



ISSN 2728-9233

Filmcronache 1/21

film

cronache

CANNES

UN PALMARÈS CORAGGIOSO MA IMPERFETTO

TITANE: VIAGGIO NEL POSTUMANO
TRA HORROR E *FAMILY DRAMA*

NOMADLAND: IL NOMADISMO
COME NUOVO PARADIGMA

ANTI-CORPORATE MOVIES:
CAMPER, ASTRONAVI E ANIMALI

Minari (2020) di L. I. Chung

FILMCRONACHE
Rivista trimestrale
di cultura cinematografica

ANNO XXXIII - N. 155
APRILE - LUGLIO
N. 1/2021

Registrazione Tribunale
di Roma n.267/87 del 8-5-1987

Depositato presso il Registro
Pubblico Generale delle opere
protette I. 633/41

Direttore Responsabile:
Paolo Perrone

Coordinamento digital media
Tiziana Vox

Grafica e impaginazione:
Yattagraf Srls

Direzione e redazione:
ANCCI

Via Aurelia, 796
00165 Roma
Tel. 06.440.2273
segreteria@ancci.it
www.ancci.it

Editore:

ANCCI
Via Aurelia, 796
00165 Roma
Tel. 06.440.2273
segreteria@ancci.it
www.ancci.it

Service Provider:

TELECOM SPA con sede in Milano

In copertina:

Titane (2021)
di Julia Ducourmau

Prima Pagina

Appena messa in archivio la 74ª edizione del Festival di Cannes, conclusasi il 17 luglio (due mesi in avanti rispetto al consueto periodo di maggio), già appare all'orizzonte, a stretto giro di calendario, il nuovo appuntamento con la Mostra di Venezia. Il cui cartellone, annunciato il 26 luglio, per quantità e qualità di titoli e autori sembra seguire le orme di quello cannes. Dopo i lunghi mesi di pandemia, pur con l'incognita di un rialzo dei contagi dovuto all'incidenza delle varianti del coronavirus, le due principali rassegne cinematografiche internazionali tracciano la strada per la ripartenza. Una ripartenza che, sulla Croisette, ha dovuto fare i conti con protocolli sanitari un po' disordinati ma che, alla fine, hanno permesso il regolare svolgimento della manifestazione.

Un concorso strabordante e non esaltante, quello di Cannes 2021, riassunto in due panoramiche distinte ma speculari che, insieme alla carrellata sulla Semaine de la critique e la Quinzaine des réalisateurs, compongono l'ossatura critica di questo numero di *Filmcronache*. Se è vero che il successo della francese Julia Ducourmau e del suo controverso e imperfetto *Titane* è apparso legato a doppio filo alle scelte del presidente di giuria Spike Lee, è altrettanto vero che la Palma d'oro di quest'anno è un'opera conturbante e ipnotica che, in modo provocatorio e originale, si sviluppa come un percorso multisensoriale di redenzione. Accompagnato, tra i momenti più alti della *compétition*, dalla profonda riflessione esistenziale di *Drive my car* del giapponese Ryusuke Hamaguchi e dalla radiografia della società contemporanea offerta in *A Hero* dall'iraniano Asghar Farhadi.

Ma al commento ragionato di Cannes 74 si affiancano, nelle pagine precedenti, tre saggi che partono dalla vittoria agli Oscar di *Nomadland* (mettendo al centro dell'osservazione il nomadismo come nuovo paradigma) per rintracciare poi quei film che mettono in crisi il mito dell'*american way of life* (con la prospettiva di una dimensione alternativa alla società dei consumi) e riflettere infine sul quel *black cinema* che, nelle candidature alle statuette dorate dell'Academy Awards, ha avuto un evidente peso specifico. Sottotitolo generale: Mai Stati Uniti: l'America delle minoranze e delle marginalità. Buona lettura.

Paolo Perrone



SCARICA L'APP
di Filmcronache

SOMMARIO

01 PRIMA PAGINA

04 AUTOFOCUS | SAGGI
IL NOMADISMO COME NUOVO PARADIGMA
di Alessandro Cinquegrani

14 AUTOFOCUS | SAGGI
STORIE DI CAMPER, ASTRONAVI E ANIMALI
di Claudio Gotti e Matteo Marino



24 AUTOFOCUS | SAGGI
BLACK CINEMA: DA MINORANZA ALLA NOTTE DEGLI OSCAR
di Giuseppe Gariazzo



34 VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA | FESTIVAL
CANNES: UN PALMARÈS CORAGGIOSO
MA IMPERFETTO
di Paolo Perrone



48 VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA | FESTIVAL
TITANE: TRA HORROR E *FAMILY DRAMA*,
UN VIAGGIO NEL POSTUMANO
di Francesco Crispino



60 VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA | FESTIVAL
SEMAINE E QUINZAINE: L'ITALIA SUGLI SCUDI
di Tiziano Sossi



IL NOMADISMO COME NUOVO PARADIGMA

Alessandro Cinquegrani

La vittoria agli Oscar di *Nomadland*: non un film anticapitalista come *Capitan Fantastic*, non un film sul rifiuto radicale come *Into the Wild*, nemmeno un film sulla contrapposizione tra sradicamento e integrazione come *Minari*. Nel lungometraggio di Chloé Zhao il conflitto è intimo. E il modello, piuttosto, va ricercato in *Nomad: in cammino con Bruce Chatwin* di Werner Herzog

Nomadland (2020) di C. Zhao

Quello che non è *Nomadland*

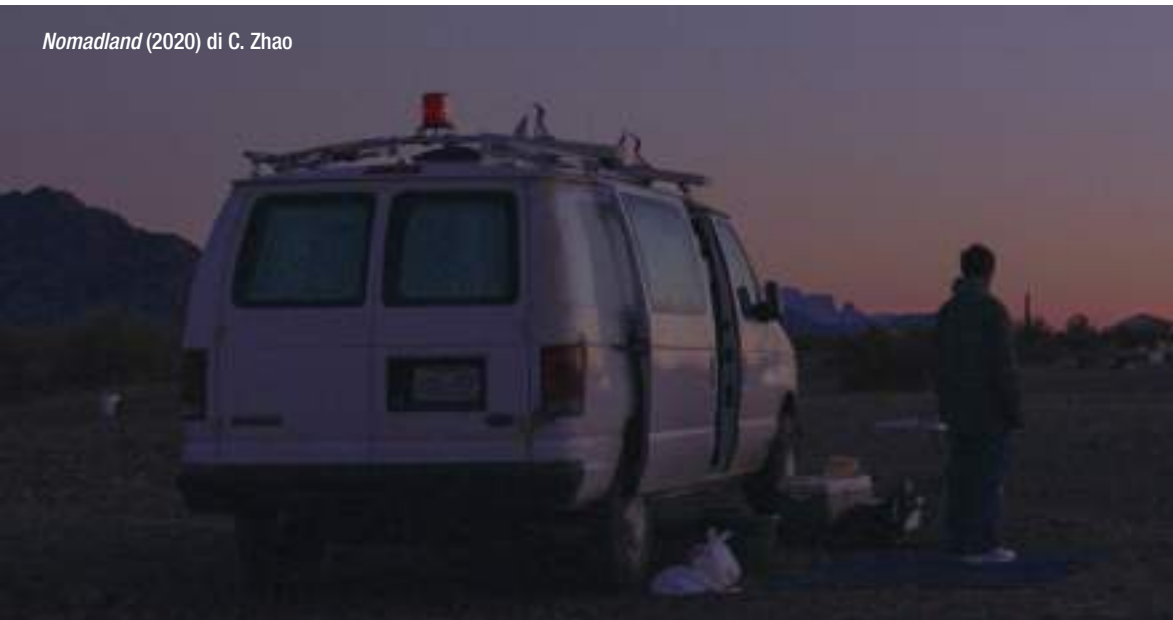
“Siete la generazione dei tre niente: niente lavoro, niente reddito, niente risorse”. Lo diceva il maturo Gordon Gekko di *Wall Street 2* di Oliver Stone, a una platea di ragazzi. Era il 2010, era finito il tempo, divenuto proverbiale, in cui poteva dire che «l'avidità è giusta», come affermava in *Wall Street* del 1987, negli anni rampanti del benessere e del godimento sfrenato. Nel frattempo è esploso il terrorismo internazionale, c'è stata una delle più grandi crisi economiche sistemiche della storia del capitalismo, le grandi multinazionali del digitale si sono impadronite della vita delle persone e le aspettative sul futuro delle giovani generazioni sono radicalmente mutate (in peggio). Quei ragazzi del 2010 ora sono diventati adulti e sono stanchi di lottare. Sono ai margini, faticano a racimolare qualche soldo per vivere, ma sono stufi di essere arrabbiati, di protestare, di fare crociate. Non è rassegnazione, è piuttosto una presa d'atto, e la voglia di ritagliarsi un piccolo spazio di serenità, un 'a parte' al di fuori del tritacame della logica del capitalismo. Così nascono i nomadi.

Pare che Paul Schrader, sceneggiatore di capolavori come *Taxi Driver* e *Toro scatenato*, abbia criticato *Nomadland* perché – dice – “i personaggi fingono di essere poveri. Se si trattasse di un film sulla povertà vera sarebbe inguardabile... La povertà vera è cupa, senza fine e implacabile”. *Nomadland* non è un film sulla povertà, se lo fosse avrebbe la rabbia di Ken Loach o la ruvida ironia di Mike Leigh o persino l'esuberanza di *The Duke* (2020) di Roger Mitchell, storia di un anziano signore che per ottenere la soppressione del canone della BBC per gli anziani indigenti inglesi, ruba – o così fa credere – un quadro di grande valore alla National Gallery. Nel film si mette in scena il processo che ne segue e, sia pure con tono scanzonato e folle, si rappresenta la contrapposizione di un uomo con il sistema di potere, la lotta – goffa, assurda – contro il sistema. *Nomadland* non è un film di protesta: il conflitto manca del tutto o è soltanto intimo in questa visione più recente, più nuova, della marginalità sociale. *Nomadland*, fresco vincitore di tre Oscar, rispettivamente per il miglior film, la miglior regia

e la migliore attrice protagonista, non è neppure *Into the Wild*, cioè non è rifiuto radicale. Nel film di Sean Penn del 2007, un ragazzo decide di andarsene da una società che non lo rappresenta e non gli piace, incamata da un'autorità parentale oppressiva e falsa e giunge a vivere (e morire) da solo in Alaska. La sua è anche in questo caso una reazione, un conflitto, per quanto abbia ragioni e conseguenze individuali, è pur sempre mossa da un'idea alternativa di società. Restano alcuni paesaggi, alcune vedute di un'America selvaggia, ma *Nomadland* non è questo. E certamente *Nomadland* non è *Capitan Fantastic*, il film del 2016 di Matt Ross, con un grottesco Viggo Mortensen che interpreta un padre quanto meno originale, che decide di allevare la propria numerosa famiglia ai margini della società, nei boschi, imparando ai propri figli un'educazione fondata su

principi anticapitalisti, finché, dopo il suicidio della moglie, e l'incontro della famiglia col mondo consumistico, il castello che aveva costruito si incrina e rischia di crollare. C'è il tentativo di proporre un'alternativa sociale che presuppone il rifiuto e offre un altro modello. A un certo punto di *Nomadland* sembra si possa giungere a questo. Fern (Frances McDormand), la protagonista che dopo aver perso il lavoro per la chiusura di un grande stabilimento, vaga per l'America con il suo furgone divenuto la sua casa, finisce in un campo con molte altre persone. Si ritrovano al tramonto, parlano, rendono il nomadismo una filosofia. Apparentemente in quel momento il nomadismo può assumere caratteristiche anticapitalistiche, al di fuori del consumismo, ma è un attimo, non avviene: *Nomadland* non è neppure questo. Ragiona dall'interno del sistema anche l'altro apprezzato film di questa stagione: *Minari* di Lee Isaac Chung, prodotto da Brad Pitt, nel quale una famiglia coreana si trasferisce in una casa mobile in Arkansas per inseguire i sogni dell'uomo che vuole coltivare la terra e vender-

Nomadland (2020) di C. Zhao



Captain Fantastic (2016) di M. Ross



Into the Wild (2007) di S. Penn



Minari (2020) di L. I. Chung

ne i prodotti. I temi sono quelli ai quali siamo abituati: l'ambizione dell'uomo contro il sentimentalismo della moglie; la mentalità orientale o genericamente immigrata contro quella americana; il benessere contro la malattia (del figlio, della nonna); il successo contro la marginalità; lo sradicamento contro l'integrazione. In *Minari* sussiste una struttura binaria che il nomadismo vuole decisamente superare. Perciò *Nomadland* non è neppure *Minari*.

Chatwin è il modello

Nel 2019 Werner Herzog realizza il film *Nomad: in cammino con Bruce Chatwin*. Non è propriamente un documentario sullo scrittore, è piuttosto un omaggio del regista a un amico molto stimato, col quale Herzog aveva stretto un intenso rapporto soprattutto negli ultimi anni di vita dello scrittore e nel lungo e tormentato periodo della precoce malattia. È perciò un film intenso, caldo, ricco di un sentimento autentico e vitale. L'amicizia tra i due si fonda, prima che sulla collaborazione del 1987 che portò alla realizzazione del film *Cobra verde* dal romanzo *Il viceré di Ouidah*, anche su una convergenza di interessi per i viaggi che nulla hanno di turistico, ovviamente, ma sono esplorazione e conoscenza del mondo.

Sono due i punti sui quali il film si sofferma di più: la Patagonia e l'Australia, oggetti entrambi di due dei libri più noti di Chatwin, *In Patagonia* e *Le vie dei canti*. Nel primo caso si parte da uno strano frammento di pelle che lo scrittore si ritrova in casa e da qui inizia un'indagine che lo porta in Patagonia per comprendere da dove provenga quel frammento. Pare sia la pelle di un antico dinosauro – un bradipo gigante – rimasta negli stessi ghiacciai nei quali sono stati fatti altri importanti ritrovamenti di creature estinte. Bruce si innamora delle storie dei dinosauri, frequenta musei di storia naturale, resta stupefatto di fronte a un cumulo d'ossa o a una caverna millenaria.

Nel secondo caso, *Le vie dei canti* racconta dell'indagine condotta da Chatwin in Australia, presso gli aborigeni, per comprendere soprattutto i canti iniziatici e segreti che per loro rappresentano mappe per orientarsi nello spazio. È lo spazio che crea i canti o sono i canti che creano lo spazio? L'origine di quei canti è il sogno, la visione oppure la realtà? Nulla si sa con certezza e nulla si deve sapere. È una ritualità sacra che deve restare preclusa all'uomo occidentale e in generale a chi non è eletto a conoscerla. Ogni studio, immolato sull'altare spurio della conoscenza, è un'eresia perché ne mina la sacralità. Anche la macchina da presa è un'intrusa e non è facile per Herzog riprendere alcuni frammenti di quei canti. Chatwin li rispetta, ma allo stesso tempo è incuriosito e attirato inevitabilmente da quelle pratiche.

