

ISSN 2728-9233

Filmcronache 2/21

film

cronache

MOSTRA DI
VENEZIA

I FIGLI
E LA FRANCIA
(MA TANTA ITALIA)

ORIZZONTI: INDAGINI SOCIALI
E PROTAGONISMO FEMMINILE

RIPARTIRE DAI PERSONAGGI:
IL *LEITMOTIV* DEI FUORI CONCORSO

NAPOLEONE, IL SOGNO
INFRANTO DI STANLEY KUBRICK



FILMCRONACHE

Rivista trimestrale
di cultura cinematografica

ANNO XXXIII - N. 156

AGOSTO - OTTOBRE

N. 2/2021

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:

L'événement (2021)

di Audrey Diwan

Prima Pagina

Un concorso di gran pregio, quello allestito dalla 78ª Mostra di Venezia, che a sipario calato, l'11 settembre, ha lasciato sul tappeto riconoscimenti importanti per il cinema italiano: il Gran premio della giuria a *È stata la mano di Dio* di Paolo Sorrentino, intimo e profondo, e il Premio speciale della giuria a *Il buco* di Michelangelo Frammartino, gioiello di silenziosa bellezza, sono stati il sigillo di una presenza, quella tricolore, che ha allontanato ogni retropensiero sulla sua ampia consistenza iniziale (cinque titoli in lizza) grazie ad una proposta complessivamente eccellente. Sul versante tematico, i bambini e il ruolo genitoriale sono stati i tratti distintivi di quasi tutti i film vincitori, a cominciare dal Leone d'oro attribuito a *L'événement* di Audrey Diwan, amara, dolente parabola umana incentrata su una gravidanza inattesa e rifiutata: una vittoria che per la Francia fa il bis con la Palma d'oro assegnata lo scorso luglio a *Titane*. I tre riconoscimenti ad altrettante registe, poi, compreso il premio più ambito, sono apparsi la conferma e l'ulteriore valorizzazione dello sguardo cinematografico femminile.

Sotto il profilo artistico, dunque, il bilancio della rassegna veneziana (riassunta, come sempre, dal numero di *Filmcronache* che state per leggere), è risultato più che positivo, a ulteriore testimonianza di quel carattere di 'urgenza contemporanea' e di 'riflessione universale' che la Mostra, attraverso i film collocati in cartellone negli ultimi anni, ha saputo ritagliarsi con sempre maggiore autorevolezza. Ne sono esempi convincenti anche le cronache dal Lido relative alle altre sezioni della Mostra, firmate dai nostri inviati: "Un'edizione con molti buoni titoli, la sensazione che il percorso di sperimentazione audiovisiva sia giunto a maturazione", scrive Simone Agnetti a proposito di Orizzonti, mentre Alessandro Cinquegrani evidenzia il messaggio fondamentale lanciato dai film Fuori concorso, "ripartire dai personaggi". Se la Sic, come riporta Giuseppe Gariazzo, ha proposto stavolta "visioni meno ispirate", le Giornate degli autori, invece, come riferisce Francesco Crispino, hanno ruotato attorno a temi nevralgici come identità e memoria.

A margine, oltre gli interventi saggistici sulla Mostra 2021, una riflessione sul *Napoleone* di Stanley Kubrick: un autentico "capolavoro mancante" che dal 1967 alla prima metà degli anni '70 è stato davvero ad un passo dal concretizzarsi. Buona lettura.

Paolo Perrone



SCARICA L'APP
di Filmcronache

SOMMARIO

01 PRIMA PAGINA

04 VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA **I FESTIVAL**
MOSTRA DI VENEZIA: I FIGLI E LA FRANCIA (MA TANTA ITALIA)
di Paolo Perrone

18 VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA **I FESTIVAL**
ORIZZONTI: MUTAMENTI SOCIALI
E PROTAGONISMO FEMMINILE
di Simone Agnetti



26 VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA **I FESTIVAL**
RIPARTIRE DAI PERSONAGGI, IL *LEITMOTIV*
DEI FUORI CONCORSO
di Alessandro Cinquegrani



36

VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA | FESTIVAL
SETTIMANA DELLA CRITICA:
VISIONI MENO ISPIRATE
di Giuseppe Gariazzo



44

VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA | FESTIVAL
IDENTITÀ E MEMORIA ALLE GIORNATE DEGLI AUTORI
di Francesco Crispino



52

CAPOLAVORI MANCANTI | FOTOGRAMMI DI FILM MAI VISTI
NAPOLEONE: IL SOGNO INFRANTO DI KUBRICK
di Paolo Perrone





L'Événement (2021) di A. Diwan



MOSTRA DI
VENEZIA
I FIGLI E LA FRANCIA
(MA TANTA ITALIA)

Paolo Perrone

I bambini e il ruolo genitoriale come tratti distintivi di quasi tutti i film vincitori della 78^a Mostra del cinema. Leone d'oro a *L'événement* di Audrey Diwan, amara, dolente parabola umana: una vittoria che Oltralpe fa il bis con la Palma d'oro a *Titane* Gran premio della giuria a *È stata la mano di Dio* di Paolo Sorrentino, intimo e profondo, Premio speciale della giuria a *Il buco* di Michelangelo Frammartino, gioiello di silenziosa bellezza. Tre riconoscimenti ad altrettante registe.

Nella sua introduzione al programma della 78ª Mostra del cinema di Venezia, Alberto Barbera aveva espresso il desiderio che dal Lido arrivasse un “segnale incoraggiante per tutti, con l’auspicio che l’autunno segni la ripartenza effettiva di tutta la filiera”. Un desiderio, quello del direttore della Mostra, sorretto dalla convinzione di aver allestito nelle varie sezioni, ma soprattutto nel concorso principale con ventuno lungometraggi in gara per il Leone d’oro, un cartellone di assoluto rilievo. A sipario calato sulla rassegna lagunare, andata in scena dal 1° all’11 settembre, possiamo confermare che il livello di Venezia 78 è stato effettivamente di gran pregio, come e più delle ultime (già qualificanti) edizioni della Mostra. E che nel verdetto della giuria presieduta dal regista di *Parasite*, il sudcoreano Bong Joon-ho, si possono ritrovarne, pur con qualche dissonanza, tracce evidenti.

I tre importanti premi assegnati all’Italia sono stati innanzitutto il sigillo di una presenza, quella tricolore, che ha allontanato ogni retropensiero sulla sua ampia consistenza iniziale (cinque titoli in lizza) grazie ad una proposta complessivamente eccellente, tale da attribuire piena densità alle parole introduttive

di Barbera: “Non è l’ossequio nei confronti della produzione nazionale, né l’adesione a un trattamento di favore inteso a sostenere i nostri colori in un momento di difficoltà. Al contrario, la selezione italiana è la fotografia di un momento di grazia, nel quale cineasti già affermati sembrano in grado di esprimersi al meglio delle loro capacità, mentre altri si confermano punti di riferimento imprescindibili per il cinema di oggi e di domani”. Anche i tre riconoscimenti ad altrettante registe, compreso il premio più ambito, non sono apparsi una stucchevole compensazione per la diminuita presenza delle donne dietro la macchina da presa rispetto allo scorso anno (otto nel 2020, cinque stavolta), bensì una conferma e una ulteriore valorizzazione dello sguardo cinematografico femminile. Così pure, più in generale e su un piano strettamente tematico, la constatazione che i figli e i ruoli genitoriali siano apparsi il tratto distintivo e il tema ricorrente di quasi tutti i film vincitori ha sottolineato una volta di più quel carattere di ‘urgenza contemporanea’ e ‘riflessione universale’ che la Mostra, attraverso i film collocati in cartellone negli ultimi anni, ha saputo ritagliarsi con sempre maggiore autorevolezza.



Audrey Diwan



Tre scene di *L'Événement* (2021) di A. Diwan

ronache

Un'amara, dolente parabola umana

Il Leone d'oro attribuito a *L'événement* ha fatto il bis, per la Francia, con la Palma d'oro di Cannes assegnata lo scorso luglio a *Titane*. Due film assai diversi, ma accomunati dal proporsi come un'amara, dolente parabola umana incentrata sulla gravidanza e puntellata da uno sguardo femminile acuto e diretto. Nel suo secondo lungometraggio, la regista e sceneggiatrice di origini libanesi Audrey Diwan traduce in immagini l'omonimo romanzo autobiografico della scrittrice Annie Emaux, che parte dall'inatteso 'stato interessante' di una brillante studentessa universitaria di 23 anni per proseguire con la decisione della ragazza di non voler tenere il bambino che ha in grembo. Una scelta narrativa che, sostenuta da una lucida fermezza, alimentando costantemente il racconto rivela una precisa presa di posizione.

Libro e film, in simbiosi, si interrogano sul destino di una giovane donna che si misura con un aborto clandestino (essendo tale pratica illegale nella Francia del 1963), indagando l'orizzonte psicologico della studentessa, osservata nel suo *entourage* relazionale e familiare, ma soprattutto nella sua dimensione prettamente corporea. *L'événement*, infatti, composto da alcune sequenze particolarmente tese, è un'opera di piena, talvolta lacerante fisicità che per il tema trattato riporta cinematograficamente a *4 mesi, 3 settimane e 2 giorni* di Christian Mungiu (Palma d'oro a Cannes 2007) e, più recentemente, a *Mai raramente a volte sempre* (2020) di Eliza Hittman. Altrettanto 'frontali' e programmatici nella sofferta descrizione di un rifiuto della vita nascente, niente affatto evasivi nel cercare di mettere a fuoco la complessa e sfiante 'burocrazia' abortiva, però ancora più incisivi, almeno per chi scrive, nella restituzione del contesto sociale e umano di provenienza delle rispettive protagoniste. È pur vero che, per la tenacia messa



È stata la mano di Dio (2021) di P. Sorrentino

in campo dalla volitiva Anne e per il tallonamento costante della macchina da presa nei suoi confronti, il lungometraggio della Diwan porta alla memoria i lavori dei fratelli Dardenne, e dunque si accoda ad un cinema asciutto, rigoroso, privo di ogni enfasi, capace di condensare sul proprio personaggio tensioni e inquietudini, dolore e rabbia, tramutando immediatamente in esclusione sociale le diffidenze esterne. Ma è altrettanto vero che, tra i ventuno film in concorso a Venezia 2021, le alternative a *L'événement* (sostenuto peraltro unanimemente dalla giuria) a nostro giudizio non mancavano.

Applausi strameritati, ad esempio, quelli strappati sui titoli di coda da *È stata la mano di Dio* di Paolo Sorrentino, vincitore del Gran premio della giuria, rievocazione autobiografica, intima e profonda, realistica e immaginaria, del proprio vissuto adolescenziale (l'arrivo di Maradona nella Napoli degli anni Ottanta, la morte nel sonno dei genitori, le relazioni tra i parenti chiassosi e 'veraci', il rapporto ambivalente con i vicini di casa...). Un film dai sapori felliniani, che pulsa di vita anche se avvolto dall'ombra lunga della morte. Una riemersione privata affettuosa e spesso ironica, soprattutto nelle sue goffe e grottesche derive, il campionario dei ricordi di un ragazzo timido e introverso ma attirato e affascinato dal cinema. Un'operazione meno pirotecnica, sia a livello diegetico che stilistico, rispetto all'abituale, esuberante produzione del regista partenopeo, ma proprio per questo più sensibile e partecipe al tema evocato, anche grazie al supporto di una corallità attoriale rara, per coesione e densità, e alla freschezza interpretativa di Filippo Scotti nei panni del Sorrentino diciassettenne. Una *performance* rilevante, la sua, ricompensata dal premio Mastroianni riservato al Lido agli attori emergenti.

Applausi convincenti, sempre sul versante italiano, anche a Michelangelo Frammartino per *Il buco*, gioiello purissimo di silenziosa bellezza vincitore del Premio speciale della giuria: un'opera praticamente senza dialoghi

e senza musica, caratterizzata da una cura maniacale del suono, che mette a stridente contrasto un anno paradigmatico, il 1961, nel quale, durante il boom economico, a Milano veniva innalzato l'edificio più alto d'Europa, il grattacielo Pirelli, e all'altra estremità del Paese, in Calabria, un gruppo di giovani speleologi, a 700 metri di profondità, esplorava la grotta più profonda del continente, l'abisso del Bifurto sull'altopiano del Pollino, scendendo in corda e risalendo a forza di braccia. Un parallelismo affascinante tra l'alto e il basso, una "controstoria d'epoca", come affermato dallo stesso regista, che incrociando il 'sopra', epidemico e reclamizzato, di una nazione protesa alla modernità, e il 'sotto', invisibile e anonimo, di un'altra, sconosciuta fetta d'Italia, compone su uno spartito magnetico uno straordinario viaggio interiore. E descrivendo una discesa nelle viscere della terra, ricercando dunque la luce nel buio più assoluto, dà forma ad una potente, polisensoriale rilettura dello stesso, costitutivo statuto cinematografico.

