

ISSN 2723-9233

Filmcronache 1/22

film

cronache

IL DIO NASCOSTO

QUANDO IL SACRO
SI TRAVESTE DA PROFANO

CHE COS'È
UN FILM RELIGIOSO?

DIETRO LE DIVISE:
IL 'MESTIERE' DELLA FEDE

IMAGO DEI,
FRA NATURA E MITO

TITANE: UN VIAGGIO NUOVO
(E ANTICHISSIMO) NELLA VITA



Io, loro e Lara (2009) di C. Verdone



Pubblicazione realizzata con il contributo



FILMCRONACHE

Rivista trimestrale
di cultura cinematografica

ANNO XXXIV - N. 157

GENNAIO - MARZO

N. 1/2022

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:

Corpus Christi (2019)

di Jan Komasa

Prima Pagina

Un titolo impegnativo, "Il Dio nascosto: quando il sacro si traveste da profano", per indagare quella spiritualità segreta, talvolta confusa e contraddittoria, ma spesso sorretta da una fede autentica, che un certo cinema contemporaneo ha indirizzato verso l'Alto, pur prelevandola da una quotidianità fragile, ambigua e provocatoria. Attraverso quattro saggi critici sul tema, il nuovo numero di *Filmcronache* si muove dunque lungo le tracce di quei film (e di quegli autori) in cui la presenza di Dio appare spesso offuscata dalle seduzioni, dagli inganni e dalle miserie dell'incompiutezza umana.

Nel suo intervento, Tomaso Subini, docente di Cinema, fotografia, televisione e nuovi media all'Università degli Studi di Milano, si interroga su "Che cos'è un film religioso?", ponendo una domanda di fondo alla quale, dagli anni '50 e '60, hanno cercato di rispondere studiosi, ricercatori e istituzioni, esplorando nel contempo le liste 'ufficiali' dell'epoca, contenenti opere controverse come *Francesco giullare di Dio* o *Il Vangelo secondo Matteo*. "Dietro le divise: il 'mestiere' della fede" è invece il contributo di chi scrive, che in un'ampia panoramica, sospesa tra la beatitudine celeste e il precipizio terreno, rintraccia in alcuni recenti film come *Corpus Christi*, *Agnus Dei*, *Maternal*, *Gli occhi di Tammy Faye* e *Beginning* la veicolazione di una fede nutrita di preghiera e testimonianza, ma anche, non di rado, affaticata da sofferenze interiori e crisi vocazionali.

Nel suo intervento, intitolato "Imago Dei, fra natura e mito", Francesco Crispino evidenzia poi come un universo di simboli, mitologie e memorie ancestrali (e film come *La vita nascosta-Hidden life*, *The Book of Vision*, *Non cadrà più la neve*, *Valley of the Gods*, *Piccolo corpo e Re Granchio*) rimandino ad un Dio immanente e pervasivo, capace di manifestarsi in tutta la sua potenza a chi si dispone ad accoglierlo. Infine, con "Titane: un viaggio nuovo (e antichissimo) nella vita", padre Guido Bertagna, gesuita, già direttore del Centro culturale San Fedele di Milano, analizza a tutto campo il film di Julia Ducournau, Palma d'oro di Cannes 2021: una parabola postmoderna e postumana su un amore capace di accogliere l'altro oltre ogni ragionevole attesa.

A chiudere questo numero di *Filmcronache* gli echi della Berlinale, con *Alcarràs* della spagnola Carla Simòn premiato con l'Orso d'oro, e del Torino Film Festival, in cui a prevalere è stato *Between two dawns* del turco Selman Nacar. Buona lettura.

Paolo Perrone



SCARICA L'APP
di Filmcronache

SOMMARIO

01 PRIMA PAGINA

04 AUTOFOCUS **I SAGGI**
CHE COS'È UN FILM RELIGIOSO?
di Tomaso Subini

14 AUTOFOCUS **I SAGGI**
DIETRO LE DIVISE: IL 'MESTIERE' DELLA FEDE
di Paolo Perrone



30 AUTOFOCUS **I SAGGI**
IMAGO DEI, FRA NATURA E MITO
di Francesco Crispino



40 AUTOFOCUS **I SAGGI**
TITANE: UN VIAGGIO NUOVO
(E ANTICHISSIMO) NELLA VITA
di Guido Bertagna



52 VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA **I FESTIVAL**
LE FAMIGLIE IN CHIAROSCURO DI BERLINO 2022
di Anna M. Pasetti



62 VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA **I FESTIVAL**
TFF, 'MORTI BIANCHE' E DENUNCE SOCIALI
di Paolo Perrone



Francesco, giullare di Dio (1950) di R. Rossellini



CHE COS'È UN FILM RELIGIOSO?