Che cosa lega i dinosauri ai canti degli aborigeni australiani? Nel nostro mondo, altamente specializzato, ci sono discipline diversissime che studiano la preistoria e le comunità umane: la paleontologia e l'antropologia. Sembrano due universi lontanissimi e intoccabili, il primo volto a superare il tempo e rivolgersi a un'antichità imperscrutabile, l'altro disteso in uno spazio quasi incolmabile. Con una formula, potremmo dire che a legare questi due ambiti è il superamento



Nomad: In cammino con Bruce Chatwin (2019) di W. Herzog



Minari (2020) di L. I. Chung



Nomadland (2020) di C. Zhao



Captain Fantastic (2016) di M. Ross

dell'io e il contatto col Pianeta Terra. Porsi in relazione diretta – toccare la loro pelle, le loro ossa – con creature vissute milioni o almeno centinaia di migliaia di anni fa, permette di superare la contingenza dell'individuo, significa percepire la propria esistenza in una prospettiva totalmente diversa che permette uno scarto verso forze più grandi e assolute. Con i canti degli aborigeni accade lo stesso: il canto generato dalla Terra stessa o divenuto consustanziale ad essa, va al di là della contingenza dell'individuo e mette in contatto l'io con la vita del pianeta. La nostra minuscola vita costellata di piccolissime preoccupazioni – scadenze di lavoro, liti col vicino, traffico congestionato... – assume un valore altro in relazione a qualcosa di simile all'eternità e all'assoluto. C'è un terzo polo in questo film, oltre a Patagonia e Australia, e sono le colline del Galles dove Chatwin viveva soprattutto negli anni in cui la malattia gli impediva di viaggiare e limitava perciò il suo nomadismo. Non era

un luogo che chiamava "casa", ma era, dice Herzog in conversazione con la moglie di Bruce, Elisabeth Chanler, il suo "paesaggio dell'anima". Colline verdi, sinuose, armoniche, e più giù l'abbazia di Llantony Priory, un edificio gotico, oggi in parte in rovina. In quello spazio diroccato, l'Assoluto si contamina col tempo e la sacralità che se ne ricava è ancora più grande, il contatto con un tempo altro, della natura con la cultura, diviene più intenso, come ha dimostrato da tempo il cinema di Andrej Tarkovskij. Il nomade dunque è questo: non chi vaga senza meta e senza casa per il mondo, ma chi si sente in armonia con esso, mettendo da parte la propria individualità per raggiungere uno spazio e un tempo altri. Non siamo sicuri che Fern, la protagonista di *Nomadland*, ci riesca. Probabilmente il film non raggiunge l'altezza e la complessità dell'opera di Herzog, né la profondità di Chatwin. In più Fern parte da una frattura, o meglio due: la perdita del lavoro a causa della grande crisi economica

del 2007 che porta via l'intera città industriale di Empire nel Nevada, cresciuta attorno alla Gypsum Plant e divenuta una città fantasma dopo la sua chiusura nel 2011, dalla quale era necessario emigrare; e la parallela perdita del marito. Partendo da un trauma così radicale, il viaggio per riconquistare l'armonia con l'universo è più faticoso, perché si porta dietro il rancore, la delusione, la sofferenza. La crisi si trasforma gradualmente in una risorsa e nel superamento del rancore per la vita. Il nomadismo inizia come necessità e si trasforma poi in una occasione di crescita e di consapevolezza per la protagonista. *Nomadland* è un piccolo film che segue i più noti stereotipi della narrazione: il viaggio come ricerca di sé e superamento del trauma. In questi termini non aggiunge nulla a quanto si è già visto al cinema migliaia di volte. Ma la meta non è una ricostruzione del sé, o un annullamento di sé nella morte, come pure capita spesso, quanto piuttosto una edificazione altra, un cambio di paradigma nella percezione di sé e del mondo.

Un nuovo paradigma

Empire, Nevada: non solo una città industriale, ma una città-industria. Tutto gravita attorno al lavoro: la casa, la scuola dei bambini, il tempo libero, tutto esiste solo perché (e finché) esiste la fabbrica attorno alle miniere di gesso. Il paradigma dell'uomo dunque gravita interamente sul lavoro, rispetto al quale le altre componenti dell'esistenza risultano ancillari o persino opzionali. È il paradigma caratteristico di tutto il secondo Novecento, quando la crescita economica esponenziale concedeva un cieco ottimismo nella crescita. Il modello capitalista si basava su questo, e il suo nemico, il modello comunista, si basava sull'opposizione a questo sistema, mettendo comunque al centro il lavoro. La crisi economica sistemica, nota come Grande Recessione, mostrò la fragilità e l'inconsistenza di questo sistema. L'anziano Gordon Gekko di *Wall Street 2* l'aveva visto bene: un tempo l'avidità era un valore, ora diviene la ragione della rovina, soprattutto per le giovani generazioni. Ma il suo discorso da cui siamo partiti conteneva un altro messaggio, a suo modo pericoloso: "Il bello della



Into the Wild (2007) di S. Penn

faccenda – dice con amara ironia – è che nessuno è responsabile e crediamo tutti alla stessa favola”. Sembra un messaggio positivo, che scuote le coscienze, e in parte lo è, ma contiene un’insidia: ovvero che la collettività è male e che solo la responsabilità individuale può indicare la direzione. Siamo nel 2010, lo stesso periodo della chiusura di Empire. Mentre Gekko vede il crollo del paradigma basato sul lavoro, non vede che si sta avvicinando un nuovo spettro: l’individualismo. Si diffondono sempre di più i social network che rappresentano una abnorme sovraesposizione di sé, l’autorità – sia essa politica o scientifica o medica – perde di significato, sopraffatta da un io che pretende di conoscere tutto e che quindi non ha bisogno degli altri, nel frattempo in televisione aumentano i programmi in cui si esibisce una quotidianità deviata, distorta da ridicoli protagonismi. È l’età del narcisismo, che segue quella delle ideologie, della collettività, del lavoro, ma anche della comunità, dello stare insieme con obiettivi comuni. A un male – tutto è lavoro – segue un altro male – tutto è io –, ed è qui che il nomadismo

si rivela come un nuovo paradigma che tenta di uscire da queste strettoie. Se l’etica collettiva è dichiarata fallita dall’ormai datato crollo del comunismo e dal più recente crollo del capitalismo con la Grande Recessione, e l’etica individuale è insufficiente a proporre una vera alternativa, il nomadismo prevede che l’io sia messo in relazione non solo e non tanto con una comunità circoscritta quanto piuttosto con un’idea più grande di uomo che stia al di fuori e al di sopra del tempo e dello spazio, e perciò della comunità: per questo Chatwin è il modello. Qualcuno ha criticato il fatto che in *Nomadland* non ci sia una vera presa di posizione sociale e politica contro Amazon, dove la protagonista lavora in qualche occasione per racimolare qualche soldo. Ma questo avrebbe riportato la parabola del film nell’alveo della protesta sociale dalla quale il nomadismo vuole rifuggire. Questo non significa però – si badi – sottrarsi alla propria responsabilità. Terrence Malick, il principale cantore di questo rapporto intenso tra l’io e il mondo – il mondo, l’universo, il Pianeta Terra – ha realizzato recen-

temente (2019) *Hidden Life – La vita nascosta*, centrato sull’esperienza di Franz Jägerstätter, il contadino austriaco che dopo l’arrivo del nazismo si rifiuta di combattere in favore di Hitler, mettendo a rischio la vita propria e della propria famiglia. La sua storia potrebbe avere forti connotati di impegno politico e sociale, ma anche per lui, come per gli altri suoi protagonisti, il regista costruisce una pasta stilistica estremamente lirica. Rinuncia cioè ad enfatizzare i momenti narrativamente più forti – l’arresto, il processo, la condanna a morte – preferendo un diffuso spiritualismo come sempre con accenti vagamente panici. Oltre l’individualismo – Jägerstätter non ha nulla dell’eroe –, oltre la collettività – nessun manifesto politico, nessuna propaganda, nessun discorso –, l’uomo agisce con un atto di responsabilità filantropica perché il suo io dialoga con una dimensione più ampia, incarnata in questo caso dalla religione, in altri dalla potenza della Natura, in altri più semplicemente dalla Grazia.

È questo il nuovo paradigma che il nomadismo vuole incarnare. Potrebbe essere racchiuso e sintetizzato in pochi versi di Umberto Saba: «Fanciullo, / od altro tu sii che mi ascolti, in pena / viva o in letizia (e più se in pena) apprendi / da chi ha molto sofferto, molto errato, / che ancora esiste la Grazia, e che il mondo / – TUTTO IL MONDO – ha bisogno d’amicizia». Errato, cioè viaggiato: come i nomadi

Promised Land (2012) di G. Van Sant

STORIE DI CAMPER, ASTRONAVI E ANIMALI

Claudio Gotti e Matteo Marino

Tra dissoluzione collettiva, ritorno alla natura e senso di libertà, molti titoli recenti del cinema statunitense mettono in crisi il mito dell'*american way of life*, con la prospettiva di una dimensione alternativa alla società dei consumi e alle logiche delle multinazionali. Proponendo, nella visione distopica di una Terra divenuta inospitale, sviluppo sostenibile e decrescita felice.





Promised Land (2012) di G. Van Sant

Partiamo dal pluripremiato *Nomadland*, che per molti ha segnato il ritorno, dopo tanto tempo, alla casa di chi ama il cinema, vale a dire la sala: da quella sala parecchi hanno sperimentato di essere usciti cambiati, perché messi in grado di vedere le cose con altri occhi. Sarà per i paesaggi sconfinati, le molte ellissi, sarà per il profondo senso di libertà che il film trasmette pur nella sofferenza, sarà per l'assenza di tesi e giudizi o perché narra esperienze di vita reali (molti attori sono nomadi che interpretano loro stessi), fatto sta che in più punti il film di Chloé Zhao ci fa commuovere.

A fare da filo conduttore è un personaggio di finzione, la sessantenne Fern (ruolo che è valso a Frances McDormand il quarto Oscar), che dopo aver perso il marito e il lavoro durante la Grande Recessione (2007-2013), lascia la città industriale di Empire, Nevada, che si spopola diventando una città fantasma, e attraversa gli Stati Uniti sul suo furgone, facendo la conoscenza di altre persone che, come lei, hanno deciso o sono state costrette a vivere al di fuori delle convenzioni sociali. Praticano il baratto, prendono il caffè senza zucchero se è finito, in fondo non

è necessario (Socrate si recava al mercato solo per sapere di quante cose poteva fare a meno), fanno umili lavori temporanei qua e là (anche per colossi come Amazon), si considerano una tribù ma senza vincoli, ognuno se ne va o ritorna quando vuole. Vivono sui loro mezzi. "Ci vediamo lungo la strada", è il loro motto. Una di loro ha un cancro, le hanno dato sei-sette mesi di vita, ma non intende passare altro tempo rinchiusa in ospedale. "Quest'anno compirò settantacinque anni e credo di aver vissuto bene. Ho visto cose molte belle in kayak: una famiglia di alci, grossi pellicani bianchi. Una volta, uscendo da un'ansa, trovai centinaia di nidi di rondine sulla parete di una rupe, con le rondini che volavano tutte intorno e si riflettevano sull'acqua al punto che mi sembrava di volare con loro. Stavano nascendo i piccoli, i gusci cadevano dai nidi e galleggiavano sull'acqua. È stato magnifico, sentivo di aver fatto abbastanza, la mia vita era completa. Se fossi morta in quel momento sarei morta felice".

Il film non vuole imporre nessun punto di vista sulle questioni sociali, economiche ed esistenziali di questo nomadismo moderno (uno dei motivi per cui è stato criticato da

alcuni quanto esaltato da molti), ma è innegabile che muova dalla messa in crisi del mito dell'*american way of life*, la promessa che chiunque, indipendentemente dalle circostanze e dal luogo di nascita, possa, in un Paese democratico come gli Stati Uniti, aumentare significativamente il proprio tenore di vita attraverso la determinazione e il duro lavoro (promessa basata sulla possibilità, rivelatasi fallace o quanto meno pericolosa, di un'espansione produttiva senza limiti). Nel confronto tra questo mito e l'essere umano effettivo, nel cinema statunitense sembra essersi fatta strada da uno-due decenni la prospettiva di una dimensione aliena e alternativa alla società dei consumi, e alle logiche delle multinazionali centrate sul profitto, con un ritorno alla natura e il recupero di libertà perdute. È il caso per esempio del filone anticorporativista, con film molto spesso di denuncia o basati su storie vere, finalizzati a portare alla luce il lato oscuro dello sviluppo economico. In uno di questi film, *Promised Land* di Gus Van Sant (2012), scopriamo di nuovo Frances McDormand in un ruolo però di segno opposto: qui lavora per un'azienda senza scrupoli e brilla per spietatezza. La terra in questione è quella di una cittadina rurale il cui sottosuolo fa gola a una compagnia del gas che pare però ottenere la materia prima non senza contaminare le falde acquifere. L'attrice è affiancata da Matt Damon, che si stabilisce con lei nella cittadina per una settimana, il tempo di far firmare più contratti possibile agli abitanti, costi quel che costi, questo il diktat aziendale mentre gli chiudono Skype in faccia, segnale che anche lui è una marionetta sacrificabile. Ma a quel punto avrà trovato la sua terra promessa passando dalla parte dei cittadini con i quali ha anche saputo intessere relazioni autentiche.

Il bene più prezioso era già stato messo in pericolo in *Erin Brockovich - Forte come la verità* di Steven



Erin Brockovich - Forte come la verità (2000) di S. Soderbergh



Cattive acque (2020) di T. Haynes

Soderbergh (2000), storia vera della segretaria precaria di uno studio legale che si mette a indagare sulla Pacific Gas & Electric Company, responsabile di aver contaminato l'acqua con cromo esavalente provocando tumori ai residenti di Hinkley, California. "To Erin Brockovich" è diventato un verbo nel glossario anglosassone, significa difendere una causa senza arrendersi nonostante tutto faccia sembrare il risultato incerto e lontano anni luce.

Infine *Cattive acque* di Todd Haynes (2019) racconta dell'avvocato di un prestigioso studio legale che, per aver saputo dare ascolto a un povero agricoltore le cui vacche morivano dopo aver bevuto al fiume, si vedrà sconvolgere la vita per anni da un colosso della chimica difficilmente incastrabile. Altra storia vera (lo scandalo del teflon), un altro Davide contro Golia. Di fronte ai colleghi del protagonista, titubanti per il fatto che l'azienda è un ottimo cliente dello studio, il capo non esiterà a prendere posizione. Quella giusta: "Qualcuno ha letto le prove che Rob ha raccolto? C'è negligenza intenzionale, cor-

ruzione. Leggetele, e ditemi se dovremmo restare a girarci i pollici. È questa la ragione per cui gli americani odiano gli avvocati. Dovremmo 'voler' inchiodare la DuPont. Che vadano all'inferno". Alla fine furono accertati 3.535 casi di malattia da teflon, con risarcimenti per 670,7 milioni di dollari. Tuttavia si sostiene che il Pfoa sia ormai potenzialmente presente in tutte le specie viventi del pianeta, incluso il 99% degli umani.

Ci sono delle costanti in questi film: inquinamento, danni alla salute pubblica, i vertici aziendali sapevano, e tendono a dimostrare al mondo che lottare non serve. Prendiamo le multinazionali della carne. *Fast Food Nation* di Richard Linklater (2006) parte dalle voci secondo cui pare esserci merda negli hamburger. L'efficacia del film sta nel mettere in campo tutti gli aspetti del problema grazie al montaggio parallelo: c'è l'allevamento intensivo dove le vacche vivono nel loro stesso letame, c'è l'emigrazione clandestina di messicani destinati alla produzione (con le donne tranquillamente abusate sul posto di lavoro, mentre se qualcuno ha un incidente

è perché beve o prende droghe) e c'è il versante della vendita, con le telecamere che controllano i dipendenti e ricerche di mercato in totale violazione della privacy. Tutta la filiera è marcia, è tutto collegato. Il finale, con la musica in primo piano mentre alla fidanzata del messicano infortunato viene mostrato come in una via crucis il reparto di macellazione alla quale è stata destinata, indica chiaramente che non solo le vacche sono carne da macello.

L'industria del fast food è presa di mira anche in *Super Size Me* di Morgan Spurlock (2004), il documentarista diventato celebre per essersi sottoposto a un esperimento: mangiare solo McDonald's per un mese. Conseguenze: aumento di peso, depressione, letargia, perdita di energia e libido, dipendenza. Il Paese dal leggendario way of life vanta il tasso di obesità più alto al mondo.

Un allevamento intensivo, fuori dagli Usa, si vede anche in *Okja* (2017), al quale Bong Joon-ho, l'acclamato regista di *Parasite*, contrappone una suggestiva storia di amicizia



Okja (2017) di B. Joon-ho



The East (2013) di Z. Batmanglij



Super Size Me (2004) di M. Spurlock

tra uomo e animale. La diabolicità consiste qui, pur di stuzzicare sempre più il palato dei cosiddetti consumatori, nel creare supermaiali in laboratorio, affidarli ancora piccoli ad agricoltori esemplari affinché li crescano nel migliore dei modi, per poi andarseli a riprendere alla scadenza prefissata. Ma l'azienda dovrà vedersela con una piccola sudcoreana che con tanto amore si è presa cura dell'animale. La casa in cui la bambina vive con il nonno in cima a un monte si affaccia sulla vallata, non ha porte, e le galline entrano ed escono indisturbate. Una natura naturalmente super, un paradiso, a cui segue la discesa agli inferi della cattività e del destino finale dell'enorme animale (somiglia più a un elefante, ha una stazza da grande madre, in effetti è femmina). Iconiche le scene in cui butta all'aria le auto del traffico cittadino e un grande supermercato, due simboli del (finto?) benessere che ci si sono ritorti contro.

