perché gli procuri della droga per la sua festa di compleanno. E il giorno della festa la conclusione è forse la più scontata per chi con l'erba non ha ancora dimestichezza. In seguito all'incidente Carlo è costretto a una lunga degenza in ospedale. Al ritorno in famiglia trova assieme a moglie e figli, anche i colleghi di ufficio e naturalmente il suo posto tra loro. Il tempo ha esaudito anche le aspettative di Valentina, che ha conquistato il suo contratto in Tv, grazie al regista a cui si è concessa. Giulia, ha debuttato in teatro con tanti applausi del pubblico. Paolo ha finalmente trovato una ragazzina disposta a prenderlo sul serio. Ma il tempo non ha aiutato Carlo a dimenticare Alessia e quando per caso la incontra al supermercato, la vigilia di Natale, il saluto che si scambiano e la telefonata, poco dopo, il giorno di Natale, fa pensare che la loro storia non è affatto conclusa. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Gruppo di famiglia in un interno e inferno. Italiano. Piccolo borghese. Romano. Forse pariolino. Magari sono gli stessi dell'*Ultimo bacio*, 20 anni dopo, abbruttiti dagli equilibri delicati della vita casalinga e dalle frustrazioni quotidiane. Con un gran bisogno di fama effimera: la profezia di Andy Warhol su quel po' di notorietà che non si nega a nessuno s'è avverata nella società virtuale in cui sculettare sul video è per le ragazze la massima aspirazione intellettuale. Così Gabriele Muccino, rassicurato e migliorato dal successo, torna alla carica per raccontare la storia qualunque di una *family life*, dove il lieto fine è di facciata. [...] è una summa di falsi in bilancio sentimentali, l'unica sicurezza è che mancano sicurezze. Lo si legge sul volto vinto, espressivo, triste, con le raffinatezze psicologiche che è in grado di offrire, guardandoci negli occhi, scovandoci uno per uno in platea, un super Fabrizio Bentivoglio, papà che ha sognato il remake di un grande amore (con Monica Bellucci, altera e bellissima, misteriosa, quasi aliena) ma deve fare marcia indietro. Come la mamma ex attrice (una Laura Morante in stato di grazia espressiva, tesa, emozionante), [...] e la figlia letterina, che pure è assunta, disfatto il letto giusto, nel circo televisivo, cui contribuisce con contagiosa volgarità. L'unico perdente in dubbio è il figlio: lo si vede innamorato, fumato, infine quasi accasato, ma è forse uno sconto natalizio. In realtà Muccino, il Luciano Emmer del 2000, ci avverte che è impossibile coltivare sogni che vadano oltre le ristrettezze dei valori di oggi. Convince con il suo film migliore, avvolgendo le storie che corrono parallele con uno sguardo di cinema affannato e nevrotico come i personaggi, usando non a caso tutto il materiale di Nostra Signora Fiction: famiglia, amore, amante, destino. (MAURIZIO PORRO, *Il Corriere della Sera*, 12 febbraio 2003)

Ricordati di me parla degli italiani (o di una parte di essi) come facevano, decenni fa, i neorealisti o i registi della commedia all'italiana: con la macchina da presa ficcata bene a fondo nell'attualità. Siamo pronti a scommettere - e questa

ne sarebbe la riprova - che gli spettatori parleranno soprattutto dei contenuti del film di Muccino. E giusto, o è sbagliato, che le famiglie si sfascino se i coniugi non si amano più? E davvero la solitudine la sola cosa che abbiamo in comune? Perché siamo tutti dominati dall'ossessione di essere visti (aspiranti-veline, aspiranti-scrittori, aspiranti-attrici), disposti a darci un'identità soltanto attraverso gli occhi degli altri («ma tu come mi vedi?» è la battuta-tormentone del film)? L'uomo è veramente la parte più fragile della coppia, l'oggetto smarrito del terzo millennio; come sembra confermare Carlo, che tenta di lasciare moglie e figli per la nuova-vecchia fiamma Alessia, ma poi non sa uscire dall'incisione e dalla (rassicurante) ambiguità? Muovendo da argomenti che riguardano ciascuno di noi, il regista ha scelto di fotografare la realtà senza concessioni né sconti di pena, con un'esattezza a-ideologica che non esclude, però, la partecipazione. A volergli fare le bucce, l'unico appunto potrebbe riguardare l'eccessiva dilatazione della carriera televisiva di Valentina, assunta a emblema della società dell'apparire ma le cui avventure non aggiungono poi molto alle cose che sapevamo già sul Moloch televisivo e sul suo modo di fagocitare l'immaginario della gente. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 15 febbraio 2003)

Comincia con una voce fuoricampo che sembra voler focalizzare la vicenda da un punto di vista oggettivo, ma poi la voce si perde, torna per un istante nel sottofinale e quindi scompare definitivamente, forse contando sulla distrazione dello spettatore. Di fatto, un espediente simile svela l'imbarazzo degli autori su come iniziare la storia e su come focalizzarla, dice la loro difficoltà di trovare un punto di vista. Muccino non ce l'ha. O finge di non averlo, esattamente come fa da sempre la tv: anche perché assumere un punto di vista - sulla vicenda narrata, sui personaggi - significherebbe scontentare - tra gli spettatori - tutti quelli che quel punto di vista non lo condividono. E il film di Muccino non vuole scontentare nessuno. Tanto che quando porta i personaggi molto vicini al loro punto di crisi o di rottura (cioè al momento delle scelte e delle assunzioni di responsabilità) se la

cava con l'espediente - risibile dal punto di vista drammaturgico - dell'incidente stradale che blocca il protagonista maschile in un letto d'ospedale [...]: ciò consente all'intreccio di non spingere i personaggi a fare delle scelte e di ricompattarli anzi attorno al capezzale del padre-marito-capofamiglia malato. [...] Facile, troppo facile: come la meccanica reiterazione della metafora dello specchio nei momenti di crisi dei quattro personaggi (Carlo è davanti allo specchio quando decide di telefonare all'amante, Giulia decide davanti allo specchio di ritentare la carriera d'attrice, Paolo si guarda allo specchio ripetendo ossessivamente "Devi credere in te stesso", Valentina vive praticamente davanti allo specchio e lì si allena al provino che dovrebbe consentirle di diventare una soubrette della tv). Non c'è altro, in *Ricordati di me*: solo un gioco di specchi, un'infinita rifrazione narcisistica di personaggi che non vedono altro che la gigantografia del proprio io. Non c'è mondo, in loro. Non c'è Storia. (GIANNI CANOVA, *duel* 103, aprile 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

OTTIMO

Carlo Chiesa - Quando questo genere di film viene girato dagli americani, il giudizio è: "la società americana è baccata". Cosa dovremmo dire, allora, noi, della nostra? Mi sembra che il regista Muccino l'abbia fotografata alla perfezione. Si dirà che, in fondo, si tratta solo di un gruppo indicativo di "pariolini". Io, invece, non sottovaluterei la naturalezza, quasi la familiarità che questo gruppo di bravi attori ha saputo dare al canovaccio, comune ma non banale. L'amore-passione tra Carlo e Alessia (al di là delle considerazioni moralistiche) è rappresentato con grande pathos psicologico. Nessuno sforzo, peraltro, nel riprodurre il linguaggio: quello sì, è certamente fedele (sia che venga usato ai Parioli quanto a Trastevere). La regia va premiata: ha raccontato bene ciò che tutti sappiamo.

Laura Marietti - Che angoscia, che tristezza, che vuoto! Sarà forse una fotocronaca queso film, ma purtroppo quasi totalmente vero. Una generazione di genitori inesistenti, con madri che si vogliono realizzare nel lavoro perché si sentono frustrate da una vita familiare che non le soddisfa. Padri che pensano a tutt'altro che alla famiglia. Totalmente assenti i nonni. Tutti morti?

BUONO

Edoardo Imoda - Che brutta è la società attuale tanto decantata, ma in realtà priva di ogni riferimento reale in grado di "guidare" l'esistenza di ognuno di noi. Quello che importa è apparire e soprattutto quello che tiene insieme le persone non sono gli affetti o i sentimenti, ma sono i bisogni personali più che reciproci, che rappresentano gli unici parametri riconosciuti e convalidati dalla cosiddetta società evoluta. Assistiamo quindi al totale disfacimento di una famiglia ove quel "ricordati di me" mi sembra più una volgarizzazione dell'io, "stai attento che ci sono anch'io", piuttosto che un richiamo a riconoscere l'esistenza di un terzo. Film fatto di stereotipi e quindi non reale? Non mi sembra proprio perché non è possibile spiegare la situazione attuale se non utilizzando gli esempi più eclatanti. Diretto bene, recitato discretamente, forse troppo sopra le righe, ma essendoci prevaricazione non potrebbe essere diverso, il film scorre veloce senza eccessive cadute di ritmo se non in fase conclusiva.

Emilia Zavatarelli - "Encomiabile" per superficialità e abissi di morale. Purtroppo è stata efficacemente e realisticamente rappresentata la realtà odierna della famiglia, dove sacrificio, rinuncia, senso di responsabilità sono solo parole astratte.

Rosa Luigia Malaspina - Spaccato di un'Italia teledipendente, senza valori, dove è importante apparire, non essere, inseguire un successo effimero e per questo essere disposti a perdere l'anima e la dignità. Spero non sia così per la generalità degli italiani, certo che questa tendenza è paragonabile

a un baccello che può far marcire anche tutta una mela. Sicuramente esistono anti-virus, ma non ne ho visti in azione in questo film che finisce con l'ambiguità di scelte non fatte. Film molto ben fatto, graffiante, con una tristezza di fondo che lascia l'amaro in bocca.

Teresa Deiana - Nonostante la famigliola del film appaia un condensato eccessivo di situazioni complicate, tuttavia, alcuni momenti non sono così distanti dal mondo che conosciamo. La solitudine in cui ognuno è racchiuso come in un bozzolo, assieme alla voglia disperata di comunicare con gli altri. La difficoltà di essere genitori, la fatica di crescere degli adolescenti, la mancanza di valori di alcuni e le sofferenze degli altri. E poi i genitori, che reclamano il diritto a qualche gratificazione, almeno a un brandello di sogno. Ci sono molti spunti interessanti in questo film, che anche se troppo concitato e spesso (spero) esagerato in alcune situazioni, ritengo di poter giudicare nel complesso buono.

Lina Amman Orombelli - Il film mi ha buttato nello sconforto per l'acuta osservazione della situazione attuale delle due generazioni coinvolte. L'ho trovato prolisso e dispersivo. Se avesse raggiunto una sintesi più forte sarebbe stato un grande film.

Ennio Sangalli - Non è un gran film. La realtà che vuole raccontare è sempre sopra le righe: troppo egoisti i personaggi, troppo urlata la recitazione, troppo finto il dolore o gli amori raccontati. Non credo che ciò sia tutta la realtà della vita di una famiglia standard. Penso piuttosto che Muccino abbia voluto sottolineare un aspetto in modo quasi grottesco. Ma non gli è riuscito perché il film non è grottesco, ma nemmeno "vero". Però ci fa pensare e per questo è buono, ma si fa fatica a trovare una menzione particolare, sembra tutto falso.

Carla Veronesi Righi - È un film che aggredisce lo spettatore con la musica, con le immagini, con i colori. Tratteggia lo spaccato di una parte della società di oggi, del disa-

gio dei giovani, della difficoltà al dialogo e lo fa piuttosto bene, tanto è vero che lascia sconcertati e smarriti davanti a tanto sfacelo della famiglia, alle avviliti mete che si prefiggono i suoi componenti, alla volgarità corrente, alla finzione imperante.

DISCRETO

Caterina Parmigiani - Il progetto di Muccino, emulo del Moravia di *Gli indifferenti*, è ambizioso - rappresentare il decadimento morale della borghesia, o di una parte di essa, che vive dietro un'apparenza di perbenismo - ma è fallito sia perché la sceneggiatura è banale e scialba, sia perché la recitazione degli attori, fatta eccezione forse per la Morante, è mediocre e sciatta, sia perché la regia non riesce a rendere né avvincente né interessante neppure una sequenza.

Pierfranco Steffenini - Una commedia agrodolce, più agra che dolce, raccontata con piglio agile e anche piacevole, ma che induce sconforto per la realtà (?) che rappresenta. Non so se la famiglia di cui il film ci parla sia emblematica in un certo mondo. Certo è completamente estranea al microcosmo delle mie relazioni. Si dice che nella società moderna la famiglia scoppia e ciò nel comune sentire borghese viene considerato un male. Ma la frantumazione non è il guaio peggiore, se lo stare insieme è quello mostrato nel film, ove gli adulti, oltre che privi di qualsiasi principio morale o valore di riferimento, appaiono esseri amorfi, privi di spina dorsale, sbatacchiati dagli eventi, incapaci di una vita purchessia. Non stupisce che la figlia di tali genitori sia una scriteriata arrivista e il figlio uno smidollato integrale. Non resta che augurarsi che il mondo reale sia mediamente migliore. E giusto però attribuire al film i pregi di una regia disinvolta e di un'interpretazione da ricordare. Mi rimarrà impresso a lungo quel sorriso incerto di Fabrizio Bentivoglio nell'immagine finale.

Marco Bianchi - Purtroppo molto vero anche se fortunatamente esistono anche altre realtà. Il solo lato positivo è la re-

citazione che sembra di buon livello. Colpisce la facilità con la quale una realtà familiare tutto sommato apparentemente stabile può scivolare in un batter d'occhio in un vero disastro.

Umberto Poletti - Un ritmo incalzante, soprattutto nel dialogo, quasi a sottolineare le esperienze schizofreniche di questa società. Si urla, si cerca qualcosa in cui perdersi (sesso, tv, droga, feste), senza risolvere nulla dei nostri complessi. Muccino ha avuto un merito in questa denuncia, ritmata da una macchina da presa altrettanto schizzata come i personaggi. Ma ha messo troppa carne al fuoco: nel suo film non manca nulla. Una coppia al limite della rottura che, probabilmente, nemmeno il grave incidente patito dal marito salverà. Due figli alla ricerca di un'identità un po' sbiadita. Gruppi di pariolini sballati e quarantenni più sballati dei figli. Divi televisivi da *Grande Fratello*; finalmente un cane tranquillo, affettuoso, più composto di quel monaco tibetano che piange e urla la sua disperazione, ma piangere e disperarsi serve a poco. Bisogna cambiare le teste di questa nostra società, che si rasserena al supermercato. Evviva è Natale! Di chi?

Sandro Vimercati - È un film che per i miei anni e per la mia educazione non riesco a capire e in cui non trovo alcun valore umano. La regia è troppo incalzante e non dà tempo per gustare e digerire bene l'azione e il contenuto.

MEDIOCRE

Lucia Fossati - Film irritante per il cinismo, con cui rappresenta uno spaccato della società borghese italiana di oggi; io non ci ho visto né l'ironia tipica della commedia di costume né l'indignazione mossa da spirito etico del film di denuncia ma solo un cinismo quasi compiaciuto nel constatare che "siamo così" (vedi la voce fuori campo). Personaggi televisivi a far se stessi, una showgirl rampante a fare una showgirl rampante, ragazzi e ragazze, incapaci di pronunciare una battuta, a biasciare i loro insulsi dialo-

ghi, la Morante sempre sopra le righe che, come al solito, si mangia metà delle parole che pronuncia. Io salverei solo la recitazione di Bentivoglio, il sesso debole del post-moderno, e la Bellucci che non fa la bella statuina, come le altre volte, ma offre di sé una bellezza sfiorita che suscita un po' di tenerezza.

Vittorio Zecca - Un film falso e in alcuni punti fastidioso nella struttura e nelle modalità di realizzazione. Non è corretto prendere quattro prototipi negativi e farne una famiglia per pretendere di presentare lo sfascio generalizzato della famiglia borghese italiana. Se a questo si unisce l'esasperazione delle situazioni, dei toni e della recitazione, si arriva appunto al fastidio, uscendo con un senso di sconcerto e di delusione per l'ennesimo film a tesi che segnala quanto la cinematografia italiana faccia fatica a uscire, salvo poche eccezioni, da una profonda involuzione.

Annamaria de' Cenzo - Con questo film il regista vuol denunciare la volgarità di un certo modo di pensare e di vivere, attraverso la rappresentazione agghiacciante del nulla in cui vagolano personaggi volti solo al proprio io e a un apparire cui non corrisponde nessun valore concreto. Al di là dell'infelicità di cui sono permeate le varie storie, non viene trasmesso nulla: resta il fastidio per un mondo che ci è

estraneo e la noia per la lungaggine di un film spiacevole e troppo dispersivo.

Grazia Agostoni - Velleitario lavoro di denuncia sociale, che non propone nulla. Troppo forzato, troppo lungo e poco coinvolgente: solo molto triste, di una tristezza non prodcente, squallida.

INSUFFICIENTE

Vincenzo Novi - Il film è un guazzabuglio sentimentale interpretato per lunghi tratti sopra le righe. I personaggi sono in perenne agitazione, ciascuno affascinato dalla propria immagine. Il Natale è di maniera e la celebrazione non lascia intuire intenzioni di cambiamento. Il racconto arranca senza raggiungere il livello dell'emozione né la forza della denuncia. Lascia un senso di vuoto e il rimpianto per un cinema che sappia muoversi sulla soglia di una realtà sognata.

Marcello Ottaggio - Se esistesse, darei come premio al film la menzione per la totale mancanza di valori umani. Ormai nessuno vuole più essere chi è veramente, ma chi gli altri vogliono che sia. Ormai l'unica cosa che rimane della realtà è un ricordo o meglio... un "ricordati di me".

VOZVRASHCHENJE

regia: Andrei Zvyagintsev

origine: Russia, 2003

sceneggiatura: Vladimir Moiseenko, Alexander Novototsky

fotografia: Mikhail Krichman

montaggio: Vladimir Mogilevsky

musica: Andrey Dergatchev

scenografia: Janna Pakhomova

costumi: Anna Barthuly

interpreti: Ivan Dobronravov (Ivan), Vladimir Garin (Andrey),

Konstantin Lavronenko (padre)

durata: 1h 45'

distribuzione: Lucky Red

ANDREI ZVYAGINTSEV

Novosibirsk, Russia, 6 febbraio 1964

2003: *Il ritorno*

LA STORIA

È quasi sera quando quattro amici decidono di fare un tuffo dalla piattaforma che si alza sul molo del porto. Il patto nasconde anche un ricatto: chi non salta è uno che se la fa sotto dalla paura. Vanja, dodici anni, prende tempo e poi si piega su se stesso. Gli altri lo lasciano là in cima, solo. A convincerlo a scendere, ed è ormai buio, arriva sua madre e lui in lacrime le dice che se non fosse andata a cercarlo non

avrebbe mai avuto il coraggio di prendere la scala. Il giorno dopo al coro di chi gli rinfaccia la sua vigliaccheria è costretto ad unirsi anche il fratello, Andrej, e a quel rimprovero che non può più sopportare Vanja reagisce prendendolo furiosamente a botte e subito dopo correndo verso casa.

Qui in un attimo tutto è lasciato alle spalle. Poche parole della madre costringono i due al silenzio: «Tacete, vostro padre dorme». Parole chiarissime e immediatamente incomprensibili. Senza fare rumore i due fratelli si affacciano alla camera da letto e vedono un uomo abbandonato tra le lenzuola. Vanja ha bisogno di una immediata verifica. Corre a recuperare da un vecchio libro in solaio una fotografia di quando erano bambini: con loro la mamma e il papà. Andrej dice: «E' lui». Più tardi a tavola, riuniti per la cena, sempre Andrej chiede al padre se l'auto parcheggiata in cortile è sua. L'uomo risponde di sì e aggiunge: «Facciamo una gita insieme. Partiamo domani mattina».

Prima di andare a letto i due ragazzi preparano lo zaino con tutto quello che a loro sta a più a cuore: l'occorrente per pescare, macchina fotografica e binocolo, e anche un quaderno. E intanto si si chiedono chi sia il padre, da dove venga, quale sia il suo mestiere. La madre, a cui Vanja domanda da dove è arrivato, risponde soltanto «è arrivato».

In macchina la mattina dopo Vanja non è meno tranquillo e non nasconde il rancore che si porta dentro. Andrej più arrendevole ubbidisce, ma prendendosi anche tutto il tempo per farlo. Poi un brutto incidente. All'uscita del ristorante si fa rubare il portafogli, che gli era stato affidato dal padre per pagare il conto, da un gruppo di teppisti. L'uomo,

che pur essendosi allontanato per una telefonata aveva visto tutto da una finestra, rintraccia il ladro e lo consegna ai figli perché siano loro a dargli la lezione che si merita. Ma tutti e due concordano nel dirgli di lasciarlo andare. La gita quindi prosegue attraverso continue prove e l'instancabile contestazione di Vanja.

Lungo la strada il tempo cambia velocemente: improvvisi acquazzoni trasformano la strada in pantano e affondano le ruote. E si aggiunge anche un cambio di programma. Il padre spiega che nuovi impegni lo obbligano ad allungare il viaggio di tre giorni. Arrivano così sulla spiaggia di un grande lago, incatramano la chiglia di una barca abbandonata, montano un motore comprato poco prima al porto e raggiungono un'isola deserta sotto un violento temporale che a metà percorso li costringe a proseguire a remi. Al riparo della tenda preparata per la notte, Vanja, che durante tutto il giorno non ha fatto altro che ribellarsi al padre, costringendolo anche a ricorrere ai modi bruschi per farsi ubbidire, confida al fratello: «Se mi tocca un'altra volta lo ammazzo».