Il fil rouge di Venezia 2021

Scorrendo l'elenco dei premiati al Lido c'è da soffermarsi sui *plot* degli altri titoli vincenti, tesi a indagare, come detto, le relazioni tra i figli e i loro genitori, reali o solo immaginati. È il caso di *The power of the dog* di Jane Campion, Leone d'argento per la miglior regia, in cui una giovane vedova, nell'America rurale del 1925, e soprattutto suo figlio adolescente, sono la scintilla esplosiva che accende i comportamenti tra i personaggi, facendo deflagrare i rapporti tra due fratelli allevatori, nutrendone le rispettive coscienze con conseguenze diametralmente opposte. Un film, targato Netflix (come *È stata la mano di Dio*) e tratto dall'omonimo romanzo di Thomas Savage, che rilancia con convinzione, declinandoli in una cornice di segno maschile, i temi cari alla regista di *Lezioni di piano*: solitudine, straniamento, conflitto interiore. È il caso anche di *The lost daughter*, esordio dietro la macchina da presa dell'attrice

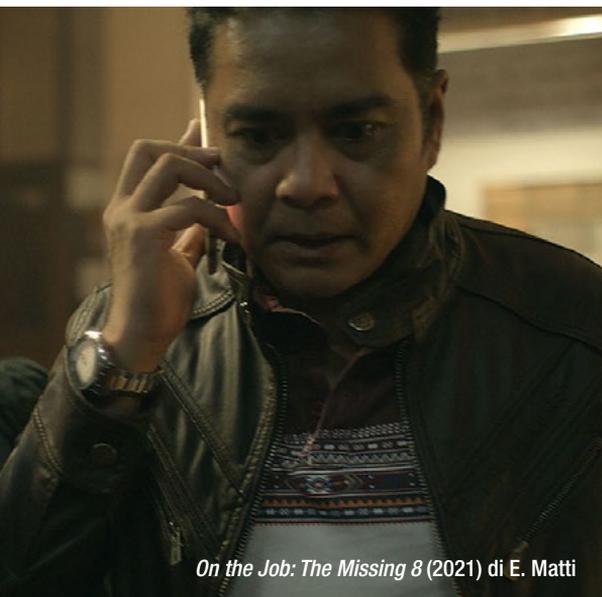
The Power of the Dog (2021) di J. Campion



britannica Maggie Gyllenhaal, premiata per la miglior sceneggiatura: il suo film, anche in questo caso tratto da un romanzo (*La figlia oscura* di Elena Ferrante), lavora sulle ripercussioni di una dimensione familiare soffocante su una donna di mezza età, in fuga da se stessa su una isola greca ma 'risvegliata' nelle sue responsabilità di madre dall'osservazione incessante, sulla spiaggia, di una giovane mamma e della sua piccola bimba. L'amore filiale e le necessità educative, ma anche le inadeguatezze, i disagi, le occasioni mancate e i sensi di colpa, riaffiorano, intimi e contraddittori, generando un pericoloso cortocircuito tra ieri e oggi: una narrazione diaframmatica dalle complesse diramazioni, appesantita talvolta da alcune dispersioni di tono nel racconto.

È il caso, ancora, di *Madres paralelas* di Pedro Almodóvar, che è valso a Penelope Cruz la Coppa Volpi per la migliore attrice. Un film, quello del regista spagnolo, su due donne che condividono la stanza di ospedale nella quale stanno per partorire, entrambe *single* e al termine di una gravidanza inattesa ma che, rispetto a *L'événement*, verrà portata a compimento. Quel che segue, impetuoso ma allo stesso tempo riflessivo, non tradisce stili e stilemi della poetica almodovariana, anche se, nel far confluire sullo schermo storie individuali e memorie collettive, gli antenati e i discendenti, il bisogno di non dimenticare il passato e il coraggio di vivere il presente, il risultato non sempre resta al livello delle ambizioni di partenza.

Ed è pure il caso, nonostante le mille diramazioni della trama e le evidenti influenze scorsesiane, del rocambolesco e fluviale *On the job: the missing 8* del filippino Erik Matti, per il quale il protagonista John Arcilla è stato giudicato miglior attore della Mostra: un catalogo citazionista che chiama in causa una bella fetta di storia del cinema, mettendo insieme il *mafia movie* e i film sul giornalismo, ma che resta, in qualche modo, un *family movie*, con un cronista radiofonico, vedovo e padre di famiglia, a battersi contro la corruzione proteggendo da vendette e violenze le sue due figlie.



On the Job: The Missing 8 (2021) di E. Matti

Altri due film, in concorso, hanno imperniato il loro racconto su una prospettiva genitoriale, vera o presunta: con *La Caja* Lorenzo Vigas (vincitore del Leone d'oro nel 2015 con *Desde allá*, il suo lungometraggio d'esordio) torna sulla necessità di rinsaldare i legami generazionali attraverso la vicenda di un adolescente che crede di identificare in un uomo, molto somigliante al padre, il genitore scomparso. Un film rigoroso, quello del regista venezuelano, che fa ricadere le colpe dei padri sulle spalle fragili dei figli, mettendoli di fronte al bivio di scelte in ogni caso dolorose ma necessarie per comprendere il significato e la portata del bene e del male. *Mona Lisa and the Blood Moon*, diretto da Ana Lily Amirpour, parla invece di una ragazza dotata di inquietanti poteri che scappa da un ospedale psichiatrico e tenta di cavarsela da sola in una New Orleans notturna e degradata, aiutata da una spogliarellista madre di un intraprendente bambino: una fiaba soprannaturale sgangherata e priva di interesse, un mix pasticciato di fantasy, horror e *teen movie*. Il punto più basso dell'ottimo concorso veneziano.

La ricerca identitaria: un affare di famiglia

Seppure orientati ad altri orizzonti, in particolare la ricerca identitaria, anche *Spencer*, *Sundown*, *America latina*, *The card counter* e *Un autre monde* hanno lavorato attorno alle dinamiche familiari, trovando in esse un arricchente humus narrativo. Il film di Pablo Larrain, nuova, personale e rarefatta incursione, dopo *Jackie*, tra le pieghe intime e biografiche di un'icona del Novecento, questa volta la principessa Diana, mostra la consorte di Carlo d'Inghilterra (interpretata da una efficace Kristen Stewart) in un momento cruciale della sua esistenza, un weekend invernale nella residenza reale di Sandringham, durante le feste di Natale, in cui decide di divorziare. Un film, quello del regista cileno, che nel dare sostanza a un fragile mondo interiore non sempre trova il giusto equilibrio tra invenzione e cronaca, facendo talvolta scivolare addosso a Lady Diana una volontà di ribellione capricciosa e infantile. Di questa "favola al contrario", in cui coabitano paure, desideri illusioni, rabbia e vulnerabilità, restano comunque, guardando al di là delle tante 'divise' indossate, non pochi momenti riusciti, legati al contesto umano di riferimento: una corte 'osservata dal basso', attraverso le figure di maestranze devote o scapigliate, e soprattutto una dimensione familiare ristretta. Nella quale Diana, senza nulla perdere in determinazione, stringendosi ai suoi figli William e Harry riesce a trovare un'autentica (anche se breve) pace misurando la sua ricerca di libertà nel bisogno d'affetto filiale.

Anche *Sundown* naviga nelle acque agitate della ricerca identitaria e sviluppa il suo enigmatico racconto partendo da un disfacimento familiare, con un uomo che lascia partire i propri parenti, in vacanza al mare ma costretti a tornare in Gran Bretagna per una grave emergenza, fingendo di aver dimenticato in hotel il passaporto: il film di Michel Franco, sorretto dalle robuste spalle attoriali di Tim Roth, procede su una linea narrativa di voluto, affascinante depistaggio che non permette allo spettatore di cogliere subito incastri e nessi. Ma fin dalla sua collocazione in

una Acapulco tanto assoluta quanto violenta, mostra in filigrana più di una connessione con il precedente *Nuevo Orden*, collocando il peso di analoghe riflessioni su un'esperienza questa volta individuale, anziché collettiva, ma non venendo meno alla lancinante messa a fuoco di un senso generale di perdita, di rarefazione del vivere, di una quotidianità aggredita (qui sottovoce, là in modo eclatante) da una totale sensazione di sconfitta. Un'opera rilevante, che meritava di entrare nella cerchia dei vincitori di Venezia 78.

Il senso di sconfitta e il deragliamento dai binari dell'ordinarietà delineano anche il profilo del protagonista di *America latina*, un paccotto dentista con moglie e due figlie (Elio Germano) che scopre nello scantinato della sua lussuosa villa con piscina una ragazza legata e imbavagliata. La sceneggiatura 'al nero' di Fabio e Damiano D'Innocenzo punta come sempre a rimettere in discussione presunte certezze e piccole conquiste, ma se la regia lavora su moduli espressivi ben padroneggiati, lo script, rispetto ai due lungometraggi precedenti dei gemelli romani, risente a tratti di una artificialità di maniera: lo scenario geografico (la Latina periferica del titolo) appare poco sfruttato, sui dialoghi, in alcuni passaggi, calano frasi sentenziose oppure, al contrario, silenzi ridondanti, la dolcezza relazionale anteposta alla disperazione incombente non riesce a farsi sufficiente motore dell'intreccio, gli snodi decisivi della vicenda, e soprattutto il suo esito conclusivo, vengono anticipati da premesse che, da metà film in poi, anziché destabilizzare lo spettatore paiono schiarirgli il destino dei personaggi.

Una sensazione che invece non traspare sui titoli di coda di *The card counter*, nel quale Paul Schrader infonde un sapere cinematografico di alta classe. Anche qui, l'esistenza meticolosa del protagonista, un ex militare e detenuto (l'eccellente Oscar Isaac) che vive nelle stanze dei motel impacchettando mobili e arredi con lenzuola bianche e si guadagna da vivere facendo il giocatore di poker nei casinò, pur senza correre troppi rischi, su-

bisce un contraccolpo dopo aver incontrato un giovane intenzionato a vendicarsi di un comune nemico. Un film sui fantasmi del passato, su una solitudine malsana e innaturale. Una ricognizione profonda sul senso di colpa e sul valore del possibile perdono nella quale le distanze generazionali e le sensibilità genitoriali, nate dallo stesso sangue o da evidenti 'affinità elettive', sono il presupposto al bisogno di regolare i conti lasciati in sospeso nella propria esistenza.

Esposto anch'esso alle dinamiche familiari (non a caso comincia con marito e moglie che, in presenza dei rispettivi avvocati, stanno per separarsi), ma concentrato interamente su un dirigente di un grande gruppo industriale costretto dai propri superiori ad un rigido piano di riduzione del personale, anche *Un autre monde* fa vacillare il suo protagonista in un allarmante spaesamento identitario. Terzo capitolo di una pungente trilogia sul lavoro, dopo *La legge del mercato* e *In guerra*, il nuovo, palpitante film di Stéphane Brizé sa cogliere con precisione millimetrica le sfumature psicologiche di un uomo (ancora un impeccabile Vincent Lindon) assillato da scrupoli e dubbi, vittima designata delle 'reazioni a catena' di logiche aziendali ciniche e incoerenti. Come nei due precedenti capitoli, la parola, su cui qui, in dialoghi tesi e credibili, si gioca il tentativo di mediazione tra piani alti e intermedi della filiera industriale, è assolutamente determinante: la strada maestra da percorrere, nonostante ogni tentativo di intimidazione, per ritrovare, in ufficio e tra le pareti domestiche, la pace interiore che rende migliore la vita.

L'esercizio del potere e l'ossessione del controllo

Tre lungometraggi, nel concorso di Venezia 78, hanno affrontato con rigore stilistico e impegno civile il tema della repressione militare, del conflitto armato, della guerra fratricida. Il terzo, in una ideale scala graduata di meriti artistici, è il lungo (due ore e quaranta minuti) *Leave no traces* del polacco Jan



America latina (2021) di F. D'Innocenzo e D. D'Innocenzo



Reflection (2021) di V. Vasjanovyč

Matuszyński, ispirato a fatti realmente accaduti: la morte dopo due giorni di agonia, nel 1983, di uno studente di 18 anni, figlio di una poetessa vicina a Solidarnosc, arrestato e malmenato a sangue dagli agenti di un commissariato solo per non aver esibito i propri documenti, su loro richiesta, in una piazza di Varsavia. Un pestaggio effettuato sotto gli occhi di un amico del ragazzo, intenzionato a testimoniare contro la polizia e divenuto per questa ragione bersaglio diretto del regime comunista. *Leave no traces* rievoca i depistaggi delle autorità e le infiltrazioni dei servizi segreti, le manipolazioni della verità da parte della stampa e i sollevamenti dall'incarico di funzionari non organici alle direttive del palazzo. Una persecuzione sottotraccia, mirata a fare terra bruciata attorno al giovane testimone, e a sgretolare le intenzioni legali, che una sceneggiatura puntuale e una regia disciplinata esplorano con adeguato senso del racconto, pur senza brillare in originalità e forza percussiva.

Ben altra incisività, per quanto ostinatamente programmatica, denota invece *Reflection*, in cui un chirurgo di Kiev viene catturato dalle forze militari russe in una zona di guerra dell'Ucraina

orientale e, mentre è prigioniero, è costretto ad assistere ad atroci torture e all'uccisione di suoi connazionali. Il film di Valentyn Vasyanovych (incentrato, anche in questo caso, sulla relazione padri-figli) mette in mostra una forma pregevolissima, articolata fin dalle prime sequenze in inquadrature fisse nelle quali superfici trasparenti (le vetrate di una finestra, il parabrezza di un'auto...) spalancano porzioni di realtà ora neutra, ora deformata. Un'affascinante dimensione 'perceptiva', scandita da plasticità geometriche e da simmetrie visive, che *Reflection* alimenta di continuo e nella quale il 'dentro' e il 'fuori' si scambiano di segno, disperdendosi l'uno nell'altro. Un controcampo incessante di soggettività e oggettività talmente esposto da contrarsi progressivamente in una glaciale staticità, saturando più volte il racconto, sostenuto da una 'cerebralità' persino troppo esibita e da un'ottica ideologica strenuamente dichiarata.

Il migliore, tra i film veneziani sull'ossessione paranoica del controllo, l'esercizio efferato del potere, l'umanità cancellata da una sanguinosa coltre d'orrore, è apparso *Captain Volkonogov escaped*. Qui, rispetto a *Leave no traces*, la denuncia 'dall'interno' si fa



Captain Volkonogov Escaped (2021) di N. Merkulova e A. Chupov

esplosiva. Qui, nel confronto con *Reflection*, le scelte estetiche, peraltro assai efficaci, si pongono pienamente al servizio del racconto. Non fa sconti al tragico passato stalinista, il film dei russi Aleksey Chupov e Natasha Merkulova, parabola morale fondata sul pentimento, sull'espiazione della colpa e sulla ricerca impossibile di un perdono, all'interno di un Paese e di un'epoca in cui il male appare assoluto. Ambientata a San Pietroburgo nel 1938, la vicenda di un giovane capitano del servizio di sicurezza nazionale, in fuga dai propri spietati superiori, da quei crimini da lui stesso compiuti, mascherati da "metodi speciali" di interrogatorio, e da quelle torture derubricate come "azioni preventive contro potenziali nemici", fa emergere una crudele pagina di storia, osservata senza filtri, che prende la forma di una favola nerissima, articolata in flashback, in cui il protagonista vaga come un'anima in pena alla disperata ricerca di un'assoluzione da parte dei parenti di vittime innocenti. Un film, dunque, che indagando il destino di un singolo individuo mette allo specchio un'intera nazione, colta qui nei suoi momenti più cupi ma scossa ancora oggi da squilibri e derive.