Sudcoreani trapiantati in America sono invece i componenti della famiglia di *Minari* di Lee Isaac Chung (2020) che per non dover continuare a lavorare in una fabbrica animale (questa volta di polli, e anche qui il film stende un velo pietoso sul fumo nero che esce dalle sue ciminiere) insegue il sogno di aprire una propria azienda agricola non rinunciando alle proprie radici. Radici che, alla progressiva scoperta che la realtà non è come ci si aspettava, alle tensioni coniugali e al precipitare degli eventi, sapranno resistere in quel prezzemolo del titolo, coltivabile ovunque anche in condizioni impervie, simbolo della resilienza migrante grazie alla figura della nonna, Oscar alla miglior attrice non protagonista.

Altro filo conduttore di questi film è il concetto di casa, declinato in diverse accezioni: è il posto che si lascia, è il posto che si cerca, è il posto vicino al fiume che ti fa ammalare, è il posto che ti salva, è fatta di muri e mattoni ma anche con materiale di riciclo come pneumatici, vetro, lattine, è un camper, è il ricordo di chi amavi, è il progetto con chi ami, è il bene individuale – la casa acquistata con tanti sacrifici –, è il bene collettivo e che non ci appartiene – la Terra. In *Minari* è una casa su ruote, anche se immobile in un campo tutto da creare, a partire dal preziosissimo pozzo.

Gli Stati Uniti sono da sempre una storia di case. Case dove non ce n'erano, case usurpate, case in movimento. "Sei sempre stata sincera e audace. In fondo porti avanti una tradizione americana, quella dei pionieri", dice la sorella a Fern in *Nomadland*. E di pionieri parla *First Cow* di Kelly Reichardt (2019), basato sull'incontro tra un cuoco solitario e taciturno e un cinese errante all'inizio del diciannovesimo secolo, entrambi in cerca di fortuna sulla strada verso Ovest. Presto condividono la stessa catapecchia e scoprono come realizzare il loro sogno americano: derubare un ricco proprietario terriero del latte della sua preziosa vacca, la prima e unica del territorio, per fare deliziose frittelle da vendere al mercato. "Mi piacerebbe un giorno aprire un hotel per i viaggiatori", dice il cuoco dal cuore tenero, che parla alla mucca mentre la munge, dispiaciuto che il compagno non le sia sopravvissuto e che le abbiano ammazzato il vitello, mentre l'al-

tro accarezza un pulcino sulla testa. C'è tutto in quel momento fondativo: vita a stretto contatto con la natura, immigrati, ma anche l'attaccamento al profitto che interromperà il sogno proprio sul nascere, e a cui però il film contrappone con forza e poesia una delicata, struggente storia di amicizia.

Il vivere nomadi nelle foreste è alla base di *Captain Fantastic* di Matt Ross (2016) e *Into the Wild – Nella natura selvaggia* di Sean Penn (2007), storia vera di un ragazzo che decide di distruggere le carte di credito, lasciare famiglia e amici, e mettersi in viaggio inseguendo il sogno di una vita di povertà ma di assoluta libertà dentro paesaggi maestosi. Anche se pagherà con una tragica, prematura morte per la sua visione romantica e ingenua della natura, che invece è indifferente all'uomo, madre, sì, ma prepotente, e che ci accoglie comunque in grembo nel momento supremo. Dal canto suo, Benji, il giovane capo di *The East* di Zal Batmanglij (2013), appurato che



First cow (2019) di K. Reichardt

i soldi corrompono tutto e iniziavano a corrompere anche lui, brucia la propria casa per fondare un gruppo anarchico in un nascondiglio da cui minacciare le multinazionali che causano problemi al pianeta. Sarah Moss (Brit Marling, qui anche sceneggiatrice), viene incaricata di infiltrarsi nel gruppo e sventare gli attentati annunciati. Ma vivendo in mezzo a loro, comincia a condividere gli ideali. "Perché cercano nei cassonetti invece di coltivare il proprio cibo?", le chiede la sua superiore. "Mangiano immondizia per principio. Non è cibo marcio, è cibo buono che deve essere buttato via legalmente. Il sistema è corrotto, e la prova è l'immondizia". E tira fuori dal bidone una bottiglietta piena d'acqua e una bella mela rossa a cui era stato dato un morso solo. "Ha valore. Ho fatto tre pasti completi al giorno con questa". Nel film è confluita un'esperienza reale dei futuri ideatori di *The OA*: Zal e Brit hanno attraversato l'America salendo al volo su treni merci e in quel periodo si sono uniti a un gruppo di freegani, attivisti che abbracciano uno stile di vita anticonsumistico e che, per ridurre gli sprechi, si alimentano solo di scarti altrui. *L'american way of life* sembra radicato nel boom economico, ma ora siamo passati dall'altro lato, alle prese con un'offerta che sempre supera la domanda (ieri c'erano i cimiteri di automobili, oggi quelli di biciclette, non ci stupirebbe vedere tra non molto cimiteri di monopattini), con spreco, emergenza rifiuti, problemi di smaltimento, catastrofi ambientali, cambiamenti climatici e allevamenti intensivi che sono diventati delle bombe a orologeria, covo di nuovi supervirus capaci di fare il 'salto' dall'animale all'uomo. È rimasta l'aria, ma è a rischio anche quella, e alcuni recenti film distopici già la danno per irrespirabile. Se da tempo la fantascienza ci ha abituato a vedere nelle multinazionali il male (le cosiddette Evil Corp), il topos di turno ora è quello di una Terra diventata



inospitale. Bisogna quindi abbandonarla, mettersi in viaggio su case-astronavi per trovare un'altra 'casa', diventare nomadi. Così in *After Earth*, *Interstellar*, *Time Trap*, *Io*, *The Midnight Sky* e *Chaos Walking*. Oggi si invocano sviluppo sostenibile e decrescita felice. È il cambio di paradigma chiesto da Greta, che nel documentario *I Am Greta - Una forza della natura* dice: "Ho la sensazione che tutte le esperienze che ho fatto ultimamente siano paragonabili a qualcosa di onirico, a un sogno, oppure a un film. Ma uno di quelli surreali, perché la trama ha uno sviluppo a tratti inverosimile". Quello che con occhio realistico ci sembra inverosimile o controintuitivo, la fantascienza, che guarda sempre qualche decennio più avanti per parlare però del presente, lo porta alle estreme conseguenze, come un invito a darci da fare (tra qualche anno potrebbe esistere il verbo "to Greta Thunberg" come esiste "to Erin Brockovich"), perché la questione ambientale è strettamente connessa alla casa da proteggere. E ciò che fortemente emerge - in tutti i film che abbiamo preso in esame, di qualsiasi genere - è anche un altro invito, quello a curare le relazioni umane, la casa immateriale che ci scaldi e ci dà protezione e rifugio ovunque andiamo e da dovunque proveniamo, come ci insegna *First Cow* e come sanciscono le parole di William Blake poste a epigrafe: "The bird a nest, the spider a web, man friendship".

Fast Food Nation (2006) di R. Linklater

BLACK CINEMA : DA MINORANZA ALLA NOTTE DEGLI OSCAR

Giuseppe Gariazzo

Molti film afroamericani sotto i riflettori, da *Judas and the black Messiah* a *One night in Miami*, da *Ma Rainey's black bottom* a *The United States vs. Billie Holiday*, da *Harriet* ad *American Skin*. Titoli importanti, firme significative e temi pregnanti: l'esplorazione dolorosa del proprio passato, l'affermazione tenace dei propri diritti



One night in Miami (2020) di R. King

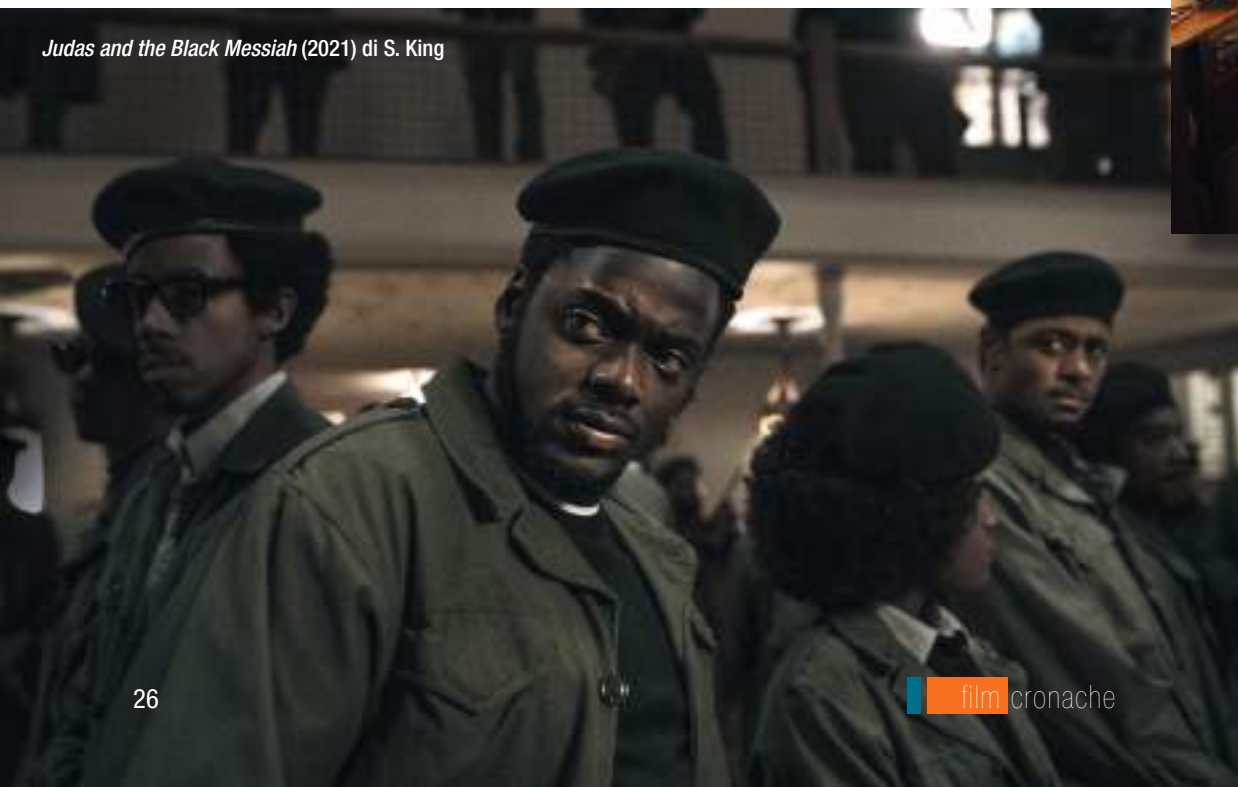
Al cinema afroamericano il Festival di Locarno dedicò nel 2019 la notevole retrospettiva intitolata "Black Light" per indagare, con percorsi storici e trasversali, il *black cinema* nel periodo compreso tra il 1919 e il 2000. Quasi cinquanta opere partendo da una domanda di fondo: che cosa rende *black* un film? L'origine dei registi, il Paese di provenienza, gli argomenti trattati, i personaggi portati sullo schermo? Si videro titoli celebri e *underground*, classici hollywoodiani, film sperimentali e militanti, lavori appartenenti a quel fenomeno unico, impostosi negli Stati Uniti negli anni Settanta, che fu la *blaxploitation*, firmati da cineasti, afroamericani o bianchi, celebri o dalle filmografie ingiustamente dimenticate. L'idea era quella di costruire una "contro-storia" del cinema "nero". A partire da quella pietra miliare, per valore storico e artistico, rappresentata da *Within Our Gates* del 1919, melodramma sociale e politico di forte impatto, primo film di Oscar Micheaux, figura centrale della cultura afroamericana d'inizio Novecento, a essere sopravvissuto, a diffe-

renza di un altro testo dell'autore, *The Homesteader*, dello stesso anno, ovvero il primo lungometraggio diretto da un afroamericano. Da allora sono trascorsi più di cento anni e il cinema *black* ha trovato una pluralità di declinazioni, ben individuate anche nella rassegna "Black Power – Appunti per una storia del cinema afroamericano" organizzata dal Museo nazionale del Cinema di Torino nel 2020 che propose, tra gli altri, lavori imprescindibili quali *Car Wash* (1976) di Michael Schultz (film-coreografia per voci, musica e colori che ruota attorno a quanto accade in una stazione di servizio), *To Sleep with Anger* (1990) di Charles Burnett (uno dei massimi cineasti di questa galassia filmica, che qui inserisce nel presente le radici della cultura afroamericana), il capolavoro assoluto *Sankofa* (1993) dell'etiopio Haile Gerima (figura di spicco della diaspora africana negli Stati Uniti, che mette in cortocircuito l'oggi e il periodo della schiavitù), fino a titoli di recente produzione come *Harriet* (2019) di Kasi Lemmons, uno dei film afroamericani più rilevanti degli ultimi anni.

Arriviamo così ai giorni nostri e a una nuova età del cinema afroamericano che ha portato in primo piano registi emergenti confermando al tempo stesso la forza espressiva di un autore e produttore dalla lunga filmografia come Spike Lee, sempre attento all'innovazione e alla scoperta di voci fresche da sostenere. Una nuova età che è arrivata a conquistare Hollywood e gli Oscar e a raggiungere le sale o, causa la chiusura forzata di esse, molte piattaforme digitali. Si pensi al cinema di Barry Jenkins (*Moonlight*, *Se la strada potesse parlare*, *La ferrovia sotterranea*), Shaka King (*Judas and the Black Messiah*), Regina King

Soffermiamoci su alcuni di questi film e autori. Con due lungometraggi e una serie televisiva Barry Jenkins è diventato un cineasta riconosciuto e apprezzato, che possiede un suo personale sguardo nel trattare tematiche complesse come il percorso di formazione sociale e sessuale di un bambino, poi adolescente e adulto, la lotta per i diritti civili negli Stati Uniti degli anni Settanta, la tragedia della schiavitù e la ribellione di donne e uomini contro la segregazione razziale nelle piantagioni di cotone di metà Ottocento. *Moonlight* (2016, vincitore di tre Oscar) è ormai entrato a far parte dei *classici* del cinema afroamericano

Judas and the Black Messiah (2021) di S. King



Due scene di *The United States vs. Billie Holiday* (2021) di L. Daniels



(*Quella notte a Miami...*), Nate Parker (*The Birth of a Nation - Il risveglio di un popolo*, *American Skin*), George C. Wolfe (*Ma Rainey's Black Bottom*), Lee Daniels (*Precious*, *The Butler - Un maggiordomo alla Casa Bianca*, *The United States vs. Billie Holiday*) e, nel documentario, al regista, produttore, montatore (di vari film di Spike Lee) Sam Pollard (*MLK/FBI*, sulla sorveglianza spietata che l'Fbi mise in atto contro Martin Luther King fatta riaffiorare con inediti materiali declassificati)...

e Chiron – (non) cresciuto dalla madre drogata, accudito dallo spacciatore Juan e dalla sua fidanzata Teresa, innamorato di un coetaneo – un personaggio che porta dentro di sé lacerazioni e contrasti in grado di sciogliersi solo con il tempo, riconoscendo infine, con liberazione, la propria identità. Eppure, fin da questo suo secondo lungometraggio, Jenkins applica a questioni profonde un'idea di cinema basata su vezzi formali che saturano le inquadrature, che abbelliscono le immagini,



Ma Rainey's Black Bottom (2020) di G. C. Wolfe

le avvolgono in una patina che smorza le tensioni. Tale meccanismo estetico o, meglio, estetizzante, Jenkins lo ripropone nei successivi *Se la strada potesse parlare* (2018) e *La ferrovia sotterranea* (2021), dimostrando che la sua visione poetica può aderire sia a un prodotto per il cinema sia a uno per la televisione. Suscita rammarico ancor più perché Jenkins ha l'ambizione, più che il coraggio, di rendere in immagini due romanzi di scrittori afroamericani del calibro di James Baldwin e Colson Whitehead. Al romanzo omonimo di Baldwin (intellettuale eretico della scena culturale afroamericana dagli anni Quaranta agli anni Ottanta cui l'haitiano apolide Raoul Peck, altra figura di potenza trasversale del cinema contemporaneo *black*, ha ridato visibilità con il seminale *I Am Not Your Negro*, del 2016, film-gesto di militanza sovversiva sulle lotte afroamericane storiche, fatto solo di materiali di repertorio, mentre Samuel L. Jackson legge brani sulla questione razziale da un romanzo non terminato di Baldwin, e che si chiude con scene di violenze perpetrate in anni recenti dalla polizia contro manifestanti neri, a segnare purtroppo una linea di sopraffazione mai conclusa - lo si vede tragicamente ancora oggi con i tanti casi di omicidio commessi, di cui quello di George Floyd è solo uno dei tanti), Jenkins si è ispirato per *Se la strada potesse parlare*.