Tomaso Subini

Dagli anni '50 e '60, una domanda di fondo alla quale, in forme diverse, hanno cercato di rispondere studiosi, ricercatori e istituzioni. Le liste ufficiali con, all'interno, film che suscitarono enormi polemiche, come *Francesco giullare di Dio* o *Il Vangelo secondo Matteo*. Le esclusioni altrettanto significative, come quelle di Dreyer e Bergman.

“Cos'è un film religioso?”, si chiede André Ruzskowski in un opuscolo intitolato *Religion and the Film* e pubblicato a Dublino nel 1950. La finalità con la quale Ruzskowski affronta il tema, il motivo per cui gli interessa circoscrivere e definire il cinema religioso, è l'apostolato. In ciò la sua riflessione si differenzia da quella di André Bazin e Amedée Ayfre, che negli stessi anni lavorano intorno alla medesima domanda, ma focalizzandosi sul linguaggio e l'efficacia estetica di pochi e selezionati capolavori. Anche in ragione del suo ruolo istituzionale di dirigente dell'Ocic, Ruzskowski elabora una riflessione esplicitamente interna al mondo cattolico, il cui presupposto di partenza è la consapevolezza del potere di influenza esercitato dai mass media: “I moderni mezzi di comunicazione rendono possibile la circolazione globale di ciò che prima poteva avere solo una manifestazione locale. Il cinema, la radio e la televisione danno ai cattolici l'opportunità, mai avuta prima, di mostrare all'intera umanità il loro modo di vivere”.

La definizione di cinema religioso cui giunge infine la riflessione di Ruzskowski è la seguente: “Quando parlo di ‘film religioso’ ho in mente non un ‘film sulla religione’ ma un film il cui significato e messaggio abbiano a che fare con la presenza di Dio nella vita umana. [...] Nemmeno il miglior film religioso può produrre automatico convincimento, a meno che non ci sia una qualche forma di cooperazione da parte dello spettatore. Un film può aiutarci nella nostra ricerca di Dio, e un film religioso potrebbe essere descritto come un film che ci rende consapevoli della presenza di Dio, e ci ricorda del vero scopo della nostra vita sulla terra – la salvezza della nostra anima. In questo senso ogni film può essere religioso, se chi lo realizza e chi lo guarda cooperano per dargli questo significato”. Si tratta con tutta evidenza di una definizione debole: date certe condizioni ogni film può essere definito film religioso.

La stessa difficoltà concettuale appare invariata, mezzo secolo dopo, nella letteratura riconducibile ai cosiddetti *Religion and Film*



Il Vangelo secondo Matteo (1964) di P. P. Pasolini

Studies, disciplina strutturata nell'ambito dei *Religious Studies* anglofoni, con società accademiche, riviste e collane editoriali dedicate. In un volume pubblicato a Londra nel 2007 e intitolato *Religion and Film: An Introduction*, Melanie Wright fa il punto sullo stato dell'arte dei *Religion and Film Studies* evidenziando una preoccupante indeterminatezza dei criteri di selezione dei film analizzati. Da qui una domanda diretta: in cosa si distingue e come si qualifica un film religioso? L'attribuzione della qualifica religiosa dipende in qualche misura da criteri oggettivi oppure è conseguenza della specificità dell'approccio seguito da studiosi che, per deformazione professionale, tendono a cercare il religioso ovunque, e soprattutto dove altri non ne rilevano traccia? Il libro di Wright ha animato negli anni seguenti la discussione intorno al debole statuto disciplinare dei *Religion and Film Studies* che, nonostante ciò, hanno vissuto una stagione di poderosa crescita, come attesta l'uscita, nel 2009, di due importanti volumi collettanei, *The Routledge Companion to Religion and Film* curato da John Lyden, e il suo gemello *The Continuum Companion to Religion and Film* curato da William Blizek. Il duplice sforzo editoriale raccoglie molti nomi degli studiosi che hanno contribuito in modo significativo a far progredire questo filone di studi. Nel contempo esso risponde a una precisa richiesta del mercato, generata dalla crescita del numero di corsi su religione e cinema nelle università statunitensi e più in generale nei contesti anglofoni. Come ha spiegato Davide Zordan, il più importante esponente dei *Religion and Film Studies* italiani, “i due manuali rappresentano una risposta implicita e indiretta non tanto alle critiche mosse da Wright, quanto al rischio, paventato dalla studiosa, che la disciplina possa scomparire prima ancora di imporsi, per mancanza di un impianto metodologico adeguato e di un oggetto chiaramente identificabile. Contro questo monito allarmistico viene fatta valere l'evidenza che la disciplina esiste, che viene insegnata, che