Al mattino successivo il padre dice: «vi faccio vedere l'isola». Vanja, che aveva confessato al fratello di aver preso un coltello, non è d'accordo e prova a opporsi con un «mi fa male la gamba» finché di mala voglia lo segue fino a una torretta, al termine della quale una piattaforma consente la vista completa di tutta l'isola. Vanja non sale. Andrej lo giustifica: «soffre di vertigini». Ma Vanja non intende cedere alla ragionevolezza, e con le sue insistenti ribellioni finisce per coinvolgere anche il fratello. Tutto succede senza che Andrej riesca bene a rendersene conto. Dopo aver cercato delle esche per pescare, Vanja convince il fratello a prendere la barca e a staccarsi dalla riva. Ma il padre, al quale non avevano detto niente, prima cerca di fermarli e poi dà loro il permesso solo per un'ora e a condizione di non allontanarsi troppo. Insieme alle raccomandazioni del caso consegna anche al ragazzo più grande il suo orologio. Quando Andrej e Vanja finalmente tornano a riva il ritardo non ha giustificazione e il rimprovero questa volta severissimo è rivolto ad Andrej. E Andrej per la prima volta si rivolta contro suo padre con tutta l'energia che ha in corpo, trascinando anche

Vanja che tira fuori il coltello e gli urla il suo odio. Poi il piccolo scappa. Il padre preoccupato lo insegue e lo vede salire su quella torretta che solo il giorno prima aveva rifiutato. Nel tentativo di fermarlo, il padre sale anche lui, ma quando si aggrappa a una traversina di legno, questa cede al suo peso e l'uomo precipita nel vuoto. Andrej capisce subito che non c'è più niente da fare. Con estrema fatica i due ragazzi riescono a riportare il corpo alla barca, a riattraversare il lago e a raggiungere la sponda dove hanno lasciato l'automobile. Ma mentre a terra preparano l'automobile per far ritorno a casa si accorgono che la barca ha sciolto la corda che la teneva ancorata e sta affondando. L'acqua che ricopre tutto si porta via per sempre anche l'immagine del padre. Sui titoli di coda scorrono immagini fotografiche del viaggio appena compiuto. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Il viaggio di un uomo e di due ragazzini, da casa oltre un lago fino a un'isola attraverso uno straordinario gelido paesaggio di foreste e acque nordiche, diventa un percorso di conflitti famigliari, autorità e disobbedienza, paura e coraggio, morte e vita, rapporto con la Natura e con la forza fisica: «uno sguardo con intenti mitologici sulla condizione umana», dice il regista russo quarantenne Andrej Zvyagintsev definendo il suo primo film *Il ritorno*, meritatamente premiato con il Leone d'oro all'ultima Mostra di Venezia [...]. Nella casa di due fratelli ragazzini che vivono con la mamma arriva improvvisamente il padre che loro hanno visto soltanto in una vecchia fotografia e del quale non si parla da una decina d'anni. [...]. Non si saprà mai se era il padre oppure no, perché è mancato tanto a lungo da casa e perché vi è tornato, cosa cercava nel viaggio oltre la cassetta ritrovata sull'isola [...]. Forse un carcerato, tornato a recuperare un bottino dopo aver scontato la sua pena? Comunque, ha cambiato per sempre la vita dei ragazzi, anche per la necessità di affrontare durante il viaggio responsabilità, decisioni adulte. Lo stile, il paesaggio da fine del mondo, l'assenza di

altri, la intensità silenziosa dei personaggi, la mancanza di informazioni e motivazioni sono gli elementi d'una qualità molto rara in un film di debutto con un cast di tutti esordienti. I due ragazzi, uno più grande e più obbedientemente pronto a mettersi dalla parte del (forse) padre, l'altro più piccolo e più ostilmente ribelle allo sconosciuto, sono molto bravi: fa pena pensare che uno di loro è morto in un incidente appena finita la lavorazione. Il regista, ex attore di prosa, indica come suoi maestri Antonioni e Tarkovski. Il film realizzato con pochissimi soldi non è realistico né naturalistico, piuttosto metaforico e simbolico, d'una trasparenza e profondità ammirevoli. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 30 ottobre 2003)

Ha vinto il Leone d'oro a Venezia. Non solo. Per la prima volta in più di un decennio ha spostato milioni di spettatori russi dalle sale dei blockbuster americani. Non è un blockbuster russo. E un racconto del mistero sulla paternità. [...] Qual è il confine tra l'appartenenza a un genitore e la fiducia verso un'autorità, tra la carne e la cultura? Un viaggio, ricco di suspense e disseminato di potenziali simbolismi sacri e profani, mette alla prova il rapporto. La tragedia non risolve il mistero, che resta giustamente insondabile, se non nel mito. Tra Bertolucci e Tarkovski, il film si ammantava di formalismo, ma conserva fascino e potenza. (SILVIO DANESE, *Il Giorno*, 1 novembre 2003)

Il film che Locarno e Venezia (che lo ha premiato con il Leone d'oro) si sono contesi è uno di quelli su cui discutere, anche parecchio: perché lo si può prendere per diversi versi e giudicare di conseguenza in diverse maniere. [...] Il fatto è che il film, un'opera prima, pone un sacco di domande e non dà neppure uno straccio di risposta. Un padre si rifà vivo dopo dodici anni: è il padre?, e se è lui, dov'è stato?, e perché se n'era andato? e perché è tornato? Ha moglie e due figli, prende i due ragazzi e parte con loro verso il mare e verso un'isola: a cercare cosa?, e perché mette in pericolo se stesso e i figli affrontando il mare con un barchino? Una volta sull'isola, scoppiano i contrasti tra il giustamente so-

spettoso figlio più piccolo (molto bravo il giovane interprete) e il padre che si comporta talvolta in modo affettuoso ma più spesso in maniera brusca, quando non odiosa: perché questo padre torna per prendersela con i figli? cos'ha contro di loro? Sull'isola, il padre, scava scava scava, tira fuori dalla sabbia una cassetta: con dentro cosa? Mah. Tiriamo qualche provvisoria somma: va benissimo che tutte le tante domande restino senza risposta. Ma, domanda, questa è una scelta che arricchisce il percorso del film o lo lascia lì nel limbo inerte di una velleità sospesa per aria? E questa regia molto controllata, sempre curatissima nella composizione del quadro, nella cura delle atmosfere e dei colori, è segno di una talentuosa predisposizione o di un'abilità un po' scolastica? Non precorriamo i tempi: aspettiamo con interesse il secondo film di Zvyagintsev. (BRUNO FORNARA, *Film Tv*, 4 novembre 2003)

Prima di essere una spietata parabola sulle figure del potere (e sulla loro assenza) o un'elegia su un paesaggio senza più figure, *Il ritorno* è una storia il cui esito resta in bilico fino alla fine. [...] È nel racconto che il film sviluppa il suo discorso. Fin dalla prima sequenza, così semplice e così simbolica, fa i conti con lo spessore del mito. Nel rifiuto del fratello minore a saltare nel vuoto si leggono le tappe di un rito d'iniziazione abortito. Lo sviluppo della trama fa sì che ci si dimentichi del prologo; lo scacco nell'esperienza dell'incontro con l'ignoto, la paura e la conseguente solitudine saranno invece figure ricorrenti, quasi stazioni della passione del giovane. Quella forma di esplorazione e di comprensione del mondo, che il racconto mitico affidava al viaggio dell'eroe, viene qui rovesciata nel confronto serrato con il divieto, nell'opzione della trasgressione, nello spazio quasi mistico della punizione. Al di fuori di questo livello (operativo, in termini paradossali) e delle dinamiche del potere e del confronto con l'altro, resta il fratello maggiore, quello che aveva saltato con i compagni, quello che seguirà i comandi del padre, che continuerà a vedere nella tragedia un week-end di vacanza. Sua è l'ostinazione maggiore: il suo desiderio di sogno supera il rifiuto dell'autorità messa in atto dal fratello e

fa da surreale contraltare all'atmosfera luterana in cui il racconto sembra sprofondare. [...] rimbomba una domanda terribile: che ne è dell'uomo, del suo spazio di decisione, quando l'autorità viene meno? In una terra di fratelli o, peggio, di amici, l'uomo è solo. In alto, sopra una torre, guarda con spavento. Zvyagintsev non filma la vertigine del vuoto (i due fratelli sembrano abituati a questo), ma il terrore per ciò o chi sta in basso, tra le cose del mondo. In due scene pressoché simmetriche, *Il ritorno* dispone una geometria della paura dai tratti indiscutibili. Il più piccolo dei fratelli resta in alto. Solo e incapace di prendere una decisione. Nel ragazzo, dal carattere forte, è il potere che viene meno. E lui fa prova di quest'assenza: se il fratello ha chiuso gli occhi e lasciato correre le gambe, lui, più piccolo, non sa e non vuole affidarsi all'ignoto. La verticalità del timore è l'esatto contrappunto dell'orizzontalità con cui è introdotta la figura del padre dormiente. Come a dire: non è lui l'oggetto della paura. Rappresentato come il Cristo del Mantegna, il padre non è incumbente ma lontano. Il Cristo depresso è ritornato Dio, il Dio degli eserciti, la voce che tuona nel deserto. (CARLO CHATRIAN, *duellanti* 1, dicembre 2003, p. 19)

Un bianco e nero, in un formato, più piccolo del normale, l'occhio del cinema attraversa dell'acqua fangosa, fino a "sorvolare" una barca a remi abbandonata sul fondo. Così inizia *Il ritorno*. Poi, tra i grigi del cielo e del mare, Andrey Zvyagintsev entra nell'universo di Ivan e del fratello maggiore Andrey: un universo retto da prove di coraggio, stupido e però "necessario" nelle vite di molti giovani maschi. Nel bel film diretto da Andrey Zvyagintsev, e scritto da Vladimir Moiseyenko e Aleksandr Novototsky, non c'è quasi spazio per le donne, a parte la presenza marginale della nonna di Andrey e Ivan e della loro madre. E proprio questa dà al figlio minore una prova materiale dell'assurdità del suo universo virile. Bloccato in cima a una torre, incapace di mettere a tacere la paura per paura - come invece hanno fatto i suoi compagni -, Ivan è solo, in scacco di fronte all'abbandono. Ma la madre sa parlare il linguaggio che lo consola: lo avvolge con il proprio corpo, gli è testimone del calore

di un altro universo. Alle donne di casa, comunque, il ritorno del padre toglie ogni diritto di parola. Quest'uomo che, dopo 12 anni, non sente il bisogno di abbracciare i propri figli, è il triste compimento di quell'universo sulla cui durezza assurda s'è aperto il film. E proprio in questo universo si svolge poi il viaggio di Ivan e di Andrey, alla scoperta d'un passato che non c'è stato e di un futuro che non ci sarà. Come pochi altri film tra essi *Il figlio* (2002) -, *Il ritorno* racconta ed esplora la paternità. Però, a differenza di quello di Jean-Pierre e Luc Dardenne, lo fa all'interno di un "pregiudizio", di un giudizio già dato, implicito in ogni inquadratura. La paternità, ecco il pregiudizio, è niente più che una mancanza e una attesa. Non a caso, la prima inquadratura del padre - di quel padre che Ivan e Andrey fantasticano in un passato perduto, e che attendono in un futuro sognato -, la sua prima inquadratura, dunque, ripeta la figurazione del *Cristo morto* di Andrea Mantegna. La sua presenza appare in se stessa presagio funereo di una impossibilità. D'altra parte, quando a tavola il padre distribuisce cibo e vino, con ciò affermando la propria legge, Ivan si ribella. Mentre Andrey si rivolge allo sconosciuto chiamandolo papà, il fratello minore si irrigidisce e non pronuncia quella parola così importante. C'è già qui la radice del conflitto, dello scontro con il padre, e dunque dell'epilogo di *Il ritorno*. Che cosa impedisce a Ivan di riconoscere il padre, se non lo stesso motivo che impedisce all'uomo di riconoscersi egli stesso come padre? Lo si può chiamare analfabetismo emotivo, e lo si può ben indicare all'opera già nella triste durezza virile su cui il film si apre. La paura d'aver paura non è che paura di mostrarsi vulnerabili, e dunque di esprimersi davvero, di rendere manifesta la propria emotività. Questo accade nel viaggio di Ivan e Andrey con il padre: mai all'emotività viene data parola. Gli adolescenti restano in attesa, ogni volta delusi. Anche l'uomo resta in attesa: in attesa di un tempo in cui potrà esser padre. Ma quel tempo non è il presente. Nel presente la sua attenzione è rivolta a se stesso, alla prova virile che deciderà della sua stima di sé (il recupero di qualcosa di prezioso, forse il frutto di un vecchio crimine). Tutto questo Zvyagintsev racconta tra cieli e mari grigi, solo a tratti vinti

dal sole. I tre sono in scacco, come Ivan all'inizio del film. Non ci sono vie d'uscita dall'abbandono. Non ci sono abbracci, né calore di corpi. Ci sono, certo, segni di una paternità futura possibile, promesse di trasferimento di abilità, di un saper fare che dell'essere padre è momento decisivo («Ti insegnerò a fare una scodella con il legno di betulla», dice l'uomo a Ivan). Ma poi, insieme con lui in cima a un'altra torre, quando potrebbe stringerlo e consolarlo, il caso lo porta a precipitare, e infine a perdersi sul fondo del mare. Solo ora i figli lo chiamano. Solo ora, piangendo, lo riconoscono come padre. Ora, appunto, Ivan e Andrey possono tornare con la memoria al loro viaggio. In bianco e nero, in un formato più piccolo del normale, sullo schermo passano le fotografie che lo testimoniano. Sono immagini strane: dolci e felici come quel viaggio non è mai stato. Solo una è colma d'angoscia, quella della barca abbandonata sul fondo. I due non l'hanno mai davvero scattata, ma sono condannati per sempre a "immaginarla", quella fotografia inesorabile. Per sempre ne avranno memoria. La soffriranno come attesa, come speranza di un ritorno per sempre impossibile. (ROBERTO ESCOBAR, *Il Sole 24 Ore*, 9 novembre 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Donatella Napolitano - Affascinante e misterioso film; pieno di simbolismi anche religiosi: ho la sensazione che il tradurli faccia perdere la poesia al racconto. Io ho visto semplicemente il cammino di due fratelli molto diversi fra loro per indole e carattere: poco riflessivo, più fanciullo, spensierato ed estroverso il maggiore, audace e ribelle il secondo, che cerca, con sforzo e ponendosi molti interrogativi, la sua autonomia; lotta con i coetanei e gli adulti per affermare la propria identità. Bella e consolante, per me genitore, la conclusione: partendo da modi di essere distanti, entrambi i ragazzi al momento della scomparsa dell'autorità, dimostrano di essere arrivati alla maturità e all'autonomia.

Teresa Deiana - A parte l'interpretazione cristologia, che certo è pertinente visti i riferimenti iconografici che il film offre, sono interessanti anche altre suggestioni. Come l'iniziazione alla vita adulta o la difficoltà d'intesa tra padri e figli, come l'allusione agli ostacoli e paure che nella vita si presentano e si è forzati ad affrontare. Sono temi antichi e sempre attuali. Qui il regista li propone attraverso il viaggio, senza sorriso, dei figli col padre nella solitudine del paesaggio, tra distese d'acqua che dividono. Oltre che nella realtà, anche simbolicamente, nel film tutto è verticale oppure orizzontale: niente vie di mezzo. Si rimane toccati dalle tematiche universali suggerite: esse hanno il potere di risvegliare echi lontani nelle coscienze. Il regista ha avuto la grande capacità di raccontare magistralmente con distacco da antropologo e mano d'artista una vicenda che, pure se enigmatica e violenta, è allo stesso tempo densa di pathos e di malinconica poesia.

Maria Cossar - Il viaggio di un uomo con due ragazzi che attraverso conflitti di paura e coraggio esplorano un affetto familiare mai provato e forse sempre sognato, con risvolti di ubbidienza, di timore e di rifiuto. La forte intensità dei personaggi è una delle ricchezze del film, insieme a un paesaggio freddo ma magico, con una musica speciale che sottolinea la complicità tra fratelli, le ribellioni e la fiducia rispetto all'adulto.

Marcello Napolitano - *Il ritorno* è un film che prende immediatamente: non c'è bisogno di dotte spiegazioni su questo o quel particolare o dichiarazioni programmatiche del regista per entrare nell'atmosfera del film, nei sentimenti dei personaggi. Efficace, diretto, ben recitato, caratteri ottimamente scelti, sia il dolce, efebico Andrej che Ivan, dalla faccia antipatica e dalla piega dura delle labbra, ma dalla forte personalità. Non tutto è chiaro nella vicenda, ma l'ambiguità, dei significati può contribuire a dare spessore alla vicenda; è l'ambiguità, propria degli esseri umani come possono essere visti dall'esterno: storie di Abramo e Isacco oppure mito di Edipo? La figura del padre è particolarmente ambi-

gua nella sua qualifica, nella sua prolungata assenza, nello scopo del suo ritorno e del viaggio, nel contenuto della casetta che trascina con sé nel fondo del lago, soprattutto nel suo legame con questi figli, se desidera veramente educarli oppure se invece li tollera come due importuni, due estranei quali sono diventati dopo tanta separazione; sta educando i suoi figli oppure sta studiando da padre? Anche altre figure risultano poco chiare: la mamma soprattutto, dall'aria sempre preoccupata; sembra poco contenta di questo ritorno, in particolare quando si sdraia nel letto matrimoniale; ugualmente l'altra donna che gira per casa (una madre?, una suocera?) che vediamo brevemente ma con aria molto mesta. Allo smarrimento interiore corrisponde un paesaggio, un ambiente non particolarmente desolato, o inospitale ma nemmeno amichevole, caldo: torri abbandonate, relitti di navi, luoghi deserti; anche le poche persone che interferiscono lo fanno sulla base dello scambio (la cameriera del ristorante, il piccolo rapinatore, colui che vende il motore...); la visione più ricorrente è quella di pesci fuor d'acqua che boccheggiano magari in una busta di plastica. Bellissima la scena iniziale con una vertiginosa ripresa del salto di Andrej dalla torre trampolino.

OTTIMO

Lina Amman Orombelli - Il ritorno del padre e al padre avviene solo con la sua morte. Prima è assente, poi ricompare e dorme. Non parla, non ascolta. esercita una stereotipata autorità che interrompe il cammino di crescita dei due fratelli. La madre è assente come pure le più normali manifestazioni d'affetto: tutto è gelido come il paesaggio (peraltro meraviglioso). È significativo e commovente che il riconoscimento del padre (l'urlo: «Papà, papà») avvenga quando questi scompare nelle acque del lago.

Cristina Bruni Zauli - Un film sorprendente soprattutto perché prima opera del regista Zvjagintsev. Un viaggio di iniziazione in cui il marchio della paternità unitamente a

quello della irreversibilità della morte e del senso di colpa conseguente rimane inciso nelle vite dei due giovani fratelli protagonisti. Una sorprendente originalità espressiva è presente in tutta l'opera: originale lo spunto, la collocazione spazio-temporale. Anche l'alone di mistero che avvolge il padre e il suo ritorno cattura lo spettatore. Il non detto riesce a essere ancora più eloquente della parola. I due fratelli rappresentano due diversi modi di affrontare la realtà: accondiscendente il maggiore, critico il minore. Obbedienza e disubbidienza, fede e sfiducia verso il padre (e quindi verso ciò che dovrebbe rappresentare l'ordine costituito) si susseguono fino alla mirabile sequenza finale della corsa nel bosco dell'isola cui seguirà il fatale incidente. E da lì la trasformazione dei due giovani in adulti. Come dicevano gli antichi greci «attraverso la sofferenza, la maturazione».

Caterina Parmigiani - Un film drammatico, struggente, di grande valore, capace di coinvolgere, per tutta la durata, la partecipazione emotiva dello spettatore. Una serie di errori commessi per non aver voluto e saputo parlare, spiegare, raccontare: la madre non spiega ai figli i motivi né dell'assenza né del ritorno del padre; il padre non parla di sé, non giustifica la lunga lontananza, non si informa della vita dei suoi ragazzi, non chiede loro la disponibilità per una vacanza insieme: si limita a comandare e a redarguire con rigore. Il figlio grande, accomodante, accetta il padre, anche se non lo capisce; il piccolo, intelligente e sensibile, si ribella, si oppone a ogni ordine perché ha bisogno di risposte, che ritiene prioritarie alla conoscenza e alla comprensione. Bravo il regista, ottimo il fotografo - i colori freddi dei suoi paesaggi esprimono con profonda intensità il gelo di quei rapporti -, ma eccellenti soprattutto i due giovani protagonisti.

Giovanni Bodio - La fotografia è splendida. I numerosi momenti di silenzio aiutano lo spettatore ad apprezzare e anche ad approfondire il senso della vicenda.

Luisa Alberini - È un'immagine altamente simbolica quella che introduce la figura del padre e dunque da non dimenti-

care. Si può persino aggiungere che quello che segue è solo la più precisa rilettura a quanto quel corpo abbandonato, ma così significativamente pesante, ha già anticipato. E il padre che viene per essere conosciuto. Colui che chiede di essere ascoltato per autorevolezza attraverso una mal capita autorità. Che dà fiducia senza rinunciare alla severità. Ma è faticoso credergli, difficile seguirlo. E diventa il padre di oggi, da contestare, a cui opporsi, perché su di lui pesa l'assenza, l'allontanamento, la distanza. E per lui resta solo la morte.

Lucia Fossati - Chi è questo padre, assente, che ritorna solo per suscitare ribellione? È il Dio incomprensibile, padre-padrone, che però si sacrifica per i figli senza portarli a capire il perché? O è una figura mitica, archetipica, il padre da sfidare e uccidere? O è il simbolo del potere, la vecchia Unione Sovietica che la Nuova Russia non comprende più? Comunque sia, questo film, scarno e potente nella sua essenzialità, trasuda di nichilismo e trasmette una visione della vita desolante e così deprimente che mi ha rovinato la settimana.

BUONO

Raffaella Brusati - Ivan e Andrei sono due fratelli adolescenti che nella prima scena del film vediamo sfidarsi in una prova di coraggio insieme ai loro coetanei. Il tuffo nel lago da un alto trampolino è solo il primo dei riti di passaggio all'età adulta che li attendono in questa fase cruciale della vita. Il padre, tornato a casa senza una ragione, così come molti anni prima se n'era andato, fin dal primo momento riprende il suo posto in famiglia come autorità familiare, senza preoccuparsi di conquistare la fiducia dei ragazzi. Quando propone loro una gita al lago per pescare, sembra che cerchi un'occasione per riavvicinarli, ma il viaggio è solo una scusa per concludere certi suoi misteriosi affari. Nelle tappe di un incomprensibile itinerario che il padre impone ai figli, tradendo ogni volta le promesse, si scatenano conflitti sempre più feroci e punizioni sempre più dure. L'auto-

rità paterna riafferma il proprio potere con continue prove e richieste, ma mentre trova facile breccia nel bisogno d'amore di Andrei, si scontra ogni volta con l'ostinazione del ribelle Ivan. Il crescere della tensione, che sfocerà in un tragico epilogo, va di pari passo al loro avanzare in un territorio sconosciuto e solitario. La deriva di un viaggio che è un progressivo distacco dalla figura femminile, dall'affettività e dall'innocenza, è raccontata con pochi dettagli drammatici, che lasciano intatto il mistero centrale del film. Il senso di smarrimento è affidato alle immagini, a una composizione dell'inquadratura che "annega" l'essere umano in un paesaggio dominato dall'aria e dall'acqua. Pur coinvolgendomi molto, ho trovato *Il ritorno* molto formale per l'estrema ricercatezza stilistica, cui concorrono riferimenti pittorici, religiosi e una straordinaria qualità fotografica. Il formalismo, d'altra parte, fa parte della tradizione cinematografica russa e non è certo la sola componente di un film molto evocativo, che si presta a più livelli di lettura, pur restando semplice e diretto come un racconto mitico. Il conflitto archetipico fra il padre, che detta regole assurde, e il figlio, che le subisce o le sovverte, è reso vivo e commovente dall'umanità dei ragazzi, che cercano fino in fondo di difendere i loro sentimenti e il rispetto di se stessi: due macchie di calore in un paesaggio fisico e morale di gelida freddezza.

Grazia Agostoni - Film senz'altro sorprendente, ambientato in un paesaggio e fra colori per noi inusuali, *belli*. Nel complesso, però, mi ha lasciato perplessa: forse troppo ricco di metafore, troppo *oscuro*, troppo intellettuale. Certamente, come opera prima rivela personalità, talento, bravura. Ma la comunicazione non avviene facilmente e si arena su troppi *misteri*, citazioni colte, possibili letture (sociologica, psicoanalitica, pseudoreligiosa, politica...): alla fine diventa legittimo il sospetto che non voglia dire poi più di tanto...

Ennio Sangalli - Dopo l'inizio molto lento, il regista delinea con buona fattura le caratteristiche dei personaggi. Più dei figli che del padre, che rimane volutamente indeterminato e inafferrabile. Chi è? Che fa? Il tragico finale, anticipato dalle

prime sequenze dell'apparire del padre, è tuttavia troppo insistito alla ricerca di un modo "colto" per mantenere il padre nel vago. Troppe metafore guastano il discorrere della parabola.

Sergio Avanzini - È un film sul mistero della paternità, sul mistero del rapporto tra padre e figlio. Fondamentale per lo sviluppo della personalità di un figlio è conoscere il proprio padre, forse anche solo sapere chi sia il proprio padre. Nel film è molto buono lo studio del diverso comportamento del figlio più grande e di quello più piccolo di fronte alla scoperta del padre. Mi ha fatto venire in mente - forse perché di mestiere faccio il ginecologo - il discorso delle implicazioni di natura psicologica che si possono avere nei nati mediante fecondazione artificiale eterologa, quando non sia nota la precisa identità del padre-donatore. Devo però confessare che, nonostante il giudizio positivo sul film, mi è rincresciuto che il Leone d'oro di Venezia non sia andato a *Buongiorno, notte* di Marco Bellocchio dove Aldo Moro

emerge come figura esemplare di grande padre di famiglia (e anche di padre della patria).

Maria Luisa Felcher - La realizzazione è buona, ma il film è piuttosto ermetico (per nulla chiara la motivazione del viaggio).

DISCRETO

Andrea Vanini - Troppe possibili interpretazioni del significato della storia. Tutte le interpretazioni suddette sono legittime. Il che significa che il regista non è riuscito a trasmettere la storia che voleva raccontare. È riuscito solo a trasmettere sentimenti forti. Troppo poco.

Vittorio Zecca - Ne ho apprezzato la tecnica, le immagini, l'ambientazione, ma non ne ho capito il significato, i messaggi e gli obiettivi. Pertanto ho ricavato solo sensazioni superficiali come davanti a una bella fotografia, perfetta ma fredda e lontana.