Storia d'amore e di resistenza nella Harlem degli anni Settanta, protagonista tanto la giovane coppia formata da Fonny e Tish quanto le rispettive famiglie. Un'unione strappata nel momento in cui Fonny è arrestato e incarcerato per uno stupro non commesso. Jenkins costruisce una narrazione che avanza e arretra nel tempo, usando flashback a

matrioska e un andamento lento e soffuso che non trova però giustificazione, lasciando fuori campo la passione, l'urlo, la rabbia, la determinazione che abitano i personaggi. E così accade, enfatizzando violenza e crudeltà, nella serie in dieci capitoli *La ferrovia sotterranea*, dal romanzo di Whitehead che porta lo stesso titolo, ambientato nell'Ottocento schiavista dove un uomo e una donna si avventurano in un viaggio verso la libertà dalla Georgia al Nord percorrendo le cosiddette gallerie, o ferrovie, sotterranee, vale a dire itinerari segreti e luoghi di riparo organizzati dagli abolizionisti per favorire e coprire la fuga degli schiavi. Questo tema torna, e con sguardo del tutto diverso, consapevole della forza delle immagini, di una tensione filmica vibrante evidente fin dalle prime inquadrature e sempre mantenuta tale nel corso di una narrazione che copre circa venti anni, in *Harriet*. Anche Kasi Lemmons (che esordì nel 1997 con un altro film-faro della cinematografia afroamericana, *La baia di Eva*) realizza un'opera d'ambientazione ottocentesca, nella quale si specchiano le lotte odierne, per descrivere il personaggio realmente esistito di Harriet Tubman (nome che la schiava Minty si dette quando diventò una donna libera), segregata in una piantagione e dotata della facoltà di pre-vedere alcuni fatti d'imminente accadimento. Diverrà una straordinaria e infaticabile lottatrice per portare in salvo centinaia di neri dando loro la libertà proprio utilizzando la rete delle gallerie/ferrovie sotterranee. Lemmons fa respirare le immagini, è sobria anche nel ricorrere a viraggi per visualizzare le visioni di Minty/Harriet, non trasforma in cliché i personaggi neri oppressi e i bianchi oppressori, lavora sulla concretezza dei corpi e dei luoghi,



Harriet (2019) di K. Lemmons



Judas and the Black Messiah (2021) di S. King



One night in Miami (2020) di R. King



Ma Rainey's Black Bottom (2020) di G. C. Wolfe

fa venire in mente la densità del cinema di Steven Spielberg e, nel rappresentare la comunità nascosta nei boschi, un'altra comunità resistente, quella degli uomini-libro del finale di *Fahrenheit 451* di François Truffaut.

Lemmons fa così un film altamente politico, costruisce un ritratto femminile memorabile con la complicità dell'attrice londinese Cynthia Erivo, e, senza alcuna forzatura, in questo discorso sulla presa di coscienza di una donna e di un popolo, fa coesistere cinema storico, d'avventura (perché i viaggi ripetuti che Harriet compie, il primo dei quali a piedi arrivando sfinita a destinazione, sono vere e proprie immersioni nel picaresco pieno d'inconvenienti e trappole), western (in fuga tra pareti rocciose, pistola in mano, Harriet sfida il proprietario terriero bianco), melodramma (nella relazione di lei con il marito, poi risposatosi dopo averla creduta morta, e con le sorelle, i fratelli e i genitori ancora sotto il giogo razzista e i cui destini saranno di salvezza per alcuni e di morte per altri). Lemmons trasporta inoltre il cinema biografico oltre le convenzioni, le didascalie che segnano il passare degli anni non sono mere scritte appiccicate bensì parte integrante delle immagini che le accolgono; gioca con la finzione radicale, la plasma, la fa diventare credibile

in un film tangibilmente febbrile nel disegnare la magnifica ossessione di una donna votata a una missione.

Una donna che ha lasciato un segno nella storia dei diritti del popolo afroamericano. E alla quale rende omaggio, pur se in una battuta *en passant*, Shaka King in *Judas and the Black Messiah*. Una donna che, un secolo dopo, fa ancora paura ai bianchi i quali non trovano altro modo se non quello di disprezzarla, come fa il poliziotto bianco cui King attribuisce la frase, denigrandola mentre è in corso l'assedio alla sede delle Black Panthers. Siamo nella Chicago di fine anni Sessanta e uno dei leader del movimento è il giovane Fred Hampton. King ne ricostruisce la storia, e un pezzo di Storia, in un film dalla solida regia dal ritmo sostenuto che si basa su elementi del cinema di genere (gang, poliziesco, carcerario, spionaggio) per ripercorrere la guerra senza esclusione di colpi condotta dall'Fbi e dal suo capo J. Edgar Hoover (un Martin Sheen viscido e diabolico) contro i militanti delle Black Panthers e, nello specifico, dell'uomo di turno da eliminare con la forzata complicità del ladro afroamericano Billy O'Neal costretto, per evitare il carcere, a collaborare con i federali infiltrandosi nell'organizzazione rivoluzionaria.

Fred Hampton è il "Messia nero", Billy il "Giuda" che tradisce la propria comunità (e che anni dopo si suicidò, appena trasmessa una sua intervista televisiva su quei fatti). Non si può non pensare, anche se il soggetto è opposto, a *BlackKkKlansman* di Spike Lee per il ricorso alle strategie dell'infiltrazione al fine di smascherare dei nemici. King offre un'ulteriore variante del cinema afroamericano, più popolare e capace di raggiungere un pubblico ampio, realizza un'ottima ricostruzione d'epoca, unisce intrattenimento e riflessione storica. È rivolto al passato anche *Quella notte a Miami...* (2020), opera prima dell'attrice Regina King (che in *Se la strada potesse parlare* offre un'intensa interpretazione nel ruolo della madre di Tish). Sono ancora gli anni Sessanta a essere rivisitati, questa volta partendo dall'omonima *pièce* teatrale di Kemp Powers, nonché autore della sceneggiatura. Un impianto teatrale radicato nel film, essendo quasi esclusivamente girato nell'interno di una stanza di motel nel corso di una notte. Vi si ritrovano quattro personaggi che hanno lasciato un'impronta indelebile nella storia afroamericana: Malcolm X, Cassius Clay che sta per diventare Muhammad Ali, il cantante soul Sam Cooke (che proprio alla fine dell'anno in cui è ambientato il film, il 1964, morirà a 33

anni), il giocatore di football e poi attore (coincidenza, sempre dal 1964) Jim Brown.

Tutti presentati all'inizio nei loro contesti per poi farli convergere nella stanza per nulla lussuosa abitata in quel periodo da Malcolm X, dove si avvierà un lungo botta e risposta su questioni brucianti ruotanti attorno a cosa significhi essere militanti nel pensiero e nell'azione. Quei quattro leader incarnano posizioni a volte parecchio contrastanti che conducono a un confronto aspro gestito con entrate e uscite di scena calibrate e una messa in scena e un montaggio che tengono insieme un materiale altamente incandescente. Ma la scena che più colpisce per la precisione nel cristallizzare il clima dell'epoca sta in uno dei prologhi e ha per protagonista Jim Brown mentre va a trovare un conoscente bianco che lo ammira per la sua carriera sportiva. Quell'uomo non esiterà, però, a chiudergli la porta in faccia: va bene ospitare un "negro" sul portico, ma mai fargli varcare la porta di casa.

Si smarca dal passato un altro dei titoli migliori del cinema afroamericano recente, *American Skin* (2019), per affondare lo sguardo nella realtà odierna della quotidiana brutalità contro gli afroamericani, spesso giovani e ammazzati. Nell'incipit Nate Parker inserisce immagini riprese dalla *bodycam* di un agente che spara

Harriet (2019) di K. Lemmons

e uccide un ragazzo, come se si trattasse di un documento reale, uno dei tanti che si vedono in televisione e in rete a testimonianza di omicidi a freddo contro persone inerti. Parker inquadra subito il contesto e il senso del titolo, l'abisso tra un colore e l'altro della pelle; fa cinema dell'indignazione e della ribellione (in ciò unendosi a quello degli altri autori citati), affilato nella forma nel dare corpo alla disperazione di un uomo (Lincoln, interpretato dal regista) il cui figlio è stato ucciso in strada. Un padre che prende in ostaggio il poliziotto autore dell'omicidio per fargli confessare le proprie responsabilità, mentre ogni istante è filmato da un giovane regista interessato alla storia di Lincoln e che per questo motivo lo intervista e poi segue nella sua ricerca di verità, documentandone le reazioni - con l'intenzione di fare un film da mandare ai festival.

Nulla di cinefilo fastidioso, ogni elemento è dosato con cura da Parker, discorso metafilmico compreso. Suddiviso in una sorta di capitoli non detti, di blocchi narrativi, *American Skin* conduce a un finale tragico e beffardo. Disarmato, il padre esce dal distretto di polizia assediato dalle pattuglie e viene colpito da una pallottola in fronte. Sembra di rivedere il finale profetico de *La notte dei morti viventi* di George A. Romero, quando l'unico sopravvissuto all'assalto agli zombi, un nero, viene ammazzato in quanto creduto uno di loro. Parker assesta un colpo forte, seguito dalle agghiaccianti news tv che danno notizia della sparatoria e ritraggono Lincoln come un possibile terrorista, un attentatore suicida, un uomo malato di mente. Ovvero come, ancora una volta, manipolare mediaticamente un fatto.

Con lucidità esemplare, Parker fa un ritratto impietoso dello stato delle cose nelle istituzioni di una società che si dicono democratiche e continuano invece a praticare una discriminazione criminale e intollerabile. *Black Lives Matter!*





CANNES

UN PALMARÈS CORAGGIOSO MA IMPERFETTO

Paolo Perrone

Il successo della francese Julia Ducournau e del suo controverso *Titane* è apparso legato a doppio filo alle scelte del presidente di giuria Spike Lee. Un verdetto, in generale, compensativo di orientamenti non allineati e contrassegnato dai troppi raddoppi di premi. La sostanziale inerzia del cinema statunitense in concorso quest'anno sulla Croisette



Drive my car (2021) di R. Hamaguchi

Drive my car (2021) di R. Hamaguchi



«**C**erano molti timori, alla vigilia della 74^a edizione del Festival di Cannes: l'obbligo per gli accreditati, se non muniti di *green pass*, di effettuare tamponi ogni 48 ore per poter entrare, se negativi, al Palais e nelle sue due sale interne (ma non per quelle di più ampia capienza, il Grand Théâtre Lumière e la Salle Debussy, accessibili invece dall'esterno senza alcun accertamento sanitario); l'obbligo di prenotazione delle proiezioni attraverso un sistema di biglietteria *on line*, tutt'altro che immediato e responsivo, in grado di assicurare l'ingresso al richiedente (ma non di specificarne il posto a sedere, con il risultato di sale talvolta semivuote e poltrone assegnate sul momento senza criteri chiari); nessun distanziamento durante le proiezioni (ma con l'obbligo di mascherina per tutti gli spettatori); un cartellone ingolfato di film e sezioni, quasi a compensazione della mancata edizione 2020 (con le conseguenti difficoltà per gli addetti ai lavori di seguire le programmazioni collaterali al concorso).

Titane (2021) di J. Ducournau



A Hero (2021) di A. Farhadi



L'edizione 2021, andata in scena dal 6 al 17 luglio (uno spostamento anomalo di due mesi in avanti, rispetto al consueto mese di maggio, dovuto all'inasprirsi dei contagi da coronavirus), ha visto di giorno in giorno ridimensionare questi timori, pur facendo registrare, a sipario calato, non pochi scompensi. La Mostra di Venezia dello scorso anno, al confronto, allestita in un periodo pericolosamente scoperto dai vaccini, aveva dato prova di maggiore capacità organizzativa. Anche sul fronte del valore artistico delle opere proposte, Cannes 74 non ha fornito un responso univoco: la serata di premiazione, caratterizzata dalle *gaffes* del presidente di giuria Spike Lee, ha infatti espresso un *palmarès* lontano dalle previsioni maturate in ambito critico lungo tutto l'arco della *compétition*.

Proprio per radiografare in profondità un concorso denso di ventiquattro titoli (un terzo in più delle precedenti edizioni), ampio e frastagliato, si è deciso di separare in due tronconi l'analisi critica dei film in gara. A questa prima panoramica, dunque, che verte su dodici lungometraggi, si affianca nelle pagine seguenti la ricognizione firmata da Francesco Crispino, inerente gli altri dodici lavori della selezione ufficiale.

Un vagone letto come 'stanza della vita'

Il successo della francese Julia Ducoumau e del suo controverso *Titane* (ventotto anni dopo la vittoria di un'altra regista, Jane Campion, con *Lezioni di piano*), attraversato da una mostruosità dietro la quale si nasconde una fragilità bisognosa d'affetto, è apparso a molti legato a doppio filo alle scelte divisive del presidente di giuria. E se è pur vero che il *palmarès* di Cannes 2021 non ha trascurato i due titoli che più si erano imposti, alla vigilia, nei giudizi della critica, *Ghahreman* (*A Hero*) di Asghar Farhadi e *Doraibu mai kâ* (*Drive my car*) di Ryusuke Hamaguchi (anche se al regista iraniano è stato attribuito il Gran Premio della giuria, *ex aequo* con *Hytti n. 6* del finlandese Juho Kuosmanen, e al cineasta giapponese

Hytti n. 6 (2021) di J. Kuosmanen



soltanto il Premio per la migliore sceneggiatura), è altrettanto vero che pure il raddoppio dei Premi della giuria, consegnati sia all'israeliano Nadav Lapid per *Ha'berech* (*Ahed's knee*) che al thailandese Apichatpong Weerasethakul per *Memoria*, è sembrato ulteriormente confermare le divisioni emerse tra i giurati, con verdetti compensativi di orientamenti non allineati e distanti. Estranei, forse, a logiche 'riparatrici' sono apparse solo la miglior regia assegnata a Leos Carax per *Annette* e i riconoscimenti ai migliori interpreti: Renate Reinsve per *Verdens verste menneske* (*The Worst Person in the World*) di Joachim Trier e Caleb Landry Jones per *Nitram* di Justin Kurzel.

In ogni caso, al di là del ribaltamento delle previsioni e delle schermaglie tattiche in sede di valutazione finale, tra le sorprese positive del verdetto cannense spicca *Hytty n. 6* (*Compartment No 6*). Nel 2016, sulla Croisette, Juho Kuosmanen aveva vinto il Certain regard con il tenero e buffo *Olly Mäki*. Cinque anni dopo, il suo secondo lungometraggio mantiene intatta quella 'vocazione alla sconfitta' e le atmosfere svagate del film d'esordio, racchiudendo l'incontro tra i due protagonisti, una studentessa finlandese di archeologia e un giovane minatore russo, all'interno del vagone-letto che dà

il titolo al film. Il viaggio in treno, da Mosca a San Pietroburgo con destinazione Murmansk, al Circolo polare artico, dove sono conservate antichissime incisioni rupestri, fa di *Compartment No 6* un *road movie* dell'anima, dove ogni tappa ferroviaria corrisponde ad un'esplorazione più accurata di sé, della propria interiorità e affettività. Un film, come sottolineato dallo stesso regista di Helsinki, fondato sull'idea di 'accettazione', dei propri orizzonti esistenziali, dei propri limiti umani. Un invito all'armonia, pur tra le mille dissonanze della vita, che il film di Kuosmanen scandisce attraverso un'ironia tipicamente nordica, un campionario di reciproche inadeguatezze, per la studentessa e il minatore, e una cornice paesaggistica, una volta che il convoglio è arrivato a destinazione, tanto gelida climaticamente quanto dolcemente tiepida sul fronte sentimentale.