Francesco, giullare di Dio (1950) di R. Rossellini

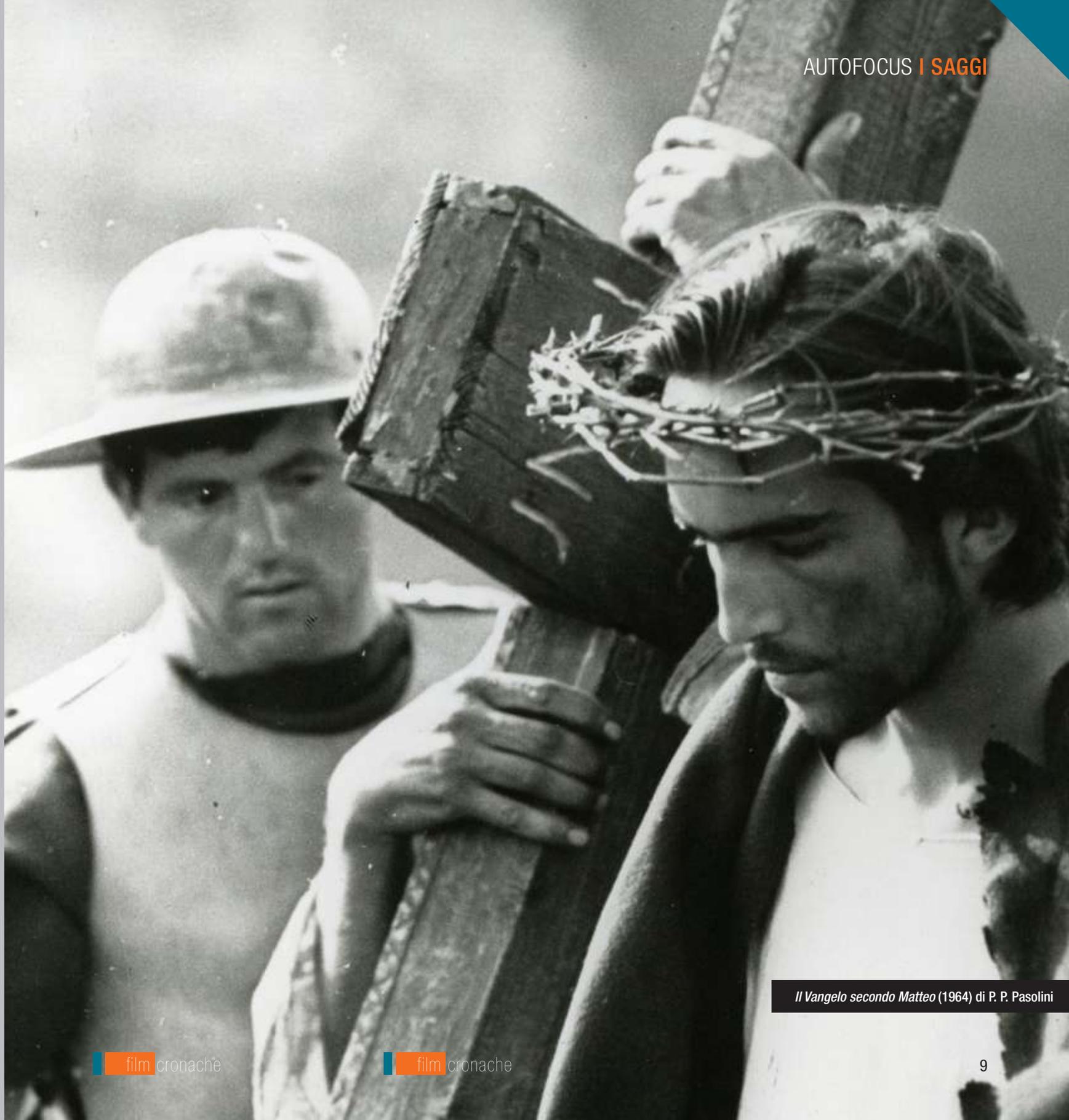
si compongono manuali accademici ricchi di chiarimenti e descrizioni del campo di indagine, che c'è un gruppo consolidato di studiosi che si relazionano e hanno guadagnato sul campo l'autorevolezza necessaria per proporre dei percorsi da seguire”.