ROSENSTRASSE

regia: Margarethe von Trotta
origine: Germania 2003
sceneggiatura: M. von Trotta, Pamela Katz
fotografia: Franz Rath
montaggio: Corinna Dietz
scenografia: Heike Bauersfeld
costumi: Ursula Eggert
musica: Loek Dikker
interpreti: Katja Riemann (Lena Fischer), Maria Schrader (Hannah), Jürgen Vogel (Arthur von Eschembach), Martin Feifel (Fabian Fischer)
durata: 2h 05'
distribuzione: 01

MARGARETHE VON TROTTA

Berlino (Germania), 21 febbraio 1942

Filmografia

1978: *Il secondo risveglio di Christa Klages*
1979: *Sorelle o l'equilibrio della felicità*
1981: *Anni di piombo*
1983: *Lucida follia*
1986: *Rosa L.*
1988: *Essere donne* (co-regia)
1988: *Paura e amore*
1990: *L'africana*
1993: *Il lungo silenzio*
2003: *Rosenstrasse*

LA STORIA

Nella sua casa di New York, Rut si prepara alla settimana di lutto, copre il televisore, abbassa i porta ritratti, oscura gli specchi, perché è suo desiderio che «il marito sia ricordato secondo quello che comanda la religione ebraica», in attesa di ricevere con i figli gli amici che arriveranno per una visita di cordoglio. Arriva anche Luis, il fidanzato di Hannah, la figlia, dal Nicaragua. E arriva soprattutto Regene, una signora sconosciuta agli altri, che Rut non presenta e che dopo un breve, scostante dialogo se ne va destando però tutta l'attenzione di Hannah. Ed è Hannah che va a cercarla per chiederle quello che sua madre non ha mai voluto dire e che adesso diventa la chiave di un silenzio durato tanto a lungo. Bastano infatti poche parole di Regene a spiegare come sia stata proprio sua madre, zia di Rut, ad andare a Berlino a prenderla subito dopo la guerra e a portarla a New York e come da cugine, e bambine della stessa età, siano cresciute insieme. Ma Regene dice anche che Ruth deve la salvezza a una donna tedesca, Lena Fischer. Hannah decide così di andare a Berlino e di sperare di rintracciare e soprattutto di trovare ancora viva Lena Fischer. E questa indagine la porta a incontrare quella che ormai è un'anziana signora a cui si presenta come una studiosa americana interessata alla storia tedesca per convincerla a dire quello che da sua madre non ha mai saputo. Si torna così a Berlino nel febbraio 1943: Rut ha otto anni e improvvisamente sola, ricerca la madre, che sa portata via dalla Gestapo. La stessa sorte che è toccata al marito di Lena Fischer. Anche Lena, nobildonna tedesca, sposata da

dieci anni a un musicista ebreo, non sa più niente del marito e nessuno degli uffici a cui si è rivolta è stato disponibile a darle informazioni. Un giorno però reacendosi in Rosenstrasse all'Istituto ebraico sa che vi si trovano in stato di prigionia quegli uomini ebrei sposati alle donne tedesche e per questa ragione non (ancora) deportati. Davanti all'edificio sono raccolte molte altre donne in attesa di avere notizie del proprio uomo e c'è anche la piccola Rut, che era riuscita "facendosi piccola" a penetrare all'interno e aveva visto sua madre, che le aveva affidato un anello e detto quello che doveva fare: chiedere a una donna tedesca di prenderla con sé. Lena porta via la bambina da quella strada e l'accoglie a casa sua e da quel momento si batterà per riportare a casa il marito con Rut sempre accanto. Con lei torna alla casa dei suoi genitori, da dove era stata allontanata prima del suo matrimonio, quando sfidando il veto del padre, barone di un'antica famiglia nobile tedesca, aveva deciso di sposare Fabian Israel, violinista e con lui era partita per concerti in tutta Europa. A suo padre, e con l'appoggio di suo fratello, Arthur, Lena chiede aiuto. Ma non lo ottiene. Torna in Rosenstrasse e si unisce alle donne che sono sempre lì e non intendono allontanarsi senza aver prima avuto buone notizie. Il fratello nello stesso tempo va presso i comandi militari dove conta degli amici e spiega quale rischio corra il marito di Lena se da quella prigione fosse caricato su uno dei camion che deportano gli ebrei. Ma non ottiene niente. Rosenstrasse, per Lena come per ormai decine e decine di donne tedesche, è ormai la strada della protesta e dell'attesa. Vi trascorrono giorni e giorni, sotto l'acqua, la neve, il suono delle sirene che annunciano i bombardamenti aerei, l'irruzione della polizia. Per Lena la sola speranza è di vedere al di là di quei vetri il volto dell'uomo che ama. Eppure suo fratello non si arrende e con la complicità di Liz, una cantante che gli è vicina, organizza un ricevimento con la presenza di ministri e di autorità militari e chiede a Lena, dopo averle procurato un abito da sera, di farsi bella e di prepararsi a suonare il piano. E nel corso di questo ricevimento Arthur riesce a strappare al Ministro, affascinato dal volto e dalla bravura di Lena, la promessa di risolvere la questione delle donne tedesche di Rosenstrasse. Ed

è così che quegli uomini vengono lasciati liberi. Qui termina il racconto che Lena fa ad Hannah, cinquant'anni dopo nella sua casa di Berlino. Ma prima di salutarla, ormai certa di aver riconosciuto l'identità di quella ragazza, le consegna un oggetto: l'anello che la piccola Rut le aveva lasciato dopo tre anni vissuti con lei e prima di partire per l'America con la zia, sorella della madre, che era tornata a prenderla. Hannah rientra a New York, mostra l'anello alla madre e la madre glielo affida per sempre. La cerimonia del bel matrimonio di Hannah con Luis, non ebreo, finalmente accolto da tutti, è l'ultimo atto della loro storia. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Rosenstrasse, Via delle rose, è il luogo di Berlino dove accade nel 1943 un episodio unico d'opposizione al nazismo e Margarethe von Trotta torna dopo dieci anni di assenza dal cinema per raccontarlo: non fu una congiura come quella militare per uccidere Hitler né un movimento clandestino come la Rosa Bianca, ma una manifestazione di donne pubblica, apolitica, visibile [...]. Dal 27 febbraio al 6 marzo 1943, in gruppo, donne tedesche sposate con uomini ebrei e niente affatto intenzionate a divorziare come i nazisti pretendevano, presidiarono la strada e l'edificio dove i loro mariti erano stati rinchiusi in attesa della deportazione nei campi di sterminio. Protestavano, gridavano «Ridateci i nostri mariti», ma soprattutto restavano lì nel gelo, ostinate e coraggiose, con lo sguardo alle finestre oltre i cui vetri speravano d'intravedere i loro cari. Per i nazisti rappresentavano una presenza molto imbarazzante: a Berlino non si era certo abituati alle spontanee manifestazioni stradali di protesta; le donne esprimevano con la loro azione quella fedeltà e solidarietà coniugale sempre raccomandate dal pensiero nazista; la seconda guerra mondiale che andava al peggio per la Germania suggeriva un rinvio. Il gruppo venne minacciato a parole, intimorito con camionette armate di mitragliatrice che parevano volerlo eliminare e con altri automezzi militari che lo sfioravano aggressivamente: ma le donne non si la-

sciarono spaventare [...]. L'episodio storico sembra persino incredibile: molti tedeschi e non tedeschi preferiscono conservare l'idea d'un nazismo onnipotente contro il quale fosse impossibile ogni ribellione anche piccola, un'idea consolatoria che assolve dall'inerzia e nega i rimorsi. Il film uscito in Italia nel Giorno della Memoria ha suscitato in Germania le polemiche che non sono mai mancate intorno al lavoro di Margarethe von Trotta, tedesca, 62 anni, regista degli importanti *Anni di piombo*, *Lucida follia*, *Rosa L.*, *Paura e amore*, *Il lungo silenzio*. *Rosenstrasse*, realizzato in stile classico, ha soprattutto valore di testimonianza, e prende avvio da una vicenda privata: nella New York contemporanea una signora ebrea resta vedova; vuole un lutto di trenta giorni per tutta la famiglia secondo le regole religiose più ortodosse; la sua repentina devota osservanza turba la figlia che a Berlino va alla ricerca del passato della madre. Di quel passato fanno parte i giorni di *Rosenstrasse*. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 28 gennaio 2004)

Una Germania sfaccettata, dove come sempre nella vita, il meglio rasenta il peggio. A condurre la ricerca che riporta alla luce l'evento della *Rosenstrasse* è non a caso Maria Schrader, già interprete di *Aimée & Jaguar* di Max Faerberoeck per il quale venne premiata al Festival di Berlino del 1998: anche quello era un film tedesco, anche quello raccontava una storia simile e basata su un fatto vero, solo che la coppia in questione era lesbica e il personaggio della Schrader veniva ucciso. (MAURIZIO CABONA, *Il Giornale*, 1 settembre 2003)

Non che il film non abbia punti deboli. Per dirne uno, il personaggio di Ruth anziana, madre della giovane Hannah che si decide a scavare nella memoria sepolta dalla madre stessa, è statico e quasi caricaturale (ma riconoscerete nell'attrice Jutta Lampe la protagonista dell'epocale *Anni di piombo*). [...] La regista tedesca, non lo dimentichiamo, recupera alla memoria e alla coscienza una vicenda straordinaria. [...] Un'opera degna, sulla dignità, l'onore, il coraggio, tenuti alti quando e dove era molto difficile farlo. Una lezione civile. (PAOLO D'AGOSTINI, *la Repubblica*, 31 gennaio 2004)

Margarethe von Trotta, già narratrice degli anni di piombo, ha uno stile lento e solenne, un tantino ampolloso. Ma entro i limiti del dramma convenzionale, *Rosenstrasse* ha una sua forza tragica: la sincerità dell'antico dolore prevale sul vizio della retorica. (CLAUDIO CARABBA, *Sette-Il Corriere della Sera*, 11 settembre 2003)

Centotrentasei minuti di emozioni, lacrime e al tempo stesso radiografia dell'animo femminile nei momenti della sofferenza e del dolore: non si potrà dire che a *Rosenstrasse* manchino né sincerità né grandiosità. Manca comunque quel soffio vitale che trasforma il pathos in forza drammatica e illumina lo schermo". (ANDREA MARTINI, *La Nazione*, 1 settembre 2003)

Sarà forse perché intitolato a una strada, ma *Rosenstrasse* vanta la singolare capacità di essere contemporaneamente troppo diretto e troppo tortuoso. Diretto, o meglio spietatamente didascalico, lo è nel contrapporre nettamente caratteri, tempi della narrazione, luoghi e modi della rappresentazione: il funerale odierno e il passato nazista, il dentro della stazione di polizia contro il fuori della strada, l'America e la Germania, il prestigio sociale contro l'ignominia razziale, i primi piani alternati al totale delle mogli in attesa. Tortuoso, invece, lo è nello svolgimento della trama che, dall'iniziale riflessione sull'identità ebraica di una famiglia, prima si sviluppa sollecitando la curiosità di un'indagine e poi finisce per dimenticare il personaggio inquirente, smarrendo pure l'alternanza e i parallelismi tra presente e passato per tessere l'apologia di una nobile ariana. Insomma, il film di Margarethe Von Trotta si presenta come una pedagogica benché sfilacciata illustrazione di un capitolo di storia. Di cui, peraltro, ha lo stesso fascino: una mera esposizione di fatti senza nessuna immagine memorabile, nessun palpito emotivo, nessuno slancio autoriale. Come se l'attenzione al contenuto dovesse necessariamente mortificare il linguaggio, la denuncia di un'ingiustizia venisse offuscata da ogni pretesa estetica e per raccontare i delitti del nazismo bastasse una messa in scena scontata, eccessivamente lunga e perfino

noiosa. Come insomma, se, equivocando il celebre titolo della Arendt sul caso Eichmann, anche sul piano stilistico, rappresentare il male assoluto implicasse necessariamente la banalità. (ELISA VENCO, *duellanti 2*, gennaio 2004)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Daniele Marturano - Con molto equilibrio la regista è riuscita, facendo perno sul fatto storico, a raccontare il cammino evolutivo di Hannah e a illustrare i forti valori della famiglia insiti nelle donne tedesche, valori peraltro esaltati dal nazismo. Sul fatto storico, più o meno filtrato dalla visione della regista, c'è poco da aggiungere: è avvenuto, anche se è stato poco enfatizzato dai mezzi di comunicazione. Quello che la Von Trotta ci mostra, in un regime totalitario ancora forte ma oramai prossimo al collasso, è il rapporto di forza instauratosi tra una burocrazia ottusa e chiusa in una sclerotizzata organizzazione e il forte senso della famiglia che nella donna in qualità di moglie trova il suo strenuo custode. Da un lato il potere militare e politico, con le sue assurde leggi razziali e non, i cui depositari assoluti sono i maschi; dall'altro le donne, fedeli difensori dell'unità familiare fino al possibile sacrificio con la vita. Che la contraddizione - tra valori familiari e leggi antisemite - sia evidente la Von Trotta ce lo sa descrivere con equilibrio e maestria, lasciando scorrere la storia tra l'uno e l'altra senza eccessi truculenti o altro. Ma nel film si intravede, direi con chiarezza, anche il cammino evolutivo della giovane ebrea: da una laicità spinta, all'accettazione totale dei valori religiosi dell'ebraismo; il rapporto con la madre, fatto dapprima di incomprensione per il suo comportamento, la ragazza, attraverso il rapporto con chi l'ha salvata, passa all'approfondimento dei valori e all'accettazione della sua cultura.

M. Luisa Felcher - Storia delicata perché la tragedia degli ebrei è presentata non con la solita violenza, ma con la rappresentazione di un fatto effettivamente accaduto che riesce

a far intuire il dramma senza rappresentarlo sullo schermo. Interpretato benissimo e in modo toccante.

Franca Sicuri - Una lezione civile impartita da un gruppo di donne che per amore, per orgoglio, per non venire meno a un codice di dignità, rinunciano alla propria sicurezza pur di non abbandonare il mariuto perseguitato. Io credo in questa dirittura morale che purtroppo vedo meno diffusamente quanto vorrei.

Lucia Fossati - Mi è piaciuta moltissimo la struttura del film: il ricordo dell'episodio passa oggi, attraverso la memoria dell'eroina, alla figlia di una vittima, che è ancora chiusa nel suo rancore e riesce a liberarla dall'odio e aprirla alla riconciliazione (il finale del matrimonio misto). Bellissimo l'uso espressivo del colore nel flashback: notturno nella Rosenstrasse in contrasto alla pacchianità carnevalesca delle feste naziste. strazianti le carrellate sul gruppo di donne che man mano si ingrandisce fino a diventare un popolo in preghiera. Ottima la recitazione di tutte le donne.

Gian Piero Calza - Un film di grande bellezza, pervaso da una particolare cura che gli deriva da tanti elementi fusi insieme con molta intelligenza, eleganza e sensibilità. le immagini iniziali, per esempio, del cimitero ebraico - una selva di lapidi - sullo sfondo della città - una selva di grattacieli; lo splendore degli interni, così intimi e raccolti, in contrasto con lo squallore degli esterni svuotati dalla violenza nazista; e poi il silenzio che attraversa tutto il film: silenzio delle vittime incredule di fronte a tanta efferatezza, silenzio dei militari, strumenti di una violenza irrazionale. E nella tragedia, la fiammella delle candele che si accendono e si spengono come le vite che si succedono.

OTTIMO

Davide Marinelli - Il film è un riuscito monumento dedicato alla sensibilità e al coraggio delle donne; lo spettacolo dei vol-

ti disperati, imploranti ma fieri delle donne di Rosenstrasse è il meglio del film. In tono minore il resto della storia: troppe le pause, ripetuti i messaggi. Mi chiedo: ma dove erano gli altri berlinesi, c'era solo Rosenstrasse? In tutta la tragedia ebrei/nazisti dove erano le migliaia/milioni di persone che *guardavano e non vedevano*? Rosenstrasse è stato uno dei pochi esempi di reazione (la rivolta del ghetto di Varsavia è stato un altro), gli abitanti vicino ai lager *guardavano e non vedevano*, persino gli aerei ricognitori inglesi che hanno fotografato dall'alto i lager nazisti... una strana e disperata *indifferenza* ha accompagnato la più grande tragedia del secolo scorso e che *Rosenstrasse* ci ripropone senza fornirci una risposta. Come conciliare la *rassegnazione* degli ebrei di allora (non un solo tentativo di danneggiare i treni che puntualmente arrivavano da lontano ai campi di concentramento, non un attentato, non una reazione seppur disperata di fuga in massa di fronte a soltanto decine di soldati, *rassegnazione*...) mentre gli ebrei di oggi difendono la propria esistenza in Israele con una perfetta e persino eccessiva organizzazione militare.

Michele Zaurino - Rosenstrasse, la via delle rose, non è solo un film sulla memoria e sulle responsabilità di chi ha perpetrato quella mostruosità che fu la Shoah, ma è anche una denuncia a chi ha approvato con complicità o con il semplice silenzio. In un episodio eccezionale se pur marginale dal punto di vista storico, Von Trotta ci racconta una vicenda umana dipingendo una galleria di personaggi per gran parte femminili a cui il coraggio, l'abnegazione e soprattutto l'amore permettono di realizzare l'impossibile cioè la liberazione dei congiunti ebrei prigionieri dei nazisti in un palazzo di Rosenstrasse. La sensibilità e il rispetto della dignità umana sono solo alcuni dei valori che emergono da questo universo femminile, forse secondo la regista, l'unico in grado di cambiare il corso degli eventi allorchè il razionalismo burocratico si allontana dalla morale e rende impersonali i comportamenti di morte e distruzione.

Bruno Bruni - Sentimenti al femminile attraverso la forza dell'amore in un film che esalta la figura della donna nella

disperata difesa dei propri affetti. Un inno ai valori della vita, della libertà contro le ingiustizie, l'arroganza del potere, il razzismo. Il film rappresenta avvenimenti abbastanza inediti della Germania nazista e una drammaticità che spesso si coniuga con aspetti romantici in un gioco recitativo di forte intensità. Dignitoso anche se disperato il comportamento di un gruppo di donne che non esita a sfidare la gendarmeria tedesca per impedire la deportazione dei propri mariti. Un capitolo poco noto quello dei matrimoni misti nella follia hitleriana verso gli ebrei e con chi si era imparentato con loro. Uno spaccato di umanità che non demorde e che non si rassegna e che dalla disperazione si rigenera e alla fine prevale. È la vittoria dei sentimenti sulla violenza e del coraggio sulle prevaricazioni. In questo ambito la figura delle donne non poteva non ottenere un riconoscimento più meritato e fa onore alla regista Von Trotta che ne rappresenta degnamente l'intera categoria.

Caterina Parmigiani - Un film bellissimo penalizzato purtroppo dalla recitazione fredda della Ruth anziana, dalle battute spesso banali di Annah e dalla eccessiva frammentarietà degli incontri con Lena vecchia. Una maggiore stringatezza e fluidità narrativa avrebbero senz'altro favorito il racconto e avrebbero reso costantemente avvincente il racconto della drammatica vicenda delle coraggiose donne tedesche, che sfidarono il potere nazista. Ottima invece la recitazione fresca di Ruth bambina e quella intensa di Lena giovane.

Vittoriangela Bisogni - Alla regista tedesca il merito di essere riuscita a dire ancora qualcosa sulla Shoah, da un diverso punto di vista: per l'appunto, quello delle eroiche donne tedesche, spose di ebrei. La Shoah sofferta anche dai tedeschi! Dopo 60 anni questo frammento di storia riemerge. Un episodio edificante, di cui non ero a conoscenza; da parte mia, perciò, ho un motivo in più per apprezzare il film. Film che è una celebrazione delle donne, a cominciare naturalmente dalle coraggiosissime mogli schierate per sette giorni di fronte alla prigione dei mariti; a sfidare gli uomini e le armi della follia nazista. Il film è costruito con sensibilità e con grande

respiro, specie per quanto riguarda i flashback. Il punto di cedimento mi sembra la figura della madre Ruth, chiusa in un dolore assoluto quanto poco credibile (dopo 50 anni!), così come poco credibile è poi la pronta liberazione da quel macigno. Cioè, c'è troppo dislivello tra i drammatici fatti in Rosenstrasse e le mielose storie personali a New York.

Luisa Alberini - Cinquant'anni dopo due donne sono messe davanti al dramma che ha cambiato il corso della loro vita nei giorni di fine inverno del 1943 in una strada di Berlino: Rosenstrasse. Ma il loro atteggiamento all'interno di quello stesso percorso della memoria è completamente diverso. Una ha scelto il silenzio, l'altra ha fatto di quegli eventi il segno più importante della sua esistenza. E a raccogliere la loro testimonianza è una ragazza d'oggi cresciuta in America, con quella curiosità che ha dentro di sé chi sente una zona vuota da conoscere, ma anche di chi sa che solo i testimoni possono trasmettere quello che hanno visto, per poter essere a propria volta e ancora testimoni di quanto è avvenuto.

Piergiovanna Bruni - Film intenso nella descrizione del coraggio di queste donne tedesche che avevano avuto la sfortuna di aver sposato degli ebrei in quel periodo di delirio. L'immagine dei volti di queste donne che, anche di fronte alle mitragliatrici, non perdono il loro coraggio e guardano in alto per scorgere il viso dei loro cari e trasmettere loro la speranza, è indelebile.

Ugo Pedaci - Complimenti alla regista Von Trotta per questo bel film, appassionante, ben realizzato, convincente. Un fatto realmente accaduto, assolutamente nuovo in quanto per la prima volta vediamo il regime nazista cedere davanti all'ostinazione di un gruppo di mogli "colpevoli" soltanto di avere mariti ebrei ma purtuttavia cittadine tedesche a pieno titolo. Con la loro ferma ostinazione e protesta questo gruppo di donne finisce per divenire imbarazzante per il regime nazista che si dimostrerà quindi disponibile a chiudere questo "incidente". Il fatto raccontato, già interessante per se

stesso, viene reso ancor meglio dalla trasposizione nel tempo. Parte infatti da tempi attuali a New York per trasferirsi nella odierna Berlino per trasportarci, a tratti, al 1943, epoca in cui si verificarono i fatti. Questa accortezza rende il racconto più vivace, più vario nelle ambientazioni e riesce anche a sollevare l'emozione dello spettatore che è indubbiamente molto sollecitata dai fatti. Anche se, piccolo neo, la continua trasposizione dei fatti e personaggi tra New York, Berlino e il 1943 rischia di far perdere allo spettatore il filo del racconto. Non sempre risulta chiaro chi sia quel personaggio. Buono il montaggio; buona la recitazione delle due interpreti principali mentre qualche dubbio rimane su quella di alcuni comprimari.

BUONO

Maria Cossar - La regista parla, analizza e filtra attraverso la sua sensibilità di donna un fatto storico: un gruppo di cittadine tedesche che esprimono in modo civile, caparbio, affettuoso, la loro fedeltà coniugale. È un buon film che commuove che informa, forse un po' prolisso, ben interpretato e ben diretto.

Cristina Bruni Zauli - Un film che narra un episodio ai più, credo, sconosciuto. E che fa riflettere: allora non fu tutta la popolazione tedesca in preda alla follia omicida di Hitler ad accondiscendere a questo delirio. Qualcuno dunque si ribellò e dopo mille soprusi ottenne ragione. Coraggiosa la scelta della regista tedesca e non ebrea, di narrare questo episodio che, se da un lato fa onore a quelle donne protagoniste, dall'altro infanga ancor più l'onore di un popolo, quello tedesco, che forse, se si fosse maggiormente opposto, avrebbe potuto se non eliminare, quanto meno ridurre le atrocità della persecuzione antisemita che peseranno per sempre come un peccato originale sulla storia d'Europa.

Paola Giovanna Ottolino - Non riesco a capire la ragione per cui Ruth avesse bisogno di una ritualità così esasperata

per onorare la memoria del marito. riflettendo a posteriori ho pensato che la sua esperienza di bambina che aveva visto elteralemente sparire una madre che sapeva essere prigioniera nell'edificio davanti ai suoi occhi, l'avesse condotta a dare un senso alla morte del marito attraverso il rispetto dell'ortodossia religiosa. Non celebrare i riti della tradizione sarebbe stato come ripetere l'esperienza di una scomparsa inspiegabile. Per darsi ragione della morte, il dolore va rappresentato. In questo modo Ruth può colmare il vuoto, o sperare di farlo, dell'assenza del marito, cosa che non aveva potuto fare nel caso della scomparsa della madre.

Grazia Agostoni - Il fatto è ben costruito, procede però con oscillazioni di tensione, con alcune cadute di tono, qua e là. Forse anche una lunghezza eccessiva appanna un po' il film, che non mi pare tra i migliori della regista.

DISCRETO

Marcello Napolitano - Il dilemma è il solito: bisogna giudicare il contenuto oppure la forma? In questo caso la divergenza mi pare importantissima; il contenuto è ineccepibile dal punto di vista morale e politico (troppo timidi i tedeschi di fronte al nazismo e ai suoi eccessi?). La realizzazione invece mi pare piuttosto farraginosa: tre piani temporali, ciascuno troppo drammatizzato, distolgono l'attenzione al nucleo della narrazione; uso di stereotipi del cinema più commerciale e della Tv per descrivere la New York di oggi e la Berlino degli anni Trenta (belli, giovani, baciati dalla musa, innamorati, sono colpiti dal fulmine del nazismo e dell'antisemitismo) ma anche la storia del fratello di lei, da ballerino spericolato a mutilato di guerra non mi convince. Quasi tutti i nazisti mi sembrano da fumetto; forse nella realtà erano peggio di quanto possiamo immaginare, ma la rappresentazione mi sembra elementare (anche il soldato di guardia umano e il capufficio che si rivela improvvisamente comprensivo non mostrano nessuna sfaccettatura psicologica); soprattutto mi sembra povera la drammatizzazione del

gruppo di donne in attesa sulla strada, non mi pare che la regista scavi nella loro psicologia, che mostri il dramma della presa di coscienza tra fedeltà allo Stato nazista e l'istinto di conservazione familiare. Mi pare invece che siano molto ben resi i tentativi della protagonista per salvare il marito; ben resi psicologicamente, è forse il grande merito di una donna regista saper raccontare come una donna, matrice di vita, consideri la vita il bene supremo, più importante dei principi, delle dispute familiari, della propria fedeltà coniugale; un eroismo quasi biologico, prima che intellettuale; ed è anche la parte che la protagonista recita meglio, mentre invece suona falsa quando recita da pianista in carriera.