La confluenza tra arte e vita

Insieme alle 'cronache di guerra', la confluenza tra arte e vita è l'altro elemento tematico che ha calamitato alcuni film di Venezia 78. *Qui rido io*, *Freaks Out* e *Competencia oficial*, infatti, pur nell'ampia distanza che li separa per epoca di ambientazione, linguaggio filmico utilizzato e istanza ispirativa *ab origine*, hanno in comune la presentazione di protagonisti 'vocati' indissolubilmente a pratiche artistiche, in un rapporto inscindibile tra manifestazione del proprio talento, misurazione del proprio egocentrismo e percezione stessa del proprio successo.

Il film di Mario Martone, come annunciato dallo stesso regista, è "l'immaginario romanzo di Eduardo Scarpetta e della sua tribù". Un sentito omaggio al grande attore comico di inizio Novecento, e alla Napoli della Belle Époque, che riunisce in un unico afflato e con partecipe, luminosa osservazione la dimensione familiare (mogli, compagne, amanti, figli legittimi e illegittimi, tra cui Titina, Eduardo e Peppino De Filippo) e il respiro teatrale (la maschera irresistibile di Felice Sciosciamocca, ma anche l'azzardo parodistico de *La figlia di Iorio* di Gabriele D'An-

nunzio, con la sua lunga coda processuale). Un *biopic* nel quale Toni Servillo giganteggia, ben supportato da una intonatissima corallità attoriale, e dietro al quale, nell'esercizio spericolato di parole e dialoghi, si scorge nitidamente la dorsale che separa la realtà dalla finzione, il trionfo dal fallimento: il palcoscenico come luogo privilegiato di cucitura di relazioni intime e profonde, le stanze e i salotti di casa come spazio ulteriore di ritesitura, ricomposizione e talvolta strappo di quegli stessi rapporti.

Molto meno raffinato nella definizione degli equilibri relazionali tra i tanti personaggi in scena, ma nutrito, allo stesso modo di *Qui rido io*, da una insopprimibile linfa artistica che alimenta quattro "fenomeni da baraccone", dotati di misteriosi superpoteri, nella Roma del 1943 occupata dai nazisti, *Freaks Out* individua il suo epicentro narrativo in un racconto d'avventura che è anche un romanzo di formazione e una riflessione sulla diversità. Sei anni dopo il sorprendente *Lo chiamavano Jeeg Robot*, il nuovo film di Gabriele Mainetti cammina sulle tracce di Fellini, Leone e

Tarantino, fonde la teatralità circense con la spericolatezza d'azione e la "controstoria" immaginaria, dando vita ad un'opera roboante, atipica nel panorama nazionale per ibridazione di generi, capitali impiegati e uso di effettistica speciale, ma spesso intrappolata nella sua stessa, spettacolare magniloquenza. Il messaggio di fondo, la fantasia è la sola arma che può combattere il male assoluto, il Terzo Reich (tanto più se a lottare contro il nemico sono i 'mostri', gli ultimi, gli emarginati), resta encomiabile, seppur privo di originalità. Ma *Freaks Out*, al di là di alcuni momenti di grande cinema, non riesce a sollevarsi dal suo *status* dichiarato di *blockbuster* pirotecnico, capace di abbagliare lo sguardo ma non di parlare, come dovrebbe, al cuore.

Con *Competencia oficial*, invece, Gastón Duprat e Mariano Cohn circoscrivono la dimensione artistica alla professione cinematografica, narrando, in forma autoriflessiva, la divertente storia di un uomo d'affari che, alla ricerca di prestigio sociale, decide di produrre un film epocale, scritturando una famosa regista e due leggendarie star, un interprete

Freaks Out (2021) di G. Mainetti



hollywoodiano e un attore teatrale sperimentale, entrambi di enorme talento ma con una ruvida, smisurata personalità. Le atmosfere, come già nel precedente *Il mio capolavoro*, sono beffarde, il tono generale volutamente grottesco: una critica sapida e arguta sui meccanismi costitutivi del dispositivo filmico e sulle idiosincrasie caratteriali/professionali, sorretta da una sceneggiatura brillante e non di rado esilarante a cui Penélope Cruz, Antonio Banderas e Oscar Martínez aggiungono piena partecipazione, assolvendo i rispettivi compiti con imperiosa ironia. Sotto il torchio dei due cineasti argentini vengono collocati il processo di creazione artistica, l'orgoglio professionale, l'egocentrismo senza confini: un tragicomico, sarcastico giro di giostra, con l'unico limite di una reiterata 'orizzontalità' che rischia di essere scambiata per semplificazione e dalla quale *Competencia oficial*, quasi obbligatoriamente, non intende elevarsi.

Ieri come oggi, tra menzogne e verità

Al termine di questa lunga carrellata riepilogativa della 78ª Mostra del cinema di Venezia, resta da riferire di *Illusions perdues*. Tratto dal romanzo di Honoré de Balzac pubblicato fra il 1837 e il 1843, parte integrante del vastissimo corpo della *Comédie humaine*, il lungometraggio di Xavier Giannoli è un convincente, a tratti folgorante ritratto di un'epoca e allo stesso tempo un'opera dai forti richiami alla contemporaneità. Se, da un lato, la vicenda di un poeta ventenne, orfano, giunto dalla campagna a Parigi sotto l'ala protettrice di una nobildonna e risucchiato nel gorgo di una città dalle mille tentazioni, riflette il meticoloso studio dei costumi di uno dei padri del romanzo realista francese, dall'altro lato *Illusions perdues* rivela la matrice del mondo moderno, il suo contraddittorio slancio verso un progresso che pare ubbidire solo alle logiche del profitto. Proprio la travolgente raffigurazione della stampa scandalistica di metà Ottocento, corrotta e arrivista, pronta a vendersi al miglior offerente, marca in profondità il film e ne stabilisce i rimandi con l'oggi: una fabbrica di falsificazioni ancora agli albori ma già capace di alzare la polvere della menzogna spacciandola per cristallina verità.



Competencia oficial (2021) di G. Duprat e M. Cohn



Illusions perdues (2021) di X. Giannoli

Pilgrims (2021) di L. Bareiša



ORIZZONTI:
MUTAMENTI SOCIALI
E PROTAGONISMO
FEMMINILE

Simone Agnetti



Un'edizione con molti buoni titoli, la sensazione che il percorso di sperimentazione audiovisiva, intrinseco alla sezione, sia giunto a maturazione. Miglior film *Pilgrims* opera prima del lituano Laurynas Bareiša, Premio speciale della giuria a *El gran movimiento* del boliviano Kiro Russo, miglior regia *À plein temps* del francese Éric Gravel.



El gran movimiento (2021) di K. Russo

Quella del 2021 è stata un'edizione di Orizzonti con molti buoni film, possiamo parlare, forse, di una ripresa sia dell'industria cinematografica internazionale sia delle produzioni indipendenti e nazionali, dopo i mesi peggiori dell'emergenza sanitaria. Dobbiamo osservare che il percorso di sperimentazione audiovisiva degli autori presenti in Orizzonti, da quando la sezione è stata creata, è giunto ad una sua forma, ad una sua maniera di fare cinema. Per raccontare storie di vita la scelta tecnica del formato digitale ad alta risoluzione è quasi totalizzante, sovente la camera è fissa e i suoni sono quelli ambientali. Quasi che, con l'aumento di possibilità di movimento della cinepresa e con la totale libertà nell'uso delle tecnologie audio, si preferisca attenersi a soluzioni registiche basilari.

In modo sorprendente, in opposizione a questo, il film boliviano *El gran movimiento*, è stato realizzato in 16mm (poi digitalizzato) montando scene rubate dalla strada con sequenze di fiction. Nella sua estetica piena di 'sporizia' visiva e di 'pasta' analogica, il film di Kiro Russo ha omaggiato e rilanciato un modo di fare cinema pieno e sperimentale, ricevendo il

Premio speciale della giuria. *El gran movimiento* rappresenta la vita della capitale La Paz con una sinfonia visiva e sonora da grande cinema del Novecento. Il racconto intrecciato il degrado lavorativo di Elder, un giovane indiano disoccupato e il vissuto spirituale di Max, un senzatetto e sciamano, nel momento in cui, anche sulle alte quote andine, giungeva l'epidemia. Sullo sfondo, il traffico, gli uomini di varie etnie e le donne che governano i mercati dell'affollata capitale boliviana.

Lontanissima da queste scelte estetiche e di contenuto è l'opera che ha ricevuto il premio come miglior film. *Pilgrims*, opera prima del giovane regista lituano Laurynas Bareiša, è un'indagine privata, il percorso a ritroso di Paulius nei luoghi dell'assassinio di suo fratello Matas. Ad accompagnarlo è la ragazza del fratello. I due ripercorrono i fatti già indagati dalla polizia e scoprono che Matas poteva essere salvato in varie occasioni, ma che nessuno ha mosso un dito. La cinepresa segue con distacco i fatti. Il film si ispira ad un'inchiesta giornalistica da cui il regista ne aveva tratto un cortometraggio. La pellicola scorre senza sussulti, inseguendo fino alla paranoia l'indagine dei due giovani, mostran-

do lo spaccato freddo della società lituana e facendo emergere comportamenti devianti mascherati da normalità.

Di altro livello *À plein temps*, premiato per la miglior regia di Éric Gravel e per la meritata, miglior attrice, Laure Calamy. Un film che è una corsa contro il tempo, contro il traffico, contro le fatiche della vita, contro la mancanza di denaro, di una madre sola con due figli che vive in campagna e ogni giorno deve farsi inghiottire da Parigi per andare a lavorare. Senza sosta, sottoponendosi a sforzi enormi, la donna cerca di riscattarsi per trovare un lavoro migliore e dare stabilità ai figli. Un dramma del nostro tempo in cui ci troviamo travolti e coinvolti in prima persona.

Dall'altra parte del mondo, ai margini della metropoli cambogiana, riceve il premio come miglior attore Piseth Chhun, protagonista di *White Building*, film di Kavich Neang. Phnom Penh non è Parigi, ma è una capitale che ha lo stesso numero di abitanti su una superficie più ampia e disordinata. La famiglia del ventenne Samnang deve cedere alle pressioni del governo e dei ricchi speculatori edili per patteggiare lo sfratto, come moltissime altre famiglie dell'enorme e fatiscente complesso in cui vivono, per lasciare la città e andare a vivere in campagna. Il regista, che ha vissuto i fatti in prima persona, mostra i cambiamenti radicali che queste operazioni speculative e finanziarie portano, come lo sradicamento distrugge l'integrità delle famiglie e delle tradizioni che reggono la società cambogiana contemporanea.

Anche il film di ambientazione ucraina *107 Mothers* affronta, senza lesinare dettagli, quanto la società e la vita di città pesino in modo radicale sulle vite degli individui e sulla loro intimità. Il film dei registi Peter Kerekes e Ivan Ostrochovský ha ricevuto il premio per la miglior sceneggiatura. La pellicola è girata nel carcere di Odessa con attrici e vere carcerate, descrivendo la vita dei bambini nati in carcere e delle loro madri, donne accomunate da delitti passionali costrette a subire una burocrazia a tratti assurda. Tornando alla



À plein temps (2021) di É. Gravel



White Building (2021) di K. Neang



107 Mothers (2021) di P. Kerekes e Ivan Ostrochovský

vita urbana delle grandi periferie francesi troviamo una convincente Isabelle Huppert nel ruolo di Clémence, sindaca di una città dell'hinterland di Parigi, con lei gli attori Reda Kateb e Naidra Ayadi a rappresentare il mondo cosmopolita e postcoloniale della Francia di oggi. Thomas Kruithof in *Les Promesses* compone un film teso e ben costruito sul rapporto tra lo Stato, il governo della città e la vita dei cittadini più comuni e umili.

I grandi mutamenti urbani e il protagonismo femminile coinvolgono anche il lavoro del regista indiano Aditya Vikram Sengupta. *Once upon a time in Calcutta* è il racconto corale di una città in trasformazione, visto attraverso un dedalo di personaggi su cui il regista cuce le ansie, le aspettative e le difficoltà della vita nella grande metropoli indiana. La moderna Calcutta, in cui diverse culture si mescolano, che sembra tenuta insieme dalla tradizione e dalla figura del poeta e drammaturgo bengalese Rabindranath Tagore, i cui versi sono la colonna sonora di questi mutamenti. Altra città incubatrice di storie private, trasformate dalla pressione sociale, è Taipei. *Pubu (The falls)* del regista taiwanese Chung Mong-hong ha l'intento di mettere in luce il senso di fiducia tra le persone e come questo sia stato sconvolto dal Covid. Alyssa Chia e Gingle Wang danno il volto ad una madre e ad una figlia nella Taipei del marzo 2020, tra limitazioni sanitarie, difficoltà lavorative, momenti onirici e debolezze personali. In *Vera dreams of the sea*, poi, la regista kosovara Kaltrina Krasniqi mette in scena il ritratto interiore, e allo stesso tempo universale, di una donna che deve affrontare grandi difficoltà in conseguenza al suicidio del marito e per le disparità di genere ancora profondamente radicate nella cultura balcanica e nel giovane Stato del Kosovo.

Il protagonismo femminile e i mutamenti sociali sono presenti come un filo conduttore in molti film. Quasi seguedo questo percorso ideale, anche il regista thailandese Jakrawal Nilthamrong presenta un complesso lavoro sul tempo e sulla storia della sua nazione con al centro una donna. *Wela (anatomia del tempo)*, parla di alcuni momenti cruciali nella Thailandia del Novecento, attraverso il vissuto personale di Maem. La troviamo, a più riprese, come giovane che vive nella campagna rurale degli anni Sessanta, il cui padre orologiaio dispensa la propria filosofia buddista mentre le tensioni scatenate dalla dittatura militare e dai ribelli comunisti si inaspriscono, poi la troviamo moglie di un violento e ambizioso ufficiale dell'esercito, più tardi il marito è un generale disonorato e malato in pensione, nascosto nella sua villetta in città. Maem assiste l'uomo nei suoi ultimi giorni di vita persa in questo intreccio di memorie.