La questione di fondo sollevata da Wright (che cos'è il film religioso) rimane tuttavia ineluttabile. L'*handbook* curato da Blizek, ad esempio, si apre così: “Ci sono molti tipi di film a cui gli studiosi dei *Religion and Film Studies* possono essere interessati, dai *blockbusters* di Hollywood ai film stranieri, dai documentari ai cortometraggi. La religione e i temi religiosi possono essere trovati in differenti tipi di film e ciò è una delle ragioni dell'ampio interesse che suscitano i *Religion and Film Studies*”. Contrariamente alla richiesta di Wright di precisare l'ambito e i criteri della ricerca, si ritiene qui che il successo della disciplina dipenda proprio dalla sua ampiezza indeterminata: dal fatto che, in fondo, non c'è un tipo di film che non sia potenzialmente interessante per i *Religion and Film Studies*, che non c'è film che non possa risvegliare l'interesse di un orecchio religiosamente sintonizzato. Ma allora che cos'è il film religioso?

La mia proposta è di ripensare il genere del film religioso attraverso il metodo pragmatico suggerito da Rick Altman in *Film/Genre*. Altman definisce il genere come una convenzione culturale che scaturisce da un accordo tra le parti ed è cementata dall'uso. Se critica, produttori e pubblici convergono, nell'uso che ne fanno, su una definizione di genere, ecco che essa esiste. Ma cosa significa che l'uso può cementare una definizione del film religioso? Da un punto di vista pragmatico il cinema religioso è stato, e in parte è ancora oggi, associato a due usi, rispettivamente connessi a un preciso tempo e a un preciso spazio: da un lato il cinema che può essere visto (non solo, ma specialmente) in occasione delle feste pasquali; dall'altro il cinema che può essere visto (non solo, ma specialmente) nel contesto della propria comunità religiosa (che nell'Italia del dopoguerra significa nella sala parrocchiale).

Questa definizione del cinema religioso è sostenuta e consolidata da una prassi condivisa, che coinvolge gli stessi autori. Nell'esprimere al proprio produttore il desiderio di realizzare *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini afferma: "Vorrei che il mio film potesse essere proiettato nel giorno di Pasqua in tutti i cinema parrocchiali d'Italia e del mondo". Pasolini vorrebbe fare un film religioso, o meglio vorrebbe che il proprio film sia riconosciuto tale, e individua quale canale di legittimazione non il giudizio della critica ma le prassi di visione. Non dice "vorrei che il mio film fosse recensito positivamente sull'*Osservatore Romano*" (cosa che in effetti non accadde) ma "vorrei entrare con il mio film nelle sale parrocchiali durante la settimana santa". Individua cioè un luogo e un tempo che, nella prassi, sono effettivamente connessi alla visione del film religioso.

Esiste dunque una prassi (la visione del cinema religioso) connessa a un tempo (la Pasqua) e a un luogo (la sala parrocchiale). Tale prassi, nell'Italia del dopoguerra, non è solo condivisa e dunque fortificata dall'uso che se ne fa, è addirittura istituzionalizzata, cioè investita da due dinamiche istituzionali finalizzate a regolamentare il tempo e il luogo tipici della visione del cinema religioso. Se il genere è una convenzione culturale che scaturisce da un accordo tra le parti, siglare tale accordo a livello istituzionale significa produrre liste ufficiali



Il Vangelo secondo Matteo (1964) di P. P. Pasolini



Don Camillo (1952) di J. Duvivier



La più grande storia mai raccontata (1965) di G. Stevens



La Bibbia (1966) di J. Huston

di film. È quanto accade nel nostro Paese nel corso degli anni '50, quando con l'autorevolezza dell'istituzione, ovvero in virtù del suo potere di regolamentare, è imposta una definizione ufficiale di cosa debba intendersi per film religioso.