Gioconda Colnago - Ritengo che l'esteso ricorso ai flashback comporti un effetto frastornante a scapito della linearità dell'intima riflessione necessaria per partecipare senza esitazioni alla struggente "fatica del ricorso" che anima la narrazione di *Rosenstrasse*.

INSUFFICIENTE

Ursula Biasiolo - Il film mi ha molto infastidito e indignato, perché tutte le scene sembravano come *posate* per poterne fare un soggetto cinematografico di grande richiamo. L'episodio che ha dato lo spunto al film era rappresentato in modo troppo scenografico e sentimentale. Lo spettatore aveva sempre la consapevolezza che gli veniva proposta una realtà *filmica*, artefatta. Qualche esempio per questo modo non verace di rappresentare un fatto storico: le scene di massa degli ebrei ammassati negli stanzoni della Rosenstrasse non avevano la veridicità di scene paragonabili del *Pianista*; le lacrime e i visi sconvolti delle loro donne venivano mostrati troppe volte: alla fine ci sembravano sempre gli stessi e perdevano, dunque, la loro efficacia; durante le incursioni dei nazisti per terrorizzare le donne, noi spettatori potevamo immaginare facilmente che le donne, alla fine, ce l'avrebbero fatta: il viso compiaciuto del ministro infastidiva notevolmente per la lunghezza della sua ripresa Consiglieri

alla von Trotta di essere più vera e più umile. Lo spettatore di oggi ha molte possibilità di confronto e, oltretutto, è adulto! Per completare il fastidio generale, il finale ci fa vedere un matrimonio felice e allegro: che vuole ancora una volta, insegnarci che la ricerca della memoria fa bene a tutti e che riesce a cambiare le persone. Il cambiamento di Ruth, come tutta la sua storia interiore, non vengono visualizzati dalla von Trotta; e sarebbe stata, forse, la vera trama degna

di interesse. Invece ci fa vedere un bel finale pieno di felicità. Non esito a dire: vergogna! Dopo le nostre inaudite tragedie storiche nessuno si deve permettere di chiudere un parziale resoconto con un esito festaiolo! Certo, la vita va avanti, vivremo sempre momenti felici, grazie a Dio. Però questo è un pensiero e una constatazione che non ha nulla a che vedere con le innominabili sofferenze inflitte da esseri umani ad altri esseri umani.

Segreti di Stato

27

SEGRETI DI STATO

regia: Paolo Benvenuti

origine: Italia 2003

sceneggiatura:

Paola Baroni, P. Benvenuti, Mario J. Cereghino

fotografia: Giovanni Battista Marras

montaggio: César Augusto Meneghetti

suono: Fabio Melorio, Roberto Bartoli

scenografia: Paolo Bonfini

costumi: Giovanni Addante

interpreti: Antonio Catania (avvocato),

David Coco (Pisciotta), Aldo Puglisi (il perito),

Sergio Graziani (Professore),

Francesco Guzzo (Cacaova)

durata: 1h 25'

distribuzione: Fandango

PAOLO BENVENUTI

Pisa, 1946

1988: *Il bacio di Giuda*

1992: *Confortorio*

1996: *Tiburzi*

2000: *Gostanza da Libbiano*

2003: *Segreti di Stato*

LA STORIA

La storia è tutta nelle poche righe scritte a inizio del film, dopo la dedica “Alla memoria di Danilo Dolci”: *1° maggio 1947 a Portella della Ginestra in Sicilia qualcuno spara sulla folla: 11 morti e 27 feriti. Tre ore dopo la strage gli inquirenti fanno già un nome: il bandito Giuliano. L'uccisione del bandito e la strage vengono dichiarati Segreti di Stato.*

Di quella strage rimasta a lungo sepolta negli archivi qualcuno ha deciso di ricostruire tutta la possibile verità a cominciare da quel giorno in cui un personaggio autorevole viene incaricato di intervenire su chi di quella strage doveva sapere qualcosa di più.

È la notte del 3 maggio 1951: al carcere di Soriano nel Cimino, provincia di Viterbo, arriva un uomo, immediatamente riconosciuto e salutato come persona importante, l'Onorevole. Lo scopo di quella visita è incontrare in modo riservatissimo un detenuto, il Polacco, e affidargli, in cambio di personali vantaggi, l'incarico di far sapere a Gaspare Pisciotta, principale collaboratore di Salvatore Giuliano, che ai giornali aveva già annunciato inedite rivelazioni, di non parlare. Il 9 maggio il Polacco trasferito al Carcere di Viterbo, lo stesso dove è detenuto Pisciotta, riceve dall'Onorevole un biglietto la cui spiegazione è in poche parole “sapete quello che dovete fare”. Il Polacco attraverso le sbarre della cella, incomincia a conquistarsi le confidenze di Pisciotta, ma Pisciotta, viene messo in guardia da un altro detenuto che ha ritrovato per puro caso il biglietto: “stai attento, ti vogliono ammazzare”. Il 13 maggio nella saletta

del Parlatorio Pisciotta racconta all' Avvocato che se non fosse stato avvertito in tempo da quel biglietto sarebbe stato accoppato. E poi dichiara la sua intenzione di dire il giorno dopo al processo tutta la verità sulla strage. L'avvocato lo riprende e gli spiega come solo chi si confessa reo colpevole può denunciare i mandanti di un delitto e lui si è invece sempre dichiarato estraneo alla strage. Il giorno dopo in Corte d'Assise Pisciotta ripete la sua estraneità, ma fa i nomi di alcuni politici fino al ministro Scelba, sollecitando l'avvocato di parte civile a chiamarli a testimoniare. Testimonianza non accolta dalla Corte che si ritiene non competente a quel compito istruttorio.

Pisciotta ritorna dietro le sbarre e l'Avvocato decide di proseguire con l'aiuto del perito del tribunale la sua investigazione. Davanti a una lavagna disegna i possibili scenari del giorno della strage secondo gli inquirenti e secondo i testimoni oculari, mette a confronto i bossoli recuperati e ragiona sulle tre azioni di Giuliano subito dopo la strage. Poco dopo a Pisciotta, che gli aveva fatto sapere di volergli parlare con urgenza, chiede come Giuliano fosse stato convinto a sparare sulla folla, la sua gente, dunque per lui un suicidio, e poi gli rivolge quelle stesse domande che aveva rivolto a se stesso. Pisciotta adesso risponde puntuale e dice subito che la sparatoria avrebbe dovuto liberare la Sicilia dal pericolo comunista, ma che la strage per Giuliano era stato un tradimento.

Con gli elementi raccolti da Pisciotta, l'Avvocato davanti a un modellino plastico del luogo della strage ridisegna la collocazione delle quattro postazioni presenti al momento della sparatoria, e poi passa a esaminare i proiettili reperiti, l'elemento di prova per risalire a chi davvero ha sparato per uccidere. Pisciotta racconta anche i ruoli di quella gente, così apparentemente diversa. Di come gli uomini della mafia passati alla dipendenza dei politici fossero poi anche diventati infiltrati nella polizia siciliana, delle elezioni vinte in aprile dai socialcomunisti e dell'ordine spedito a Giuliano affinché il primo maggio a Portella delle Ginestre sparasse contro i comunisti che festeggiavano la vittoria. L'Avvocato conclude che in base alle dichiarazioni di Pisciotta respon-

sabili della strage sono tutti: dai mafiosi fino al governo centrale di Roma. Ma prosegue nella sua indagine e vuole ascoltare Cacaova, l'uomo che da Giuliano aveva avuto l'incarico di sequestrare Li Causi, segretario regionale del Partito Comunista che a Portella doveva tenere un comizio, e ucciderlo con una pubblica esecuzione. E Cacaova racconta, a patto di non ripetere niente in tribunale, come i fatti si svolsero diversamente. A quel punto l' Avvocato si spinge oltre e va alle radici del Pelavet davanti alla piana di Portella a cercare altre testimonianze e torna disorientato dalla rete di complicità che tiene unita le varie pedine del gioco. La Corte di Viterbo intanto chiude il processo e commina l'ergastolo per Pisciotta e quelli a lui più vicini mentre assolve i mafiosi più potenti. Pisciotta dietro alle sbarre grida: "Al processo di Palermo dirò tutto".

L'Avvocato si rivolge allora al Professore, che a Palermo fu a capo della commissione di inchiesta voluta dal partito comunista e socialista, e da lui riceve la rivelazione che costringe poi Pisciotta a confessare quello che non aveva mai detto prima: chi sono stati i veri autori della strage e chi i mandanti. Pisciotta, che ammette finalmente di essere stato presente alla strage potrà anche fare i nomi di mafiosi, ministri e sottosegretari, uniti in un intreccio che si spinge anche ai vertici della Chiesa. L'Avvocato prosegue la sua indagine con il Professore, il quale però lo avverte che a conferma di un' ipotesi non ci sono prove.

Pisciotta, che da testimone potrebbe parlare al processo di Palermo, esce definitivamente di scena: un caffè avvelenato lo uccide in carcere. Nell'ultima inquadratura, lo vediamo riflesso in uno specchio della sua cella, ma la sua morte avviene fuoricampo. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

La strage di Portella delle Ginestre, rivista secondo le tesi di Danilo Dolci e con la regia di Paolo Benvenuti. Non inedita (quanto plausibile), l'ipotesi complottista è messa in scena attraverso le indagini dell'avvocato Antonio Catania, che

non crede alle versioni ufficiali e se ne va in Sicilia a condurre un'indagine personale sull'eccidio. Rinunciando radicalmente alle convenzioni di questo tipo di cinema (incluso il bel *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi), centrate sulla ricostruzione cronachistica degli eventi, Benvenuti adotta forme alternative di rappresentazione: usa elementi minimali e "neutri", come le perizie balistiche, un plastico, disegni in stile fumetto. Il risultato è una lezione di Storia di grande coerenza e rigore, degna del Rossellini televisivo. Alla presentazione veneziana, gli aspetti stilistici di *Segreti di Stato* sono passati in secondo piano rispetto ai contenuti "politici" del film (il che è comprensibile, però la dice lunga sulla perdita di memoria che ci ha infettati progressivamente). Fedele all'estetica dei suoi film precedenti, il regista compone accuratamente l'inquadratura, ottenendo il massimo del significato col minimo degli elementi. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 13 settembre 2003)

Benvenuti arriva a questo film come una delle figure più originali del cinema europeo. Ex-pittore, rigorosissimo nel ricorso alle fonti e nella messa in scena, è autore di altri quattro film storici, ambientati sempre in epoche piuttosto remote: l'età dell'Inquisizione messa a nudo nel recente *Gostanza da Libbiano*, [gli Ebrei nella Roma del Settecento in *Confortorio*], il banditismo maremmano di fine Ottocento in *Tiburzi* e addirittura i giorni della predicazione di Cristo ne *Il bacio di Giuda*. Allievo di Rossellini, ma ancor più debitore stilisticamente nei confronti del cinema di Dreyer, Benvenuti è qui al primo film che inquadra un episodio di memoria storica relativamente recente che rappresenta per di più una ferita aperta della nostra storia. (F.F., *drammaturgia.it*)

Segreti di Stato [...] porta a compimento una ricerca decennale di stile, di metodo, di linguaggio, essendo Benvenuti allievo del Rossellini didascalico, ma in questo settore molto migliore del maestro, ed è di Straub piuttosto un fratello minore che un allievo. Perché riesce a fare quello che a nessun "brechtiano" è mai riuscito, e tanto meno al cinema di denuncia all'italiana, sempre retorico e pieno di ricatti e di

trappole che fanno appello al cuore e alle viscere o olle logiche di schieramento e molto poco, o niente, al cervello. Perché contiene alcune sequenze di grande cinema: l'assassinio di Pisciotta visto dagli specchi di un mobiletto di bagno, degno di Hitchcock; e quella delle carte-fotografie che dimostrano la rete di collegamenti che, da un nome all'altro, stabiliscono la rete dell'occulto che sta dietro una strage, e che un colpo di vento butta all'aria. Dietro ogni strage italiana, quale infinita rete di responsabilità! Se il pozzo della storia lontana è forse impenetrabile, lo è ormai ancora di più quello della storia vicina, sulla quale, come è il caso di Portella, è nata ahinoi! la nostra Repubblica. La "Lezione di storia" di Paolo Benvenuti, allargando il quadro delle responsabilità, rimettendo in discussione le interpretazioni già date, compresa ovviamente quella del bel film di Rosi, non dice certo che le responsabilità non sono indicabili, ma che esse sono più vaste e complesse di quello che non abbiamo pensato finora. Riporta la storia italiana, dal '45 a oggi, come un pezzo di storia dell'impero di cui l'Italia è, da allora, parte o colonia. (GOFFREDO FOFI, *Film Tv*, 9 settembre 2003)

Benvenuti crede di avere ora altre certezze, ma non le dimostra. Peccato, perché il suo stile scabro fa inizialmente pensare a un approccio equilibrato, mentre *Segreti di Stato* finisce con l'aderire a una delle tante teorie del complotto: quella elaborata da Danilo Dolci, cui il film è dedicato. Buoni comunisti da una parte, cattivi democristiani, fascisti e americani dall'altra, attraverso l'indagine affidata a un personaggio realmente esistito, ma non esistito così: il difensore di Pisciotta. (MAURIZIO CABONA, *Il Giornale*, 29 agosto 2003)

Basato su lunghe ricerche d'archivio, *Segreti di Stato* di Paolo Benvenuti è diventato il titolo della discordia. Invece di discutere sullo stile (anomalo e personalissimo) del regista, i critici si sono improvvisati storici; mentre gli storici (e i polemisti specializzati) si sono schierato contro (o pro) la "complottomania", dimenticandosi di guardare il film. Il che non è né giusto né istruttivo. (CLAUDIO CARABBA, *Sette-Il Corriere della Sera*, 11 settembre 2003)

INCONTRO CON IL REGISTA PAOLO BENVENUTI

Padre Bertagna: Paolo Benvenuti è già stato nostro ospite diverse volte, anche lo scorso novembre abbiamo avuto modo di riflettere sulla sua produzione, partendo dalle figure Christi nel suo cinema e dai registi che lo hanno ispirato, da Dreyer a Bresson, da Hitchcock a Welles. Com'è nata l'idea del tuo ultimo film?

Paolo Benvenuti: Questo film nasce da una promessa che nel 1996 avevo fatto a Danilo Dolci, che avevo conosciuto in Sicilia, invitato dal Comune di Palermo a una rassegna intitolata "Cinema di rigore", in cui figuravano i miei *Bacio di Giuda* e *Confortorio*. In quell'occasione, una spettatrice molto colpita dai miei film, mi disse che sarebbero piaciuti molto anche a Danilo Dolci. Il quale per me è stata una figura molto importante quando, giovane sessantottino arrabbiato, come tanti della mia generazione, andavo alla ricerca di maestri. Da allora non avevo più sentito parlare di lui, ed ero veramente convinto che fosse morto, finché qualcuno non mi ha detto che era vivo, continuava le sue battaglie, e viveva in un paesino vicino a Palermo, Trappeto. Ho sentito il bisogno di conoscerlo. Morale della favola: avrei dovuto restare a Palermo per i due giorni della rassegna, ma Dolci, dopo aver parlato a casa sua per un bel po', mi ha detto "ma perché non ti fermi qui a lavorare con me?". Sono rimasto per quasi due anni, fino al giorno della sua morte, il 30 dicembre 1997. In questi lunghi mesi ho seguito Danilo Dolci perché in realtà il mio mestiere è quello di insegnante, e penso il cinema come forte strumento didattico, specialmente per un'attività multidisciplinare. Per cui faccio dei film pensando anche all'utilizzazione didattica di questo strumento. Danilo Dolci mi interessava perché mi aveva parlato delle sue ultime ricerche, che riguardavano proprio la pedagogia. Aveva sperimentato negli ultimi anni della sua vita una forma pedagogica assolutamente affascinante che chiamava "struttura maieutica". Un metodo didattico attraverso il quale veniva rivoluzionato lo spazio stesso dell'aula scolastica. I ragazzi non stavano più

davanti all'insegnante in cattedra: si rompeva il rapporto frontale e si creava un rapporto circolare, partendo proprio dall'idea cristiana di comunicazione, cum munus, condividere i doni. In questo sistema l'insegnante non aveva più la funzione di insegnare, cioè di inseminare, ma quello di levatrice: tirar fuori dai ragazzi, come novello Socrate, la loro capacità critica, il loro sguardo e le loro intuizioni, finalmente liberate in una serie di domande. Domande che lui poneva all'inizio della lezione, e a cui i ragazzi rispondevano a turno, per creare una serie di intuizioni che diventassero tesoro collettivo. Ero molto attratto da questo tipo di pedagogia, e volevo capirla fino in fondo con lui, e ho cominciato a scrivere insieme a lui il progetto per una scuola di cinema che utilizzasse proprio questo metodo didattico. Tutto questo per dire che il lavoro non era cinematografico, ma finalizzato all'insegnamento del linguaggio del cinema. Mentre facevamo queste cose, gli ho fatto vedere i miei film. Lui mi ha detto che non aveva mai amato il cinema e che riteneva che fosse uno strumento trasmissivo e non comunicativo, facilmente utilizzabile dal dominio (intendendo il potere) per influenzare le coscienze e diseducare soprattutto i giovani. Dolci ha anche scritto un libro dal titolo *La comunicazione di massa non esiste*, semplicemente perché il concetto di comunicazione presuppone un coinvolgimento, un dialogo, mentre la Tv non è uno strumento di comunicazione, ma di trasmissione, è un veicolo che va solo in una direzione. Questa riflessione che mi faceva fare mi apriva uno scenario incredibile. Però mi disse che i miei film erano sì trasmissivi, ma anche maieutici, cioè costringevano lo spettatore a pensare, e che lo interessavano. E visto che stava scrivendo un saggio sulla figura di San Francesco, ma non frequentando la storia del cinema, volle vedere Francesco, giullare di Dio di Rossellini. Glielo portai e ne rimase scioccato, capendo che esiste un modo di fare cinema che non condiziona né distorce ma anzi fa sviluppare il pensiero. E mi diede il compito di realizzare un film con il metodo maieutico, soprattutto per i ragazzi di questo paese, patria della rimozione storica, per farli riappassionare al senso della storia, visto che purtroppo la scuola è trasmissi-

va. Aprì un armadio in cui aveva raccolto le informazioni intorno alla strage di Portella della Ginestra, partendo dalle testimonianze dei banditi della banda di Salvatore Giuliano. Nel 1956 Dolci fu arrestato perché aveva organizzato uno sciopero “alla rovescia” – uno sciopero di contadini siciliani affamati – e li fece lavorare alla riparazione di una strada. I carabinieri lo misero in galera come sovversivo e persona atta a delinquere, e scontò tre mesi all’Ucciardone, dove non stette con le mani in mano ma intervistò i banditi di Giuliano, che gli hanno raccontato la loro versione dei fatti. Una versione così incredibile e lontana da quella ufficiale, sancita dal processo di Viterbo del ’51, che lui rimase all’inizio un po’ perplesso. Poi, con l’aiuto dei suoi collaboratori, fece una ricerca a tappeto nel territorio dove erano accaduti i fatti, e attraverso le testimonianze raccolte capì che quella versione data dai banditi non si discostava troppo dalla verità. Per cui mi chiese di raccontare quella storia, e poco prima di morire, in ospedale, mi disse queste parole: “gli italiani devono sapere che Portella della Ginestra è la chiave per comprendere la vera storia della nostra repubblica. Le regole della politica italiana di questo mezzo secolo sono state scritte con il sangue delle vittime di quella strage”. Per questa promessa stasera sono qui con voi.

P. Bertagna: Come ulteriore introduzione al film, come al solito, vorremmo un commento sulla locandina.

Benvenuti: L’immagine è quella di Gaspare Pisciotta, che dietro le sbarre del gabbione della Corte d’Assise di Viterbo grida la sua rabbia dopo aver ascoltato la sentenza che lo condannava all’ergastolo e dice “ci rivedremo a Palermo. Lì dirò tutto”. E qualcuno dal gruppo dei giornalisti presenti gli dice che non ci arriverà vivo. L’immagine è un po’ la sintesi di tutta la storia, e mi è sembrato giusto mostrare gli occhi di Pisciotta, per dare l’idea della tensione che sta dietro a questa storia. In realtà non è il vero Pisciotta, ma l’attore che lo interpreta, David Coco, che gli assomiglia in maniera impressionante. Nel film c’è anche il vero Pisciotta, che appare all’inizio del film in un cinegiornale d’epoca

che abbiamo recuperato, e si vede anche l’attore mostrare un certificato di benemeranza con la foto del vero Pisciotta. Il titolo, e anche la forma della scritta, riproduce il timbro ministeriale affisso sui fascicoli segreti.

P. Bertagna: Questo film è una ricostruzione di una vicenda storica importante per capire il presente, secondo l’intuizione di Dolci. Tra l’altro, tra i tuoi film, è il film più vicino temporalmente a noi. La ricostruzione avviene con l’impegno dell’avvocato, che è la figura che ci conduce all’interno della storia. Ma poi viene fatto un richiamo all’impegno di chi guarda il film, di accettare una ricostruzione che allo stesso tempo è interessante, anche estremamente toccante, convincente, ma si presenta attraverso disegni, o il gioco delle carte che il vento sparglia e rimanda all’aria. La prima cosa che mi viene da chiederti è di aiutarci a capire meglio come hai inteso il senso della ricostruzione di una vicenda storica.

Benvenuti: Intanto vorrei chiarire che nel cinema che faccio da più di trent’anni ho sempre avuto chiaro che il cinema è rappresentazione, non è la realtà. Anzi, più un film sembra vero, è più è falso. Per cui quando vediamo un film che sembra molto realistico, molto vero, vuol dire che è molto falso. E il cinema è comunque è teatro filmato, anche se in noi rimane sempre la sensazione illusoria di trovarci di fronte alla realtà. Finché abbiamo gli strumenti critici per distanziarcene e per leggere questa “realtà ricostruita” in modo critico e consapevole, va tutto bene. Quando invece chi subisce questa realtà sono i giovani, che non hanno sufficienti strumenti necessari per distinguere il vero dal falso, questi pensano che si tratti di realtà. Per cui quando guardano la Tv pensano che sia normale ogni cosa, anche tirare i sassi dai ponti dell’autostrada pensando di fare bingo. Proprio perché trovo mostruoso tutto ciò, ho sempre pensato di dover dichiarare in maniera esplicita, ogni volta che faccio un film, che sto facendo una rappresentazione. Che le inquadrature sono costruite, che i personaggi non hanno una recitazione naturalistica, ma sono semplicemente dei portatori di testi, di idee, ragionamenti e che il rapporto

con gli spettatori è sul piano delle idee: per cui si propongono delle domande e si coinvolgono gli spettatori a trovare insieme delle risposte, in un gioco collettivo di ragionamento. Soprattutto, si ha sempre molto presente il fatto che si tratta di rappresentazione. Questa è una scelta etica, che mi porta ad essere da una parte ben chiara. All'inizio del film ci sono i cinegiornali che illustrano la morte di Salvatore Giuliano con grande realismo. Gli italiani che lo hanno visto hanno creduto di capire che Giuliano fosse morto in quel modo. Poi è bastato un giornalista un po' più accorto degli altri per capire che alcuni dettagli non combaciavano con quella versione, ed è emersa una seconda ipotesi. Però quel cinegiornale è passato come il documento della verità storica. Attenzione alle verità storiche sancite dai cine o dai telegiornali, perché qualunque rappresentazione audiovisiva di qualunque genere è una rappresentazione, e non la realtà. Sono frammenti di realtà visti da un determinato punto di vista, e montati in un discorso che lo spettatore immagina di continuità, ma che in realtà procede per accostamento di immagini diverse. Durante la guerra del Golfo girò in tutto il mondo un documentario in cui si vede la distruzione dei pozzi petroliferi da parte di Saddam Hussein aveva determinato l'allagamento di vasti tratti di mare, e si vedeva un cormorano navigare in mezzo al petrolio. Poi qualcuno riconobbe in quell'immagine un documentario di dieci anni prima, relativo all'affondamento di una petroliera nei mari del Nord. È facile creare consenso e idee attraverso il cinema quando questo si presenta come portatore di realtà. Per questo io tengo a fare cinema che vuole essere portatore di idee, ma attraverso una dichiarata rappresentazione.