Once Upon A Time in Calcutta (2021) di A. Vikram Sengupta

VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA | FESTIVAL

Altra figura femminile in bilico tra la vita di isolamento in campagna e le tensioni della città è quella di Cristina (Ioana Bigarin), protagonista di *Miracle* di Bogdan George Apetri. La regia asciutta e contemplativa sa rappresentare lo spirito della Romania. Cristina è una novizia di diciannove anni che esce in lacrime dal suo monastero per recarsi in città a svolgere una questione urgente. Quello che accadrà sarà una tragedia e un miracolo, in cui ogni azione è in bilico tra fede e razionalità. In *True Things* (adattamento del libro *True Things About Me* di Deborah Key Davies), la cineasta britannica Harry Wootliff conduce lo spettatore attraverso il punto di vista di una donna smarrita. Kate (un'intensa Ruth Wilson) è una giovane single del nord Inghilterra. Nel caos della propria psiche, sempre ai limiti del crollo, si lascia trasportare da una relazione sessuale istintiva e istantanea con un aitante uomo che mette a nudo le sue problematicità.

Altri intrecci di sentimenti e vissuti al femminile sono al centro delle vicende di *Amira*

(interpretata dall'attrice giordana Tara Aboub). La protagonista del film dell'egiziano Mohamed Diab scopre la sua vera origine, e per questo vive un dramma personale da cui derivano pesanti conseguenze. Non è più considerata una palestinese, pur sentendosi ancora tale, ed è marchiata come nemica della sua stessa gente. Il film ha origine dal crescente fenomeno del contrabbando di sperma nelle carceri israeliane, che, come il film testimonia, dal 2012 a oggi ha portato alla luce più di cento bambini, la cui nascita e identità sono state poi legittimate da chi li ha cresciuti.

Società ed educazione sono temi che accomunano altri quattro film da segnalare, in grado di interrogarci su alcune criticità della nostra epoca. *Atlantide* di Yuri Ancarani è un lavoro magistrale e poetico che esplora, con la forma del documentario unita a quella della video-arte, i giorni stanchi dei giovani e degli adolescenti che vivono nella Laguna di Venezia e guidano veloci barchini, spinti al

True Things (2021) di H. Wootliff

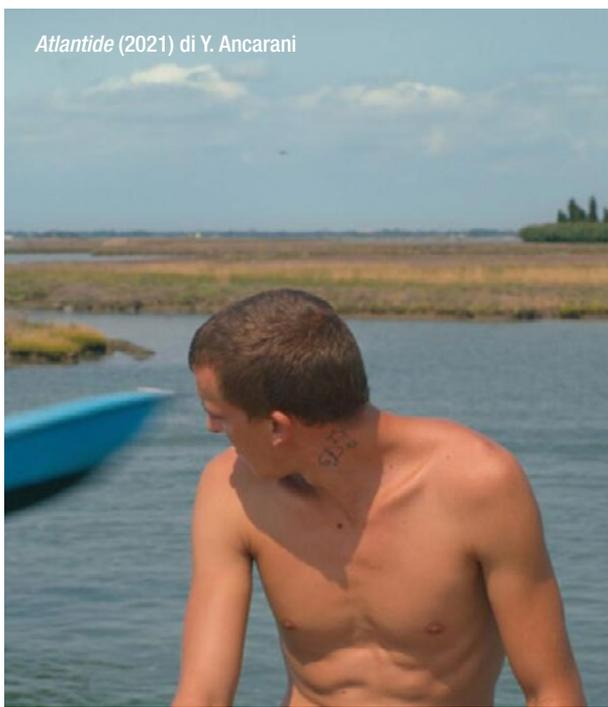


El hoyo en la cerca (2021) di J. del Paso

massimo per riempire il vuoto della loro esistenza. Joaquín del Paso ci introduce con nelle dinamiche educative utilizzate dalle elitarie scuole private messicane. In superficie il regista sembrerebbe voler gettare una luce critica sul sistema educativo privato cattolico, come luogo di rafforzamento delle strutture di potere; nel profondo ci troviamo di fronte all'elaborazione di una storia personale, basata sui ricordi d'infanzia dell'autore, dai toni cupi e tesi, quasi horror. Rodrigo Plá e Laura Santullo (*La zona*, 2007, Leone d'oro del futuro; *Un mostro dalle mille teste*, Orizzonti, 2017), inoltre, sono autori di un cinema di denuncia, volto ad indagare le ingiustizie sociali e sanitarie panamericane. Con *El otro Tom* si concentrano su una madre e un figlio, due ispano-americani alle prese con le storture della sanità e dei servizi sociali americani. Quando a Tom sono diagnosticati il disturbo da deficit dell'attenzione e l'iperattività, al ragazzo vengono prescritti, senza troppi scrupoli, calmanti e psicofarmaci considerati curativi e obbligatori per frequentare la scuola, dando il via ad una serie di effetti collaterali che portano a sviluppare altri disturbi.

Nell'Ucraina post-sovietica degli anni Novanta, invece, Oleh Sentsov ambienta il racconto della trasformazione di un ragazzino di periferia in un giovane delinquente soprannominato "Rhino", per un bernoccolo che ha sulla fronte in seguito ad una violenta rissa. Il ragazzo agisce in un mondo senza cuore, scansando ogni possibile redenzione, da quella domestica a quella religiosa. *Nosorih (Rinoceronte)* ha avuto una gestazione molto lunga, interrotta a causa dell'incarcerazione del regista per la sua attività a difesa dei diritti umani (per cui è stato anche premiato dal Parlamento europeo) in seguito all'annessione militare della Crimea nell'attuale Russia. In questi mondi, dove spesso le figure maschili sono immature, violente o irresponsabili, a reggere il timone sociale sono le donne, mogli, fidanzate e madri che sono l'opposto da cui i protagonisti prendono le distanze per affermarsi.

Atlantide (2021) di Y. Ancarani



Di tono diverso sono altri due film in concorso. *Il paradiso del pavone*, film italiano che, pur mostrando con chiarezza l'intento della regista Laura Bispuri nel descrivere un pranzo di famiglia dal tono metaforico, non regge la prova della visione sul grande schermo. *Inu-Oh* del regista giapponese Masaaki Yuasa presenta piccoli difetti nel montaggio e alcune scelte di ripetizione di scene animate identiche che ne impoveriscono il risultato finale. *Inu-Oh* è incentrato su un personaggio storico realmente esistito, un drammaturgo e attore del teatro nō, molto popolare nel Giappone del Quattordicesimo secolo. Un giorno incontra Tomona, un suonatore di biwa cieco a causa di un magico incidente d'infanzia. I due sconvolgeranno la musica tradizionale introducono nuove storie e nuove sonorità, i biwa si trasformano in una rock band che emula tutti i comportamenti dei grandi concerti pop contemporanei per narrare antiche storie perdute.



Dune (2021) di D. Villeneuve



RIPARTIRE DAI PERSONAGGI, IL *LEITMOTIV* DEI FUORI CONCORSO

Alessandro Cinquegrani

***Les choses humaines* di Attal e *The Last Duel* di Scott. Ma anche *La scuola cattolica* di Mordini, *Dune* di Villeneuve, *Ariaferma* di Costanzo, *Scenes from a Marriage*, la serie tv di Hagai Levi, *Old Henry* di Ponciroli e, soprattutto, *Life of Crime 1984-2020* di Alpert: il bisogno di identificazione dello spettatore con i protagonisti.**



Les choses humaines (2021) di Y. Attal



The Last Duel (2021) di R. Scott

«Lo trovava attraente?», è la domanda scandalosa, offensiva, che durante un processo viene rivolta a una donna che ha avuto il coraggio di denunciare un uomo di stupro. Compare identica, nella medesima situazione, in due film molto diversi presentati Fuori concorso alla 78ª Mostra di Venezia: *Les choses humaines* di Yvan Attal e *The Last Duel* di Ridley Scott. Entrambi raccontano la storia di una donna che è decisa a denunciare la violenza subito che gli accusati negano con decisione, finché si arriva al processo che occupa una parte decisiva del film e a quella domanda che in entrambi i film è uno dei punti di massima tensione. Apparentemente innocua e volta soltanto a capire se c'è stato consenso nel rapporto o meno, in realtà la domanda sottintende un nesso tra l'apprezzamento estetico e il consenso a un rapporto forzato che non può che essere offensivo, come se tutte le donne che trovano attraente un uomo potessero implicitamente autorizzarne la violenza, e come se, viceversa, tutti gli uomini che trovano attraente una donna volessero, o

fossero autorizzati, ad abusarne. È assurdo, eppure in quel contesto è persino credibile che quella domanda venga posta. Benché il *plot* generale sia identico, i film sono diversissimi. Ambientato nel Trecento, quello di Scott racconta una storia di sfide e duelli, di potere e di fedeltà, di patriarcato e di forza, nel quale a sfidarsi sono due vassalli del re, un tempo amici, poi per carattere - arrivista, colto e affascinante uno, rozzo ma leale l'altro - e per una serie di episodi - un territorio usurpato, un dominio passato di mano, fino alla contesa per la donna -, nemici giurati; ambientato ai giorni nostri, invece, quello di Attal e volto a mostrarne le storture e le ambiguità sociali, nel quale un ragazzo di una famiglia ricca e colta diventa improvvisamente l'accusato. Ma la differenza sostanziale non sta solo nella trama, si fa emblema di due modi molto diversi di intendere il cinema, che potremmo identificare, sia pure schematicamente, col cinema francese contro il cinema americano, oppure con il modo di intendere il cinema degli ultimi anni e quello più tradizionale.



Old Henry (2021) di P. Ponciroli



Scenes from a Marriage (2021)

La differenza è che al centro del film di Attal c'è il tema di cui si vuole parlare, ovvero la violenza sulla donna, in questi anni particolarmente studiata e rappresentata e al centro dell'attenzione mediatica (fortunatamente). Dato questo elemento, l'invenzione delle scene e dei personaggi viene dopo e di conseguenza. Così, il regista - e prima di lui lo scrittore, perché il film è tratto da un romanzo di Karine Tuil - struttura un sistema che sembra volto soltanto ad articolare questo tema, come se più che una narrazione il film fosse un saggio. Ecco dunque che la famiglia del ragazzo accusato è formata da due genitori separati, di cui lui è un ricco presentatore televisivo donnaiolo che ha una visione del sesso così leggera e superficiale da aver avuto evidenti conseguenze nello sfaldarsi della famiglia, mentre lei è una saggista che si occupa della condizione della donna e che all'inizio del film prende posizione proprio riguardo a una violenza di un immigrato povero contro una donna, e il ragazzo è un giovane educato, sensibile, studioso che ha però un rapporto clandestino, con toni espli-

citi che emergeranno al processo, con una donna che vuole abbandonarlo; la famiglia di lei è invece più umile, la madre però è ebrea ortodossa, ed è dunque molto rigida e severa nell'educazione della figlia anche in fatto di sesso, e per questo è separata dal marito, che convive invece con la mamma del ragazzo accusato.

Insomma, il film costruisce un sistema a orologeria che implica che lo spettatore non percepisca come credibili i personaggi, come persone vere portate sullo schermo nelle quali è possibile identificarsi, ma piuttosto come funzioni di un sistema, volto a dire per lo più cose ovvie e ampiamente condivise almeno dagli spettatori di questo genere di film: che cioè le donne vanno rispettate, che la violenza non va sottovalutata, che i ricchi sono per lo più futili e arroganti, eccetera. Si tratta della piaga di certo cinema recente, che rinuncia alla narrazione in favore di proclami morali, e incarnato soprattutto dal cinema francese in cui l'analisi sociologica è sempre stata fondamentale.

Non si mette in discussione, dunque, l'importanza dei temi, ma la loro pervasività ri-

spetto allo spazio narrativo. Perché temi identici, come si è detto, rientrano nel film di Ridley Scott, ma qui diventano una risorsa narrativa e non uno sterile proclama. Al centro infatti ci sono i personaggi. Come nel film francese anche qui oppongono diverse prospettive: quella della donna e quella dei due uomini. Il film presenta in successione i loro punti di vista dai quali ripercorriamo lo stesso evento. In questa falsa terza persona, si direbbe applicando categorie narratologiche, comprendiamo effettivamente come eventi analoghi possono avere interpretazioni totalmente diverse. La donna si sente ovviamente e giustamente vittima di una delle più aberranti violenze, il marito è piuttosto offeso come un affronto a una propria proprietà e ne approfitta per attaccare il suo nemico, l'altro, il potente e affascinante seduttore, non è in grado di comprendere perché quella sua aggressione non è interpretata come un privilegio. Perché lo spettatore possa capire effettivamente tutto questo, il regista costruisce i personaggi, il loro carattere, il loro passato mettendo la narrazione davanti al tema, ed essendo così - nonostante qualche evidente anacronismo - certamente più efficace. Il tema della violenza sulle donne investe anche un altro film poco riuscito: *La scuola cattolica* di Stefano Mordini, che, tratto dal fortunato libro di Edoardo Albinati, si sofferma a raccontare il crudele delitto del Circeo, partendo dalla scuola nella quale gli assassini frequentavano la stessa classe dello scrittore. Ma nel ridurre il libro di più di 1.200 pagine, gli autori si sono concentrati più sul tema che sui personaggi, ovvero sul fatto che un delitto così efferato sia stato commesso da ragazzi della cosiddetta 'Roma bene', di famiglie ricche e stimate che hanno generato l'arroganza e lo sprezzo dell'altro. Tesi invero più semplice e forse banale rispetto a *Les choses humaines* e tuttavia anche in questo caso i personaggi sembrano strumento al servizio di un'argomentazione: il padre che paga il perdono del figlio, l'uomo violento, la famiglia bigotta, la madre che sta coi ragazzini, le pratiche sadomaso, ecc. In più questo film ha una ingombrante e inutile voce fuori campo che sottolinea, con banali aforismi, che tutto dovrebbe essere sostenuto dal tema scottante, e invece è proprio per questo che tutto crolla, perché i personaggi sono esili e bidimensionali. Peccato, perché la materia è delicata e incandescente e meritava coraggio nella sua rappresentazione.