La prima lista di film religiosi istituzionalmente stabilita è approntata dalla Direzione generale cinema (l'ufficio dello Stato che ha in carico il controllo sul comparto dello spettacolo) in accordo evidentemente con le istituzioni ecclesiastiche (ovvero con il Ccc, il Centro cinematografico cattolico, l'equivalente ufficio della Chiesa italiana). Il primo riscontro documentario, di cui sono a conoscenza, è del 1953. È una lettera inviata dal Delegato Acec per la Regione Lombardia alla segreteria nazionale dell'Acec nella quale si assicura: 1) la chiusura in occasione della settimana santa dell'intero esercizio cattolico; 2) la programmazione da parte dell'esercizio industriale nella giornata del venerdì santo "su lista appositamente emanata". Lo stesso giorno il Delegato Acec

per la Regione Piemonte conferma che a Torino "hanno lavorato nel Venerdì Santo, con films approvati per tal giorno, solo circa il 50% dei locali industriali: per la prima visione venne proiettato [...] il film *Nostra signora di Fatima*". Abbiamo dunque a che fare con una lista "di film approvati appositamente emanata". Si faccia attenzione, questa lista non è pensata per regolamentare la programmazione delle sale parrocchiali (che durante la settimana santa chiudono) ma quella delle sale industriali; inoltre la lista non è emanata dalle autorità ecclesiastiche ma da quelle dello Stato, in un momento della storia del nostro Paese in cui la compartecipazione tra le istituzioni dello Stato e quelle della Chiesa è tale da essere stata descritta con la categoria storiografica di "regime clericale".

Quali film sono presenti in questa che si configura come la prima lista di film religiosi istituzionalizzata? Il primo riscontro d'archivio relativo a questa prima lista che io abbia trovato (i riferimenti precedenti parlano dell'esistenza

della lista ma senza riprodurla) data 1956, un momento in cui le maglie del "regime clericale" si stanno piano piano allentando. Per questo motivo la lista presenta, a fianco dei film religiosi, anche alcuni film per ragazzi. Possiamo ipotizzare che la lista esista più o meno da un quinquennio e che si sia nel frattempo laicizzata. Al netto dei film per ragazzi, aggiunti nella seconda metà degli anni '50 per mascherare la natura teocratica del provvedimento, la lista per la programmazione delle sale industriali nel giorno del venerdì santo ci restituisce un corpus di film religiosi autoritativamente definiti da un accordo istituzionale tra Stato e Chiesa: si va da *Abuna Messias* a *Cielo sulla palude*, dal *Diario di un curato di campagna* a *Marcelino pane e vino*.

I film presenti nella lista della Direzione generale cinema (al netto dei film per ragazzi) appaiono anche nella seconda lista, di poco successiva, molto più ampia (anche in ragione del fatto che ha vita più lunga) e dalla rilevanza maggiore nella partita sulla definizione del film religioso nell'Italia del dopoguerra. Per diversi motivi: il suo uso non è circoscritto a un solo giorno (il venerdì santo), ma impatta sulle prassi che regolano la programmazione dell'intero anno; è emanata dalle istituzioni ecclesiastiche e accettata da quelle dello Stato (e non il contrario); su di essa (non a caso) gli archivi ci restituiscono maggiori riscontri, tanto che siamo in grado di ricostruire con precisione il corpus di film istituzionalmente definito come religioso nell'Italia tra gli anni '50 e '60.

L'elenco nasce da una norma di legge con la quale Giulio Andreotti, in qualità di sottosegretario alla Presidenza del consiglio e capo politico della Direzione generale cinema, intende sostenere l'attività delle sale parrocchiali favorendola con una serie di facilitazioni, in particolare laddove proiettino film religiosi: "Nei Comuni o frazioni dove già esistono cinema industriali la pubblicità deve essere limitata soltanto all'esposizione delle fotografie e degli affissi e alla distribuzione di avvisi annunciianti lo spettacolo, nel prime-