P. Bertagna: Quindi il disegno enfatizza quest'aspetto?

Benvenuti: Il disegno ha la funzione di fare da rappresentazione di una testimonianza (quella che Pisciotta fa all'avvocato) la cui veridicità è tutta da verificare. Il disegno ricorda che siamo nell'ambito della ricostruzione, sottolinea che non si tratta della realtà. Il problema di questo film era capire se attraverso le tante testimonianze fosse possibile deli-

neare un disegno comprensibile. La caratteristica di questo processo è che gli elementi sono variegati, complessi, quantitativamente enormi (ci sono migliaia di testi e documenti: è forse il processo su cui si è scritto di più). Quasi tutti falsi, mezzi veri e mezzi falsi, depistanti. Quando il processo di Viterbo – l'unico condotto in maniera concreta su questa vicenda – ha emesso una sentenza, ha cercato di mettere insieme questi elementi per dare loro un minimo di logica, ma lasciando fuori tantissimi altri tasselli che non tornavano. Le contraddizioni che ci sono attorno a questa storia sono tali e tante da non portare a nessun disegno. Abbiamo operato, allora, cercando di partire da un punto di vista completamente diverso da quello utilizzato dagli inquirenti al tempo del processo di Viterbo. Cioè prendendo, per ipotesi, per buone le dichiarazioni dei banditi, e confrontandole con quelle dei testimoni oculari, per vedere se insieme potevano creare un disegno comprensibile, e ci siamo accorti che stavolta funzionava, che coincidevano. Per esempio, c'è una discrepanza delle testimonianze sul numero degli uomini del seguito di Giuliano: da undici a trenta. Questo perché con trenta uomini – secondo la versione ufficiale – sarebbe tornato il conto degli ottocento bossoli ritrovati sul luogo della sparatoria dal sottotenente Ragusa, e che provenivano da postazioni di tiro che dovevano rimanere segrete. Studiando le carte, oltre ventimila documenti, si è scoperto che dietro questa storia c'è una faccenda così grossa che non è più compito di un cineasta affrontarla, ma che tocca agli storici stabilire la verità.

Intervento 1: Il film, anche se completamente diverso, mi ha ricordato, in alcune scene di chiaroscuro, *Francesco, giullare di Dio*. Lei ha parlato di maieutica, ma penso che le sue dichiarazioni contraddicano le sue intenzioni: se ogni film è rappresentazione, non può insegnare nulla, può solo proporre.

Benvenuti: La maieutica infatti non insegna. Insegnare vuol dire considerare l'altro come un recipiente vuoto, e riempirlo. La maieutica è invece una continua provocazione, fatta

attraverso domande, per far sì che ogni spettatore cerchi, senta il bisogno di trovare le risposte che le domande maieutiche propongono. Per cui il film è un film di domande, non di risposte. Non ci sono le prove, ma ci sono degli elementi, che per cinquant'anni erano rimasti nascosti dal segreto di stato, che noi abbiamo violato. Rispetto alle cose che non sono state dette, credo che ora gli storici debbano rimboccarsi le maniche e dare delle risposte. Mi devono dire chi ha sparato le granate, perché ci sono trenta feriti da schegge di granate, che non sono mai stati dichiarati. La seconda domanda che faccio è perché - se si sapeva fin da allora, come si è letto nelle carte - che l'arma che ha sparato sulle vittime di Portella è stata un'unica arma - questo emerge dagli atti del processo, addirittura dai giornali dell'epoca - e per associazione d'idee è diventata quella di Giuliano, si è poi scoperto, dopo cinquant'anni, che il calibro non corrispondeva a quello della sua arma? E perché Ferreri, che è riconosciuto negli atti del processo come partecipante alla strage e come infiltrato nella banda dall'ispettore Messina, nella sentenza non è nominato? Ultima cosa: cosa ci faceva il capitano Perenze, che ha ammazzato Salvatore Giuliano, chino su Togliatti ferito il giorno dell'attentato? Sono domande a cui gli storici hanno il dovere morale di rispondere, sennò non fanno il loro mestiere. Questo è il problema.

Intervento 2: Vorrei sapere prima di tutto se l'uomo coi capelli bianchi rappresenta una persona reale.

Benvenuti: Tutti i personaggi del film sono reali, tranne uno, quello che fa le perizie sui proiettili. L'uomo a cui lei fa riferimento, chiamato "il professore", è Giuseppe Montalbano. Era il numero due del Partito comunista siciliano, ed era stato incaricato di fare un'inchiesta parallela a quella degli inquirenti.

Intervento 3: Questo professore, a mio parere, sposa una tesi, nonostante le carte alla fine vengano scompigliate. Vorrei aggiungere una cosa, che mi crea problema: nel paese dove abito, vicino Milano, c'è un collegio in cui sono stati

messi a studiare tutti gli orfani dei carabinieri uccisi da Giuliano. Chi è il colpevole di questi omicidi? Scelba?

Benvenuti: Mi scusi, ma la domanda è retorica. Che Giuliano abbia ammazzato nella sua carriera più di ottanta carabinieri, questo è assodato. Quello che vorrei sottolineare - non per salvare Giuliano, un personaggio che sinceramente non mi sta simpatico - è che Giuliano non era un volgare tagliagole, come la pubblicistica ha sempre cercato di dimostrare, ma un combattente di un esercito che si chiamava separatista, di cui lui era stato nominato colonnello dai capi del movimento separatista siciliano, che era fortemente appoggiato, sponsorizzato e finanziato dagli americani dopo lo sbarco alleato in Sicilia. Il movimento separatista è stato un movimento fortissimo, che ha combattuto contro l'esercito italiano - Giuliano non ha ucciso solo dei carabinieri, ma anche dei soldati - perché combatteva una battaglia politica. Al di là del primo delitto che ha compiuto come bandito - e anche su quello ci sarebbe da discutere - Giuliano da quel momento diventa un combattente per un'idea, che se avesse trionfato, facendo della Sicilia uno stato degli Stati Uniti, Giuliano sarebbe stato in piazza sulla statua come Garibaldi. La storia è strana: gli eroi sono eroi a seconda del punto di vista da cui si guardano. Garibaldi è stato un criminale, rincorso da tutte le polizie, ha ucciso soldati e "carabinieri" dell'America Latina. La storia va affrontata in maniera complessiva. Che Giuliano abbia ucciso ottanta carabinieri è vero, quello che voglio dire è che il gioco delle carte è un gioco, e non una tesi. Tutta questa storia è fatta di coincidenze. Tutti quei passaggi che le stanno dietro sono rigorosamente documentati, tanto è vero che sono qui a parlare con voi e non in galera perché non sono stato né denunciato né querelato. Non solo: dietro questa sceneggiatura c'è il lavoro di sei avvocati, due penalisti e quattro civilisti - non avvocati miei, ma della Fandango, una ditta miliardaria che non ha nessuna intenzione di pagare spese processuali - i quali hanno preteso dal sottoscritto ampia e dettagliata documentazione di quello che andavo dicendo. Per cui quel gioco delle carte e quelle relazioni tra i personaggi sono rigorosamente documentate.

Intervento 4: Lei ha detto che Giuliano è stato ucciso in un modo diverso rispetto a quello che si è visto nel documentario. Mi sembra di ricordare che non fu affatto Perenzi a ucciderlo, ma che fosse coinvolto Pisciotta. Volevo chiederle come mai nel film non se ne parla, e mi sembra anche che sia in penombra nel film il ruolo della mafia, di cui si dice che occupasse una postazione ma non è chiaro perché.

Benvenuti: Per quanto riguarda la morte di Giuliano per mano di Pisciotta le posso dire che un famoso film di Francesco Rosi, intitolato Salvatore Giuliano, mostra come i carabinieri mettano in scena la sua morte, che sarebbe in realtà avvenuta poche ore prima perché Giuliano dormiva in casa dell'avvocato De Maria, nel cortile del quale sarà poi trovato il cadavere di Giuliano, e Pisciotta lo andò a trovare la sera prima, dormì con lui e lo uccise, dopo di che fuggì e i carabinieri presero il cadavere e inventarono questa messinscena. Questa seconda versione è quella che ha scardinato quella ufficiale, anche se per l'Arma dei carabinieri l'uccisore di Giuliano è ancora il capitano Perenzi. C'è da dire anche che tra le carte che sono state nascoste e su cui abbiamo lavorato, abbiamo scoperto il referto dell'autopsia sul cadavere di Giuliano, con due dettagli molto interessanti. Il primo: il cadavere era stato ucciso quarantotto ore prima. Il secondo: nei polsi e nelle caviglie erano segni di legature avvenute da vivo. Giuliano era stato drogato, legato e ucciso sotto sedativi, quarantotto ore prima. Questi elementi ci mostrano un'ipotesi della morte ancora diversa, per cui il racconto che per trenta, quarant'anni è stato fatto da Pisciotta, alla luce di questi elementi, scompare a favore di una terza versione. Non ho voluto insistere oltre sulla morte di Giuliano perché l'obiettivo voluto da Dolci era parlare di Portella della Ginestra. Nel 1980 il governo italiano ha promulgato una legge che riconosceva alle vittime e ai familiari delle vittime delle stragi politiche avvenute in Italia durante gli anni Settanta un rimborso economico. Per cui le vittime della strage di Bologna, della Banca dell'Agricoltura di Milano, dell'Italicus, di Brescia, eccetera, hanno avuto un riconoscimento economico. Eccetto quelle di Portella della Gi-

nestra, per un semplice motivo: che l'allora ministro degli Interni Mario Scelba dichiarò che quella non era una strage politica ma di banditi. L'obiettivo di Dolci era riaprire il caso, far dare "la patente" di strage politica a questa storia, per far ottenere alle sei vittime rimaste una giustizia. L'obiettivo del film era quello, non allargare il tema su altri campi. Per quanto riguarda il ruolo della mafia, era fondamentale, perché fa, secondo la mia ipotesi, da collante, da collettore, tra i vari gruppi operativi. Ha consentito che la strage avvenisse, e infatti sappiamo che due giorni prima ci fu un summit mafioso a pochi metri dalla strage. Poi, quel giorno, tutti gli altri mafiosi si sono ben guardati dallo scomparire, ma si sono fatti vedere in piazza - addirittura i mafiosi di Piana degli Albanesi hanno organizzato una festa e invitato il maresciallo dei carabinieri per farsi vedere - mentre gli unici mafiosi che hanno avuto un ruolo attivo nella storia sono quelli di S. Giuseppe Iato, che si sono attivati per muovere l'automobile e far credere a Giuliano che stesse arrivando la macchina con Li Causi, e che hanno avuto un ruolo preciso perché erano lì a controllare e a coprire l'azione della banda da una collina vicina al luogo dove stava Giuliano. L'altro gruppo mafioso che ha un ruolo importante è quello che blocca Cacaova, che deve rapire Li Causi, il gruppo di Morreale. La mafia si muoveva a livelli diversi, in una regia che teneva tantissime persone coinvolte, dalla polizia, ai carabinieri, agli uomini di governo, ognuno con un suo piccolo compito da svolgere. La stessa regia che si ritrova nell'uccisione di Pisciotta, per uccidere il quale si sono mosse almeno venti persone. Per cinquant'anni ci hanno fatto credere che il caffè fosse la causa della morte. Poi si è scoperto che era la grande balla da raccontare agli italiani. Quel caffè quella mattina l'aveva preso oltre a lui, anche suo padre, con cui divideva la cella e i pasti. Come si spiega che il padre non è morto? Il mistero si spiega solo con la medicina che Pisciotta prendeva da pochi giorni. Perché non si è indagato sulla medicina, nonostante il grido di Pisciotta, che è agli atti, facesse riferimento proprio a quella? Perché - si è scoperto ora dagli atti - non era in commercio in Italia, ma si trovava soltanto alla farmacia del Vaticano. Siccome non si poteva

indagare su un farmaco di quella provenienza, si è deciso di indagare solo sul caffè. E com'è finita? Siccome il caffè era avvelenato, e il padre di Pisciotta non è morto, è stato accusato, processato e condannato per avere ucciso il figlio.

Intervento 5: Il finale col gioco di carte non rischia di rimanere ambiguo, di non dimostrare niente?

Benvenuti: Il mio obiettivo era sollevare dei problemi su una storia irrisolta della nostra repubblica, che invece guarda caso, si preferisce lasciare chiusi in un cassetto.

Intervento 6: Premetto che ho visto il film due volte e ho capito delle cose che mi erano sfuggite nella prima visione. Mi è sorto qualche dubbio sulla appartenenza delle granate alla Decima Mas, come se non potessero essere appartenute anche alla mafia. Il film è bellissimo, e se ne può discutere all'infinito.

Benvenuti: Per quanto riguarda la sua curiosità, le carte che arrivano da Washington, e che saranno pubblicate tra poco dal professor Tranfaglia, sono impressionanti: svelano una rete di rapporti tra i servizi segreti americani in Italia e gli ex uomini della Decima Mas proprio in Sicilia, che gli americani consideravano una loro portaerei nel Mediterraneo, e che durante la Guerra Fredda era fondamentale strategicamente. Siccome aveva spaventato molto la crescita dei voti da parte del Partito socialista e comunista dopo la lotta per le terre, gli americani temevano che la Sicilia diventasse un'isola rossa. Quindi si doveva colpire un paese simbolo - Piana degli Albanesi, perché l'Albania rappresentava il paese di confine di potere rosso - per dare un segno politico preciso. Questa relazione tra i servizi segreti americani e gli uomini della ex repubblica di Salò è esplicitata in mille documenti. Per quanto riguarda le granate il libro *Segreti di stato*, a cura di Nicola Tranfaglia, contiene la foto della granata artigianale in dotazione ai servizi segreti americani. Insomma questo film è un elenco di domande, di questioni che vengono poste perché chi sa e chi deve rispondere lo faccia.

Tra le domande che volevo porre c'è anche quella, per finire, sulla firma di Scelba sull'attestato di benemerenzza al bandito Gaspare Pisciotta. Io ho posto solo le carte in tavola, ho fatto solo delle domande... In questo senso spero e credo che sia un film "maieutico".

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Iris Valenti - Rivista da Paolo Benvenuti la strage di Portella delle Ginestre appare ancor più tragica e amara nello spietato calcolo della sua esecuzione. Alle già troppe domande esistenti, altre nuove più angosciose si aggiungono, generando un profondo senso di smarrimento e sfiducia nelle istituzioni. Che risposte daranno (se mai le daranno) le persone additate come a conoscenza dei fatti? E sarà un bene conoscere la verità? Molto originale e di effetto lo svolgimento narrativo supportato da un'ottima regia e dall'interpretazione.

Armando Cacialli - Complimenti al regista Paolo Benvenuti per il coraggio e il lavoro di ricerca che ha fatto. Peccato che l'Italia di oggi abbia poche persone così...

OTTIMO

Rosanna Radaelli - Ottimo film e grande cinema. Non ho la capacità né la possibilità di verificare il lavoro di documentazione a monte del lavoro del regista, della cui serietà non ho il minimo dubbio. Intendo restringere la mia analisi al film, film che mi è parso un piccolo - in quanto breve - grande film. Forse un po' lenta la prima parte, rispetto alla intensa drammaticità seguente, che porta a un finale di grande cinema. Il racconto di Benvenuti, a rischio come tutto quanto si rifà a eventi storicamente abbastanza vicini, doveva essere fatto in un modo particolare per avere un senso, e il regista ci è perfettamente riuscito. Rigoroso e coerente.

te dall'inizio alla fine, scabro, essenziale, mi ha molto coinvolto per aver saputo rendere magistralmente l'ambiente, e non solo fisico, duro e greve che inquadra i fatti. È evidente che non è impossibile fare del vero cinema.

Raffaella Brusati - Chi ha voluto davvero la strage di Portella della Ginestra? È la domanda che sembra ossessionare l'avvocato difensore di quel Pisciotta braccio destro proprio di Giuliano, che è la voce del racconto, che scandisce tempi e luoghi snocciolando lentamente i tasselli che ricostruiscono e colorano una scena fatta di intrighi e trame tutte tese ad un unico obiettivo. È una ricostruzione asciutta, con un risultato davvero efficace, che non indugia apertamente sui sentimenti per lasciare spazio all'inchiesta, ma restituisce pienamente le emozioni in un crescendo di stupore e incredulità che aumenta con lo sgretolarsi delle facciate, con la scoperta di quelle mani invisibili che segretamente muovono le fila. Questo disegno è reso in modo perfetto, anche da una recitazione quasi teatrale, da una ricostruzione essenziale, rigorosa, che affida ad alcuni bellissimi schizzi e a un plastico il compito di spiegare le meccaniche di un fatto gravissimo, primo di una lunga e drammatica serie, una strage di stato fatalmente coperta da un segreto di stato. Il regista, in un crescendo di tensione, espone un teorema relativo ai fatti siciliani e non solo, ricorrendo a una successione di carte illustrate che dispone sul tavolo come in un solitario, con nomi e cognomi: è il tipico "castello di carte" che una ventata scompiglia all'improvviso, costringendo a mischiare il mazzo di nuovo e a dover ricominciare il solitario.

Cristina Bruni Zauli - Avevo già avuto modo di apprezzare le capacità analitiche nelle ricostruzioni storiche del regista in *Gostanza da Libbiano* sui mille mali della Santa Inquisizione. In *Segreti di Stato* queste doti si sono ulteriormente affinate, tenuto conto dell'attualità della vicenda e del labile e delicato confine tra storia e politica, pur permanendo il medesimo impianto di tipo teatrale, più che filmico. La tesi del complotto per la strage di Portella della Ginestra è molto ardita e accettabile solo nella misura in cui essa rappre-

senta una e non l'unica chiave di lettura. Che la realtà mediatica, purtroppo, molto spesso, rappresenti uno stravolgimento di quella fattuale non è una novità e questi film (penso anche all'americano *JFK* sull'omicidio Kennedy) sono utili per far riemergere vecchi interrogativi e magari per consentire di riaprire le indagini. Atto doveroso anche per le nuove generazioni. Ho avuto modo di visitare l'area dove sorge Portella della Ginestra vicino a Piana degli Albanesi: è ancora oggi spettrale, quasi vi aleggiasse i fantasmi di un passato a chiedere giustizia.

Sandro Vimercati - Un film coraggioso, che solleva molte problematiche ma soprattutto ci presenta una realtà del tutto diversa da quanto sapevamo.

Gabriella Rampi - Immagini nitide, senza retorica. Onestà intellettuale e chiarezza di linguaggio. Ottima recitazione. resta l'interrogativo: la verità si può raggiungere o è così fragile che basta un colpo di vento a farla vacillare?

BUONO

Ennio Sangalli - Lascerei il discorso storico agli storici. Il regista propone un film indagine che è efficace cinematograficamente perché prende l'animo dello spettatore e lo pone di fronte a una realtà magari solo verosimile ma che al momento si mostra vera. Sostenuto anche dagli attori bravi e credibili.

Bruno Bruni - Una diversa ricostruzione dei fatti ribalta la consolidata versione storica sull'eccidio di Portella della Ginestra, nell'agitato dopo guerra siciliano. C'è da rimanere sconcertati, nell'apprendere che l'imboscata nei confronti di inermi lavoratori non fu opera della mafia che armò il brigantaggio isolano, ma operativamente eseguita dalla Cia, con la copertura delle forze politiche italiane e della segreteria vaticana, timorose di una vittoria elettorale del Pci. Aumentano in questo modo i misteri italiani che dal suggello

dei segreti di stato, partoriscono periodicamente nuove verità, aumentando la confusione, alimentando polemiche e sfiducia nelle istituzioni. Risulta difficile però non collegare queste situazioni con l'imperante anti-americanismo e con un certo revisionismo ideologico, così come risulta improponibile il riferimento a Danilo Dolci, sociologo dai nobili intenti, ma chiaramente schierato, che raccoglie nuovi elementi all'Ucciardone da personaggi che hanno tutto l'interesse a capovolgere episodi che li vedono imputati. È un vero peccato che Benvenuti ci voglia condurre su terreni così scivolosi, attraverso un film ben interpretato ma che non convince. Partendo da enunciazioni di tipo razionale, termina con ipotesi suggestive e spesso fantasiose, avvalendosi di riferimenti a un contesto politico che da sempre e comunque nei confronti dello Stato si è posto solo in termini di forte contrapposizione.

Rita Gastaldi - Ho apprezzato molto l'impegno civile che ha ispirato il film, e che nello stesso traspare, e lo stile, di rigore, eleganza, essenzialità, con il quale la storia è narrata o, meglio, l'ipotesi di storia è ricostruita. Ho trovato le immagini (dai fari dell'automobile nella notte con cui inizia il film, ai muri e alle celle delle prigioni, dai secondini che spiano i colloqui con l'avvocato ai giudici "rimpiccioliti" in un'aula del tribunale che la fotografia, partendo dall'alto, fa apparire immensa e lontana; dalle strategie ricostruite a tavolino con sigarette, portacenere e fermacarte, trasferite in disegni, immediati come uno schizzo e descrittivi come un fumetto di avventure, allo specchio/antina dell'armadietto che rinvia e nasconde le immagini, dalla catena di interdipendenze costruita con le carte da gioco/fotografie al soffio di vento finale che le disperde e rimette tutto in gioco) e i personaggi, che intuiscono e ricercano la verità nascosta (dal cocciuto avvocato difensore/investigatore al perito/suggeritore, con i suoi plastici, perizie balistiche e intuizioni astrologiche, al "grande saggio"), molto efficaci nel far percepire allo spettatore l'atmosfera di congiure, connivenze, strumentalizzazioni, abusi di potere e regia da gran burattinaio, la "tentativeness" di una ricostruzione, tanto più plausibile

in quanto non definitiva, e una nuova curiosità nei confronti della storia del nostro tempo.

Luisa Alberini - Un film per non dimenticare. Quasi che le immagini degli avvenimenti, non importa se affidate alla fantasia del disegno o alla riproduzione geometrica di un modellino plastico, possano ricollocare l'evento nella storia. E dare autenticità a una raccolta di notizie da troppo tempo sepolte in quegli archivi ormai pieni di polvere di tribunali o segreterie politiche. Qui il rigore della ricostruzione, che attraversa verità e ipotesi e si spinge fino a dove non potrà mai trovare definitiva spiegazione perché basta un soffio di vento a cancellare tutto, è documento. Una storia di ieri per ricordare o per far sapere segreti e misteri, non solo di ieri.

Piergiovanna Bruni - Una verità a scoppio ritardato quella che Benvenuti ci sottopone. Una nuova attenta versione dei fatti dal punto di vista suo e di Danilo Dolci. Una verità diversa sui mandanti dell'eccidio che ci era stata a suo tempo riferita come opera del clan dei mafiosi contrari alla riforma agraria, che avrebbero armato la banda capeggiata dal bandito Giuliano. Oggi il film sostiene che fu la Cia ad inviare propri uomini, complice lo Stato italiano e la Santa Sede e qualche bandito che, collaborando, avrebbe ottenuto il visto d'espatrio per l'America. Una grande tragedia dal cui polverone emergono separatismo, banditismo, corruzione, politica, delazioni, ideologia esasperata. Troppi sono i misteri italiani ancora insoluti e non giova allargarne i dubbi dopo tanto tempo, anche se finalizzati al sentimento di verità e di giustizia. Indipendentemente dai mandanti, quello che più conta è che furono sacrificate vite umane, a cui il film poco si rivolge, anche se uno scopo è risarcire i parenti delle vittime. Il film mira alla questione politica, e a colpevolizzare i personaggi del partito politico opposto. Non ritengo sia un buon servizio al superamento delle ideologie e al contributo del ristabilimento della verità. Tecnicamente il film è perfetto, considerando la costruzione di una delle tante ipotesi dell'emblematico eccidio.

Paolo Cipelletti - Lungi dall'essere particolarmente maieutico - come sostenuto dal regista - il film è l'appassionante esposizione di una tesi (verosimile), con un linguaggio originale e cinematograficamente molto efficace.