Les choses humaines (2021) di Y. Attal

Certo, nel cosiddetto modello americano la narrazione rischia di farsi anche troppo ingombrante, soprattutto nei film il cui scopo è raggiungere il grande pubblico. L'esempio più chiaro è arrivato dall'attesissimo *Dune* di Denis Villeneuve, annunciato come una nuova saga tratta dai romanzi di Frank Herbert, grandi classici della fantascienza già fonte di ispirazione di David Lynch e - con poco successo - di Alejandro Jodorowsky, ma anche, per ammissione dello stesso regista, del George Lucas di *Guerre stellari*. Al centro del discorso c'è un grande tema ecologico, perché parla della desertificazione, dell'evoluzione dell'uomo, della carenza di materie prime. Ma tutto questo funge da materia narrabile per lasciare spazio a una guerra di mondi, che potrebbe essere risolta soltanto da uno strano messia con poteri particolari. Villeneuve sembrava da alcuni



La scuola cattolica (2021) di S. Mordini



anni aver trovato la sua dimensione proprio nella fantascienza con gli apprezzatissimi *Arrival* e *Blade Runner 2049*, tutti giocati su ambientazioni potentissime che permettevano di dilatare i tempi della visione. Con *Dune* il regista deve accettare maggiori compromessi, tra i quali quello di ridurre tanto la portata del tema ecologico, quanto quella delle lente e misteriose ambientazioni, privilegiando la lotta dell'eroe reticente contro i cattivi. Una strada obbligata per un film che deve anzitutto incassare molto (e aprire la strada ai *sequel*), ma resta efficace la rappresentazione della desertificazione, molto di più che in un film-saggio come accade con *Les choses humaines*.

Trova un ottimo equilibrio tra l'analisi dei personaggi e il tema forte un piccolo film italiano, opposto a *Dune* per ambizione e produzione, ma altrettanto efficace: *Ariaferma* di Leonardo di Costanzo, che racconta di un carcere in dismissione nel quale resta un manipolo di detenuti e qualche guardia carceraria. In un piccolo contesto isolato, l'opposizione tra guardie e ladri può esplodere

Dune (2021) di D. Villeneuve

nel conflitto, ed è più volte sul limite di farlo. A salvare tutto è l'atteggiamento conciliante e bonario di una delle guardie carcerarie che tra mille difficoltà e opposizioni stringe un patto con un prigioniero: patto scellerato per quanto piccolo, sembrava a qualcuno, e tuttavia un patto che salverà la situazione. La coppia Toni Servillo-Silvio Orlando contribuisce non poco a dare spessore ai due personaggi, ma anche grazie a loro siamo in grado di empatizzare coi personaggi prima di ridurre l'intero film a una facile massima sul buonismo e la mediazione tra gli opposti.

Più difficile da definire è invece *Scenes from a Marriage*, la serie tv di Hagai Levi, quasi interamente centrata sul volto e le parole di Jessica Chastain e Oscar Isaac: anche qui due ottimi attori cercano di rendere credibili due personaggi, quasi sempre rinchiusi in uno spazio limitato (la loro casa), e fanno il possibile per permetterci di identificarci negli episodi della loro vita quasi normale. Il precedente è illustre: la serie è ispirata all'opera omonima di Ingmar Bergman. Impegno meritevole quello degli attori, ma in gran par-

te inutile. I dialoghi risultano artefatti, spesso adolescenziali, costruiti come quando un'intervistatrice per una misteriosa ricerca chiede loro di parlare del loro matrimonio, o quando, subito dopo, sono a cena con una coppia di amici sposata ma aperta a rapporti promiscui con altri, il cui scopo è evidentemente quello di introdurre un tema anziché essere credibili. Certo, come si diceva, il precedente è illustre, ma è del 1973: in questi quasi cinquant'anni è cambiato tutto nella nostra società e nella struttura della coppia, mentre qui l'attualizzazione sembra riguardare soltanto l'inversione dei ruoli tra uomo e donna. Ma è troppo poco per rendere credibili le situazioni e interessanti i dialoghi, e forse anche il regista se ne rende conto se decide di palesare la finzione nei primi minuti di ogni episodio in cui mostra gli attori che si preparano alla recita.

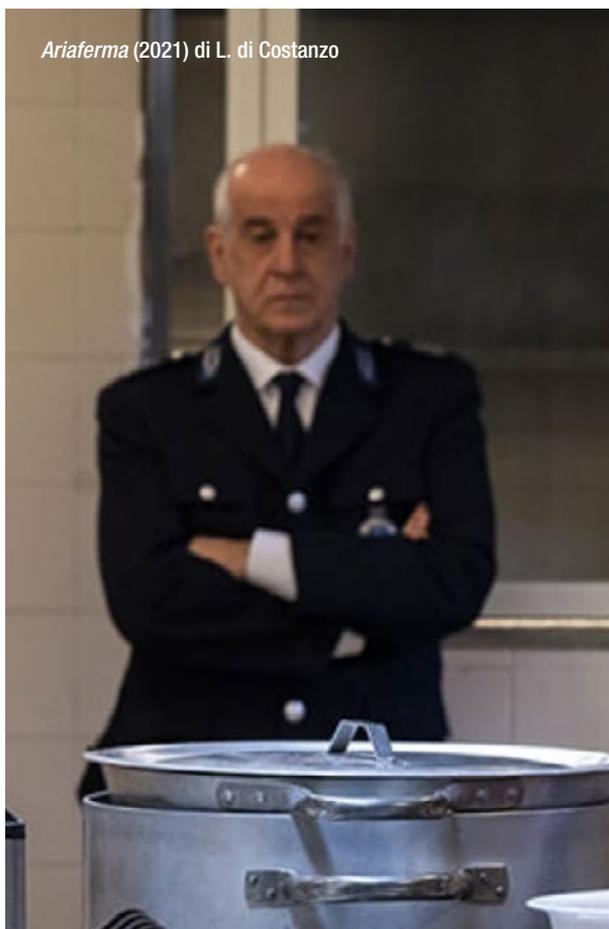
A questo punto meglio evadere con un piccolo, minuscolo western senza pretese, e seguire le vicende di un personaggio, *Old Henry*. Vedovo, con un figlio adolescente, Henry si costruisce una piccola casa sulle

colline, lontano da tutto e tutti, in pace, senza pericoli. È ossessivamente contrario all'uso delle armi, e alleva suo figlio lontano da ogni forma di violenza. Tutto è tranquillo, qualche maiale, qualche verdura coltivata e poco altro. Poi sulla collina di fronte arriva un cavallo, e si scatena l'inferno. Nulla di imprevedibile: i cattivi sono cattivissimi, il ragazzo ubbidiente disobbedisce sul più bello, e il nostro eroe risolve sempre la situazione. Ma gli eroi sono tutti giovani e belli, recita un vecchio adagio, e invece qui è brutto e vecchio e nasconde un passato affascinante e sinistro che scopriremo via via. Un piccolo omaggio al western di una volta e poco più, ma quando un film è all'altezza delle sue ambizioni ha raggiunto il suo scopo. Anche se, in questo caso, le ambizioni sono piccole piccole: solo un personaggio ma finalmente vivo.

Prima del nostro vecchio Henry sembrava che per incontrare un personaggio vivo dovessimo rivolgerci alla non fiction, al documentario, cioè alla realtà. E pare un paradosso perché di solito il documentario serve per spiegare un argomento, dimostrare una tesi, rappresentare una situazione, e invece sempre più la qualità migliore - di cui tanto c'è bisogno - è creare un personaggio credibile anche attraverso la non fiction e permetterci di empatizzare con lui.

L'esempio più potente e per molti versi scioccante è quello di *Life of Crime 1984-2020* di Jon Alpert che segue le vicende di tre personaggi nel quartiere di Newark a New York per quasi quarant'anni. Vite marginali fatte di piccoli furti, prostituzione, alcolismo, violenze domestiche e soprattutto droga, una dipendenza dalla quale sembra impossibile uscire. Vediamo le loro parabole di perdizione e riscatto, le loro speranze, lo sprofondare negli abissi. La macchina da presa è sempre lì a testimoniare la realtà con una invasività davvero incredibile: è lì durante i furti al supermercato, è lì mentre queste persone si bucano, quando vanno in overdose, quando scappano dalla polizia, quando vengono arrestati, persino quando viene

Ariaferma (2021) di L. di Costanzo



ritrovato il corpo in decomposizione di uno di loro. È lì sempre, per quasi quarant'anni, a testimoniare ogni cosa. E nessuna storia di fiction potrebbe essere così cruda, vera ed emozionante, nessuna - con tutti i trucchi, le elaborazioni, le tecniche di cui oggi disponiamo - potrebbe rappresentare in modo così autentico una donna che si droga e si prostituisce lasciando i figli piccoli a casa e dopo trent'anni si riscatta, si ripulisce e aiuta le altre persone del quartiere fino alla tragica fine. Certo, il tema è la droga che, ci dice il



film, negli Stati Uniti uccide tre o quattro volte di più di tutte le guerre messe insieme, ma la grandezza sta nella rappresentazione dei personaggi.

Così come un personaggio affascinante è Leonard Coen in *Hallelujah*: dai timidi e tardivi esordi, alla creazione di canzoni come preghiere ebraiche, al ritiro in un monastero zen, fino ai trionfi degli ultimi anni della sua vita. Pure da romanzo è l'incredibile storia di *Tranchées* di Loup Bureau, che segue un manipolo di soldati sul fronte ucraino, in

un tempo in cui le diplomazie internazionali hanno dichiarato il cessate il fuoco e invece la guerra continua imperterrita: una guerra di posizione, in cui il tempo passa più a scavare trincee che a impugnare armi. Eppure di tanto in tanto arriva un'esplosione che sembra un gioco e invece semina il terrore e la morte.

Dopo anni in cui ci siamo concentrati su temi cosiddetti etici, sembra tornato il bisogno di raccontare, di costruire dei personaggi in cui identificarsi, di tornare a sognare.

SETTIMANA DELLA CRITICA: VISIONI MENO ISPIRATE

Giuseppe Gariazzo

Nei soggetti trattati dai sette film in concorso alla Sic e da quelli di apertura e chiusura, due direttrici: testi affondanti in un passato lontano o in un futuro non datato, ma neppure così distante dal presente, e spazi dell'oggi che tracciano mappe del desiderio e del disorientamento. Film vincitore, *Zalava* di Arsalan Amiri.

Zalava (2021) di A. Amiri



Con negli occhi il cinema di Valentina Pedicini. Alla cineasta brindisina scomparsa il 20 novembre 2020 a 42 anni, al suo talento, alla sua voce intensa e sensibile, potente e discreta, sempre in ascolto dell'altro, al suo sguardo colmo di rigore formale e rispetto verso le persone, o i personaggi nelle sue escursioni intime nei territori della finzione, la Settimana internazionale della critica di Venezia, giunta alla trentaseiesima edizione, ha dedicato un ricordo nella giornata di apertura riproponendo il cortometraggio *Era ieri* che proprio alla Sic del 2016 fu presentato in anteprima.

Nota soprattutto per i suoi documentari (si pensi a opere d'immensa tensione espressiva come *My Marlboro City*, *Dal profondo*, *Faith*), Pedicini trasportò la sua poetica in quel brevissimo film di flagrante luminosità ambientato in un paese dell'Italia del Sud nelle ore di un'assoluta estate. Come in un western, il tempo scorre per i maschi e le femmine che sulla spiaggia, tra le dune, una stradina, giocano, si rincorrono, appostano. *Era ieri* indaga gli abissi e le riemersioni sentimentali di adolescenti, in particolare l'amicizia, il desiderio, l'innamoramento. Sentimenti

che scuotono le due ragazze protagoniste, così diverse fra loro e così inseparabili. Un braccialetto regalato da una all'altra è segno di un'unione contrastata dall'intrusione di un coetaneo in quel paesaggio bagnato di luce, acqua, riflessi, dal caldo e dalla spossatezza che lambisce e penetra i corpi. Una poesia di Alda Merini posta come didascalia finale esprime il senso di vivere l'oggi portandosi dentro i nostri ieri a conclusione di un film che è un gioiello di sensualità filmica, abitato da apnee reali e simboliche, respiri trattenuti, occhi, bocche, volti, corpi che ri-disegnano e ri-scrivono con la loro presenza la materia dei posti che attraversano.

Quello di Valentina Pedicini è stato un cinema della meraviglia e dello stupore manifestatosi nel profondo di una miniera o nella clausura di un monastero, nelle terre all'aria aperta del Meridione o in un istituto per anziani che in passato fu orfanotrofio dove si compirono sui bambini esperimenti di eugenetica (descritto nel suo unico lungometraggio di finzione *Dove cadono le ombre*). Meraviglia e stupore, ovvero elementi che dovrebbero sempre sostenere lo sguardo di chi filma, ovunque nel mondo, di chi, magari per



Zalava (2021) di A. Amiri

VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA | FESTIVAL

la prima volta, esordisce dietro la macchina da presa. Opere prime, come quelle che da quasi quattro decenni la Sic cerca e propone. A volte, tante, rivelando sguardi sorprendenti; a volte presentando visioni meno ispirate. Com'è accaduto, salvo un paio di testi d'altissima qualità, in questa edizione, che ha avuto, per quanto riguarda i soggetti trattati dai sette film in concorso e da quelli di apertura e chiusura, due direttrici che si sono imposte. Pre-testi affondanti in periodi storici di un passato lontano o più vicino nel tempo oppure in un futuro non datato ma neppure così distante dal presente. Rivolgersi al passato (l'iraniano *Zalava*, lo spagnolo *Eles transportan a morte*, l'ungherese *Erasing Frank*) o al futuro (l'italiano *Mondocane*, il cambogiano-statunitense *Karmalink*) per parlare in alcuni casi del mondo contemporaneo. Mentre altre opere sono ambientate in spazi dell'oggi per tracciare mappe del desiderio, del disorientamento interiore e fisico, sociale e individuale (gli italiani *Mother Lode* e *La dernière séance*, il brasiliano *A salamandra*, il russo *Detours*).