L'ironia, ma ben più affilata, solca in profondità anche *France*. Un'ironia che, nel film di Bruno Dumont, pare prelevata da *Ma loute* e *P'tit Quenquin*, tra i lavori più recenti del regista transalpino, e che talora sfocia nel grottesco, strappando risate amare. *France*, che non a caso comincia dall'Eliseo, da una conferenza stampa del presidente Macron, è anche il nome di un'affascinante giornalista



Memoria (2021) di A. Weerasethakul



La fracture (2021) di C. Corsini

televisiva (interpretata con il giusto brio da Léa Seydoux), conduttrice di una seguitissima trasmissione e sintesi vivente della deriva etica contemporanea: una professionista dell'informazione cinica e senza scrupoli, costretta dal tamponamento di un giovane che fa consegne a domicilio in motorino a ripensare a se stessa, alle sue relazioni e alla sua luccicante fiera della vanità. Tenendo sempre immerso, nel film, lo scandaglio filosofico con cui Dumont, da sempre, esplora nel suo cinema la realtà e i rapporti fra gli individui, *France* scava sulla distanza che separa l'essere dall'apparire, accostando il circo mediatico al carrozzone politico, ragionando sullo squalore morale di certa comunicazione e denunciandone come paradigmi alterati l'opportunismo e la sistematica manipolazione della verità. Congedandosi, però, con un finale aperto in cui, ambiguamente, convivono apatia ed empatia.

Fino all'ultimo respiro

Con otto film in gara per la Palma d'oro, la Francia aveva messo fin dall'inizio una seria ipoteca sul palmarès di Cannes 2021. La vittoria a sorpresa di *Titane* certo non può che appagare il cinema d'Oltralpe, ma nel complesso i lavori di Ozon (*Tout s'est bien passé*), Audiard (*Les Olympiades*), Corsini (*La fracture*), Mia

Hansen-Løve (*Bergman Island*), Lafosse (*Les intranquilles*, di nazionalità belga ma di lingua francese), oltre al già citato *France* di Dumont, non sono riusciti ad incidere in profondità, mantenendosi su una più che dignitosa ma placida *comfort zone* autoriale. Il solo Carax, con il suo *musical* esistenzialista a tinte fosche, ha tentato di spingersi più in avanti, preservando i codici del suo cinema e mantenendo, a contatto con il genere preso a prestito, un'accesa personalità, senza tuttavia arrivare davvero a rinnovarlo nelle sue fondamenta.

Annette, infatti, suo primo film in lingua inglese, non tradisce la cifra stilistica dell'autore di *Holy motors*, proiettando nel panorama conformato di una sfavillante opera rock le ombre lunghe e le atmosfere notturne che caratterizzano il suo cinema. Un'operazione di forte presa emotiva, con gli equilibri della delicata *love story* tra un irriverente *stand-up comedian* (Adam Driver) e una diva della lirica (Marion Cotillard) mandati presto in frantumi: la difficile gestione del successo, la spettacolarizzazione delle vite private, il collegamento inscindibile tra *eros* e *thanatos* attraversano a fondo *Annette*, che porta dentro e fuori il palcoscenico le tensioni insite nell'animo umano, i suoi slanci sinceri e le sue fragilità inquietanti. Colmo di rimandi, citazioni, allusioni e salti nel vuoto, il film di Carax spinge la "scimmia di Dio" (come si fa chiamare il provocatorio



Bergman Island (2021) di M. Hansen-Løve



Les Olympiades (2021) di J. Audiard

comico) e la dolce soprano in un vortice multisensoriale determinato però più dalle scelte di regia che dalle partiture musicali. In questo senso, come d'altronde chiede al pubblico lo stesso regista nella prima, magistrale sequenza del suo film, *Annette* è un flusso di (in)coscienza da lasciar scivolare dentro ognuno di noi trattenendo il respiro. Nutrendosi solo della magnetica, visionaria incoerenza di un autore refrattario ad ogni nitido inquadramento del proprio lavoro.

Non ad un genere stratificato e glorioso, ma ad uno dei massimi autori dell'intera cinematografia fa invece riferimento, fin dal titolo, *Bergman Island*. Il nuovo lungometraggio di Mia Hansen-Løve, in cui una coppia di registi, nell'avviare la stesura delle sceneggiature dei rispettivi nuovi lavori, viene ad abitare per un'estate a Fårö, l'isola in cui il grande regista svedese visse e realizzò molte delle sue opere, è apparsa un'opera intrigante anche se non interamente compiuta. La sua forza attrattiva risiede innanzitutto nella matrice autobiografica, la relazione artistica e sentimentale che ha unito per anni la regista francese (di lontane origini scandinave) ad Olivier Assayas, uno dei più acuti conoscitori dell'opera bergmaniana. Una coppia, la loro, che ricorda da vicino quella formata, in *Bergman Island*, dai registi interpretati da Tim Roth e Vicky Krieps, lui firma di punta della cinematografia internazionale, lei, più giovane ma già affermata autrice. Un secondo livello di interesse riguarda ovviamente l'eredità stessa dell'autore de *Il settimo sigillo*, condensata, sulla piccola isola del Mar Baltico, nei luoghi delle riprese, nelle abitazioni e negli oggetti personali tutelati e proposti, dopo la sua morte nel 2007, ad appassionati e turisti dalla fondazione a lui intitolata. Su queste premesse il film di Mia Hansen-Løve sviluppa un racconto allo stesso tempo leggero e profondo, in cui il cinema nutre la vita e ne viene, a sua volta, nutrito. *Bergman Island*, infatti, che visualizza in un film nel film lo *script* che sta prendendo forma nella casa-mulino dove si è insediata la regista-sceneggiatrice, è abi-

tato da ricordi, memorie, suggestioni, figure e fantasmi prelevati dal passato e portati ai giorni nostri, una vivificazione della finzione collocata sul piano inclinato della realtà. Una riflessione lieve, dunque, non banale, eppure a tratti incorporea, sulle spinte intermittenti dell'ispirazione creativa.

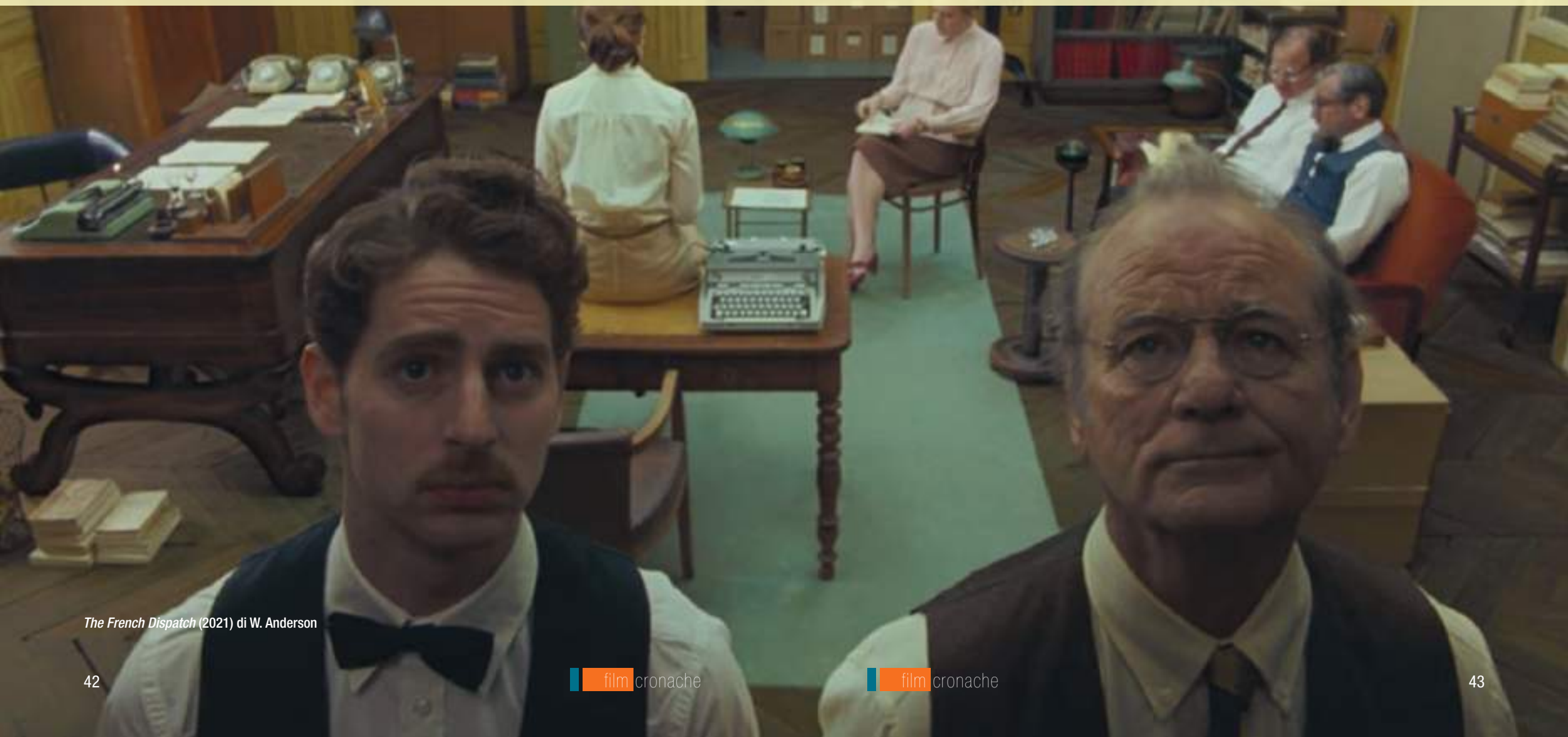
Simile sensazione, una finezza narrativa non coagulata a sufficienza, è quella rilasciata, sui titoli di coda, da *The French Dispatch*, nel quale Wes Anderson omaggia un giornalismo ormai perduto (e idealmente il *New Yorker*, di cui

è stato lettore accanito sin da giovanissimo) rievocando con il suo inconfondibile tratto, soffice e bozzettistico, geometrico e *vintage*, la redazione francese di un settimanale americano che, alla morte del suo direttore, decide di pubblicare un numero commemorativo che raccoglie gli articoli di maggior successo degli ultimi anni. In particolare: la ricostruzione del rapimento di uno chef, la storia di un artista condannato al carcere a vita, innamorato della sua secondina, un reportage sui moti studenteschi del '68. Patchwork delizioso

sul piano estetico, popolato da un vasto, assortito cast del tutto riconducibile all'universo cinematografico del regista texano e visualizzato sia a colori che in lunghi segmenti in b/n, *The French Dispatch* soffre però a tratti della sua stessa bulimia creativa, con *décor* saturi di persone e oggetti, dialoghi fittissimi e una giustapposizione di vicende che, nella loro reiterata frammentazione, arrivano a comporre più uno sfumato album di simpatiche figurine che a delineare le nervature robuste di profili umani singolari.

Le influenze letterarie

Di vera "influenza", oltre che di derivazione letteraria, si deve parlare a proposito di *Petrov's flu* di Kirill Serebrennikov, impossibilitato a venire a Cannes e a presentare il suo nuovo film perché condannato a tre anni di carcere con la sospensione condizionale della pena, lasciato libero di lavorare dalle autorità ma inibito a muoversi dal suo Paese. *Petrov's flu*, in ogni caso, ben rappresenta il regista russo, innovativo e dunque scomodo per il governo di Mosca. Un film potente, il suo, allucinato, ipertrofico, in pe-



The French Dispatch (2021) di W. Anderson

renne caduta libera fra realtà e immaginazione, tratto dal romanzo di Alexei Salnikov e incentrato su un fumettista, padre di un bambino, colpito da una brutta influenza. È proprio la febbre di Petrov ad alterare le percezioni, a far vacillare la ragione e a spalancare le porte ai fantasmi: le atmosfere frenetiche, il sentimentalismo esasperato, le ossessioni paranoiche e le pulsioni di morte che sfiorano la follia compongono un ritratto caleidoscopico della Russia contemporanea, dove le discussioni assurde, il retaggio del periodo sovietico e le dispute su un autobus che viaggia nella nebbia, senza meta, sono la metafora lancinante della dissoluzione di una società. Con un protagonista influenzato che, rischiando di contaminare chi gli sta vicino e osservando il mondo con gli occhi deformati della malattia, genera un riflesso evidente con l'attualità della pandemia da Covid 19, registrando metaforicamente, nel contempo, la temperatura del proprio Paese. Un Paese alla deriva, fragile e rabbioso al tempo stesso. Altra trasposizione romanzesca, *A Feleségem Története* (*The Story of my Wife*), primo film in lingua inglese della regista ungherese Ildikó Enyedi (Orso d'oro a Berlino nel 2017 per *Corpo e anima*), preleva le sue vicende dal testo omonimo del connazionale Milán

Füst, scritto nel 1942 ma ambientato sul finire degli anni '20 tra Parigi e Amburgo. Protagonista: un capitano olandese di navi mercantili, assillato dal pensiero che la moglie, di origini francesi e slanci mondani, possa essergli infedele. L'incipit del film è suggestivo: la scommessa, da parte del marinaio, di sposare la prima donna che fosse entrata nel caffè in cui egli era seduto in quel momento, sembra preludere ad un 'trattato sugli affetti' intimo e originale, così come la messa in scena, elegante, sembra generare un'atmosfera di calda complicità tra spettatore e personaggi. Il sontuoso repertorio scenografico, dagli arredi ai costumi, non scolora nel proseguo del film. Ma alla raffinatezza dell'impaginazione non si affianca, in *The Story of my Wife*, lungo quasi tre ore e suddiviso in sette capitoli, un'analogica efficacia del registro narrativo: la complessità dei sentimenti che l'amore porta con sé, gli inganni e le gelosie, gli allontanamenti e le riconciliazioni, non trovano piena corrispondenza in un repertorio fiammeggiante di dialoghi e situazioni, al contrario, spesso ridondanti e ripetitive. Così, il film della Enyedi finisce nell'adagiarsi su se stesso e nel rifugiarsi in un calligrafismo di classe ma, per lunghi tratti, stucchevole.



Petrov's flu (2021) di K. Serebrennikov

Il corpo (e l'anima?)

Tanti, sulla Croisette, a cominciare dal vincitore *Titane*, i titoli che hanno messo al centro del proprio sguardo il corpo. Un corpo che anche in *Red Rocket* di Sean Baker e in *Benedetta* di Paul Verhoeven diventa il 'soggetto' stesso di due film assi distanti da loro ma accomunati, per l'appunto, da una fisicità imprescindibile. Nel primo caso, perché il protagonista è un ex attore *hardcore* che, vent'anni dopo aver cercato fortuna in California, torna nella sua piccola città, in Texas, contrassegnata dalle raffinerie che ne deturpano il profilo, sperando di essere riaccolto dalla moglie e dalla suocera; nel secondo caso, perché la protagonista è una novizia che, nell'Italia del XVII secolo flagellata dalla peste, è tormentata da strane visioni nel convento di Pescia, in Toscana, e cade in un misticismo intriso di torbida sensualità. In entrambi i casi, però, questo 'lavoro' sul corpo non dà i risultati sperati: *Red Rocket* non si discosta dalla marcatura 'indie' del cinema di Baker e dal suo ruotare attorno al fallimento dell'*american dream*, ma la sua radiografia di un'umanità marginale lasciata in balia di se stessa nelle periferie urbane si materializza, qui, in una commedia sociale che, lasciando troppo libero di gigioneggiare il suo narcisistico, immaturo personaggio, si rivela, alla lunga, alquanto sfiatata, confermando la sostanziale inerzia del cinema statunitense in concorso quest'anno a Cannes (sommando anche la dimensione diafana del film di Anderson e l'esito trascurabile di *Flag Day*, diretto da Sean Penn). Allo stesso modo, la trasgressiva vita monastica di *Benedetta*, nel film di Verhoeven, penzola tra santità e blasfemia, devozione ed erotismo con un autocompiacimento provocatorio decisamente *démodé*, facendo leva su *cliché* abusati e rivelando nella messa in scena, più che i tormenti dello spirito



Red Rocket (2021), di S. Baker



Benedetta (2021), di P. Verhoeven



A Feleségem Története (2021), di I. Enyedi

e i conflitti sulla trascendenza, gli spregiudicati giochi di potere di un'astuta manipolatrice.