DISCRETO

Marcello Napolitano - Il contenuto è importante e travalica i pregi, anche notevoli del film. Credo che le tesi generali di Benvenuti siano quelle abbastanza accettate ad oggi: la strage di Portella fu un episodio di lotta politica, in cui separatismo e mafia operarono per conto della politica, probabilmente di Roma, o forse anche di Washington; comunque il regista porta degli importanti dati di discussione, per es. l'analisi delle pallottole e delle ferite, la presenza delle granate, di più gruppi di fuoco coordinati da enti diversi e con diverse finalità; l'assassinio di Pisciotta attraverso il medicinale, etc. Non si realizza però il dramma e quindi lo spettacolo: forse al regista non importa, ma certo ciò fa del film un prodotto di consumo limitato e riduce conseguentemente la diffusione del messaggio. Lo stesso Catania diventa qui una specie di pesce lesso, non fa l'attore, ma sembra un annunciatore del meteo Tv vecchia maniera. Come rilevato durante il dibattito con il regista, la scala di responsabilità, descritta alla fine del film, è possibile ma largamente artificiosa; certo il regista vuole scuoterci con argomenti forti, proporci delle ipotesi anche estreme per svegliare la nostra capacità critica, ma opera sul lato razionale e non emotivo, per cui il film perde come spettacolo. Tutte queste discus-

sioni fanno perdere di vista la grande perizia di Benvenuti nel costruire il film: la sua esperienza di pittore entra prepotentemente in scene bellissime, come quella iniziale, con le ombre delle sbarre sul muro quando il politico entra nel carcere per contattare il sicario; anche bellissime le riprese sulle montagne invernali della Sicilia, con quei colori freddi ma nello stesso tempo vividi, il cielo nuvoloso ma mosso.

MEDIOCRE

Carlo Chiesa - Un improvviso, ma puntuale colpo di vento ha mandato all'aria il castello accusatorio dell'avvocato e ha salvato da una colossale inquisizione un folto gruppo di legali, poliziotti, politici, industriali, perfino vescovi e papi, oltre naturalmente la CIA. Premesso che ciascuno ha il diritto di pensarla come vuole, non capisco che bisogno abbia lo Stato di finanziare qualcuno che, con evidente malizia, osa scoprirne i... "segreti". A fronte della citatissima scena dell'assassinio "allo specchio", menzionerei la noiosa, inutile, incomprensibile sequenza eiguardante la posizione degli Attori fra gli aspri masi di Portella.

INSUFFICIENTE

Marcello Ottaggio - Se il regista pensa di poter avvicinare alla storia i ragazzi utilizzando i suoi film, estremamente noiosi, è sulla strada sbagliata. Di film storici ne abbiamo visti tanti, ma raccontati e girati in una forma più accattivante!

Sweet Sixteen

28

SWEET SIXTEEN

regia: Ken Loach

origine: Gran Bretagna 2002)

sceneggiatura: Paul Laverty

fotografia: Barry Ackroyd

montaggio: Jonathan Morris

scenografia: Martin Johnson

musiche: George Fenton

interpreti: Martin Compston (Liam), Michelle Coulter (Jean), Annmarie Fulton (Chantelle), William Ruane (Pinball), Gary McCormack (Stan), Tommy McKee (Rab)

durata: 1h 46'

distribuzione: Bim

KEN LOACH

Nuneaton, Warwickshire (Gran Bretagna), 17 giugno 1936

1967: *Poor Cow*

1969: *Kes*

1971: *Family Life*

1986: *Fatherland*

1990: *L'agenda nascosta*

1991: *Riff Raff - Meglio perderli che trovarli*

1993: *Piovono pietre*

1994: *Ladybird Ladybird*

1995: *Terra e libertà*

1996: *La canzone di Carla*

1998: *My Name Is Joe*

2000: *Bread and Roses*

2001: *Paul, Mick e gli altri*

2002: *11 settembre 2001* (episodio)

2002: *Sweet Sixteen*

LA STORIA

A Greenock, città della costa scozzese non molto distante da Glasgow, dove la chiusura dei cantieri navali ha significato solo lavoro precario se non vera disoccupazione, Liam, non ancora sedicenne, è uno di quei ragazzi che hanno voglia di ribellarsi a una vita fatta solo di privazioni.

A scuola non ci va più, lo hanno cacciato. La madre è in carcere, condannata per traffico di eroina. Del padre non si hanno notizie. Il nonno presso cui vive, non è quello che dovrebbe proteggerlo. E la persona che gli sta più addosso, per manovrarlo a suo vantaggio, è Stan, l'amante della madre. Liam trascorre il tempo vendendo sigarette nei bar intorno al porto.

Un giorno, pretesto una visita in carcere alla madre, Liam riceve da Stan un ordine: nascondere sotto le labbra due dosi di droga e passarle alla madre con un bacio. Ma Liam che riesce a eludere il controllo delle guardie carcerarie si rifiuta di consegnare alla madre la "roba", preoccupato delle conseguenze che quel gesto potrebbe avere per lei.

Lo sgarro, perché così quel rifiuto viene visto da Stan, significa per il ragazzo botte e il definitivo allontanamento da casa. È allora che Liam chiede ospitalità alla sorella, Chantelle, di poco più grande di lui, ragazza madre, che della propria non vuol più sentir parlare. Chantelle capisce subito che il

fratello si è messo nei guai, ma non fa storie, lo medica e pone come condizione che sia d'accordo il suo bambino.

Liam ha però un sogno più grande: far trovare alla madre, quando uscirà dalla prigione, il giorno prima del suo sedicesimo compleanno, una casa nuova, un bel prefabbricato che nota un pomeriggio in giro con il nipotino sulla collina. Il prefabbricato costa molti soldi, impossibile da mettere insieme vendendo solo sigarette. Convince così il suo miglior amico a rubare insieme a lui la droga a Stan, nei confronti del quale nutre anche voglia di vendetta, e di spacciarla per strada. Poco dopo Douglas, uno di quegli uomini che controlla il mercato degli stupefacenti, proprietario di un centro estetico alla moda, nota immediatamente il successo e la sua intraprendenza, e gli propone di entrare nella propria squadra. E Liam si rende disponibile e per consegnare più in fretta la roba da vendere cerca la collaborazione di quei ragazzi che in motorino portano a domicilio la pizza ordinata per telefono.

Superata brillantemente la prima prova Douglas vuole però controllare la totale affidabilità di Liam e quello che gli chiede è un omicidio: ammazzare con un coltello. Liam arriva fino a pochi passi da quel gesto, viene però fermato in tempo. Ma la scelta di Liam ha immediatamente un costo troppo alto. Il prezzo da pagare: l'inatteso dissenso dal suo miglior amico, Flipper, e la vendetta di chi se la prende proprio con il prefabbricato e gli dà fuoco. Unico rifugio Chantelle, che lo richiama ai doveri verso se stesso e il piccolo nipote.

Douglas, informato di quello che è successo al ragazzo, gli va incontro e gli offre un appartamento per la madre. In cambio un favore: eliminare quel Flipper, che gli ha appena sfondato una vetrina del "centro" e che ritiene ormai pericoloso.

Liam torna da Chantelle con una copia di chiavi anche per lei. In quell'appartamento il ragazzo ha riposto tutta la speranza di riavere la famiglia che gli è mancata. Chantelle esita. Gli ricorda che la madre non ha mai voluto saperne di loro. Liam non ascolta. Puntuale e con il suo miglior vestito va a prendere la madre il giorno dell'uscita del carcere. La porta in quella casa dove tutto è nuovo e bellissimo. Organizza per lei la festa di "bentornata". Arriva anche Chantelle con suo figlio. E tutto si svolge come Liam aveva voluto.

Ma la mattina dopo Chantelle dice a Liam che la madre se ne è andata. Per Liam c'è un'unica spiegazione e se la prende con la sorella. Chantelle prova a dirgli che non è colpa di nessuno se la madre ha scelto di andarsene, che non può più fare altro se non tornare in quel mondo in cui ha sempre vissuto.

Liam è fuori di sè. Va a cercarla da Stan. Le parla, parla anche a lui e davanti all'inutilità delle sue parole tira fuori il coltello e si avventa su l'uomo. Poi esce senza più sapere dove andare. Il telefono lo raggiunge. È Chantelle: «la polizia ti sta cercando, ti voglio bene». Davanti, solo la distesa del mare. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Sweet Sixteen (il titolo, *Dolci Sedici Anni*, suona amaramente sarcastico) è uno dei film belli di Ken Loach, realisticamente esatto e sentimentalmente struggente, su un problema europeo irrisolto, anzi sempre più grave: i giovani *No-Future*, i ragazzi senza speranza né vie d'uscita. A Greenock in Scozia, piccola città socialmente devastata dalla chiusura dei cantieri navali e dalla conseguente disoccupazione cronica nella quale crimine e traffico di droga spadroneggiano, un adolescente è stato espulso dalla scuola e non ci tornerà; sua madre è in prigione per essersi assunta le colpe di spaccio di droga dell'uomo con cui vive; sua sorella, ragazza-madre diciassettenne, e il bambino di lei, rappresentano l'unica forma di famiglia. Il ragazzo protagonista sogna quello che non ha: una famiglia unita e affettuosa, una casa confortevole e calda, una vita dignitosa e serena. Sogna di realizzare tutto questo, d'iniziare una nuova esistenza, nel giorno del suo sedicesimo compleanno, che sarà anche il giorno in cui sua madre uscirà di prigione. Ma per avere un luogo sicuro per sé e per i suoi ci vogliono soldi, e i soldi si fanno col crimine. [...] Martin Compston, il giovanissimo calciatore che recita la parte del protagonista, è bravissimo e/o diretto molto bene: la sua naturalezza, schiettezza e freschezza danno un grande contributo al film bello, serio e vivo, lontanis-

simo da ogni retorica e intensamente commovente. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 23 febbraio 2003).

Doppio ritorno per Ken Loach. Oltre che in patria, con *Sweet Sixteen* l'eterno arrabbiato torna infatti alla famiglia, suo tema d'origine, dopo i ferrovieri di *Paul, Mick e gli altri*. Ma i tempi sono così duri che il 15enne Liam, madre tossicomane, patrigno spacciatore, darebbe un braccio per avere un focolare. Anche se per fare qualche soldo inizia a spacciare a sua volta. Innescando una spirale di violenze che distruggerà per sempre i suoi sogni. Fra pusher e coltelli, un Edipo scozzese e tragicamente attuale. (FABIO FERZETTI, *Il Messaggero*, 28 febbraio 2003)

Ken Loach riscopre la sua classicità perduta, che ovviamente non è relativa alle storie o alle modalità produttive ma allo sguardo. E forse l'unico regista europeo che permette di tornare sul dibattito "teorico" per eccellenza: realismo o finzione? Più Francesco Rosi che Roberto Rossellini, il cineasta britannico, che cita il neorealismo come ovvia fonte d'ispirazione, non si accontenta di raccontare o interpretare la realtà nel suo divenire (la "fenomenologia"), ma interviene direttamente sulla materia. È un militante puro, con un occhio schierato e un'idea di mondo netta, chiara, trasparente. Pregio e insieme limite, perché in questo caso la scelta di visione coincide con quella di campo. A volte si rischia la declamazione "politica", la retorica. Ma *Sweet 16* vola altissimo, perché la sceneggiatura pregevole di senso etico del solito Paul Laverty va a braccetto con facce che parlano da sole, con situazioni di degrado sociale che, in quanto autentiche e misconosciute, hanno bisogno di trovare una voce attraverso il cinema. [...] Loach non è così ingenuo da credere che l'arte cambi il mondo. Ma in fondo ancora ci spera. E noi con lui. (MAURO GERVASINI, *Film Tv*, 25 febbraio 2003)

Prima o poi, i registi migliori raccontano storie d'amore. Con *Sweet Sixteen* Loach, che altrove (*La canzone di Carla, My Name Is Joe*) aveva narrato la love-story tra un uomo e una donna, mette in scena l'amore di Liam, sedicenne scozzese, per la madre. La sceneggiatura - premiata a Cannes -

s'incrina sugli sforzi compiuti dal ragazzo nella speranza di salvare l'amatissima e autodistruttiva mamma dalla droga e dall'attrazione per uomini indegni. [...] Ma il rimedio all'emarginazione è atrocemente omeopatico. Manipolato da mascalzoni che approfittano del suo disperato ottimismo, Liam si fa dealer pagandone le conseguenze con dolori fisici e morali, fino a subire il ricatto di dovere eliminare l'amico fraterno: Pinball, il ragazzo "palla da ping-pong" che in lui identifica tutta la propria famiglia. L'amico Loach non rinuncia all'inflessibile sguardo politico di sempre; né fa mistero del fatto che gli spacciatori, nella ricerca del massimo profitto, obbediscano alle stesse leggi su cui si regge l'ordine (il disordine) sociale. Ancora una volta, però, il suo talento lo preserva sia dal determinismo meccanico, sia dalla tentazione d'impartire una lezione sui disastri che la società provoca nelle vite degli umiliati e offesi. *Sweet Sixteen* non è né un film sugli adolescenti scozzesi emarginati, né tantomeno un film sulla droga o sulle carceri femminili. A ben guardare, anzi, la storia del piccolo delinquente per amore è raccontata secondo il tracciato ascesa-e-caduta che caratterizzava il classico *gangster movie*. Focalizzando la vicenda su Liam e il suo piccolo mondo senza pietà, il regista evita agilmente le trappole del cinema a tesi e dedica agli sfortunati personaggi tutta la simpatia umana di cui è capace; ne fa creature di carne e di sangue, per le quali è istintivo provare solidarietà. A tutto ciò si aggiunge l'eccezionale interpretazione di Martin Compton, debuttante trovato in un liceo: una sintesi di durezza e tenerezza, risolutezza e fragilità, aggressività e trepidazione che fa di Liam un piccolo eroe di periferia, una sorta di angelo caduto proletario difficile da dimenticare. (ROBERTO NEPOTI, *La Repubblica*, 22 febbraio 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Bruna Teli - Giudico quest'ultimo film di Ken Loach migliore di tutti i precedenti, sia per l'argomento trattato e la

recitazione del protagonista, sia per la capacità del regista di far presa sullo spettatore suscitando una sincera e profonda commozione. Qui non si avverte un intento politico-propagandistico, come in altre opere, ma la denuncia sofferta dei danni provocati dai rivolgimenti sociali avvenuti in Inghilterra, e nel mondo occidentale in genere, a seguito della crisi occupazionale e dello sfascio della famiglia, danni che colpiscono soprattutto i giovani - anche i più intelligenti - portandoli alla perdizione. La drammatica conclusione denuncia una condizione giovanile disperata, che fa soffrire il regista e gli spettatori.

OTTIMO

Angela Scarano - Rappresentazione dei valori umani assoluti: affetto fraterno, amicizia, amore per la mamma, tenerezza per il nipotino emergono da una realtà degradata. Il mezzo scelto trasforma tutto in tragedia: la ricerca "veloce" del riscatto, con il ricorso al traffico di droga noncurante della devastazione che comporta («ma io portavo solo la pizza» dice uno dei ragazzi) porta all'epilogo con la corruzione totale dei buoni sentimenti. Non entusiasma il titolo agrodolce, che evoca il giorno del compleanno che poi è la massima espressione della tragedia, se non per il significato di "denuncia" rispetto alla condizione di un ragazzo senza futuro.

Eloisa Raimondo - Un film che, senza indulgere in facili stereotipi, affronta un tema, quello delle relazioni familiari, nell'aspetto sentimentale, in un ambiente di profonda durezza, quale quello dello spaccio della droga. Il regista, in tale contesto, realizza un film d'amore, d'amore filiale, di raffinata onestà e di raro equilibrio che, grazie alla sapiente sceneggiatura e all'ottima interpretazione del protagonista, è riuscito a coinvolgermi profondamente.

Raffaella Brusati - La storia di *Sweet Sixteen* è amara, dura, secondo lo stile cui ormai Ken Loach ci ha abituato. Una sceneggiatura triste, secca, che non lascia spazio alle emozio-

ni né tanto meno all'evasione; uno stile mai retorico, che entra nei sentimenti senza essere sentimentale, con un lavoro singolare su attori non professionisti, a cominciare dal giovanissimo e straordinario Martin Compston. E a chi continuerà a obiettare al regista di fare sempre lo stesso film, con lo stesso tema, gli stessi personaggi tormentati e la stessa morale, rispondo che questo è il rischio di tutte le persone che hanno un sogno. Un sogno che Loach persegue da tanto tempo e che ha continuato ad inseguire. Perché chi ha un sogno, un'etica, una passione, li persegue a testa bassa, con cieca e infallibile dedizione. Esattamente come Liam, il protagonista di questo bellissimo e struggente film..

Anna Maria Scolari - Un film molto bello, commovente, ma che mi ha profondamente angosciato perché ci presenta un ragazzo fundamentalmente buono, il quale, per il desiderio di ricreare la famiglia che non ha avuto, diventa un delinquente.

Antonio Caniato - Baden Powell diceva che in ogni ragazzo - anche nel più difficile - c'è almeno un 5% di bontà su cui far leva per aiutarlo a crescere positivamente. Ma se su quel 5% di bontà, invece che un educatore, fa leva una banda di delinquenti? Ken Loach, in modo realistico e coinvolgente, mostra che cosa può accadere.

Maria Castellino - Il film nasce anche come ripresa/rilettura nel contesto inglese dei *400 colpi* di Truffaut. Anche là c'era un ragazzo animato dalle migliori intenzioni che finiva regolarmente nei pasticci. Un ragazzo giovane con un rapporto problematico con la madre. E con un grande amico del cuore, compagno di avventure e pasticci... Anche il capolavoro di Truffaut si chiudeva in riva a un mare che appare come un limite invalicabile ma anche come un'ulteriore promessa di orizzonte e di viaggio. Forse i 16 anni possono ancora essere dolci se, al di là di tutte le tristi vicende, di tutti gli sbagli, di tutti gli errori, resta un qualche punto di riferimento affettivo: Liam ha una sorella che gli vuole bene (e qui emerge una differenza forte con Antoine Doinel che

non aveva proprio nessuno). Tutti dicono che questo film di Loach è negativo e pessimista, mentre a me pare che, pur disegnando un mondo disperato e disperante, lasci volutamente spazio a una speranza...

BUONO

Enrico Venturi - Con *Sweet Sixteen* Ken Loach ritorna al filone di denuncia sociale che più gli è caro (ricordo qui al San Fedele *Ladybird Ladybird* e *Paul, Mick e gli altri*) e lo fa molto bene. La storia, grazie a una buona e attenta sceneggiatura, prende lo spettatore e lo trascina fino in fondo all'animo dei protagonisti. Il film narra, in modo struggente ma asciutto, una vicenda tristissima di degrado, di malessere giovanile, di malavita senza possibilità di riscatto, di disperazione, troppo comune, ahimé, nella attuale realtà sociale: Loach può a ragione essere considerato come uno dei più grandi del "neorealismo del 2000". Perfetti gli attori; soprattutto i due giovani fratelli, che si contrappongono l'uno nella parte di eroe negativo, l'altra in quella di eroina positiva: verso entrambi e in misura uguale il regista mostra la sua simpatia. Unico neo (forse): la mancanza di un crescendo drammatico, che avrebbe contribuito a una maggiore "cinematograficità" della vicenda, mancanza comunque che nulla toglie alla eleganza dello stile del regista.

Cristina Bruni - È il film di Loach che ho preferito ad oggi. Soprattutto ho apprezzato nella estrema crudezza delle sequenze i finali "aperti" di alcune di queste che paiono lasciare un alone di speranza nel determinismo quasi cinico della realtà narrata. Penso alla sequenza in cui il protagonista affronta l'amico Phil nella tragicità dell'omicidio-suicidio che ci lascia un alone di dubbio, come alla scena finale lungo il mare in cui il protagonista braccato parla con la sorella e pare ravveduto sia verso il crimine che verso l'amore sconsigliato e cieco per la madre irrecuperabile. Ho apprezzato anche l'esistenza di una figura positiva nell'obitorio culturale e sociale descritto, rappresentata dalla sorella ragazza madre,

del protagonista. Se si combatte, codice genetico a parte, si riesce a uscire dal tunnel. Lo squallore è raggelante e ancora una volta il messaggio è attenzione al dio denaro che, come nel film *Angela* di Roberta Torre, porta - a causa del desiderio di facili guadagni, attraverso lo spaccio di droga, effettuato come tanti ingranaggi di un sistema allargato - alla totale assenza di consapevolezza di essere messaggeri di morte e disperazione. La droga viene vissuta e banalizzata come una "pizza" qualunque. Un buio dell'anima che travolge l'essere umano e che lo priva totalmente della propria ricchezza individuale.

Chiara Tartara - Partiamo dal manifesto: il ragazzo sorride pieno di belle speranze. Quanti sono i ragazzi di oggi che farebbero tutto ciò per amore della madre e di una auspicata "famiglia"? Il fine giustifica i mezzi: questo è il messaggio che ho percepito. I buoni propositi vanno di pari passo con lo sgomento per le modalità con cui il protagonista tenta di guadagnarsi dei soldi. Avrebbe ucciso perfino. E questo mi lascia perplessa perché la figura che appare in tutto il film come quella di un ragazzo che a modo suo ha sentimenti e valori è in realtà ambigua. Duro il finale che sembra per un attimo lasciarci in sospenso nella speranza che tutto si aggiusti in un'altra puntata, ma che ci riporta quasi subito alla cruda realtà di una vita impossibile da raggiungere perché il passato e soprattutto le persone, non si possono cambiare...

Marcello Napolitano - Giusto domandarsi quali emozioni il film suscita alla fine della proiezione: partecipazione e solidarietà, ma anche un po' di noia, perché le situazioni sono abbastanza scontate e da libro *Cuore*, aggiornato dopo cento anni di cinematografia. È chiaro e condivisibile che Liam in un certo ambiente non veda altra strada di successo che la criminalità e che ammiri i criminali di successo; l'unico non criminale, il padre di Flipper, è un incapace. La famiglia mi sembra poco esemplare, non per le pulsioni criminali, ma per la perspicacia con cui la madre vede in se stessa e decide senza esitazioni, la figlia, pur così giovane, giudica la madre; il ragazzo capisce tutto della vita (eccetto sua madre, ma

questo mi pare più normale). Ancora, mi sembra troppo schematica l'ascesa manageriale del protagonista, intuisce subito le regole del mercato, organizza la distribuzione, tratta con l'amministratore delegato. Né mi convincono alcune sottostorie, la fuga in auto sulle note di Mozart (Liam e Flipper come Tamino e Papageno? lo sfregio di Flipper come prova iniziatica? la gestione della pizzeria come assunzione nel Tempio?), l'acquisto della roulotte. In fondo, anche le denunce di Loach mi lasciano sempre l'interrogativo: di fronte alla deriva esistenziale dei suoi personaggi, non converrebbe considerare parallelamente anche la gioia degli operai cinesi che da una non-esistenza arrivano a una pienezza esistenziale nemmeno sognata, producendo (a bassissimo prezzo) le merci che fino a qualche decennio fa si producevano in questo emisfero? Era giusto il mondo pre-Thatcher dove, forse, gli operai inglesi erano contenti, producendo beni che solo una minoranza occidentale poteva comprare? Detto tutto questo che mi è parso negativo, bisogna dire invece che la recitazione, soprattutto dei giovani attori, è molto buona, il ritmo serrato, l'impegno di Loach alto sia sul piano ideologico che narrativo, e tutto il contorno dello spettacolo cinematografico buono se non ottimo.

Giovanni Bodio - Apprezzabile per la concretezza con cui il regista ha saputo illustrare alcuni aspetti negativi della società in cui viviamo.

Mariella Bossi - Non capisco perché il regista abbia messo nel film il personaggio di Chantelle che contraddice la tesi di fondo (i giovani non hanno futuro per la devastazione sociale in cui vivono). Nello stesso contesto sociale degradato, in assenza di padri o maestri, a 17 anni non solo si fa carico di un figlio, ma si prende pure cura di un fratello ed è l'unica a preoccuparsi per lui, senza mai una recriminazione. Non sarà il personaggio di qualche altro film?

DISCRETO

Vittoriangela Bisogni - Il film non mi ha coinvolto emotivamente, mi ha infastidito con l'ostentazione della violenza e dello squallore di queste vite sbagliate. Non so quanto sia credibile la vicenda nel suo dettagliato snodarsi, il che fa apparire talvolta ingenua o forzata la sceneggiatura, peraltro premiata. Comunque è giusto rappresentare queste realtà sociali: troppi ragazzi sostanzialmente buoni e capaci si avviano a perfette carriere malavitose, per desiderio di rivalsa e di affermazione.

Pierfranco Steffenini - L'ambiente naturale è quello piovoso e desolato della Scozia del nord, ben diverso dal paradiso terrestre proposto dalle agenzie turistiche. Altrettanto miserabile e degradata è l'umanità che vi abita, oppressa dalla crisi economica, priva di qualsiasi riferimento morale e costretta a sopravvivere mediante ricorso a violenze e sopraffazioni. Come sempre Ken Loach combatte la sua battaglia con veemenza e partecipazione ideologica. Come sempre la sua attenzione si concentra sugli emarginati e i derelitti, ai quali, questa volta, non riserva nemmeno un filo di speranza. Il film è tetro e desolante. Non è certo fatto per sollevare lo spirito dello spettatore. Ma, al di là di questo, non mi ha convinto la figura del personaggio centrale, a mezza via tra il mostro e il santo. Non mi è sembrata pienamente realizzata l'ardua fusione tra le sue due anime.