Su tutti, sveltano due titoli: *Eles transportan a morte* e *La dernière séance*. Nel primo,

diretto dalla regista galiziana Helena Girón e dal regista delle Canarie Samuel M. Delgado, e girato nei luoghi di provenienza di Girón e Delgado, ci si trova catapultati nel 1492 all'epoca del viaggio di Cristoforo Colombo alla scoperta di nuove terre. Nel secondo, firmato da Gianluca Matarrese, torinese che risiede a Parigi, il set è quello dei posti parigini abitati e frequentati da un uomo che a 63 anni compie un trasloco e ripercorre, insieme al cineasta che è stato suo amante, la sua vita votata al sesso e di sopravvissuto agli anni bui dell'Aids. Si tratta di due film che possiedono quella meraviglia e quello stupore di cui sopra, capaci di costruire mondi, esplorare spazi, far vibrare corpi, elaborare percorsi di cinema soggettivi per portare in primo piano la pluralità dell'orizzonte umano. Girato in Super 16, *Eles transportan a morte* è un film al tempo stesso misterioso e limpido, visionario e concreto, che alterna e intreccia due storie: da una parte tre uomini in fuga, da una delle caravelle, che dalle acque agitate del mare approdano su un'isola inoltrandosi in essa come dei viandanti, mentre la natura cambia forma e da rocciosa si fa verdeggianti; dall'altra una giovane donna

La dernière séance (2021) di G. Matarrese

che si getta dalla cima di un dirupo, salvata dalla sorella maggiore che la carica, senza aver ripreso conoscenza, su un mulo in cerca di una guaritrice, mettendosi in cammino per campagne, boschi, radure. Un doppio avanzare camminando, quello dei tre uomini e delle due donne, seguito da una macchina da presa fra totali dei luoghi e prossimità ai corpi, colti nella loro stanchezza, sfiniti, sporchi. Girón e Delgado procedono ricorrendo a una narrazione poetica, distribuiscono minime informazioni, si concentrano sull'atto del filmare e del vedere che, grazie all'uso della pellicola, rende le immagini dense e materiche, (im)pure, contaminate, rarefatte, palpabili nelle loro variazioni cromatiche. Il viaggio dei personaggi è interrotto dall'eruzione di un vulcano, da lampi di rosso che inondano lo schermo, da incisioni sulle rocce, graffi visivi da cinema muto e sperimentale, dalla panoramica sui dettagli di uno scheletro adagiato. Perché *Eles transportan a morte* è una riflessione sulla violenza e lo sterminio di popoli perpetrati dall'espansione spagnola prima alle Canarie e poi nel cosiddetto "nuovo mondo", seminando morte e distruzione. Si tratta di un film filosofico e politico sulla morte procurata dall'uomo, alla fine del 1400 come oggi, quando le conquiste al prezzo di stermini continuano infinite, sul dolore, la perdita, l'impossibilità del ritorno per chi se n'è andato o è stato costretto ad andarsene. Il discorso di Girón e Delgado è cristallino, così come lo è quello teorico, che ragiona sulla consistenza e la fragilità delle immagini, dei suoni. Una partitura viva e sonora che si nutre anche d'immagini d'archivio e di effetti speciali fisici oltre che visuali (perfetto, quindi, il premio Mario Serandrei - Hotel Saturnia per il miglior contributo tecnico, tenendo ben evidente che in quest'opera la tecnica è sempre al servizio della forma e mai fine a se stessa).

Il fremito delle immagini e dei corpi si ritrova ne *La dernière séance*, secondo lungometraggio documentario di Gianluca Matarrese, che aveva esordito nel 2019 con *Fuori tutto*. Al posto della pellicola c'è il digitale (mai neutro, bensì accogliente), spazi metropolitani si sostituiscono a quelli della natura dominante. Lo stupore del filmare è anche qui il cuore pulsante di un film fin da subito precipitato nel vissuto intimo di due persone, che hanno condiviso una relazione e poi un rapporto di amicizia, di due generazioni diverse: Bernard ha attraversato gli anni Ottanta e Novanta segnati dalla tragedia dell'Aids, ha perso i suoi due grandi amori distrutti



Eles transportan a morte (2021) di H. Girón e S.M. Delgado



Erasing Frank (2021) di G. Fabricius



Mother Lode (2021) di M. Tortone

da quella malattia, ora vive con due splendide gatte e sta per cambiare casa; Gianluca negli anni Ottanta era un bambino. Complice il trasloco, Bernard in scatola tutte le sue cose, e davanti all'obiettivo partecipa di Matarrese ripercorre la propria vita, a partire dalla dimensione esperienziale del sesso nel ruolo del "dominatore". *La dernière séance* è una lunga confessione, e un dialogo tra chi filma (e talvolta è in campo) e chi è filmato, in cui lo strumento che riprende sparisce, la distanza tra campo e fuori campo evapora, la parola si fa sostanza, la voce (di entrambi) si fa corpo per riflessioni sulla perdita, la morte, ma anche su nuovi inizi. Un film nel segno profondo del dolore e dell'umano, sentimenti che lo sguardo di Matarrese sa esprimere con appassionata partecipazione.

Al contrario, si sente tutta la pesantezza del filmare, e la schematicità della narrazione, in *A salamandra* di Alex Carvalho, che descrive le tappe di una relazione impossibile tra la cinquantenne francese Catherine (Marina Foïs) e il giovane afro-brasiliano Gilberto a Recife, dove la donna si reca a visitare la sorella Aude (Anna Mouglalis) dopo la morte del padre. Catherine ha bisogno di sesso nel percorso di ritrovamento di se stessa. Ma tale processo esistenziale non va oltre la rappresentazione pre-vedibile (iniziando dal contrasto cromatico dei corpi, che però rimane puro esotismo) di un conflitto in cui ogni elemento suona artificioso. Così come appoggiati su immagini trattate con eccessivo abbellimento sono i corpi dei minatori protagonisti di *Mother Lode* che Matteo Tortone ha girato nella periferia di Lima e sulle Ande peruviane in un bianconero patinato che contrasta con la durezza del lavoro e della natura, della povertà diffusa, delle strade fangose e delle abitazioni malsane frequentate dal giovane, sposato e padre di una bambina piccola, in cerca di occupazione lontano da casa. In un territorio ostile, fra rituali profani, ricerca dell'oro (la "vena principale" cui fa riferimento il titolo) che, nelle credenze popolari, appartiene al Diavolo che chiede sacrifici



Karmalink (2021) di J. Wachtel

alla comunità. C'è il tentativo, mancato, di far coesistere realismo documentario e soprannaturale. Rimane una confezione, una superficie sulla quale tutto scivola.

Ci si sposta invece negli anni Settanta e Ottanta del Novecento con *Zalava* di Arsalan Amiri e *Erasing Frank* di Gábor Fabricius. Vale a dire l'Iran pre-rivoluzione del 1978 e l'Ungheria del 1983; il villaggio di Zalava nel Kurdistan iraniano (terra d'origine del regista) e la Budapest al tempo della cortina di ferro; una comunità che vive nella superstizione, credendo nell'esistenza di un demone e usando metodi arcaici per cacciarlo, stanarlo, esorcizzarlo, mentre un sergente e una dottoressa tentano di combattere quelle dierie che però s'insinuano subdole, e un regime totalitario che reprime un gruppo punk e il suo leader Róbert Frank, da rinchiusere in un manicomio, da "cancellare", come suggerisce il titolo. Fabricius usa la camera a mano e un bianconero ruvido per espandere ansie, turbamenti, conflitti, restrizioni fisiche, corpi in lotta. Amiri lavora sui generi, sfiora il mistero, l'horror, il western, il sentimentale, senza riuscire a conferire al film (vincitore della Sic) una propria identità.

In mondi distopici, in un futuro imprecisato, si inscrivono *Mondocane* di Alessandro Celli e *Karmalink* di Jake Wachtel. Owerò un'Italia

mutata da una catastrofe ambientale dove Roma non è più la capitale e una Cambogia in cui la società è pervasa da una realtà digitale aumentata; Taranto divenuta una città da scenario post-atomico e Phnom Penh un luogo dove la dimensione virtuale e quella reale si fondono e dove ogni spazio è popolato di invisibili schermi-computer; un territorio diviso in zone inaccessibili, abitato da bande, dopo che Taranto è stata svuotata come conseguenza dei veleni industriali, che rimanda in modo fin troppo evidente a immaginari filmici degli anni Settanta e Ottanta (da *Mad Max* a *I guerrieri della notte*) e un altro, che guarda alla fantascienza, dove trovano posto esperimenti, neuroscienze, vite parallele. In entrambi i casi, dei ragazzini affrontano passaggi di crescita. Celli li racconta con una regia sicura. Wachtel disperdendosi in una mera di-mostrazione visuale.

Un corpo a sé, infine, è quello di *Detours* della regista e artista Ekaterina Selenkina. Con il pre-testo di un giovane che spaccia droga ricorrendo a internet e dei suoi spostamenti, *Detours*, girato in 4:3, è un film d'osservazione documentaria, anche nelle scene più di finzione, su frammenti di una città, Mosca, dai toni astratti, freddi, lievemente surreali, installativi. Una ricognizione-sopralluogo che si rivela circolare, celibe.

IDENTITÀ E MEMORIA ALLE GIORNATE DEGLI AUTORI

Francesco Crispino

Gli undici titoli della selezione ufficiale hanno evidenziato una linea coerente, nella quale l'autorialità si è manifestata attraverso risolte prese di posizioni estetiche. Vincitore del GdA Award e del Leone del futuro come migliore opera d'esordio dell'intera Mostra, il romeno *Imaculat* di Monica Stan e George Chiper-Lillemark.



Imaculat (2021) di M. Stan e G. Chiper-Lillemark



Imaculat (2021) di M. Stan e G. Chiper-Lillemark

marginali e claustrofile atte a intercettare baricentri esistenziali mobili, instabili, sfasati. Consegnandoci in tal modo tutta la volubilità di un orizzonte sempre più indecifrabile. Vincitore del GdA Award e dell'ambito Leone del futuro come migliore opera d'esordio dell'intera Mostra, il romeno *Imaculat* di Monica Stan e George Chiper-Lillemark è stato il titolo di maggior interesse espresso dalla selezione ufficiale. Non tanto per ciò che racconta - la vicenda della diciottenne Daria rinchiusa in un centro di riabilitazione per tossicodipendenti e costretta a fare i conti con gli abusi dei suoi compagni -, quanto perché la nebulosa formazione identitaria di cui è oggetto la protagonista è ben resa dalle opzioni formali che vi sono operate. L'adozione del formato 4:3 che 'chiude' i corpi (togliendo loro 'aria') in uno spazio compositivo più angusto, la scelta di ambientare l'intero

film all'interno della medesima *location* e quella di utilizzare quasi esclusivamente piani ravvicinati, servono infatti a definire uno 'spazio promiscuo', contemporaneamente centripeto e claustrale, nel quale è immersa la protagonista. Spazio che diventa così luogo di un'esperienza di privazione sensoriale, in cui è occultata la percezione dell'orizzonte, dove il respiro si fa più corto e il corpo è costretto ad adeguarsi alla contiguità con - e alla conseguente molesta invadenza di - altri corpi. Tutte scelte che servono a radiografare le contraddittorie *prisonal emotions* della protagonista e a restituire la fragilità identitaria. Tali da rendere *Imaculat* un film seducente sul piano teorico, sebbene non altrettanto compiuto su quello della concretezza espressiva, in quanto l'interpretazione di Ana Dumitrașcu, corpo/epicentro dell'intero discorso, non sembra ben allineata con le ingenuità, le incertezze e la tossica mercurialità che caratterizzano il suo personaggio.

dentità, Memoria, Dipendenza, l'Altro da sé. È intorno a questi temi che si è articolata la selezione ufficiale della XVIII edizione delle Giornate degli autori, la sezione autonoma e parallela della Mostra di Venezia che nel corso degli anni si è imposta come prezioso spazio di ricerca. Capace di crescere al punto da diventare una sorta di festival nel festival, con le sue tre sezioni (concorso, fuori concorso, notti veneziane) e i tanti titoli ospitati - ben 41 tra lungometraggi e cortometraggi nel 2021 -, e ormai un consolidato quanto imprescindibile punto d'incontro per dibattiti, scambi e confronti che quest'anno si è arricchito della nuova sala Laguna. Nonostante la selezione ufficiale di quest'edizione non abbia raggiunto la qualità media di quelle passate, gli undici titoli da cui era composta hanno comunque evidenziato una linea coerente, nella quale l'autorialità si è manifestata attraverso risolte prese di posizioni estetiche, e si declinata in ambientazioni impervie,

VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA | FESTIVAL



Lovely Boy (2021) di F. Lettieri



Tu me rassembles (2021) di D. Amer

Aspetto che invece è ben restituito da Andrea Carpenzano in *Lovely boy* - secondo lungometraggio di Francesco Lettieri e unico titolo della selezione ufficiale non in concorso -, che sembra dialogare su più piani con il film di Stan e Chiper-Lillemark. A cominciare dal fatto che anche qui il protagonista - un cantante di musica trap della scena romana colto nella sua rapida ascesa e poi nella sua caduta determinata dallo smodato consumo di droghe - si ritrova costretto ad affrontare un percorso di riabilitazione in una comunità sperduta in Trentino, ma soprattutto perché, esattamente come la Daria di *Immaculat*, anche lui è alle prese con una (ri)costruzione identitaria. Qui tuttavia il percorso è progettato diversamente (sul modello del *Raise and Fall*), con un andamento dialettico che, senza esprimere giudizi morali e/o sociologici, fa sagacemente confliggere aspetti visivi e sonori: gli spazi metropolitani saturi di giovanile esuberanza con quelli ampi e aperti delle valli dolomitiche; le sonorità aggressive e prive di contenuti ("Il rap ha contenuti, noi no") con i rarefatti silenzi delle montagne e l'afasia di anime in perenne lotta con se stesse. Qualità che fanno di *Lovely boy* quasi un manifesto di quella "generazione Zeta" che sarà inevitabilmente protagonista della narrazione dei prossimi anni.

A ulteriore testimonianza del buon momento del cinema italiano, interessante è sembrato anche *Californie* di Alessandro Cassigoli e Casey Kauffman (premio Label Europa Cinemas), sorta di *spin off* del precedente *Butterfly*, in quanto la giovane protagonista vi appariva come personaggio secondario. Girato in cinque anni seguendone le tracce, quelli in cui la ragazza di Torre Annunziata di origini marocchine passa dall'infanzia all'adolescenza, l'opera terza di Cassigoli-Kauffman sceglie il formato 4:3 per dare centralità al corpo di Jamila e utilizza la camera solo per accompagnare i movimenti senza mai prevenirli. Tuttavia la *Grundform* da "cinema della realtà" è solo apparente, in quanto il racconto è una messinscena (ne sono inequivocabile spia i

campi/controcampi adottati in più di un'occasione) "che intreccia temi del vissuto [di Jamila], ma che non è esattamente il suo", e che segue il percorso inverso tra Personaggio e Persona. Al di là di ciò e di qualche ingenuità drammaturgica (ad esempio le ultime sequenze del film, ambientate in un 2020 dove non c'è traccia del Covid), *Californie* è un *coming of age* in grado di elevarsi dalla medietà degli innumerevoli prodotti sul tema, ma anche un altro testo della selezione che mette al centro l'identità e la sua complessa definizione.