Anche *Lingui*, il film di Mahamat-Saleh Haroun, ha a che fare con il corpo. La vicenda di una donna che vive da sola con la figlia in un villaggio del Ciad, ripudiata dalla sua famiglia d'origine perché ragazza madre, si lega proprio a quella della figlia, ormai quindicenne, alle prese con una gravidanza inattesa in un Paese in cui l'aborto non è condannato solo dalla religione, ma anche dalla legge. È questo il dilemma morale sottolineato da *Lingui*, un termine che significa 'legami sacri', una solidarietà che nel film stringe madre e figlia in un destino comune, investendo nella riflessione l'intera condizione femminile e lasciando da parte, perché inadeguato e prevaricatore, l'orizzonte maschile. Una presa di posizione netta, quella del regista africano, non sostenuta, però, sul piano strettamente cinematografico, da uno spessore drammaturgico adeguato.

Disturbi, malattie e false guarigioni

Resta da dire, in conclusione, di altri due titoli di lingua francese: *La fracture* di Catherine Corsini e *Les intranquilles* di Joachim Lafosse. Il primo propone allo spettatore due donne nel pieno di una crisi sentimentale e un manifestante ferito durante gli scontri tra le forze dell'ordine e i 'gilet gialli', all'interno del pronto soccorso di un ospedale parigino sull'orlo del collasso. Il secondo, invece, una coppia con un bambino che vive in una grande casa di campagna, lui, pittore con una mostra da allestire, lei restauratrice di mobili. Un rapporto affettivo, il loro, incrinato dal disturbo bipolare dell'uomo.

Se *La fracture* restituisce sullo schermo una notte di tensione, fuori, nelle strade, e dentro, nel reparto ospedaliero, e di fratture, come indica il titolo stesso del film, sia individuali che collettive, fil-



Les Intranquilles (2021) di J. Lafosse

trando l'esplorazione dei caratteri e delle relazioni tra i personaggi con un registro ironico che travalica il drammatico e spesso sfocia felicemente nel grottesco (con Valeria Bruni Tedeschi ad offrire, su questo versante, un contributo decisivo), *Les intranquilles* racchiude nel nucleo familiare un focus narrativo, le relazioni tra i coniugi e la genitorialità, da sempre al centro dell'interesse del regista belga. Due film che dicono di più rispetto ad una prima, superficiale occhiata (il cinema d'impegno civile sotto la scorza della commedia leggera, per la Corsini, uno sguardo non a senso unico, posato cioè con sensibilità su tutti e tre i componenti del nucleo familiare, per Lafosse) ma che non hanno cambiato in dirittura d'arrivo gli equilibri qualitativi di Cannes 2021.



TITANE

TRA HORROR
E *FAMILY DRAMA*,
UN VIAGGIO
NEL POSTUMANO

Francesco Crispino

Un'opera conturbante e ipnotica che, in modo provocatorio e originale, si sviluppa come un percorso multisensoriale di redenzione. Tra i momenti più alti della compétition, la profonda riflessione esistenziale di *Drive my car* del giapponese Ryusuke Hamaguchi e la radiografia della società contemporanea offerta in *A Hero* dall'iraniano Asghar Farhadi

Titane (2021) di J. Ducournau

Immagine emblematica del concorso di Cannes 74 è quella di un'automobile, che non solo è – più o meno esplicitamente – protagonista di due delle più importanti opere del concorso *monstre 2021*, ma ne investe anche il senso profondo. Proprio il motore di un'automobile è al centro della sequenza d'apertura della Palma d'oro *Titane*. Una sequenza extradiegetica in cui è iscritto il nucleo discorsivo del secondo lungometraggio di Julia Ducournau, autrice già segnalatasi con *Raw*, la sua autorevole opera d'esordio. Nel far scivolare la macchina da presa sui dettagli del vano motore infatti, la regista parigina sembra voler enunciare gli elementi necessari per preparare lo spettatore al percorso che lo attende. E che riguarda non tanto la rilevanza della dimensione meccanica all'interno del film, quanto l'inscindibile rapporto che essa sembra aver ormai assunto nei confronti dell'essere umano. Tanto che la parabola narrativa ed esistenziale della protagonista Alexia – la sorprendente Agathe Rousselle – veicolata in una cornice fantastica in cui ben s'intrecciano horror, commedia nera e *family drama*, è assunta come esemplare percorso di liberazione dall'inorganico, verso una dimensione umana che da esso sembra ormai essere sopraffatta.

Un itinerario (nel) *postumano* in cui si riflette un'acuta metafora sulla società contemporanea che la Ducournau costruisce dando centralità al corpo. Quello flessibile e metallico della Rousselle, ma anche quello egualmente segnato di Vincent Lindon, nei quali trovano convergenza suggestioni ballardiane e consonanze evangeliche, il sex-appeal del *cyborg* individuato da Mario Perniola e l'urlato rigetto contro culturale delle giovani generazioni¹. Nella progressiva mutazione da esso qui subita, si annida dunque il senso di un'opera conturbante e ipnotica che, in maniera provocatoria quanto originale, elidendo le cause per concentrarsi quasi esclusivamente sugli effetti, si sviluppa come un percorso multisen-

¹ Cfr. Mario Perniola, *Il sex-appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994



Drive my car (2021) di R. Hamaguchi



Titane (2021) di J. Ducournau

soriale di redenzione. Nella cui 'fantastica' vicenda il dolente peso dell'esistenza si traduce in esperienza fisica, e dove l'incontro e l'accettazione tra diversità diventa l'emblematico manifesto di un'umanità smarrita e sofferente, ma comunque sempre pronta a ridare la Vita. Qualunque forma essa abbia.

L'automobile è centrale anche in *Doraibu mai kā* (*Drive my car*) di Ryusuke Hamaguchi. Come già nell'omonimo racconto di Haruki Murakami cui s'ispira infatti, anche qui la Saab 900 rossa del protagonista Yusuke assume un ruolo primario, in quanto vero e proprio 'motore' della narrazione. La potenza di *Drive my car* però non sta, come potrebbe sembrare, nel racconto che ne è all'origine, quanto nell'elaborazione che ne fa Hamaguchi, il quale dilata cospicuamente il racconto ripartendolo in tre grandi blocchi narrativi, lo rende corale e, soprattutto, lo muta in profonda riflessione esistenziale in grado di far vibrare anche le corde più profonde.

Alla vicenda dell'incontro/confronto tra l'attore teatrale Yusuke e la giovane autista Misaki

su cui è incentrato il racconto di Murakami, Hamaguchi aggiunge infatti sia un lungo antefatto (i titoli di testa arrivano dopo ben 40') nel quale viene rappresentato il rapporto tra l'uomo e la moglie, sia il percorso di messinscena dello *Zio Vanya* che il protagonista intraprende in qualità di regista per conto del Festival di Hiroshima. Due importanti scelte drammaturgiche che permettono al regista nipponico di ri-costruire il testo, ampliandone l'orizzonte semantico. Dotandolo di sottili quanto propulsivi rimandi che traggono linfa dal rispecchiamento tra teatro e vita, riempiendolo di personaggi mai meramente funzionali e tutti ugualmente

tridimensionali, disseminandolo di presenze/assenze che ne veicolano il discorso sul senso di colpa e sulla perdita.

L'aspetto più sorprendente di quest'opera così stratificata sta tuttavia nella mutazione in tema che ne informa l'enunciazione: laddove la drammaturgia di Cecov si fonde nel teatro giapponese (il *Nō*, ma anche il *Bunraku*), i confronti verbali si trasformano in rarefatti silenzi, la parola si asciuga progressivamente in gesto. La cui purezza, espressa nell'emozionante finale, produce la depurazione di ogni possibile (ed esiziale) interpretazione. Facendo in tal modo di *Drive my car* un vero e proprio inno alla vita e al suo misterico percorso.

A condividere la vetta del concorso con l'opera di Hamaguchi c'è quella dell'iriano Asghar Farhadi, che con *Ghahreman* (*A Hero*) toma a raccontare la propria società dopo la parentesi spagnola di *Todos lo saben*. Ne è protagonista il giovane Rahim, sorta di novello *Candide* scaraventato in un universo kafkiano che – durante la breve parentesi di una licenza premio dal carcere nel quale è detenuto e seguendo il modello narrativo del *raise and fall* (peraltro già perfettamente iscritto nella splendida sequenza ambientata a Naqsh-e Rostam, tra i monumenti funebri degli antichi sovrani persiani) – diviene eroe per poi essere rapidamente diseredato. Un personaggio sorridente e do-



Memoria (2021) di A. Weerasethakul



A Hero (2021) di A. Farhadi

lente cui dà efficacemente volto Amir Jaidi e che sembra possedere la medesima statura dei grandi protagonisti del nostro Neorealismo. Se non fosse che, come sempre, il realismo del regista di *Una separazione* è solo di facciata, poiché l'articolata scrittura che lo sorregge è tesa a far emergere tutte le ambiguità di un mondo sempre più indecifrabile.

Una scrittura connotata da importanti elisioni (l'evento principale viene ancora delegato al fuori campo), di allusioni, di rimandi interni, di microstorie abilmente innervate nella direttrice narrativa principale. Al centro della quale, ancora una volta, si trova la dicotomia vero/falso, che tuttavia qui è solo il punto di partenza di una più ampia riflessione sulla deriva dell'interpretazione nella società della mediatizzazione selvaggia. Nell'esemplare percorso di Rahim però non c'è solo questo, perché lo sguardo amorevole con cui lo accompagna Farhadi fa emergere tutte le contraddizioni di una società – quella iraniana contemporanea, ma per estendersi a livello universale – nella quale l'immagine sociale assume un ruolo decisivo nella considerazione dell'individuo, sempre più indifeso di fronte alla brutale strumentalizzazione di cui diviene oggetto. Nemmeno più in grado di organizzare un discorso in propria difesa, come avviene al figlio di Rahim nella toccante sequenza che porta al memorabile finale.

Tra le opere migliori di un concorso con pochi acuti, c'è anche *Memoria* di Api-chatpong Weerasethakul. Voluto e costruito in collaborazione con Tilda Swinton – che non solo ne è la protagonista e la *executive producer*, ma di fatto anche la co-autrice –, il nono lungometraggio dell'artista thailandese arriva a distanza di sei anni dal precedente lavoro (*Ceme-*

tery of splendour), ma s'inserisce coerentemente nel discorso portato avanti fin dagli esordi, seppur con una novità rispetto al passato. Se infatti la vicenda è connotata dagli stessi temi (la centralità della natura, l'animismo, le connessioni sovrasensibili, le presenze fantasmatiche) e dal medesimo stile (costituito da inquadrature perlopiù statiche, la cui durata interna è dilatata fino all'estremo), qui la novità è rappresentata dalla rilevanza assunta dalla dimensione sonora. Il percorso di riappropriazione del sé di cui è protagonista Jessica, infatti, una donna britannica in visita in Colombia alla propria sorella malata, inizia ed è scandito da uno strano suono che la risveglia nella notte di Medellin. Un sordo boato destinato ad accompagnarla in un itinerario 'nella' Memoria, a consegnarla a un territorio spirituale e ancestrale in cui il passato si riverbera sul presente, la dimensione onirica su quella reale e dove il contatto permette lo scambio dei ricordi. Quella di Weerasethakul è un'opera dall'andamento ieratico e meditativo, il cui pregio più grande sta nella capacità di far precipitare lo spettatore in una dimensione spazio-temporale alternativa, di fargli esperire l'invisibile. Portandolo là dove solo le punte più elevate dell'Arte del visibile riescono a giungere. Seppur in maniera diversa, il suono e la sua dimensione sono centrali anche in *Haut et fort* di Nabil Hayouch, trasposizione del percorso laboratoriale tenuto presso il centro culturale Les Étoiles di Casablanca da Anas Basbousi, alias "Bawss", l'artista marocchino che ha sdoganato il rapper autoctono a livello internazionale. Un percorso di formazione che il regista maghrebino – creatore e principale animatore del centro culturale – decide di filmare scegliendo di

*Ha'berech (2021), di N. Lapid**Verdens verste menneske (2021), di J. Trier*

tenersi in bilico tra realtà e finzione. Rimettendo in scena i fatti e scegliendo di rimanere a ridosso dei propri personaggi/persona, con una macchina da presa in costante oscillazione per coglierne gli scarti e restituire gli avanzamenti del processo di (auto)consapevolezza vissuto dai giovanissimi partecipanti al workshop attraverso l'hip hop. Un processo di liberazione dalle proprie zavorre culturali e dai pericoli delle radicalizzazioni restituito attraverso gli accesi confronti in classe sui grandi temi che caratterizzano la società marocchina contemporanea e la loro successiva messa in rima sotto la guida intransigente ma collaborativa di Anas.

Claustrofilo e pieno di dialoghi – dunque pressoché in traducibile in una lingua diversa dall'arabo, laddove la sua forza sta proprio nella ruvida quanto corrosiva espressività linguistica

– *Haut et fort* sembra mettere insieme *Fame* con la lezione di Laurent Cantet. Un lavoro militante e filmato come un urlo di ribellione che ne è l'indubbia forza, ma che ne rappresenta anche il limite più evidente, in quanto i rari, anche se mai banali, momenti in cui la camera esce dalle mura della classe non gli permettono mai di acquisire il giusto respiro.

Tra le punte più alte del concorso c'è invece da annoverare *Verdens verste menneske* (*The Worst Person in the World*), capitolo finale della "trilogia di Oslo" di Joachim Trier. Nella capitale norvegese è infatti ambientata la vicenda che – suddivisa in 12 capitoli con prologo ed epilogo e narrata da una *voice over* che rievoca gli eventi a posteriori – è il racconto del percorso esistenziale di Julie, irresoluta e irrequieta ragazza alla ricerca della propria stabilità identitaria. Proprio intorno

alle sue incertezze, infatti (universitarie, lavorative e, soprattutto, relazionali), Trier costruisce un'arguta e convincente *romcom* dai toni e i registri ben amalgamati e impreziosita da alcune sequenze di buon impatto visivo ed emotivo. Merito di una sceneggiatura – che lo stesso Trier firma con il sodale Eskil Vogt – ben ripartita e in grado di snodare personaggi ed eventi lungo un arco narrativo che abbraccia oltre un decennio. Così come di una regia che trova il giusto equilibrio espressivo e di alcune rimarchevoli interpretazioni – anche se va detto che, più di quella della protagonista Renate Reinsve, cui è andata la Palma per la miglior interpretazione femminile, sono sembrate più intense quelle dei due co-protagonisti maschili (Herbert Nordrum e, soprattutto, Anders Danielsen). Al di là di tali meriti, il quinto lungometraggio

di Trier convince soprattutto per la capacità di farsi vero e proprio manifesto generazionale. Ritraendo in Julie la confusione e l'indecisione della generazione dei *Millennials* e restituendone la 'distanza' da quelle precedenti attraverso l'immaterialità che ne caratterizza l'orizzonte. Una generazione che, come sembra suggerire l'epilogo, può trovare quiete solo attraverso una meditata e profonda osservazione (e rielaborazione) delle immagini da cui sembra essere sopraffatta.