MEDIOCRE

Carla Albanesi - L'eccessiva dose di drammaticità che attraversa l'intera vicenda è tale da rendere il film opprimente e ripetitivo. La mancanza totale di dialogo è sostituita dallo scambio di parolacce. Buona la recitazione del protagonista, unica nota positiva nella mediocrità di tutto l'insieme.

ALL OR NOTHING

regia e sceneggiatura: Mike Leigh
origine: Gran Bretagna / Francia 2002
fotografia: Dick Pope
montaggio: Lesley Walker
scenografia: Eve Stewart
musiche: Andrew Dickson
interpreti Timothy Spall (Phil), Lesley Manville (Penny),
Alison Garland (Rachel), James Corden (Rory),
Ruth Sheen (Maureen), Marion Bailey (Carol)
durata: 2h 08'
distribuzione: Lucky Red

MIKE LEIGH

Salford, Greater Manchester (Gran Bretagna),
20 febbraio 1943

1988: *Belle speranze*
1990: *Dolce è la vita*
1993: *Naked*
1996: *Segreti e bugie*
1997: *Ragazze*
1999: *Topsy Turvy - Sotto sopra*
2002: *Tutto o niente*
2004: *Il segreto di Vera Drake*

LA STORIA

In quella Londra di periferia, dove le case sono scatole grigie e i graffiti tutto quello che distingue le une dalle altre, vive Penny, cassiera al supermercato, con Phil, il suo compagno, autista di taxi, un po' pigro, e i loro due loro ragazzi: Rachel, inserviente in una casa di riposo, e Rory, nullafacente, attaccabrighe in cortile o sdraiato sul divano davanti alla televisione. In quel caseggiato vivono anche Maureen, collega di Penny, madre di Donna, una ragazza sempre troppo arrabbiata con lei e legata da un rapporto molto conflittuale con il suo ragazzo. E Rachel, precipitata ormai sulla strada dell'alcolismo, e abbastanza indifferente a quello che succede in famiglia, ovvero alle disavventure del marito Ron, autista e collega di Phil, ma al volante più distratto di lui, e la figlia Samantha, che si potrebbe definire ninfomane.

Tutte e tre sono famiglie con molti problemi. Donna, dopo l'ennesima lite con il suo ragazzo, confessa alla madre di essere incinta e si rifugia tra le sue braccia, accolta con quella comprensione che solo una madre che ha vissuto la stessa esperienza sa dare. Ma è l'incidente di Rory che mette tutti alla prova. Rory si sente male mentre gioca in cortile con i suoi compagni: è un attacco di cuore e va portato immediatamente all'ospedale. La prima a intervenire è Maureen, che lo vede accasciarsi e che mette in moto la catena di soccorso. Avvisa Rachel perché chiami l'autoambulanza, e Ron va a prendere Penny per portarla dal figlio. Maureen non lascia il ragazzo finché non arriva la madre.

È poi intorno a Phil che si concentra l'attenzione. Phil dopo

aver portato una cliente col taxi a destinazione chiude radio e cellulare e interrompe ogni possibilità di essere rintracciato. Nessuno sa dove possa essere andato. E noi lo vediamo andare verso il mare e a piedi dirigersi sulla spiaggia e fermarsi a guardare il movimento delle onde con lo sguardo cupo.

Poi eccolo di nuovo in macchina, di nuovo con il cellulare acceso, rispondere finalmente a una chiamata di Penny che, infuriata, gli fa sapere di essere all'ospedale vicino a suo figlio. Quando Phil arriva ormai Rory è fuori pericolo. Ma Penny continua a prendersela con lui, a non capire perché per tanto tempo non sia stato possibile raggiungerlo. E Phil con quella calma con cui ha sempre reagito di fronte alle difficoltà senza spiegazione, dà alla moglie la sola risposta che conosce: «È qualcosa che doveva succedere. Magari domani vince alla lotteria. È il destino, no?». E lei che non capisce queste sue parole risponde: «Ma che cosa stai dicendo?». Allora il ragazzo nel suo letto, quasi immobilizzato dalle flebo e dall'ossigeno, interviene: «La pianti, mamma? Smettila di tormentarlo».

Più tardi, a casa, Phil sembra prendere coscienza di quello che è successo, ma soprattutto della promessa che ha fatto al figlio ammalato. Dice a Penny: «gli ho promesso di andare tutti in vacanza a Disneyland». Da domani mi alzerò presto per andare a lavorare e lavorerò fino a tardi, sette giorni della settimana. Penny risponde che è solo quello che fanno tutte le persone normali. E ritorna su quello che non aveva capito: «Vorrei sapere dov'eri quando ti cercavamo». Lui: «Mi ero stufato di tutto». E poi: «Tu non mi ami più, non mi rispetti più». Penny lo vede piangere. Lo sente ripetere: «Mi è insopportabile che tu non mi ami più». «Se non mi ami più me ne devo andare». Anche lei adesso piange. Cerca di dirgli che non è vero. Lui le ricorda il loro incontro, lui grasso e lei carina: «Non avevamo molto, ma eravamo insieme. Ci bastava, ma se adesso tu non mi vuoi più non abbiamo niente». Piange anche la figlia seduta sulle scale. Penny allora si inginocchia ai suoi piedi e «Mi sento come se fossi sola». «Anch'io». Poi un lungo abbraccio, un abbraccio vero. La mattina dopo sono tutti e tre all'ospedale, con una faccia diversa, distesa, a trovare Rory, ormai in via di guarigione. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Il nuovo capitolo della commedia umana secondo Mike Leigh è un melodramma proletario; i suoi protagonisti, gli abitanti di un edificio popolare della periferia londinese. Una famiglia in particolare, intorno alla quale gravitano personaggi secondari che ne rispecchiano, esaltandolo, il profondo male di vivere. Da sempre convivente con la cassiera di supermercato Penny e padre di due figli obesi e infelici, il tassista Phil trascina una routine senza prospettive che lo ha reso come atono; cerca di consolarsi pronunciando sentenze di filosofia spicciola, ma vive dolorosamente il lutto per aver perso l'amore della donna. Le anime alla deriva che li circondano sono un collega di Phil con la moglie alcolizzata, una matura ragazza-madre la cui figlia sta per diventare ragazza-madre a sua volta, più altri campioni d'ordinaria sofferenza. [...]. Leigh rappresenta bene il modo in cui l'esistere quotidiano umilia e spegne la vitalità degli individui e, contemporaneamente, rende il bisogno d'amore che si nasconde in ciascuno di noi sempre più violento e i rapporti umani sempre più spietati man mano che si scontrano con il muro dell'incomunicabilità; non dimentica mai, però, di mostrare l'interdipendenza fra teatro sociale e dolore individuale. Un po' come Ken Loach, senza dubbio: e tuttavia l'inevitabile confronto non fa che confermare quanto irriducibili siano i rispettivi universi poetico-rappresentativi dei due grandi cineasti britannici. Per quanto disperate possano essere le situazioni che Loach rappresenta (vedi il recente *Sweet Sixteen*), al suo confronto Leigh appare più aspro, nonché molto più disposto a sovvertire i codici rappresentativi cui lo spettatore è abituato. Non c'è posto, nel suo nuovo film, per l'ironia che distingueva *Segreti e bugie*, la storia di Phil e Penny è un racconto morale duro, febbricitante, ai limiti della crudeltà. E tuttavia la capacità di provare comprensione e solidarietà non latitano di certo dalle sequenze di *Tutto o niente*. All'opposto. Basta pensare all'intensità con cui, tra una miriade di film popolati di tipi umani belli, superdotati e pieni di fascino, riesce a farci partecipare alle vicende di personaggi così realisticamente imperfetti nel corpo (i bravissimi Timothy Spall, attore-feticcio del cineasta,

e Lesley Manville) e nell'anima. (ROBERTO NEPOTI, *La repubblica*, 10 maggio 2003).

Tutto o niente svetta per la sua lucidità e la sua ricercata mancanza di compiacenza. Pochi giorni nelle vite intrecciate di alcuni abitanti di un mostruoso casermone della periferia di Londra; gli adulti (due tassisti, due cassiere di un supermercato, una casalinga alcolizzata) sono sempre più spenti, mentre i ragazzi e le ragazze scaricano la loro disperazione nell'aggressività o nell'autodistruzione della bulimia. Non c'è nulla di "affascinante" in quello che la macchina da presa inquadra: non il violento rancore dei giovani, né i loro abiti (da grande magazzino da quattro soldi e non da *street style*), né le loro facce già rattrappite su se stesse, né le loro pose che vorrebbero essere provocanti; non la silenziosa crisi esistenziale degli adulti, che non apre scorci di "eroica" provocazione (nonostante la giacca di pelle nera, il Phil di Timothy Spall è tutt'altro che un *taxi driver* cinematografico), ma fa solo i conti, giorno per giorno, con rapporti avvizziti dalla miseria, consumati in anni di squallori quotidiani; non l'ambiente, che non è realistico, ma reale, e nega qualsiasi suggestione immaginaria alle scritte che deturpano i muri come alle serate al pub. Eppure, in quelle facce di attori che paiono presi dalla strada e invece sono tutti straordinari professionisti (compresi i due ragazzi bulimici), in quei dialoghi scontrosi e in quei silenzi penosi, c'è un'umanità sconvolgente, quella che, per parafrasare Phil, se sapesse già cosa la aspetta quando si sveglia la mattina non si alzerebbe nemmeno. Parco di movimenti di macchina (Mike Leigh è uno che sa ancora dare l'indispensabile peso morale a un carrello o a uno zoom e li usa solo nei rari momenti in cui va dritto nel cuore dei personaggi), *Tutto o niente* ci chiama in causa, ci fa percepire la nostra distrazione e i nostri privilegi. (EMANUELA MARTINI, *Film Tv*, 13 maggio 2003)

Il bel realismo di Mike Leigh portato agli estremi sfiora la retorica del dolore, ma la sua sensibilità rende spesso il film toccante. È decisivo il contributo di Timothy Spall, il padre. I suoi momenti di solitudine, di triste abbandono e di mal frenata esasperazione di fronte ai clienti futili o villanzoni del taxi, sono perfetti: un attore asciutto e semplice, intenso,

profondo, capace di interpretare come meglio non si potrebbe la tristezza di un mondo che non riserva alcun momento di contentezza o di fiducia. Grande, grosso, grasso, non più giovane, è magnifico; ma tutti gli attori benissimo diretti sono ammirevoli, eredi d'una grande tradizione inglese di sapienza e bravura. (LIETTA TORNABUONI, *La Stampa*, 11 maggio 2003)

Leigh non fa un film politico, non eminentemente. Va a cercare altre corde, smuove altre sensazioni. Il suo è un film sull'esistenza dei perdenti e dei sottoproletari di oggi. Ma la loro condizione è scontata: nessuno si chiede perché, nessuno si ribella. Leigh segue il percorso esistenziale con uno scavo crudele, coerente e verista. Non dà soluzioni se non (nel finale) quelle utili alla sopravvivenza psicologica del nucleo familiare, di quel nucleo familiare. Ma il non politico di Leigh si sposa proprio con il Politico quando decide di raccontare la sorte di una famiglia povera in cui tutti lavorano. Nell'era Blair questo fatto politico si accompagna alla crescente ondata di povertà che ha colto gli inglesi in questi ultimi anni. I ricchi sono sempre più ricchi e i poveri sono sempre di più; la soglia di povertà è cresciuta e sempre più persone ne partecipano. È finito il tempo di ridere come faceva il cinema inglese dei *Full Monty* e company. La speranza in *Tutto o niente* è segnata da un finale intervento drammaturgico calato dall'alto che unico, e fintamente, si pone come via di uscita, come bandolo della matassa. Ma a ben vedere la soluzione finale è una non-soluzione: quella strategia della solidarietà che segue a una grande paura è il cappello messo in testa a un corpo senza testa, è il tappo narrativo infilato in una bottiglia già scolata. (DARIO ZONTA, *Duel* 105, giugno-luglio 2003)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Lucia Fossati - Magico Mike Leigh: con le sue storie di ordinaria quotidianità prima ti irrita poi ti conquista, lasciandoti con l'animo aperto all'ottimismo e al desiderio di vivere.

Non c'è niente di esteticamente "bello" nei suoi film, né le persone, a volte così sgradevoli, né le anonime periferie londinesi: eppure alla fine dici "come è bello questo film". Mi chiedo dove sia la magia, penso alla lunghissima inquadratura iniziale: la goffa Rachel che con pazienza e umiltà pulisce e ripulisce quel corridoio; penso alla ripresa in campo lungo di Rory disteso nel cortile come un Cristo in croce; penso all'inquadratura del film con i due coniugi che "si parlano" di nuovo; penso all'inquadratura finale della famiglia ricomposta attorno al letto d'ospedale. Ricordo passi analoghi in *Segreti e bugie* e in *Ragazze*: è quindi uno stile di questo regista quello di fermare, per un tempo che sembra interminabile, la m.d.p. là dove vuole che l'immagine penetri nella mente e nel cuore dello spettatore per trasmettergli un messaggio, e il messaggio è carico di valori umani che danno senso al vivere.

OTTIMO

Francesca Meciani - Sembrava un film sgradevole, di faticosa sopportazione, per l'ambiente umano in cui si svolge. E invece quasi a sorpresa si rivela l'umanità e la bontà in tutti (o quasi, escluso sembra solo il giovanotto che fugge dalla ragazza messa incinta). Ottima la recitazione, buona la sceneggiatura, grandi i valori umani. Ci viene ricordato che in ogni donna o uomo - per quanto brutto, sgradevole, dispettoso - c'è una positività, un po' di amore.

Vincenzo Novi - Già il titolo del film sta a indicare la distanza dalle mezze misure. Il linguaggio e le maniere incivili del giovane, spariscono d'incanto al sopravvenire dell'emergenza salute. La reazione della madre maltrattata, innesca un cambiamento radicale nelle relazioni all'interno della famiglia e mostra il fuoco degli affetti rimossi: una catena di sentimenti positivi che si allarga a macchia d'olio e investe anche i vicini. Un cambiamento profondo che inonda di luce il grigiore di una vita con scarse soddisfazioni. Ben riuscite le figure delle due madri e della sorella del giovane ammalato, che sostengono con grande bravura l'intelaiatura del film.

Umberto Poletti - Si può arricciare il naso di fronte a certo linguaggio e a taluni comportamenti al limite della schizofrenia, ma il film, nel "contenuto" morale e sociale li supera ed è ben altro. Colpisce l'analisi psicologica: il grossolano bambino, infantile soprattutto nel letto d'ospedale, incapace di cogliere la propria identità, nonostante l'attacco ischemico. Le tre madri emblema dei fallimenti o delle prese di coscienza, di situazioni familiari disastrose: la fuga nell'alcool, la memoria di essere stata ragazza madre, che ritrova nella figlia, ragazza madre pure lei, la disperazione di quel passato; la cassiera del supermercato che si batte per sopravvivere, fra il figlio "ritardato", la figlia complessata, un marito pigro degno padre di figli pigri, che solo alla fine comprende che lavorare stanca. Un insieme di personaggi (quasi tutti) da lettino dello psicanalista, che il regista analizza e scava mettendone in luce le contraddizioni, al positivo e al negativo.

Amalia Giordano - La realtà rappresentata è toccante - è vita vera vissuta quotidianamente - e la recitazione di tutti gli attori è molto aderente ai personaggi. Timothy Spall è tenerissimo con i suoi silenzi che vanno sempre a segno così come le sue parole parche.

Stefania Bellazzi - I sentimenti e i rapporti sono molto, forse troppo, squallidi, ma le drammatiche, laceranti vicende personali finiscono per rivelare nei personaggi un valore umano del tutto universale. I nuovi rapporti che vengono ricostruiti sono carichi di affetti sinceri, intimi, profondi.

BUONO

Ugo Pedaci - Sia l'argomento trattato che la distanza ravvicinata tra le proiezioni rendono inevitabile il confronto di questo film con *Sweet Sixteen* e quindi tra i registi, Loach e Leigh, rappresentanti attuali del cinema inglese. Personalmente mi trovo più in sintonia con quest'ultimo: partendo anche lui da un contesto sociale deteriorato da miserie economiche, morali e culturali riesce a cavar fuori dall'essere umano quella pun-

ta di umanità che, malgrado tutto, è o dovrebbe essere sempre presente. I vari personaggi, bravi attori professionisti, agiscono nel racconto in modo strumentale alla tesi del regista: nella prima parte sono tutti da buttare, nella seconda tutti da salvare. In effetti il contrasto risulta stridente anche se alla fine benaccetto; fa piacere vedere, alla fine, che tutti si vogliono bene e che i vecchi rancori vengono cancellati. Quasi un miracolo. Il film è comunque efficace e coinvolgente anche se molto lento. Un'ultima considerazione sul cinema inglese più recente che trovo così notevolmente cambiato. In periodi precedenti un "film inglese" era sinonimo di belle ambientazioni, recitazione, battute argute, scenari splendidi: *case Howard, camere con vista* ecc... mentre oggi ci propone quasi esclusivamente malessere sociale, abbruttimento e miserie morali con varianti di tipo politico leggi conflitti in Irlanda del nord tra polizia e dimostranti. Un dato su cui vale la pena di riflettere.

Sr P. Rigon - In mezzo al degrado e alla sofferenza umana esiste sempre la possibilità del riscatto... Occorrono dialogo e sincerità: il tassista e la convivente si sono ritrovati parlando ed esprimendo i loro sentimenti sinceramente

Luisa Alberini - In quella periferia di Londra, la gente vive in case come scatole grigie, ha facce come maschere, segnate dalla fatica del lavoro o dal far niente dell'ozio, corpi appesantiti da qualche bicchiere di birra di troppo. Sono ragazzi non più in grado di parlarsi se non con parole violente, che ripetono senza più nessuna ragione il nulla con cui cercano ancora di farsi ascoltare. Tra loro un uomo immerso nella stessa colpevole pigrizia alza la testa e affida a parole diverse le risposte che lo difendono dall'indifferenza di chi incontra: «Che cosa sarebbe il mondo senza le donne». «La vita è troppo breve». «Tutti dobbiamo morire». «Non avevamo molto, ma eravamo insieme. Se adesso tu non mi vuoi più non abbiamo niente». Anche quest'uomo ha il volto stanco, sfiduciato, appesantito dalla birra, ma la sua voglia di parlare lo salva.

Ilario Boscolo - *Tutto o niente* e *Sweet Sixteen* (ottima la programmazione in successione) sono da analizzare insieme.

Ambedue sono film di soggetto realista centrato sulla "stato di salute" della società dei quartieri popolari di oggi (anche se sono ambedue ambientati in Inghilterra non si vede alcuna relazione con la Thatcher). Loach disegna efficacemente la aspirazione dei giovani alla fuoriuscita dal tunnel della miseria economica e sociale e la pratica impossibilità di quella uscita a causa della esistenza di sole opportunità e mezzi negativi. *Tutto o niente* è un film che disegna efficacemente invece la quotidianità chiusa, violenta e buia (escluso qualche raro momento di calda umanità) della vita allo interno di uno slum. La chiusura del film di Loach è quindi completamente scettica: la presenza di volontà individuali positive non porta al cambiamento. La chiusura del film di Leigh sembra positiva ma è, secondo me, altrettanto negativa. Il finale positivo è giustapposto. Penny (la moglie bellina e ormai inaridita) davanti al marito Phil che le dice se lei amasse tutto sarebbe bello, rimane pensosa a lungo e in quel momento il film cambia registro, la realtà sembra davvero trasformarsi. Ma il passaggio da una vita inaridita e incattivita (dalla fatica della madre, dalle difficoltà economiche, dagli spazi claustrofobici, dagli ambienti brutti e degradati) a una vita di affetti e con una socialità familiare e di lavoro equilibrata è irrealista. Di miracolo si tratterebbe in una situazione strutturalmente immutata e quindi l'ultima scena piena di serenità e pulizia si presenta come un miraggio. Incidentalmente, in questo film solo le figure femminili sembrano avere potenzialità positive per capacità di lavoro, di affetto e di realismo familiare.

Arianna Arisi Rota - Ottima l'interpretazione. Personaggi al limite del caricaturale, storditi da una quotidianità al limite dell'avvilente. Eppure non morti dentro: a partire dalla figlia, che significativamente, è l'unica che sa suggerire al padre la parola "dignità"; e c'è dignità anche in Maureen, l'ex ragazza madre, sempre sorridente con tutti; c'è dignità nella restituzione che Phil fa degli spiccioli ricevuti dai familiari in una pietosa colletta notturna. Dunque, non tutto è perduto nella famiglia di Phil, dove si sa ancora piangere per amore, per la paura di averlo perso. Non tutto è perduto

persino nel condominio dove anche la dura ragazzina di turno sa ancora piangere e dove neanche per un secondo la figlia di Maureen pensa di abortire. Spicca la mancanza di qualsiasi riferimento al crimine (diversamente da *Sweet Sixteen*), estraneo alla vita di tutti. Il rispetto ritrovato - per sé e per gli altri - è nella ripulita che i genitori si danno per la visita mattutina al figlio in ospedale. Forse, dal niente al tutto.

Enrico Venturi - Anche Leigh può iscriversi al novero dei registi del cinema-verità o *neo-neorealismo*, che in Inghilterra sembra da qualche tempo piuttosto fecondo e con risultati direi eccellenti. Il maggior pregio di questi registi è la lucida e spietata analisi della realtà socio-culturale della lower class e del profondo malessere che la permea, che comunque trova riscontro in analoghe situazioni in uno qualunque dei paesi occidentali. Qui il regista racconta una squallida storia di ordinario degrado e disperazione del mondo proletario, in cui la “droga” è una folle corsa all'autodistruzione. Gli attori, perfetti nei loro ruoli, sono condotti in modo egregio. La narrazione è asciutta ma coinvolgente, con una notevole attenzione ai particolari: gli atteggiamenti, il linguaggio, l'abbigliamento, gli ambienti. Tutto farebbe pensare a una totale mancanza di valori umani... E invece no. Ecco il grido di speranza: anche la situazione più miserevole e sciagurata può lasciare spazio in fondo alla comprensione, alla solidarietà, all'amore.

DISCRETO

Vittorio Zecca - Per l'ennesima volta viene proposto lo schema che individua una cellula ammalata (famiglia, comunità...) inserita in un habitat a sua volta degradato (città, quartiere...) per arrivare a costruire una metafora-tesi della vita attuale. Il risultato, la maggior parte delle volte, è che quando si esce dal cinema si ha la sensazione di aver vi-

sto il film già 3 o 4 volte. Questo è anche il caso di *Tutto o niente*. Rimane certamente la buona tecnica, la recitazione spesso altamente professionale, ma alla fine si insinua un sottile senso di noia e di non coinvolgimento. Specificatamente a *Tutto o niente* si aggiunge la sensazione che ci sia un qualcosa di falso nei personaggi o di non ben definito che ne peggiora il giudizio. Ho letto che l'interpretazione del protagonista-taxista è stata giudicata molto buona. Se avesse mosso gli occhi qualche volta e cambiato espressione sarebbe stato perfetto!

Emanuela Dini - Un film angosciante ma anche noioso e fin fastidioso nella rappresentazione di una realtà scomoda e “brutta”. Da un punto di vista formale, sottolineerei appunto la voluta bruttezza: brutti gli attori (e comunque bravi nell'accettare e rendere credibili i personaggi), brutte le case, i cortili, gli ambienti comuni. Una bruttezza che svanisce, non a caso, nella scena finale all'ospedale, quando la madre appare per la prima volta pettinata e con un filo di trucco e il padre sbarbato di fresco. Una scena finale consolatoria, in contrasto con tutto il film. Un happy end che sa un po' di appiccicato.

MEDIOCRE

Carla Albanesi - Durante la proiezione mi è capitato più di una volta di guardare l'orologio, perché mi stavo annoiando. In questo film, infatti, tutto è eccessivo: la volgarità, la ripetitività e la lunghezza delle scene. Di fronte a questi difetti dal punto di vista formale, si fa fatica ad apprezzare la capacità di recitazione degli attori.

Simonetta Testero - Film crudele, esasperato, in cui i sentimenti vengono trasmessi in modo sgradevole per cui è difficile seguirlo e lasciarsi coinvolgere.