Tema che è centrale anche in *Tu me rassembles*, il diseguale quanto prezioso esordio di Dina Amer. La vicenda di Hasna - ritratta prima bambina e poi donna che, in piena confusione esistenziale, sceglie la strada jihadista fino a supportare uno degli autori della strage del Bataclan -, è infatti lo strumento con cui la giornalista egiziana focalizza il proprio discorso su una scissione identitaria che non è solo personale/familiare, ma anche culturale e religiosa. E che ha anche il merito di farsi riflessione postcoloniale e di far corrispondere alla *mise en question* un'originale *mise en forme* attraverso l'utilizzo del *morphing*- il volto di Hasna muta infatti continuamente, riflettendosi in quello di attrici diverse, una delle quali è la stessa regista. Muovendosi anch'esso sul confine tra realtà e finzione e tra Persona e Personaggio (il finale documentaristico sta a testimoniare), l'esordio di Amer è insomma sembrato uno dei titoli migliori della selezione per l'attualità del discorso ma anche per la vitale *naïveté* che lo informa.

La dissociazione identitaria è alla base anche di *Madeleine Collins*, che ha come protagonista una Virginie Efra nel ruolo di una donna che si divide tra due famiglie e due stati (Francia e Svizzera). Il terzo lungometraggio

del francese Antoine Barraud è infatti un film sul doppio dalle reminiscenze hitchcockiane-depalmaniane, dalle quali riesce tuttavia autorevolmente a smarcarsi per farsi riflessione sulla ricerca del Sé. E che, al di là della suggestiva interpretazione della Efra, si fa apprezzare anche per alcune scelte formali, come ad esempio il bel piano sequenza iniziale, la cui unità linguistica e un intelligente utilizzo del fuoricampo servono a definire la scissione della protagonista.

Come *Madeleine Collins*, anche lo spagnolo *Tres (Out of synch)* mette in relazione Identità e Maternità, sebbene qui essa venga integrata con l'esplorazione della misura del Tempo e della dimensione della Memoria. Ne è protagonista una *sound designer* che scopre di essere in asincronia con ciò che la circonda (i suoni le arrivano sempre più in ritardo), e che tale alterazione inizia a farle percepire il passato dei luoghi. Se il soggetto è affascinante - poiché riesce a intercettare uno dei temi centrali del nostro tempo: l'adeguatezza che deriva dalla constatazione dell'essere costantemente in ritardo -, tuttavia lo sviluppo drammaturgico non sembra esserne all'altezza, laddove la gestione (nei tempi e nelle modalità formali) della chiave metafisica da cui è connotata l'ultima parte finiscono per sgonfiarne il potenziale discorsivo.

Anche nel polacco *Anatomia* la riflessione dell'esordiente Ora Jankowska si coagula intorno ai temi dell'identità frammentata e della Memoria. La sua opera d'esordio è infatti strutturata seguendo un itinerario attraverso il corpo (diviso in sei parti: cervello, cuore, sangue, spina dorsale, stomaco e morte) nel quale si riflette un percorso nella Memoria, personale - la protagonista Mika torna infatti nel proprio paese per assistere il padre che



Californie (2021) di A. Cassigoli

per effetto di una lesione cerebrale, non è più in grado di ricordare - e insieme nazionale. Il suo fascino teorico - declinato nelle scelte di formato (ancora il 4:3), di commistione di supporti (pellicola, digitale, video) e di sovrapposizioni spaziali e temporali - sembra tuttavia rimanere solo a livello intellettuale, dando l'impressione di non superare mai l'algida distanza che l'enunciazione stabilisce con la materia del proprio sguardo. Senza cioè trovare il giusto equilibrio tra progetto ed espressione, e venendo dunque meno all'opportunità di calarsi realmente nella dimensione corporea che indaga.

Non privi d'interesse sono sembrati anche il siriano *Al Garib* e il cinese *Shen Kong*, titoli contraddistinti entrambi dall'incontro con l'Altro. Dell'esordio di Ameer Fakher Eldin - di cui è protagonista un medico che opera sulle alture occupate del Golan, la cui vita viene improvvisamente cambiata dopo aver incontrato un uomo ferito nella guerra che imperversa in Siria - si fanno apprezzare la suggestiva e originale ambientazione, così come la rilevante interpretazione di Ashraf Barhom nel ruolo del protagonista Adnan, sebbene la scrittura appaia non perfettamente organizzata e la regia risenta (talvolta troppo) dei riferimenti cui sembra ispirarsi (Tarkovskij in particolare, vista la formazione russa di Fakher Eldin). L'esordio di Chen Guen invece - di cui sono protagonisti due ragazzi che vagano senza meta in una Macao svuotata - si fa apprezzare soprattutto perché è l'unico titolo sulla pandemia dell'intera selezione. Il solo a intercettare e riprodurre la contemporaneità, a porsi cioè al di qua della linea di demarcazione (emotiva e formale) rappresentata dall'irruzione del Covid nelle nostre esistenze. Girato con un'inusitata libertà, ha proprio in tale aspetto il suo punto di forza ma anche quello debole, laddove essa è in grado di produrre momenti di freschezza espressiva disancorata dalle regole della narrazione, ma anche uno stile frammentario e disorganico nel quale il reiterato uso di zoom, *split screen* e drone appare non armonizzato, oltre che non sempre giustificato.



Al Garib (2021) di A. Fakher Eldin



Shen Kong (2021) di C. Guan

Deserto Particular (2021) di A. Muritiba



Gli ultimi due titoli della selezione sono sudamericani: l'argentino *Piedra Noche* e il brasiliano *Deserto Particular* (cui è andato il Premio del pubblico Bnl), entrambi lavori apprezzabili più per le intenzioni che per gli esiti. Il settimo lungometraggio d'Iván Fund - in cui la misteriosa scomparsa di un bambino fa implodere un nucleo familiare - è un film sulla perdita e sulla deriva esistenziale che ne consegue, sulla follia e sull'elaborazione del lutto. Capace di osare, inserendo la vicenda in una cornice fantastica con suggestioni noir, e di operare scelte di un certo interesse, come la suggestiva ambientazione (un'abitazione vicino a una spiaggia nelle cui vicinanze domina un'imponente piattaforma petrolifera), ma anche di neutralizzare le felici intuizioni con soluzioni narrativamente inessenziali e formalmente inefficaci. L'opera terza di Aly Muritiba - che narra dell'improbabile incontro tra un agente di polizia e un ragazzo transgender - è invece curioso per

l'ambientazione (la vicenda si svolge quasi interamente nella semiconosciuta mesoregione di Vale São-Franciscano da Bahia) e sa lavorare sulle atmosfere, ma è drammaturgicamente claudicante, pieno di ridondanze e di cliché.

Per ragioni di spazio questo saggio non permette un'analisi delle opere delle altre due sezioni, ma vale la pena ricordare almeno // *palazzo*, inserito tra i titoli degli Eventi speciali fuori concorso. Il quinto lungometraggio documentario di Federica Di Giacomo è infatti sembrato uno dei lavori più interessanti della selezione 2021, in grado di raccontare un microcosmo umano con grande abilità antropologica e forza espressiva e insieme un malinconico elogio sul non-finito. Tenendosi sempre in bilico tra realtà e finzione, tra il tragico e l'umoristico, tra la spinta propulsiva dell'Utopia e la necessità di ricostruire la Memoria, tra ciò che l'Immagine fissa e ciò che invece la sua flagranza disvela. Un lavoro insinuante e affascinante che deve molto al pregevole lavoro di montaggio e che conferma come lo sguardo di Di Giacomo tra i più interessanti dell'attuale cinema documentario italiano.

Piedra Noche (2021) di I. Fund



NAPOLEONE

IL SOGNO INFRANTO DI KUBRICK

Paolo Perrone

L'intransigenza maniacale del regista newyorchese e la straordinaria lucidità tattica del condottiero francese. Un vortice di 'corrispondenze' imperiose. Un affascinante gioco di specchi sulla 'follia del comando', costruito su una monumentale ricerca storica, che dal 1967 alla prima metà degli anni '70 è stato davvero ad un passo dal concretizzarsi.



**CAPOLAVORI
MANCANTI**



I *Napoléon* (1927) di Abel Gance, ammirato per le sue innovazioni tecniche e i movimenti fluidi della macchina da presa; *Maria Walewska* (1937), diretto da Clarence Brown, struggente *love story* interpretata da Charles Boyer e Greta Garbo; *Il nemico di Napoleone* (1942), regia di Carol Reed, sul primo ministro britannico William Pitt il Giovane e sulla sua lotta contro la Francia rivoluzionaria. E ancora: *Désirée* (1954) di Henry Koster, poco rispettoso della verità storica ma con protagonista un magnetico Marlon Brando affiancato da Jean Simmons; *La battaglia di Austerlitz* (1960), ancora di Abel Gance, un cast di primo piano con Claudia Cardinale, Vittorio De Sica, Orson Welles, Pierre Mondy, Rossano Brazzi; *Waterloo* (1970), kolossal diretto da Sergej Bondarčuk, anche qui tante inesattezze storiche ma respiro epico e attori di prestigio come Rod Steiger e Christopher Plummer. Fino a *I vestiti nuovi dell'imperatore* (2001), regia di Alan Taylor e, sotto i riflettori, un superlativo Ian Holm, e, sul versante italiano, *N (Io e Napoleone)* (2006) di Paolo Virzì, con Elio Germano, Monica Bellucci e Daniel Auteuil.



Napoléon (1927) di A. Gance



Maria Walewska (1937), di C. Brown

Sono solo alcuni dei moltissimi film incentrati sulla figura di Napoleone Bonaparte. Più di 700 le trasposizioni cinematografiche che, direttamente o indirettamente, hanno attinto alle vicende del generale corso (di cui il 5 maggio 2021 si è celebrato il 200° anniversario della morte), oltre mille se si comprendono anche le 350 produzioni televisive. Un campionario vastissimo (inaugurato nel 1897 da *Napoléon et la sentinelle* dei fratelli Lumière) per un personaggio che, nella sua parabola politica, militare ed esistenziale, costituisce da sempre un soggetto privilegiato per la settima arte: l'ascesa e la caduta, l'esilio e il ritorno, gli scontri armati e le relazioni sentimentali sono a tutti gli effetti pura materia filmica. E le campagne d'Italia e d'Egitto, i fasti dell'incoronazione a Notre-Dame, l'avventura in Russia, il confino nell'Isola d'Elba, la sconfitta di Waterloo e la definitiva prigionia a Sant'Elena restano, ancora oggi, pagine di storia irresistibilmente attraenti per il cinema, non solo di matrice spettacolare.

Un gioco di specchi sulla 'follia del comando'

Se è vero, dunque, che la vita e la carriera dell'"uomo fatale", come lo definì Alessandro Manzoni nel *Cinque maggio*, rappresentano quasi una sceneggiatura aperta, dalla quale i registi citati in precedenza hanno potuto prelevare solo le parti che più interessavano per i loro lungometraggi, è altrettanto vero che l'eroica figura di Bonaparte ha influenzato anche altri celebri autori, intenzionati ad illustrare sul grande schermo il mito, senza però riuscire a farlo: non tanto Charlie Chaplin, che pure negli anni '30 iniziò a lavorare ad un progetto di sottile, arguta parodia confluito poi, con *Il grande dittatore*, nel ritratto tragicomico di Adolf Hitler; quanto, piuttosto, Stanley Kubrick, che sul finire degli anni '60 si avvicinò a Napoleone con il consueto, meticoloso e inflessibile approccio. "L'ossessione principe di Kubrick", ha scritto Enrico Ghezzi nella monografia dedicata al regista statunitense pubblicata nel 1995 da Il Castoro, "è il controllo, il dominio sui materiali. Il film che dopo *2001* per anni ha tentato di fare (giungendo a una fase avanzata della preparazione), e che ancora inseguiva dopo *Arancia meccanica*, è *Napoleone*. Nella figura dell'imperatore è chiaro il sogno del dominio, del controllo assoluto. Kubrick era affascinato dall'uomo che, seduto al tavolino, genialmente conduceva le battaglie, mutando con esse non solo la geografia politica ma anche le linee dei paesaggi (...). Già pensava, lui stesso, come un generale, ai problemi logistici per l'alloggio e lo spostamento di cinquantamila comparse (...). Con *Napoleone*, entrando in campo la Storia, si sarebbe posta la questione della 'totalità' del controllo. Kubrick avrebbe fatto finalmente il suo *Citizen Kane*".

Il *Napoleone* mai realizzato da Kubrick è davvero uno dei più imponenti "capolavori mancati" della storia del cinema. Perché avrebbe potuto saldare, come forse mai prima né dopo, l'intransigenza maniacale del regista newyorchese con la straordinaria lucidità tat-

tica del condottiero francese, in un vortice di 'corrispondenze' caparbie e imperiose: la gestione, sul set, di maestranze e attori come la conduzione, sul campo di battaglia, di soldati e ufficiali, lo sviluppo di un progetto cinematografico, in tutte le sue delicate fasi, come la predisposizione strategica delle campagne militari. A Kubrick, in un suggestivo e ben conscio gioco di specchi, interessava esplorare la 'follia del comando'. E Bonaparte, d'altronde, come scrive nel recente

Napoleone in venti parole (Einaudi) Ernesto Ferrero (dal cui precedente romanzo *N.*, vincitore del premio Strega, Virzi aveva tratto il suo omonimo film), "diceva di se stesso di appartenere alla famiglia dei Cesari, che hanno il genio della fondazione, del costruire, del fare, non l'egoismo della proprietà e dell'arricchimento personale. Il potere assoluto rappresentava per lui una potente leva per realizzare la costruzione della società più avanzata che aveva in mente".