Tra i titoli premiati ci sono anche due opere in grado di esprimere un certo fascino, ma anche una certa incompiutezza. *Ha'berech* (*Ahed's knee*) narra le vicende di un regista israeliano che sta girando un film dal titolo *Ha'berech*, la cui lavorazione viene interrotta perché si possa recare in un impervio luogo ai confini del deserto per presentare un suo precedente lavoro. Qui incontra diversi personaggi, prima di abbandonarsi a un lungo confronto con

una funzionaria ministeriale in cui racconta e si racconta, riflette sulla morte della propria madre e sull'ambiguità dello Stato d'Israele. Poche e semplici coordinate in cui si racchiude tutto il cinema di Nadav Lapid, talentuoso regista israeliano Orso d'oro a Berlino 2019: la matrice autobiografica, la complessità della struttura retorica (qui elaborata con l'adozione della *mise en abyme*), l'aspra critica nei confronti del governo del proprio Paese.

Se però il suo quarto lungometraggio s'inserisce perfettamente nel *corpus* della sua opera, gli esiti non sono all'altezza dei precedenti lavori. Non certo per le prove dei due protagonisti (Avshalom Pollak e Nur Fikbak), né per la scelta di un'ambientazione astratta e lunare, quanto per la ruvidezza di uno *script* poco levigato e impostato su tesi che, contrariamente ai suoi altri lavori, la regia non riesce a sfumare e a far implodere.

Sembra insomma che sul film – sui temi di cui si fa portatore come sulla sua impostazione retorica – aleggi allo stesso modo lo spirito di Era Lapid, madre ed *editor* di Nadav, scomparsa proprio pochi giorni prima che lui scrivesse la sceneggiatura del film. Un'essenza fantasmatica che sembra sfiorare i due protagonisti senza mai veramente permerli. Un'assenza che si fa dolorosa presenza, ma che sembra non trovare la giusta distanza. Facendo così di *Ha'berech* un film troppo sentito, troppo esplicito, troppo frontale. In cui a mancare è la sottigliezza della sottrazione.

In *Nitram*, film con cui Justin Kurzel è tornato in concorso a Cannes a distanza di sei anni dal suo *Macbeth*, il regista di Adelaide ritrae il peggior massacro operato da una singola persona sul territorio australiano. Avvenuto tra il 28 e 29 aprile del 1996 a Port Arthur, in Tasmania, a opera dello psicolabile Martin Bryant, causò la morte di 35 persone, il ferimento di altre 24 e fu la causa di una legge approvata in soli 12 giorni che limitava l'acquisto di armi da fuoco. Legge che fu presto aggirata dalla comunità, fornendo in tal modo a Kurzel lo spunto di un film che intende soprattutto mettere in guardia dai pericoli delle armi. *Nitram* si concentra sulle premesse della strage, scegliendo di lasciarla quasi totalmente fuoricampo per mettere in scena l'ambiente umano e sociale dal quale essa scaturisce. Concentrandosi soprattutto sulla descri-

zione di Bryant, il cui soprannome da il titolo al film, ragazzo dall'evidente instabilità psichica, figlio unico di una famiglia altrettanto problematica. Kurzel lo segue nello scorrere degli anni, ne restituisce i comportamenti dissonanti, lo ritrae nel proprio disagio in una lunga quanto dettagliata sequenza nella quale acquista un arsenale di fucili con estrema facilità. Concependo il film come un atto di denuncia verso la società australiana, organizzandolo attraverso una narrazione secca e innervandolo di tensione crescente, ma che, al di là dell'interpretazione di Caleb Landry Jones (premiato come miglior interprete maschile) non riesce ad andare oltre l'ennesima, corretta replica di opere in cui viene rappresentata una strage.

Se l'automobile è probabilmente l'immagine emblematica del concorso, uno dei suoi tratti distintivi è stato il cospicuo numero di opere adattate da testi letterari. Oltre alla pregevole operazione di *Drive my car*, di cui si è già parlato, e a *Benedetta*, *A Feleségem Története* e *Hytty n. 6*, analizzate da Paolo Perrone nel saggio parallelo a questo, delle 8 trasposizioni quella che è apparsa più rilevante riguarda *Les Olympiades*, il nono lungometraggio del francese Jacques Audiard, nel quale convergono e si mescolano tre delle sei storie di *Killing and Dying*, la fortunata raccolta di racconti del *cartoonist* americano Adrian Tomine.

Girato in un vivido bianco e nero e ambientato nell'omonimo quartiere



Verdens verste menneske (2021), di J. Trier

del tredicesimo *arrondissement* parigino che dà il titolo al film, l'opera si segnala perché segna un ritorno e una doppia novità. Da una parte, infatti, Audiard torna a filmare la propria città dopo la parentesi americana de *I fratelli Sisters*, focalizzando il proprio sguardo – come già in *Deeplan* – nella parte periferica della capitale francese. Dall'altra affronta per la prima volta la commedia sentimentale proprio mentre inaugura la collaborazione con Celine Sciamma e Lea Mysius, che con lui firmano la sceneggiatura del film. Entrambi aspetti centrali di *Les Olympiades*, perché sul suo senso pesano molto sia lo spostamento d'ambientazione, sia l'elaborazione dei loro protagonisti, in cui si sente molto l'intervento dell'autrice di *Bande de filles* e della sceneggiatrice di *Desplechin*. La vicenda si articola intorno a quattro personaggi – tre ragazze e un ragazzo che vivono nel quartiere-alveare costruito nei primi anni '70 e costituito da una dozzina di torri molto alte – i quali s'incontrano, si attraggono, si lasciano per poi nuovamente ritrovarsi in una sinuosa quanto dolente *ronde* che ne mette in evidenza fragilità e incertezze. Quattro gio-

vani corpi che Audiard filma con naturalezza, seguendone i rispettivi peripli esistenziali alternando prossimità e distanza, senza dar mai la sensazione di volerli giudicare. Adottando uno sguardo che probabilmente non apparirà all'altezza dei suoi lavori migliori, ma comunque ancora in grado di filmare i propri personaggi con passione e generosità. Meno riuscite sono sembrate invece le trasposizioni di Nanni Moretti, che in *Tre piani* adatta l'omonimo romanzo dell'israeliano Eshkol Nevo, di François Ozon, che in *Tout s'est bien passé* traduce sullo schermo l'omonimo romanzo di Emmanuèle Bernheim, e di Sean Penn, che in *Flag Day* lo fa con il romanzo autobiografico di Jennifer Vogel *Fim-Flam Man: The True Story Of My Father's Counterfeit Life*. Nel primo caso perché le scelte compiute dal regista di *Caro diario*, per la prima volta alle prese con un soggetto non originale, cambiando segno al testo di partenza ne limitano la portata del discorso, finendo così per 'chiuderlo' in un ambito decisamente più angusto.

Il trasferimento della vicenda dalla periferia di Tel Aviv al centralissimo quartiere romano di

Flag day (2021) di S. Penn



dosi dell'ennesima pregevole interpretazione di André Dussolier, non riesce a elevare il proprio diciannovesimo lungometraggio oltre l'anodina trasposizione. Tra (forse troppi) cliché e una levità composta ma mai realmente sentita, insomma, la narrazione di *Tout s'est bien passé* scivola senza inciampi, ma anche senza nessun momento in grado di fissarsi nella memoria.

Nel terzo caso perché, con *Flag day*, Sean Penn porta a compimento un progetto ereditato (inizialmente lo avrebbe dovuto dirigere Alejandro G. Iñárritu), ma trasformandolo in un'occasione di autocelebrazione per sé e la propria famiglia (insieme a lui sono protagonisti anche la figlia Dylan e il figlio Hopper-Jack) e non in un ritratto de – e riflessione su – l'America, come il titolo potrebbe lasciar pensare. Alla vicenda del romanzo, nel quale Jennifer Vogel ritrae il padre, falsario e abile mistificatore, tra gli anni '70 e i primi '90, Penn sceglie infatti di dare una chiave quasi esclusivamente relazionale/familiare, impostando stilisticamente il film sulla reiterata e insistita scelta di piani ravvicinati a scandagliare anche le più minute reazioni dei personaggi. Scelta che, se da un lato porta a permeare di naturalezza i lunghi dialoghi tra padre e figlia, dall'altro finisce per congestionare la narrazione, facendola procedere meccanicamente e delegandone le cuciture alle belle quanto derivate immagini di Daniel Moder sulle quali scorrono – troppo spesso – le note di una comunque seducente colonna sonora. Mostrando così l'incapacità di cogliere l'anima di un personaggio nel quale si annida una delle grandi dicotomie costitutive degli Usa, da sempre animati dal conflitto tra produzione del falso e ricerca del vero.

Prati, ad esempio, da una parte la priva delle radici culturali dalle quali essa trae linfa così come del reticolo di riferimenti su cui costruisce la propria affascinante tridimensionalità; dall'altra la trasferiscono in un ambiente alto-borghese che ne appiattisce l'orizzonte e dal quale il regista romano non sembra trovare la giusta distanza. Così come la trasformazione del monologo in prima persona (utilizzato nelle tre vicende del romanzo) in straniante osservazione con cui è connotato il film, finisce per elidere gran parte delle ambiguità che sono uno dei principali punti di forza del testo di partenza. Infine perché ne rimuove il senso originario, in quanto l'opera di Nevo, seguendo le teorie freudiane, è strutturata come l'inconscio – il primo racconto corrisponde all'Es, il secondo all'Io e il terzo al Superlo.

Nel secondo caso perché François Ozon, pur centrando il tono leggero con cui rinvigorire un tema già abbondantemente trattato come l'eutanasia, e awalen-

Les Olympiades (2021) di J. Audiard



Feathers (2021) di O. El Zohairy

SEMAINE E QUINZAINE: L'ITALIA SUGLI SCUDI

Tiziano Sossi

Da un lato l'ottima impressione lasciata da *Piccolo corpo*, l'esordio nel lungometraggio di Laura Samani. Dall'altro i riconoscimenti ai film *A Chiara* di Jonas Carpignano e ad *Europa* dell'italo-iracheno Haider Rashid. Le sezioni collaterali del Festival si confermano trampolino di lancio di giovani, talentuosi autori e autrici



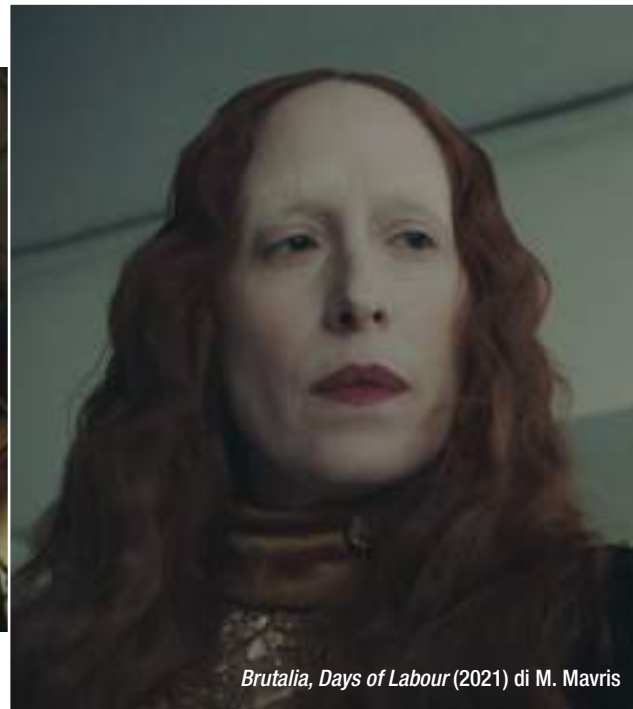


Amparo (2021) di S. Mesa Soto

Tra mascherine obbligatorie, *green pass* da esibire, i risparmi sui cataloghi che non sono stati più stampati, senza gli abituali *casiers* (i casellari con i materiali per la stampa) e con *location* in parte modificate, il Festival di Cannes 2021 è riuscito a riemergere tra non poche difficoltà. Difficoltà che, peraltro, hanno messo a dura prova giornalisti e addetti ai lavori non solo nel seguire il concorso che assegnava la Palma d'oro, ma anche nelle due sezioni collaterali della Semaine de la critique e della Quinzaine des réalisateurs. Per fare ordine in questa inevitabile 'macedonia', priva del cinema statunitense e non sempre di ottimo livello, i cui partecipanti da sempre si propongono aspirando ad entrare, negli anni a venire, nella selezione principale, cominciamo come consuetudine dai film premiati, iniziando dalla Semaine, che ha messo in evidenza molte storie al femminile.

Feathers dell'egiziano Omar El Zohairy ha vinto il premio più ambito, il Prix Nespresso. Il giovane regista, al suo primo lungometraggio dopo due corti che hanno girato in vari festival del mondo, compreso Cannes, propone una fiaba dell'assurdo molto particolare, che vede al centro una donna che ha dato la vita

alla propria famiglia con enormi sacrifici. Alla festa del suo bambino di 4 anni, alcuni maghi da strapazzo fanno entrare in una cassa il padre e, come per uno scherzo del destino, ne fanno uscire un pollo. Ma non c'è trucco, l'uomo è davvero trasformato in un animale e la moglie, non sapendo cosa fare, comincia a vagare in cerca di un lavoro e di un posto nella 'società degli uomini' per mantenere lei e lui. Non si tratta, a ben guardare, di *Cuore di cane* di Bulgakov, preso a rovescio. Il pollo resta pollo, ma, in ogni caso, non invade più la sfera quotidiana della donna come era solito invece fare il coniuge. Come in molte opere prime, ci sono influenze evidenti di alcuni maestri del cinema: colui che viene in mente per primo, per la dimensione onirica e la presenza costante di animali nel suo cinema, anche se molto lontano geograficamente, è Emir Kusturica. Il film ha ricevuto anche il premio Fipresci. A un altro debuttante nel lungometraggio è andato il Prix Fondation Louis Roederer per la rivelazione dell'anno. Si tratta di Simon Mesa Soto, 35enne colombiano per il suo film *Amparo*, anche qui protagonista una donna, più giovane rispetto a quella di *Feathers*, che lotta per il figlio diciottenne, quasi rapito dalle



Brutalia, Days of Labour (2021) di M. Mavis

autorità per essere spedito in guerra. Amparo non avrà vita facile nell'intento di riportare il figlio a casa, anche perché prelevato senza lasciare un riferimento chiaro. Il regista aveva vinto una Palma d'oro per il primo cortometraggio, *Leidi*, ed era candidato alla stessa Palma con il secondo lavoro. Insomma, un futuro luminoso, scandito ulteriormente dal film presentato quest'anno sulla Croisette. Molto brava l'attrice protagonista. Da segnalare la fotografia, che sottolinea con le diverse gradazioni cromatiche gli stati emotivi della vicenda.

Il Prix Fondation Gan, che aiuta la distribuzione dei film premiati, ha invece visto vincitore *Rien a foutre*, scritto e diretto in coppia da due francesi che, dopo due corti, il secondo premiato a Locarno, sono arrivati al primo lungometraggio. Sono Julie Lecoustre ed Emmanuel Marre e la protagonista, ancora una volta, è una donna, Cassandra, una giovane hostess che ha perso da poco la madre, la cui esistenza è lasciata al caso, senza alcun tipo di coinvolgimento. Un'esi-



Olga (2021) di E. Grappe

stenza che viene vissuta giorno per giorno fino a quando la compagnia aerea per cui lavora comincia a pretendere molto di più da lei. Cassandra, dunque, si trova a dover fare finalmente una scelta. E il film di Lecoustre e Marre, a quel punto, tenta di avvicinare le distanze che separano la terra dal cielo, una quotidianità sistematicamente elusa dalla 'bolla' costituita da una vita trascorsa in aria, quasi anestetizzante.

Dalla musica classica e dal conservatorio arriva invece il giovane regista francese Elie Grappe, che al suo primo film, *Olga*, mette in scena la storia di una giovane ginnasta di 15 anni che si sta allenando in Svizzera per i Giochi olimpici. Nel frattempo, sua madre giornalista è incaricata di seguire a Kiev, in Ucraina, le lotte violente contro l'Euromaidan. Un film sensibile e partecipato, che ha ricevuto il premio Sacd. Per finire coi lungometraggi premiati va ricordato *Brutalia, Days of Labour* di Manolis Mavis, regista greco che ha studiato anche animazione e ha ricevuto molti premi coi primi corti. Due donne dallo stesso aspetto, con la divisa militare, che lavorano massacrandosi di fatica, compongono, secondo il regista, un unico ritratto



Piccolo corpo (2021) di L. Samani

femminile, quello dell'ape operaia che deve continuare, instancabile, nel suo compito, senza rendersi conto nemmeno di ciò che fa. Una dimensione di passività che il film di Mavris preserva fino a quando giunge il momento inevitabile della riflessione...