tro degli edifici parrocchiali. Tale limitazione non si riferisce alla propaganda dei film a carattere religioso" (*Disciplina delle sale parrocchiali*, circolare ai Prefetti, 23 maggio 1950). Da qui la necessità di definire in modo inequivocabile l'elenco dei film per i quali la deroga si applica, attraverso la pubblicazione di una lista sufficientemente ampia da rispondere alle necessità della programmazione delle sale parrocchiali, ma non al punto da mettere in imbarazzo le istituzioni ecclesiastiche, a causa di *endorsement* imprudenti. Si tratta infatti di una lista che risponde a necessità d'uso ma che nondimeno ha carattere ufficiale, in quanto direttamente emanata dall'istituzione della Chiesa italiana preposta al controllo del comparto cinematografico, il Ccc. Ne deriva che l'inclusione o meno di un film equivale a una presa di posizione ufficiale sul testo e sui temi da esso veicolati da parte dell'istituzione ecclesiastica. La presenza

nella lista di film che hanno sollevato enormi polemiche (politico-culturali e in alcuni casi specificatamente religiose) in occasione della loro distribuzione (come *Dio ha bisogno degli uomini*, *Francesco giullare di Dio*, *Don Camillo* o *Il Vangelo secondo Matteo*) assume un preciso significato nel contesto della Chiesa italiana (ma non solo italiana, vista la vicinanza di quest'ultima con il Vaticano). Ma non meno significative appaiono le esclusioni: che significato dare, ad esempio, alla totale assenza nella lista del Ccc del cinema di Carl Theodor Dreyer e di Ingmar Bergman? Di seguito si riproduce la lista dei film religiosi emanata dal Ccc tra gli anni '50 e gli anni '60. Una prima versione della lista, pubblicata nel 1955, si compone di 52 titoli. Negli anni seguenti la lista è regolarmente aggiornata (fino al 1967, data dell'ultimo aggiornamento di cui sono a conoscenza). Gli aggiornamenti aggiungono ulteriori 24 titoli al precedente elenco.