VODKA LEMON

regia e sceneggiatura: Hiner Saleem

origine: Francia / Italia / Svizzera / Armenia 2003

fotografia: Christophe Pollock

montaggio: Dora Mantzorou

musica: Michel Korb

interpreti: Romik Avinian (Hamo), Lala Sarkissian (Nina), Ivan Franek (Dilovan), Rouzanne Mesropian (Zine), Zahal Karielachvili (Giano)

durata: 1h 30'

distribuzione: Lady Film

HINER SALEEM

Kurdistan, 1964

2003: *Vodka Lemon*

LA STORIA

In un villaggio di un immaginario Kurdistan armeno vive una piccola comunità di persone unite da una povertà quasi assoluta e dal bisogno di condividere tutto quello che accade. Poco fuori, sommerso come tutto il resto dalla neve, il cimitero. Hamo, vedovo da poco, seduto davanti alla lapide della moglie, guarda la sua fotografia e le parla della famiglia, dei figli che stanno tutti bene e la consola: «non c'è motivo che ti preoccupi per noi». Ma dal villaggio lo cerca-

no. È arrivato l'avviso di una telefonata a cui deve rispondere personalmente. È l'impiegato della posta. Gli comunica di recarsi a ritirare una lettera, speditagli dal figlio che vive in Francia. La piccola comunità è in agitazione. Gli uomini credono che con quella lettera Hamo abbia ricevuto anche dei soldi. Alla moglie legge quella lettera, mostra la fotografia che ritrae il figlio con la sua ragazza a Parigi e commenta: «Lo vedi, non ti dimentica. Ma è un figlio ingrato, non mi ha mandato neanche un soldo. Eppure lo sa che la mia pensione non arriva ai dieci dollari e che qui non c'è lavoro». Seduta poco distante, in colloquio con la fotografia del proprio marito, Nina una donna ancora giovane lo osserva. Anche per lei la vita è dura. Ha una figlia, che suona il piano in un albergo, ma non guadagna. I pochi soldi che le porta li ricava dai clienti. Lei gestisce una specie di rivendita di Vodka Lemon, che però il proprietario decide di chiudere, per mancato rendimento.

Hamo torna a casa, svuota un vecchio armadio. Se lo carica sulle spalle e lo trascina ai bordi della strada principale. Ha deciso di venderlo. L'unico mezzo di cui dispone per tirare avanti. Di fronte al ritratto della moglie, lo stesso della sua lapide, ma appeso alle pareti di casa, Hamo dice: «Ti ricordi quelle sere tutti insieme, i bambini erano piccoli. Quanti film abbiamo visto. Adesso tutto è a pagamento, la luce, il gas e l'acqua. E anche tu eri qui con noi. Non c'è più l'Unione Sovietica. Perdonami cara, ma devo vendere il televisore». Dovrà rinunciare anche alla divisa che indossava quando era ufficiale, in cambio di una manciata di dollari. Per Hamo e Nina la strada che li conduce al cimitero a bor-

do di un vecchio pullman è anche l'occasione per conoscersi e avvicinarsi. Finché una sera, davanti a casa, lui le racconta dei suoi figli, due lontani e uno al villaggio, ma senza lavoro. Lei racconta la stessa cosa: due figlie, una lontana, l'altra a casa, senza lavoro. È la totale povertà per tutti. Eppure quando si celebra il matrimonio della nipote di Hamo, con quel poco che si possiede, tutta la comunità è invitata al banchetto all'aperto e gli uomini onorano l'arrivo degli sposi suonando i loro strumenti. Anche se poco dopo, per una mancata promessa, il padre della sposa prende una pistola e ferisce il genero ad una gamba. Una questione d'onore subito capita dagli altri che si stringono intorno ai due sposi e dimenticano con i fatti l'accaduto.

Passano i mesi, i due sposi lasciano il villaggio in cerca di maggior fortuna e la neve comincia a sciogliersi. A casa di Hamo bussa Nina. Le stanze sono completamente vuote, su una parete soltanto il ritratto della moglie. Lui si scusa: «Ho sgombrato tutto. Devo ridipingere i muri». Lei dopo aver dato uno sguardo a quel vuoto, risponde: «Ho bisogno di aiuto». Lui la segue. La giovane figlia di Nina è al piano. Quando lo chiude, Hamo e Nina lo trascinano fuori e lo portano a quei bordi della strada, dove chi passa guarda e chiede: «vendete o comprate?». Questa volta a rispondere è Hamo: «Non vendiamo». Lei gli sorride senza aggiungere altro. Allora si siedono uno vicino all'altra sullo sgabello davanti alla tastiera che si è messa in moto e portati dal suono della musica vanno via insieme. (LUISA ALBERINI)

LA CRITICA

Ci sono tanti modi per esprimere quel mal sottile dell'esule che si chiama nostalgia. Con il suo quarto film *Vodka Lemon*, vincitore della sezione Controcorrente alla scorsa Mostra di Venezia, il regista Hiner Saleem ha scelto la chiave della leggerezza. Ironica e malinconica, la sua commedia è ambientata in Armenia, ma la sensazione è che per filosofia di vita, umorismo e costumi, il piccolo mondo semi arcaico evocato sullo schermo affondi le radici nella cultura origina-

ria del cineasta, curdo iracheno emigrato a Parigi. Fra le montagne del Caucaso, i destini di un uomo e una donna, anziani vedovi, si incrociano in un luogo che parrebbe il meno adatto a propiziare la nascita di una tenera amicizia: ovvero un piccolo cimitero sepolto dalla neve dove i due, viaggiando per le strade ghiacciate a bordo di un pullman scalagnato, si recano regolarmente a visitare i cari defunti. Nina si prende cura della tomba del marito, mentre Hamo parla con la moglie scomparsa come John Wayne nel fordiano *I cavalieri del Nordovest*. Timidi e riservati, ce ne vuole prima che arrivino a rivolgersi la parola; e il tentativo di unire le loro solitudini si rivela difficoltoso anche a causa dell'estrema indigenza. Infatti nell'ex Repubblica sovietica, la miseria regna sovrana: «Prima non avevamo la libertà, ma avevamo tutto il resto» riassume un personaggio. Per sopravvivere Hamo sta vendendo pezzo per pezzo i mobili di casa. Un figlio che sta in Francia gli manda lettere di saluti, mai che gli spedisca un soldo; di un altro trasferito a Samarcanda non si hanno notizie e l'unico rimasto è senza lavoro. Quanto a Nina lavora in uno sperduto spaccio di vodka lemon, così poco frequentato che il gestore decide di chiuderlo; e non sa che la figlia, brillante pianista, per guadagnare è costretta a prostituirsi. Questo materiale potenzialmente drammatico, Saleem lo risolve con sensibilità agrodolce in una serie di stilizzati quadretti di quotidiana bizzarria: evidenziando dei protagonisti, impersonati da attori (o non attori?) di grande spontaneità, lo stoicismo e il poetico candore. (ALESSANDRA LEVANTESI, *La Stampa*, 30 novembre 2003)

È impossibile, secondo il regista, sopravvivere in questa zolla di mondo senza ironia e disincanto. Realismo e situazioni comiche, invenzioni surreali e bozzetti per una tela naïf, minimalismo dell'angoscia e poesia del quotidiano, immagini visionarie e radici mitizzate. Il quarto film di Saleem [...] lega assurdo e tristezza *on the rocks*. (ENRICO MAGRELLI, *Film Tv*, 25 novembre 2003)

Vodka Lemon si svolge in un contesto ghiacciato; ma via via, emana sempre più calore. In un'economia d'inquadrature

fisse, parche di primi piani, il regista curdo iracheno Hiner Saleem mescola sapientemente dramma e ironia, miseria e ottimismo, solitudine e amore; apre su una scena di mestizia ma chiude con un epilogo di speranza e fierezza, rappresentate da un pianoforte che non sarà mai in vendita. (ROBERTO NEPOTI, *la Repubblica*, 22 novembre 2003)

Quando si appartiene a un popolo-punching ball, abituato a prender cazzotti da chiunque passi, l'ironia diviene un'arma indispensabile. *Vodka Lemon* è malinconico, poetico, ferocemente divertente. Nell'aurea misura di 88 minuti, Saleem ci fa entrare in un mondo dove tutti soffrono ma trovano chissà dove la forza per andare avanti. Il regista è giovane ma ha uno stile maturo e sorvegliatissimo: non fa capiroie con la macchina da presa, non sprema mai le sequenze un secondo in più del necessario, fa parlare il paesaggio e (poco) gli attori. Si intuiscono modelli importanti (il primo Kusturica, il Kaurismäki più umoristico, il vecchio Ioseliani e in genere i film più leggeri del Caucaso sovietico, che negli anni Sessanta aveva espresso un grande maestro della commedia come Georgij Danelija, georgiano). (ALBERTO CRESPI, *l'Unità*, 20 novembre 2003)

Vodka Lemon è il film di Hiner Saleem, un curdo irakeno, scappato a Saddam e trapiantato a Parigi, uno che, come tutti gli esuli, si trascina dietro una vagonata di nostalgia per la sua terra. La quale, a vedere la sublime piattezza del paesaggio perennemente innevato che fa da costante fondale al film, dev'essere bellissima. Ma anche tremendamente desolata. Già, perché l'indipendenza dall'ex repubblica federativa sovietica datata 1991, se ha portato la libertà, non ha lasciato però nient'altro: né lavoro, né assistenza, né speranze per il futuro. I segni del passato regime sopravvivono negli oggetti e nei discorsi, ma come deturpati dalla crosta di un fallimento storico epocale. La vita intanto si riduce a un puro e semplice tirare avanti (nel senso letterale del termine: il film è pieno di personaggi che trascinano cose: letto, armadio, pianoforte: i pezzi e i pesi della propria vita); la condizione prevalente dell'esistenza diventa l'attesa, di un autobus, di una

telefonata, di qualcosa; l'oggetto scenico più rilevante non può che essere la sedia. L'unica via d'uscita da questa impasse è un placido scivolamento che elida l'attrito della vita, o il movimento assolutamente sregolato del cavaliere che, senza alcun legame con la storia, continua a galoppare dentro al film. Cioè soluzioni surreali, al massimo ironiche, a interrogativi che invece vorrebbero davvero una risposta («Perché si chiama vodka lemon, se sa di mandorla?»). Forse questo è il vero limite del cinema alla periferia del mondo, celebrato [...] proprio quando si autorinchiude nel ghetto di un surrealismo folkloristico, senza porre tanti problemi alla coscienza globalizzante in cui l'ha relegato il cinema *mainstream*. (FEDERICO CALAMANTE, *duellanti*, 2, gennaio 2004)

I COMMENTI DEL PUBBLICO

DA PREMIO

Gabriella Rampi - Il regista descrive con mano leggera e una vena sottile di umorismo la vicenda di due persone miti e dignitose in un paese gelido, nella povertà estrema. Le sequenze che aprono e chiudono il film (l'assurdo letto-slitta e il pianoforte che porta verso il sogno i due protagonisti) ci portano in un clima surreale, dove però poi tutto si svolge col ritmo lento e ripetitivo della vita quotidiana, quasi a dirci che i sentimenti fondamentali dell'uomo restano uguali in tutte le condizioni, permettendogli così di sopravvivere anche in quel microcosmo di neve e ghiaccio, dove manca tutto e c'è solo la libertà di sognare mondi lontani. Un messaggio di speranza.

Elena Bianchi - Film delizioso per la finezza dei sentimenti espressi, per la calma dei personaggi e la loro serenità nonostante le situazioni drammatiche. Nella storia nulla è volgare, tutto è poetico e spontaneo.

Elisabetta Berti Arnoaldi - Mi è piaciuto moltissimo questo film in cui la storia di Hamo e Nina è l'espedito per

trasmetterci le immagini di *passato triste - presente catastrofico - futuro assente*. Ma se il futuro è forse davvero assente non lo è la speranza che anima i personaggi tanto da indurli, nonostante il catastrofico presente, a decidere di non vendere il pianoforte, ma piuttosto, di utilizzarlo per andare, forse, lontano. Poesia e ironia mi sembrano magistralmente dosate (superbe le scene del vecchio sul letto-slitta, come pure le visite al cimitero sotto lo sguardo vigile della moglie effigiata sulla lapide), splendida la fotografia e il clima che il regista ha saputo creare (ricorda davvero, come qualcuno ha detto, l'indimenticabile danza di *Miracolo a Milano*). Da rivedere.

OTTIMO

Angela Bellingardi - Nella canzone nostalgica francese cantata dall'autista del pullman, nei primi piani di Nina seduta con lo sguardo fisso nel vuoto, nello scorcio del finestrino posteriore che inquadra un cavaliere a cavallo che corre nella neve, si sente l'amore e la nostalgia del regista per il suo mondo e per la sua gente tanto sofferente. Il film è molto bello, commuove per la grande sensibilità e il rispetto per le persone e le cose. Il paesaggio caucasico è suggestivo ed entra nell'anima. Forse solo nell'indigenza e nella povertà si sentono i valori veri della vita? La sceneggiatura è di forte impatto, vi ho visto analogie con il mondo balcanico di Kusturica. La fotografia, essenziale e talvolta astratta, richiama Magritte e il surrealismo.

Maria Luisa Daverio - Hamo, spesso ripreso da solo nel paesaggio innevato, mi rimarrà nella memoria come un monumento. Non un monumento all'uomo di potere, ma un omaggio all'uomo onesto, generoso, sensibile, che conosce le sfaccettature dell'amore.

Arturo Cucchi - Tutte le immagini, ben delineate, precise, piene di poesia, sono venate di senso surreale del quotidiano e riempite di altrettanta solitudine. E, per dimenticare,

per non vedere il presente, per sopportare l'intenso freddo, oltre la copiosa neve abbagliante e i cieli stellati o azzurri, ci si attacca alla bottiglietta di vodka. Interessante è lo sforzo del regista a manifestare ottimismo nonostante le miserie in cui tutto è avvolto e l'abilità nel cogliere le diverse sfumature caratteriali dei personaggi assieme all'ironia e all'ingenuo candore della scarna sceneggiatura. Tutto si muove e si basa sul paesaggio incontaminato, che parla sempre in prima persona, incorniciato, all'inizio, da un letto che corre all'impazzata nella neve e, alla fine, da un pianoforte che corre e suona sulla strada per due insoliti innamorati, pregni ancora di orgogliosa fierezza e di tanta speranza in un avvenire migliore.

Ugo Pedaci - Che bello poter vedere ogni tanto un film "pulito", bello per la sua semplicità e allo stesso tempo struggente per tutto l'amore, la dignità, la riservatezza e la nostalgia che lo pervadono. Un film su cui meditare: sono proprio così forti i legami per la propria terra? Evidentemente sì, se si può provare così tanta nostalgia per una distesa desolata di neve (e poi di fango) dove si vive nella indigenza più cupa e dopo tutti i soprusi subiti. Veramente l'uomo non finisce mai di stupire. Ed ancora, come è mai possibile riuscire a trovare in se stessi tanta dignità e tante risorse interiori da prendere il tutto con rassegnazione e anche con ironia. All'interno di tutto questo la storia raccontata è bellissima e pervasa di sentimenti che ormai, ai nostri occhi, ci sembrano fuori della realtà. Quante cose si possono dire in 88 minuti e con un costo certamente modesto. Complimenti, Hiner Saleem! Un'ultima considerazione, amara. «Prima non avevamo la libertà, ma avevamo tutto il resto» si dice in tanti stati del mondo ex comunista. Certo la libertà è il bene più grande. Ma tanti milioni di poveracci che della così detta libertà non hanno occasione di poter godere si trovano adesso «a non aver più tutto il resto». E ne vediamo i risultati.

Caterina Parmigiani - Film tenero, poetico, ironico, la cui pregevole e originale sceneggiatura è valorizzata dalla magistra-

le recitazione di Romik Avinian, che interpreta un “vecchietto” che sa ancora innamorarsi e dare una svolta alla sua vita.

Dora Dorigo - Una storia di grande miseria e abbandono, Manca tutto ma i buoni principi e i valori restano.

BUONO

Lucia Fossati - Una situazione tragica vista e rappresentata con toni da commedia, con un misto di ironico e di patetico che richiama la maniera di Chaplin (il finale mi sembra una vera e propria citazione di *Tempi moderni*). Un film piacevole, che fa sorridere ma anche pensare, che fa conoscere un mondo così vicino eppure lontano anni luce dal nostro mondo occidentale; un mondo garbato e accattivante scelto dal regista per farsi accettare dagli spettatori europei e per obbligarli ad affrontare il problema del suo popolo curdo.

Teresa Deiana - Tra distese raggelate, egoismi e molte miserie, nasce il germoglio dell'amore tardivo. Nella cupezza entra qualche nota surreale, come un sorriso triste.

Marcello Napolitano - Film gradevole ma forse sopravvalutato. Noto la descrizione di un paese, sull'orlo di essere terzo mondo, con il ricordo di una passata potenza, di un comunismo che provvedeva a tutti i bisogni immediati senza richiedere molto in cambio (la libertà di fare cosa? di emigrare?); la rabbia di essere quello che si è, poveri, disoccupati, approssimativi, viene espressa nella battuta sulla vodka al limone che invece sa di mandorla («è armena...»). La descrizione di un paese desolato come clima, sepolto quasi sempre sotto una coltre di neve, dove l'unica possibilità di miglioramento sociale è l'emigrazione; ma in compenso dove sono forti sia i legami di clan, che quelli di solidarietà umana, di amicizia, dove tutto, o quasi, si può risolvere intorno a un bicchiere di vodka, dove anche la miseria è sopportata con dignità. Una regia dignitosa, con un ritmo lento, un po' troppo; attori che sono buoni professionisti.

Ilario Boscolo - È un film interessante per il soggetto (il passaggio da una società dominata dalla Russia ma con una sua funzionalità a una società libera dalla dominazione ma divenuta più povera, da ricostruire ma con un futuro buio), per la scenografia (paesaggio immenso, vuoto e ostile punteggiato da sagome nere) e per i personaggi (soli attaccati alla vita e con forza vitale). Un mondo diverso con aspirazioni primarie che tira avanti.

Bruno Bruni - Delicata storia di una comunità agropastorale in un'Armenia desolata che la politica non riconosce e che la recente libertà sta rendendo più povera. Sono persone legate alla tradizione che la solidarietà accomuna al limite dell'invasione. Osservano il culto dei morti e ne rispettano la memoria. Affrontano stoicamente il sacrificio del vivere quotidiano. L'amore trova nel comportamento pudico l'espressione più rispettosa. Il protagonista possiede una dignità pari all'attaccamento alla propria terra e l'amore verso i propri figli è pari alla disillusione che essi gli procurano. È la configurazione quasi poetica di un microcosmo che della vita possiede una visione di ottimistica speranza, ma anche la denuncia per una povertà inaccettabile in un contesto che si voglia definire civile. Il film è coinvolgente, recitato con grande intensità, esalta i sentimenti, rifuggendo ogni forma retorica; evidenzia il reale vissuto e i costumi di una tradizione dignitosa e fiera. La metafora del cavaliere che al galoppo improvvisamente compare per poi rapidamente scomparire, rappresenta il desiderio di evasione che si vorrebbe evitare, ma che si ripresenta ogniqualvolta la fatica per sopravvivere diventa veramente angosciante.

Fausto Scarpatò - Una storia delicata e tenera di gente e tra gente di incredibile capacità di resistenza nelle condizioni peggiori, oggi tanto grame da far rimpiangere il peggio del passato. Un linguaggio tanto sobrio ed efficace, poetico sino al surreale. Una malinconia che non sfocia mai nella depressione, e quasi si scusa nei porci dei problemi grazie a una vitale ironia che permette a noi pasciuti spettatori di non sentirci troppo colpevoli.

DISCRETO

Luisa Alberini - L'estrema povertà raccontata con leggerezza. Da una parte la vita in condizione estreme, dall'altra il saper vedere oltre il peso delle cose, come se fosse possibile animarle di una vitalità che forse solo i bambini conoscono. E insieme a miseria e fantasia sono in scena egoismi e buon senso: piccoli e grandi sfruttatori, ragazze che devono piegarsi alla prepotenza degli uomini, ma anche uomini e donne che sanno cercare consolazione nei propri affetti e nei ricordi, magari davanti a una fotografia a cui ci si affida con parole piene di amore e di rimpianto. Tutto, appunto, detto con leggerezza: forse per chi crede che al cinema si torni sempre e ancora per sognare.

Vittoriangela Bisogni - Nelle distese ghiacciate dell'Armenia la vita è difficile, né il disgelo rende più gradevole l'am-

biente, che anzi diviene più squallido quando l'immacolatezza della neve si corrompe! Inoltre la "libertà" ha portato gravissime ristrettezze economiche. Il regista non tenta di affrontare i problemi pratici della sopravvivenza degli abitanti del villaggio: fa un salto sopra le righe e ci mostra come quella gente possa trovare ottimismo e coltivare sentimenti nello scorrere quotidiano della vita, della morte, dell'amore. Ci sono punti incantati e ironici come il sedersi a colloquio su sedie collocate nella neve, quasi queste persone si trovasero in una confortevole brasserie; per non parlare delle due scene di inizio e di chiusura: un vecchio in un letto che corre sulla neve come un bob e un pianoforte che anch'esso corre sulla starda, verso un improbabile futuro, ma su di esso i due vedovi suonano un affettuoso concertino a quattro mani. Un film minimalista, ma che non manca di suscitare malinconiche riflessioni.

**Film
discussi
insieme
2004**

Indice

indice

Introduzione: <i>La responsabilità dello sguardo</i> di Guido Bertagna S.I.	p. 3	I film della rassegna 2003/4	p. 53
		<i>Alila</i>	p. 55
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 57
La storia del Premio San Fedele per il cinema	p. 7	<i>Al primo soffio di vento</i>	p. 61
		<i>incontro con il regista Franco Piavoli</i>	p. 64
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 67
Graduatorie. Tabelle e manifesti	p. 15	<i>Ararat - Il monte dell'arca</i>	p. 71
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 74
- Motivazione e diplomi di merito	p. 16	<i>Big Fish</i>	p. 77
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 80
- La graduatoria del premio	p. 17	<i>Bon voyage</i>	p. 83
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 85
- Critici cinematografici di Milano	p. 18	<i>Buongiorno, notte</i>	p. 89
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 92
- <i>Il cinema dei manifesti</i> di Mirella Poggialini	p. 21	<i>Cantando dietro i paraventi</i>	p. 97
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 100
		<i>Caterina va in città</i>	p. 103
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 105
		<i>Chicago</i>	p. 109
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 112

<i>Cose di questo mondo</i>	p. 115	<i>Il miracolo</i>	p. 199
<i>commenti del pubblico</i>	p. 118	<i>incontro con il regista Edoardo Winspeare</i>	p. 201
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 204
<i>La destinazione</i>	p. 123		
<i>incontro con il regista Piero Sanna</i>		<i>Mystic River</i>	p. 209
<i>e lo sceneggiatore Ezio Alberione</i>	p. 126	<i>commenti del pubblico</i>	p. 212
<i>commenti del pubblico</i>	p. 130		
<i>Dogville</i>	p. 133	<i>Il posto dell'anima</i>	p. 215
<i>commenti del pubblico</i>	p. 136	<i>incontro con il regista Riccardo Milani</i>	p. 218
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 221
<i>Ebbro di donne e di pittura</i>	p. 141	<i>Ricordati di me</i>	p. 225
<i>commenti del pubblico</i>	p. 143	<i>commenti del pubblico</i>	p. 227
<i>Elephant</i>	p. 147	<i>Il ritorno</i>	p. 231
<i>commenti del pubblico</i>	p. 150	<i>commenti del pubblico</i>	p. 235
<i>La finestra di fronte</i>	p. 155	<i>Rosenstrasse</i>	p. 239
<i>commenti del pubblico</i>	p. 158	<i>commenti del pubblico</i>	p. 242
<i>Good Bye, Lenin!</i>	p. 163	<i>Segreti di Stato</i>	p. 247
<i>commenti del pubblico</i>	p. 166	<i>incontro con il regista Paolo Benvenuti</i>	p. 250
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 255
<i>Le invasioni barbariche</i>	p. 171		
<i>commenti del pubblico</i>	p.173	<i>Sweet Sixteen</i>	p. 259
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 261
<i>Levity</i>	p. 179		
<i>commenti del pubblico</i>	p. 181	<i>Tutto o niente</i>	p. 265
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 267
<i>Lost in Translation - L'amore tradotto</i>	p. 185		
<i>commenti del pubblico</i>	p. 188	<i>Vodka Lemon</i>	p. 271
		<i>commenti del pubblico</i>	p. 273
<i>Mi piace lavorare - Mobbing</i>	p. 193		
<i>commenti del pubblico</i>	p. 196	indice	p. 277

Finito di stampare nel mese di ottobre 2004
dalle Arti Grafiche Colombo - Muggiò (MI)