Una macchina esplorativa poderosa

Dal 1967 fino alla prima metà degli anni '70 (ma in realtà fino alla sua morte, avvenuta il 7 marzo 1999) il regista de *Il dottor Stranamore* vide in Bonaparte uno snodo fondamentale del proprio, rigorosissimo sguardo cinematografico. "Napoleone esercita un grosso fascino su di me", diceva nel 1970 in un'intervista a Joseph Gelmis (*The film director as superstar*) riportata nel volume monografico curato da Michel Ciment pubblicato nel 1997 dalla

Biennale di Venezia e dal Gruppo editoriale Giorgio Mondadori in occasione della retrospettiva Kubrick durante la 54ª Mostra del cinema, "era uno di quei rari uomini capaci di modificare la storia e plasmare il corso del proprio tempo e di quello delle generazioni a venire. In un senso molto concreto, il nostro mondo è stato prodotto da Napoleone allo stesso modo in cui la mappa politica e geografica dell'Europa è il risultato della Seconda guerra mondiale. (...) Tutti i problemi che



La battaglia di Austerlitz (1960), di A. Gancevski



Désirée (1954) di H. Koster

un film su Napoleone dovrebbe affrontare sono stranamente attuali: le responsabilità e gli abusi del potere, le dinamiche della rivoluzione sociale, il rapporto dell'individuo con lo Stato, la guerra, il militarismo e così via. Insomma, non sarebbe solo una polverosa mascherata storica, ma un film sulle questioni essenziali del nostro tempo, oltre che di quello in cui visse Napoleone. Ma anche prescindendo da questi aspetti della storia, semplicemente la drammaticità e la forza della vita di Napoleone rappresentano un soggetto straordinario per un film biografico". Una monumentale ricerca, attraverso la lettura di ogni volume sul tema e la visione di tutti i film su Napoleone girati fino ad allora, è stata la base di partenza del progetto, coadiuvato da esperti di ogni tipo, dai docenti di storia ad Oxford agli scenografi e costumisti preparatissimi sull'abbigliamento del '700. Già tre anni prima dell'intervista concessa a Gelmis,

Kubrick aveva messo in moto una macchina esplorativa poderosa, incaricando Andrew Birkin (fratello della più nota Jane e suo collaboratore sul set di *2001: Odissea nello spazio*) di scandagliare dipinti, reperti, oggetti, testimonianze inerenti Napoleone. "Nel maggio del '68", si legge nella corposa biografia su Kubrick firmata da John Baxter e pubblicata da Lindau nel 2006, "mentre i moti studenteschi riempivano le strade di Parigi di barricate e di automobili date alle fiamme, Birkin si trovò nella capitale francese con una troupe di due persone e una lettera del ministro della Cultura André Malraux che li autorizzava ad entrare in tutti i maggiori monumenti nazionali". E alla fine di quell'anno "tale era la reputazione di Kubrick che, grazie alla lettera di Malraux, anche il *sancta sanctorum* dell'Hotel des Invalides, contenente i tesori più intimi dell'imperatore (come il suo anello e la sua sedia da campo), gli venne spalancato".

Lo “splendore estetico” dei “giganteschi balletti di morte”

Kubrick affronta il ‘progetto Napoleone’ con tutta la determinazione di cui è notoriamente capace, immergendosi letteralmente nella vita di un uomo “personificazione dello spirito di dominio”, come venne definito da Chateaubriand: “Credo di aver divorato parecchie centinaia di libri sull’argomento”, confessava nel 1970 a Joseph Gelmis, “dalle cronache contemporanee fino alle biografie moderne. Ho saccheggiato tutti questi libri per ricavarne materiale utile, che ho suddiviso per varie categorie su ogni aspetto possibile della sua vita, dai suoi gusti culinari alle condizioni atmosferiche del giorno di una particolare battaglia, e ho creato un esaustivo indice tematico pieno di note di richiamo”. Sullo schermo, poi, nonostante una storia potenzialmente sconfinata da filmare, Kubrick specificava: “Non stiamo prendendo in considerazione solo un segmento della carriera militare o dell’ambito personale di Napoleone”, bensì “di includere tutti i principali eventi della sua vita”. L’intera parabola, dunque, dalla gloria immensa all’atroce sconfitta, partendo dall’infanzia e dall’educazione militare, senza trascurare, in ogni caso, i complessi fattori sociali e politici che portarono il comandante transalpino a diventare imperatore di Francia. Nelle intenzioni originarie, Kubrick contava di iniziare a girare nell’inverno del 1969. Due o tre mesi di riprese in esterno, poi altri tre-quattro mesi di lavoro in studio. Se nello scorrere dei decenni non fossero stati inglobati da insediamenti industriali e da centri abitati moderni, avrebbe voluto collocare il suo film sugli stessi campi di battaglia napoleonici. Ma sul numero delle comparse, come già riportato da Ghezzi, aveva le idee molto chiare: “Intendiamo usare un massimo di 40 mila soldati di fanteria e 10 mila uomini a cavallo per le grandi battaglie, il che significa che dobbiamo trovare un Paese disposto ad affittarci l’esercito”, perché il costo di 50 mila presenze complessive sul set, per un lungo periodo, sarebbe stato insostenibile

per la produzione. D’altronde, “non vorrei dover simulare un numero maggiore di soldati con pochi uomini, perché le battaglie di Napoleone si svolgevano in campo aperto, in un ampio *tableau* in cui gli schieramenti si muovevano in modo quasi coreografico. Questo aspetto io lo voglio catturare nel film e per



N (Io e Napoleone) (2006) di P. Virzi

farlo è necessario ricreare tutti i particolari delle battaglie con precisione millimetrica". Schizzi, disegni, cartine, fotografie, topografie. Kubrick avrebbe voluto restituire allo spettatore, dal punto di vista formale, i "giganteschi balletti di morte" delle guerre napoleoniche, quello "splendore estetico" apprezzabile anche da una mente non necessariamente militare, come un bellissimo brano musicale o una purissima formula matematica. "È questa loro qualità che voglio riprodurre", aveva spiegato a Joseph Gelmis, "come anche la cruda realtà dei combattimenti". Se nel 1970 erano già in fase realizzativa i prototipi di veicoli, armi e uniformi, copiati fedelmente da dipinti e descrizioni dell'epoca, le scene di massa e gli scontri armati, invece, si sarebbero dovuti girare principalmente in Romania, utilizzando l'esercito locale, duecentomila galloni di "sangue da Technicolor" e una quantità di energia elettrica tale da alimentare una grande capitale europea.

"Non c'è mai stato un grande film storico"

Oltre alla lettura di centinaia di libri su Napoleone, Kubrick, come detto, visionò una gran quantità di film sull'argomento. Dai quali, naturalmente, non uscì nulla di interessante per il suo progetto. "Non mi hanno impressionato più di tanto", aveva ammesso sempre durante la lunga intervista rilasciata a Gelmis, "ho visto di recente il film di Abel Gance, che nel corso degli anni si è guadagnato tra i cinefili una certa reputazione, e l'ho trovato davvero tremendo. Dal punto di vista tecnico era all'avanguardia per i tempi e introdusse nuove tecniche cinematografiche piene d'inventiva, e in effetti Eizenstein ammise che fu Gance a stimolarlo per primo il suo interesse per il montaggio. Ma per quanto riguarda il trattamento della storia e dei personaggi è un film molto rozzo". Nessun riferimento opportuno, dunque. Nessun 'modello' da cui, in qualche modo, prendere spunto. Una posizione critica confermata due anni dopo, nella primavera del 1972, all'interno dell'intervista concessa a Philip Strick e Penelope Houston di *Sight*

and Sound e incentrata prevalentemente su *Arancia meccanica*, uscito l'anno prima. Alla domanda su come, allora, pensasse allo sviluppo del film su Napoleone, Kubrick rispondeva: "Innanzitutto parto dalla premessa che non c'è mai stato un grande film storico, e lo dico con tutte le scuse e tutto il rispetto nei confronti di coloro che hanno girato film storici, me compreso. Credo che nessuno sia mai riuscito felicemente a risolvere il problema di trattare con interesse le informazioni storiche che devono essere trasmesse e, allo stesso tempo, ottenere un senso di realtà per quanto riguarda la vita quotidiana dei personaggi. Bisogna riuscire a restituire la sensazione di com'era sentirsi a fianco di Napoleone e allo stesso tempo fornire allo spettatore adeguate informazioni storiche, in maniera intelligente, interessante e concisa, in modo che il pubblico possa comprendere cosa è realmente accaduto". E alla domanda seguente, se includesse in questo giudizio *tranchant* anche il *Napoléon* di Abel Gance, Kubrick confermava quanto affermato nel 1970: "Temo di esserne costretto. So che il film è un capolavoro di invenzione cinematografica e che ha portato sullo schermo delle innovazioni che vengono tuttora definite tali quando qualcuno è tanto audace da ritentarle. Ma, per il resto, come film su Napoleone devo dire che mi ha sempre deluso". Anche *Guerra e pace* di Sergej Bondarčuk, girato nel 1966, non era stato granché gradito da Kubrick. È vero che "era un gradino

I vestiti nuovi dell'imperatore (2001), di A. Taylor





Due scene di *Waterloo* (1970), di S. Bondarčuk

sopra gli altri e possedeva alcune buone scene”, ma, alla resa dei conti, “era un film deludente, doppiamente deludente perché aveva tutte le carte in regola per essere altrimenti”. Nel suo romanzo, Tolstoj descrive la campagna di Russia del 1812 facendo entrare in scena Napoleone non come un eroe, ma come qualcuno che crede solo di esserlo, ritraendolo senza pudori nel suo dialogo con l'ambasciatore russo: “Era in un'uniforme turchina, aperta su di un panciotto bianco che scendeva sulla rotondità del ventre, con i calzoni bianchi tirati sulle cosce grasse, delle gambe corte e gli stivaloni”. E poi è spietato nel cogliere l'arroganza e l'egocentrismo di Bonaparte: “Già da un pezzo Napoleone era persuaso che per lui non esistesse la possibilità di commettere errori e che, nella sua mente, tutto ciò che egli faceva era ben fatto, non perché rispondesse al concetto del bene e del male, ma perché era fatto da lui”. Per queste ragioni, con ogni probabilità, Kubrick, nell'intervista con Gelmis, affermava che “l'idea che Tolstoj ha di Napoleone è così lontana dalla realtà storica che davvero, nel film, non posso biasimare il regista per il modo in cui l'ha ritratto”.

Guerra e pace, in ogni caso, kolossal dalle enormi scene di massa e da sessantamila

comparse prestate dall'Armata rossa di Mosca, nell'edizione originale durava 484 minuti, più di 4 ore e mezza. Quanto sarebbe durato il *Napoleone* di Kubrick? “Non ho fissato alcun limite rigido di durata”, aveva risposto il regista a Joseph Gelmis, “credo che se si deve fare un film veramente interessante non ha importanza quanto sia lungo, purché, naturalmente, non si arrivi ad un punto tale da far addormentare lo spettatore. Il film più lungo, capace di divertire generazioni di spettatori, è *Via col vento*, che ci dimostra che se un film è sufficientemente interessante il pubblico è disposto a guardarlo anche per tre ore e quaranta minuti. Ma, ad ogni buon conto, il film su Napoleone sarà probabilmente più breve”.

La sceneggiatura perduta e ritrovata

Quel film, purtroppo, non lo vedremo mai. Anche se la ricerca iconografica e storica, che ne era la premessa fondativa, in qualche modo è stata poi trasferita nel 1975 in *Barry Lyndon*. Ma nonostante la Metro Goldwyn Mayer, dopo l'entusiasmo iniziale del 1967, non avesse più intenzione, due anni dopo, di finanziare il progetto (anche perché sarebbe costato non meno di 40 milioni di dollari, una cifra enorme per l'epoca), il processo di lavorazione del *Napoleone* kubrickiano era



arrivato comunque ad uno stadio avanzato: una prima sceneggiatura, consegnata nel settembre del 1969 proprio alla Mgm, la scelta del protagonista, Jack Nicholson (con cui, nel 1980, Kubrick lavorerà in *Shining*) e più tardi, nel 1971, durante la lavorazione di *Arancia meccanica*, la condivisione della passione per Napoleone con lo scrittore di *A Clockwork Orange*, Anthony Burgess. Come scrive nella biografia su Kubrick John Baxter, “quando Burgess gli disse che il suo sogno era scrivere un romanzo dalla struttura musicale, ispirata a una sinfonia di Mozart, l’idea di basarsi invece sull’*Eroica* di Beethoven e di dedicare a Napoleone una simile opera cominciò a concretizzarsi. Più tardi, Burgess spedì a Kubrick il manoscritto di *Napoleon Symphony*, strutturato in quattro movimenti. Fedele alla propria lettura revisionista dell’imperatore, il suo Napoleone è un burocrate che si preoccupa più della sua digestione che delle donne. Dorme pochissimo, lavora venti ore al giorno, prende sempre appunti, al tavolo, all’opera, a letto. Legge voracemente, è colto da rabbie improvvisate”. Difficile immaginare Kubrick disinteressato ad un ritratto del genere. Non se ne fece nulla. Però, nel 1994, la sceneggiatura del *Napoleone*, redatta da Kubrick e nel frattempo andata

perduta, è stata ritrovata casualmente da un impiegato della United Artists in una miniera di sale nel Kansas, dove la Mgm possedeva precedentemente un edificio adibito proprio all’archiviazione di sceneggiature e cartelle di produzione dei progetti cinematografici. Quello stesso *script*, apparso peraltro nell’estate del 2000 sul sito di un giovane norvegese appassionato di cinema (e subito ritirato a seguito dell’intervento della Polaris, la società che detiene i diritti delle opere di Kubrick), è stato poi pubblicato nel novembre 2009 da Taschen, all’interno di un lussuoso volume curato da Alison Castle (già *editor* del libro *The Stanley Kubrick Archives*) e intitolato *Stanley Kubrick’s Napoleon: the greatest movie never made*. Uno ‘scritto’ davvero prezioso che raccoglie tutto il materiale di preparazione del progetto, suddiviso in dieci piccoli libri monotematici, ciascuno dedicato, per l’appunto, ad un singolo aspetto della produzione del film: i saggi critici, gli appunti, le trascrizioni di conversazioni e trattamenti, i piani di produzione, le lettere ai collaboratori, gli elenchi sulla vita di tutti i personaggi storici dell’epoca, gli studi sui costumi, la ricerca delle *locations*, l’album fotografico delle ricerche iconografiche, l’archivio con 17 mila immagini. E, *dulcis in fundo*, il fac-simile della sceneggiatura del *Napoleone*.



Pubblicazione realizzata con il contributo