Tra gli altri film in concorso alla Semaine, uno era in coproduzione da tre nazioni: Finlandia, Francia e Germania. *The Gravedigger's Wife* rivela, nell'orizzonte del quarantenne regista somalo Khadar Ayderus Ahmed (alle spalle cortometraggi premiati ovunque), l'intenzione di collocare sotto i riflettori una coppia povera nel Gibuti, ma molto innamorata, con un figlio a carico, la quale si trova di fronte a una tragedia. La moglie di Guled ha infatti una malattia grave che colpisce i reni e ha bisogno di un'operazione molto costosa. Mentre *Libertad*, diretto dalla spagnola Clara Roquet, è una co-produzione con il Belgio, una commedia adolescenziale ben scritta con due giovani ragazze che, durante l'estate, condividono un'amicizia lasciata da parte per qualche anno che ora si riavvolge in una scarica di adrenalina e libertà, come suggerisce il titolo del film.

Per ultimo abbiamo lasciato il film italiano della sezione, *Piccolo corpo*, altra co-produzione, stavolta con la Francia e la Slovenia. La regista è Laura Samani, triestina, che aveva già visto il suo corto di debutto proiettato al Festival di Cannes nella Cinefondazione per poi ottenere molti premi. *Piccolo corpo*, ambientato agli inizi del '900 in un'isoletta del Nordest, racconta l'odissea di una madre che, dopo aver partorito una figlia morta e non aver potuto battezzarla, si incammina in un lungo viaggio in cerca di un santuario di montagna dove, si dice, i neonati deceduti possono essere riportati in vita d'un fiato, come per miracolo. Un ottimo esordio nel lungometraggio, per la Samani, grazie ad un film in bilico costante tra sacro e profano, molto attento ai caratteri dei personaggi e provvisto di uno sguardo sensibile che riesce a suscitare emozioni autentiche nello spettatore.

Passiamo adesso alla ben più nutrita Quinzaine des réalisateurs, dove ci sono di solito, mescolate in nome del cinema di ricerca, firme affermate e nuovi talenti. Di anno in anno la 'quindicina' è diventata molto più vasta rispetto agli esordi. Quest'anno i film erano ben 24, di cui uno suddiviso in due parti. Paolo Moretti, delegato generale, alla vigilia aveva indicato come filo rosso delle sue scelte "la modernità della scrittura e la vibrazione del nostro tempo" Tre i premi assegnati, due dei quali hanno parlato in parte italiano: il Label Europa Cinemas, infatti, è andato al film *A Chiara* del regista italo-americano Jonas Carpignano; il Sacd, poi, al film d'esordio del francese Vincent Mael Cardona, *Les Magnetiques*; Il Beatrice Sartori Award, infine, assegnato dalla critica indipendente presente a Cannes, è finito al regista italo-iracheno Haider Rashid per il suo *Europa*.

Una bella soddisfazione per Carpignano, italiano ma di madre americana, che proprio alla Quinzaine aveva iniziato il suo percorso artistico con gli apprezzati *Mediterraneo* e *A Ciambra*, già vincitore, proprio alla Quin-

zaine, dello stesso premio. Con *A Chiara* il regista conclude la trilogia dedicata a Gioia Tauro raccontando la scelta coraggiosa di una quindicenne che, scoprendo che la propria famiglia, apparentemente felice, è coinvolta con la 'ndrangheta e che suo padre è immischiato in un traffico di stupefacenti al servizio di un boss locale, si mette alla ricerca del genitore per scoprire il mistero che si nasconde dietro alla sua improvvisa sparizione. "Questa è un'opera di finzione", si legge nella dichiarazione della giuria, "ma Carpignano conosce chiaramente il luogo e la situazione così bene da creare una sensazione molto coinvolgente. Il film riflette un genere che è stato ampiamente trattato nel cinema, ma questa volta da una nuova prospettiva. Questa storia della graduale crescita della giovane protagonista femminile e del suo rapporto con il padre e la sua famiglia allargata è brillantemente strutturata e costruita. La scelta di attori non professionisti in tutti i ruoli funziona molto bene e il sound design fantasioso dà un grande contributo all'appeal del film".



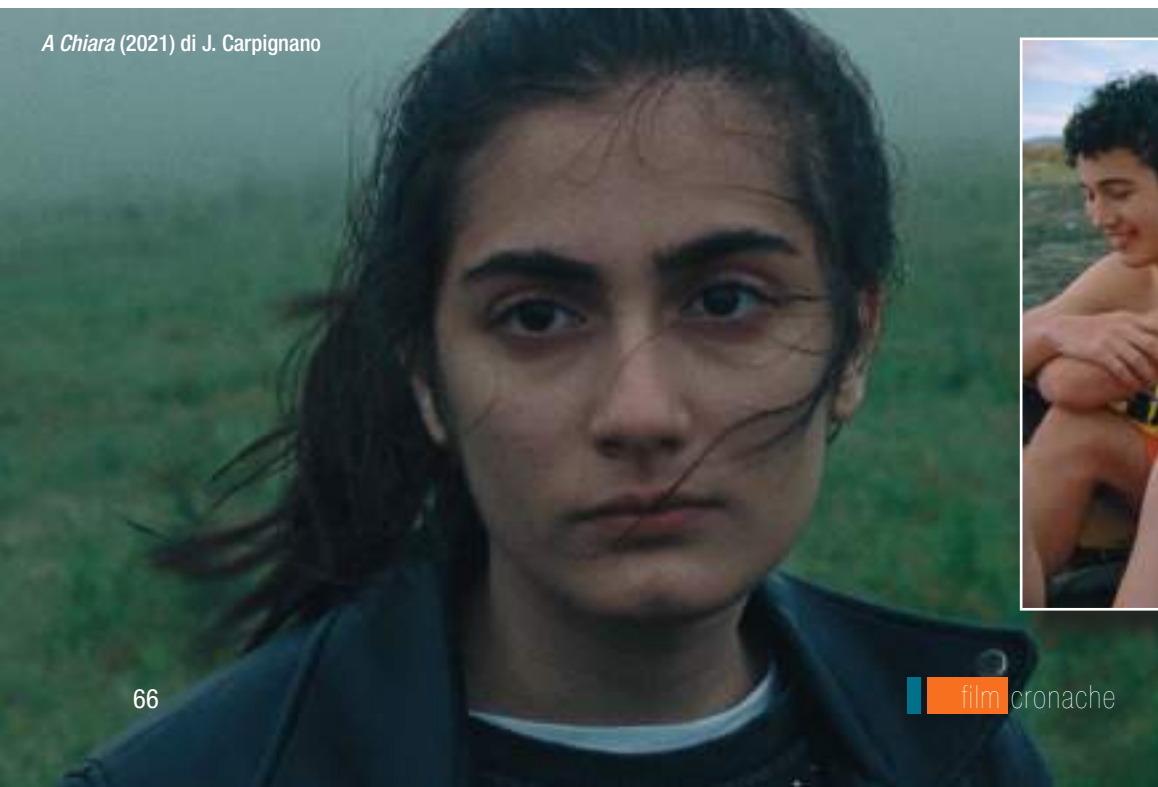
Europa (2021) di H. Rashid

Les Magnetiques, invece, omaggio accorato a un mondo che non c'è più, a un universo artistico e musicale in cui l'analogico conservava, nelle sue imperfezioni, una genuinità cancellata dalla freddezza del digitale, parla della maturazione di Philippe, che si è sempre sentito psicologicamente inferiore al fratello Jerome, l'idolo della loro radio locale. Philippe è il regista e Jerome il dj. Siamo ai festeggiamenti del nuovo presidente francese Mitterrand, nel 1981, e Philippe conosce la ragazza di Jerome. Da quel momento scatta una presa di coscienza, Philippe ridimensiona la figura del fratello e dopo alcuni avvenimenti, anche negativi, ritrova se stesso e il suo ruolo nel mondo.

Nato a Firenze ma di origine irachena, Haider Rashid mette in scena con *Europa* il difficile viaggio di un giovane, Kamal, che sta entrando nel Vecchio Continente a piedi, attraverso la frontiera tra Turchia e Bulgaria. Lungo la cosiddetta "rotta balcanica", Kamal viene catturato dalla polizia di frontiera bulgara ma riesce a scappare, cercando una via di fuga in un'interminabile foresta, un sottomondo dove le regole e la legge non esistono. Interessante e teso, *Europa*, come sottolineato dalla giuria che l'ha premiato, appartiene a quel "cinema attratto dalle emigrazioni clandestine in quanto fatto epico di sofferenza collettiva: Haider Rashid però, ha il merito di sfuggire ai luoghi comuni e alla ovvietà televisiva, racconta da vicino il corpo di un singolo, le paure e le emozioni nei suoi occhi in primo piano. Intorno ci sono i rumori del mondo che lo ostacola nella sua fuga dalla guerra. Una sfida coraggiosa".

Terzo titolo italiano invitato alla Quinzaine, *Futura* è il documentario a sei mani diretto da Pietro Marcello (l'autore di *Martin Eden*), Francesco Munzi (il regista di *Anime nere*) e Alice Rohrwacher (premiata a Cannes, in concorso, sia per *Le meraviglie* che per *Lazzaro felice*): uno sguardo sul passaggio dall'adolescenza alla maturità in un'inchiesta che raggruppa le testimonianze di ragazzi e ragazze dai 15 ai 20 anni, raccolte in tutta

A Chiara (2021) di J. Carpignano



Futura (2021) di P. Marcello, F. Munzi e A. Rohrwacher

Italia, per darci un ritratto diretto e senza filtri della condizione giovanile in questo momento storico così pieno di insidie e cambiamenti. Da Milano a Palermo, passando per Napoli, Genova e Roma, un lavoro collettivo (il cui titolo fa riferimento alla canzone di Lucio Dalla) a tratti interessante ma abbastanza schematico.

Il 37enne figlio del regista iraniano Jafar Panahi, Panah, al primo lungometraggio, è invece l'autore di *Hit the Road*, un film tragicomico che inizia con una famiglia bizzarra in viaggio, ma poi cambia registro espressivo e muta l'accento in modo sobrio e profondo. La tensione tra padre e figlio, infatti, cresce man mano che la famiglia si avvicina alle montagne e al fiume, la madre è molto emotiva e passa dalle lacrime alle risa senza continuità di logica. Panahi ha lavorato dietro le quinte col padre Jafar (e la padronanza dei meccanismi narrativi viene da lì), ma è indubbio che, nel film, si nota l'influenza di un altro maestro del cinema iraniano, Abbas Kiarostami.

Nello scorrere gli altri titoli della Quinzaine, Miguel Gomez, regista della trilogia *Le mille una notte*, che aveva fatto sognare critici e cinefili a Cannes nel 2015, in *Diários de Otsoga* racconta a quattro mani con Maureen Fazendeiro, franco-portoghese che ha collaborato alla trilogia appena citata, una specie di *Effetto notte*, ma al contrario di Truffaut le scene sul set sono quelle vere delle riprese. All'interno la storia di tre giovani, Joao, Crista e Carloto, che vogliono preparare una festa, tra spensieratezze e attacchi di zanzare c'è un idillio a tre in odor di *Jules et Jim*. Aspettiamo il meglio dal regista portoghese in un prossimo film, questo è apparso un 'compitino' facile ma non troppo memorabile.

Più lineare ma capillare e riuscito un film diviso in due parti, *The Souvenir* di Joanna Hogg. La cineasta britannica racconta in forma di autobiografia i suoi inizi di studentessa di cinema e il primo amore devastante. Nella seconda parte si concentra sul film saggio della scuola di cinema per superare il dramma sentimentale. Da vedere insieme, se possibile. Comunque, prova notevole. Altro



Rien à foutre (2021) di E. Marre e J. Lecoustre



Re Granchio (2021) di M. Zoppis e A. Rigo de Righi



Ouistreham (2021) di E. Carrère



Mon Legionnaire (2021) di R. Lang



Ripples of life (2021) di S. Wei

film molto interessante è risultato *Re Granchio* dell'accoppiata italo-americana Alessio Rigo de Righi, nato negli Stati Uniti, e Matteo Zoppis, nato a Roma. I due hanno fatto in parallelo la loro carriera cinematografica e arrivano al debutto nel lungometraggio di finzione proprio a Cannes. Prima due documentari, *Belva nera* e *Il Solengo*. Siamo nel Viterbese, alla fine dell'Ottocento, e Luciano, ubriaccone e un po' pazzarello, è il figlio di un dottore ma non sembra seguire le orme del padre. Il suo stile di vita e la sua ribellione al dispotico principe locale lo hanno reso un reietto per il resto della comunità. In un estremo tentativo per proteggere dal principe la donna che ama, Luciano commette un atto scellerato che lo costringe a fuggire in esilio nella Terra del Fuoco.

Da un amore trasversale a un amore più canonico ma essenzialmente epistolare in un

film che ci arriva dall'India, *A Night of Knowing Nothing*, diretto da Payal Kapadia, in cui attraverso le lettere al suo fidanzato lontano, tra realtà e sogno la protagonista osserva il mondo intorno a lei. Un film poco emozionale, nonostante la voce fuori campo molto emotiva. Un'altra regista, questa volta dalla Gran Bretagna, Clio Barnard, e un'altra storia d'amore. *Ali & Ava*, titolo e nomi dei protagonisti, sono tutti e due reduci da una separazione. Ali è un tassista con la passione per la chitarra e Ava, insegnante di sostegno, è molto instabile e con figli di padri diversi. Ma il figlio di lei, razzista, crea tensione nella coppia. Un espediente di sceneggiatura un po' forzato... Dei restanti quattordici film ci limitiamo a sceglierne quattro, non solo per problemi di spazio ma anche di consistenza qualitativa. *Ouistreham* ha un'attrice protagonista di tutto rispetto, Juliette Binoche, mentre Emmanuel Carrère è un regi-

sta molto interessante, nato come scrittore di successo. I suoi romanzi sono stati trasposti al cinema da registi come Claude Miller e Nicole Garcia. E la storia del suo film è proprio di matrice letteraria, essendo la protagonista una scrittrice famosa. Si inserisce clandestina nel mondo di alcune domestiche per avere materiale adatto al nuovo libro. Il duro lavoro delle donne, costrette a innumerevoli sacrifici, diventerà un modo di descrivere la società attraverso il mondo del lavoro. Un film al servizio dell'interpretazione esemplare della Binoche.

Mon Legionnaire è diretto invece dalla regista Rachel Lang (al suo secondo film) che si avvale della recitazione di Louis Garrel, regista e attore, figlio di Philippe. Il titolo fa riferimento alla canzone di Edith Piaf che poi fu reincisa con scalpore da Serge Gainsbourg. Ci sono due coppie, la Legione straniera divide i quattro giovani e le due ragazze restano confinate

in Corsica temendo il peggio per i loro amori. Una visione particolare della guerra. Resta ancora da dire di *Intregalde* (una piccola città della Transilvania), del rumeno Radu Muntean, sette film alle spalle. Partendo da un fine anno di un trio di amici abituati a portare provviste e sostentamento a persone in difficoltà, il film diventa un gioco psicologico intrigante e riuscito. Finiamo con la Cina, Shujun Wei è il regista e *Ripples of life* il titolo del suo secondo lungometraggio. Come nel film di Montez c'è un 'dietro le quinte' del cinema. Ci sono le riprese di un film in una piccola cittadina dove una donna è tenutaria di un ristorante e sogna di diventare una star, mentre un'attrice famosa torna dopo molti anni nel suo luogo di nascita, sperando di ritrovare amici e bei ricordi. Molto ben girato, artisticamente sperimentale, il film è stata una delle belle sorprese della Quinzaine 2021.



Pubblicazione realizzata con il contributo