Nostra Signora di Fatima (1952) di J. Brahm

LISTA DEI FILM

| | | | |
|------|--|------|--|
| 1919 | <i>Giuda</i> (Febo Mari) | 1950 | <i>Guilty of Treason</i> (Felix Feist) |
| 1923 | <i>The Ten Commandments</i> (Cecil B. DeMille) | 1950 | <i>Mater Dei</i> (Emilio Cordero) |
| 1925 | <i>Ben-Hur</i> (Fred Niblo) | 1951 | <i>Das Tor zum Frieden</i> (Wolfgang Liebeneiner) |
| 1935 | <i>Golgotha</i> (Julien Duvivier) | 1951 | <i>Dieu a besoin des hommes</i> (Jean Delannoy) |
| 1935 | <i>The Crusades</i> (Cecil B. DeMille) | 1951 | <i>Journal d'un curé de campagne</i> (Robert Bresson) |
| 1936 | <i>Conquistatori d'anime</i> (Renzo Chiosso, Felice Minotti) | 1951 | <i>La señora de Fatima</i> (Rafael Gil) |
| 1936 | <i>Don Bosco</i> (Goffredo Alessandrini) | 1951 | <i>The First Legion</i> (Douglas Sirk) |
| 1936 | <i>L'appel du silence</i> (Léon Poirier) | 1952 | <i>Don Camillo</i> (Julien Duvivier) |
| 1939 | <i>Abuna Messias</i> (Goffredo Alessandrini) | 1952 | <i>Gli uomini non guardano il cielo</i> (Umberto Scarpelli) |
| 1941 | <i>Creo en Dios</i> (Fernando De Fuentes) | 1952 | <i>Procès au Vatican</i> (André Haguët) |
| 1942 | <i>Pastor Angelicus</i> (Romolo Marcellini) | 1952 | <i>The Miracle of Our Lady of Fatima</i> (John Brahm) |
| 1942 | <i>Sancta Maria</i> (Pier Luigi Faraldo, Edgar Neville) | 1953 | <i>The Robe</i> (Henry Koster) |
| 1943 | <i>Les anges du péché</i> (Robert Bresson) | 1953 | <i>La guerra de Dios</i> (Rafael Gil) |
| 1943 | <i>Rita da Cascia</i> (Antonio Leonviola) | 1954 | <i>Giovanna d'Arco al rogo</i> (Roberto Rossellini) |
| 1943 | <i>The Song of Bernadette</i> (Henry King) | 1954 | <i>Il figlio dell'Uomo</i> (Virgilio Sabel) |
| 1944 | <i>Going My Way</i> (Leo McCarey) | 1954 | <i>Le défroqué</i> (Léo Joannon) |
| 1944 | <i>The Keys of the Kingdom</i> (John Malcolm Stahl) | 1954 | <i>El beso de Judas</i> (Rafael Gil) |
| 1945 | <i>La porta del cielo</i> (Vittorio De Sica) | 1955 | <i>Marcelino pan y vino</i> (Ladislao Vajda) |
| 1945 | <i>The Bells of St. Mary's</i> (Leo McCarey) | 1955 | <i>Un missionnaire</i> (Maurice Cloche) |
| 1946 | <i>María Magdalena, pecadora de Magdala</i> (Miguel C. Torres) | 1956 | <i>Biruma no tatogoto</i> (Kon Ichikawa) |
| 1946 | <i>Saint Francois d'Assise</i> (Alberto Cout) | 1956 | <i>Il più grande mistero d'amore</i> (Pier Giuseppe Franci) |
| 1946 | <i>Un giorno nella vita</i> (Alessandro Blasetti) | 1956 | <i>Il suo più grande amore</i> (Antonio Leonviola) |
| 1947 | <i>Caterina da Siena</i> (Oreste Palella) | 1958 | <i>El hereje</i> (Francisco De Bordja Moro) |
| 1947 | <i>Monsieur Vincent</i> (Maurice Cloche) | 1958 | <i>La redenzione</i> (Vincenzo Lucci Chiarissi) |
| 1947 | <i>The Fugitive</i> (John Ford) | 1959 | <i>La luce sul monte</i> (Mario Costa) |
| 1948 | <i>Guerra alla guerra</i> (Giorgio Simonelli, Diego Fabbri) | 1959 | <i>Molokaya islamaldita</i> (Luis Lucia) |
| 1948 | <i>Joan of Arc</i> (Victor Fleming) | 1960 | <i>Les dialogues des Carmélites</i> (P. Agostini, R. L. Burckberger) |
| 1948 | <i>L'ultima cena</i> (Luigi Giachino) | 1961 | <i>Francis of Assisi</i> (Michael Curtiz) |
| 1948 | <i>La mies es mucha</i> (José Luis Saenz de Heredia) | 1961 | <i>King of Kings</i> (Nicholas Ray) |
| 1949 | <i>Antonio di Padova</i> (Pietro Francisci) | 1961 | <i>La tragica notte di Assisi</i> (Raffaello Pacini) |
| 1949 | <i>Cielo sulla palude</i> (Augusto Genina) | 1963 | <i>Giacobbe l'uomo che lottò con Dio</i> (Marcello Baldi) |
| 1949 | <i>Come to the Stable</i> (Henry Koster) | 1964 | <i>El padrecito</i> (Miguel Melitón Delgado) |
| 1949 | <i>La passione secondo San Matteo</i> (Ernst Marischka) | 1964 | <i>Il Vangelo secondo Matteo</i> (Pier Paolo Pasolini) |
| 1949 | <i>Le sorcier du ciel</i> (Marcel Blistène) | 1964 | <i>Saul e David</i> (Marcello Baldi) |
| 1949 | <i>Un gregge chiama</i> (Mario Milani) | 1965 | <i>E venne un uomo</i> (Ermanno Olmi) |
| 1949 | <i>El Capitán de Loyola</i> (José Diaz Morales) | 1965 | <i>I grandi condottieri</i> (Marcello Baldi, Francisco PérezDolz) |
| 1950 | <i>Anno Santo 1950</i> (Giorgio Walter Chili) | 1965 | <i>The Greatest Story Ever Told</i> (George Stevens) |
| 1950 | <i>Francesco giullare di Dio</i> (Roberto Rossellini) | 1966 | <i>The Bible: in the Beginning</i> (John Huston) |

DIETRO LE DIVISE: IL 'MESTIERE' DELLA FEDE

Paolo Perrone

Impegnati a rendere visibile l'Invisibile, sacerdoti e suore sono stati spesso collocati dal cinema in tessuti sociali contraddittori, disgregati, degradati. Il sacro, dunque, nascosto nel profano: preghiera, servizio, testimonianza, ma anche ricerca di sé, sofferenza interiore, crisi vocazionale. Un'ampia panoramica di film sul tema, sospesa tra la beatitudine celeste e il precipizio terreno

Corpus Christi (2019) di J. Komasa





Agnus Dei (2016) di A. Fontaine



Se Dio vuole (2015) di E. Falcone

Se non crederete, non comprenderete

Is 7,9

Beati quelli che pur non avendo visto crederanno!

Gv 20,29

Vedere. Comprendere. Credere. Sembrano questi i passi naturali che, uno dopo l'altro, portano a "conoscere i misteri del regno dei cieli" (Mt 13,11). Sembra questa, nella limitatezza dell'esperienza umana, la strada che consente di valicare la soglia dell'apparenza e superare il confine della materialità. Per scorgere la Luce che c'è nella materia, però, occorrono occhi allenati. Quegli occhi risiedono nell'intelligenza della fede, in quell'*intus legere* che porta a "leggere nell'intimo" e nel profondo, in quell'illuminazione elargita in dono dalla Grazia. L'atto di fede, dunque, rovesciando il percorso iniziale, come primo motore del comprendere e del vedere. "La fede cerca, la ragione trova", ricordava sant'Agostino. E "alla falsa ragione è da preferire senza dubbio non solo la vera ragione con cui com-

prendiamo le verità che crediamo, ma anche la fede nelle verità che ancora non abbiamo comprese" (*Lettera 120*).

Allora, invertendo l'ordine: credere, comprendere, vedere. Il vedere (non il semplice guardare) come momento culminante, cosciente e appagante. Ma la diffidenza, l'indifferenza, l'ostilità ostacolano il cammino verso la Rivelazione e opacizzano lo sguardo. Quante persone, pur avendo visto i segni che Cristo aveva compiuto, non avevano creduto che fosse il Messia? Perché, citando ancora la profezia di Isaia, "il cuore di questo popolo è diventato insensibile, sono diventati duri di orecchi e hanno chiuso gli occhi"? Se il tragitto per oltrepassare la porta della Verità, allora, appare non di rado, ieri come oggi, condizionato dalla 'precarietà' di un vedere non alimentato dalla comprensione e, prima ancora, non sostenuto a sufficienza dalla fede, la presenza di Dio, ad occhi stanchi e mortali, può risultare sfocata e offuscata dalle fragilità terrene, allontanata e sottratta agli sguardi più limpidi dalle seduzioni, dagli inganni e dalle miserie dell'incompiutezza umana. Il sacro, dunque,

nascosto nel profano. Là dove, magari, non ci aspetteremmo affatto di trovarlo. Là dove anche chi, nel nome di Cristo, è incaricato di spalancarci la porta della Verità, fatica a svolgere il proprio servizio.

Cercasi Gesù

Impegnati a rendere visibile l'Invisibile, i sacerdoti portano in sé la presenza stessa di Dio. Un'immagine, quella del prete vero e proprio *alter Christus*, che il cinema ha incessantemente portato sotto i riflettori. Proprio quel cinema che, "invenzione senza futuro" per i fratelli Lumière, nella sua articolata gamma espressiva e nel suo medesimo 'statuto' audiovisivo appare interamente fondato su una affascinante 'precarietà' del vedere. Molteplici, fin dagli esordi di inizio Novecento, le rappresentazioni sul grande schermo del ministero sacerdotale, spesso ben allineate ai compiti pastorali e alle fatiche apostoliche e contestualizzate in ambienti ricettivi e responsivi. Tuttavia, in altri casi, la descrizione delle figure sacerdotali appare collocata all'interno di una vita comunitaria,

civile e sociale contraddittoria, disgregata, degradata. Una "vocazione", quella dei messaggeri della Parola divina, non a caso definita "provocazione" da Ezio Alberione e Dario Edoardo Viganò nel volume *I preti del cinema* (IPL, 1995), perché "trovare il giusto equilibrio nell'essere uomo di Dio e fratello degli uomini" è avvertito come una grande responsabilità. Tanto più se quegli stessi uomini "guardando, non vedono; udendo, non ascoltano e non comprendono" (Mt 13,13). Restando ad anni non troppo lontani e tralasciando commedie perlopiù innocue come *Si accettano miracoli* (2015), per la regia di Alessandro Siani e con Fabio De Luigi nei panni di un parroco alle prese con un falso prodigio, come il leggero *Se Dio vuole* (2015) di Edoardo Falcone, con Alessandro Gassmann carismatico 'prete di strada', e come pure lo spassoso *Io, loro e Lara* (2010), diretto e interpretato da Carlo Verdone nel ruolo di un missionario che fa ritorno a Roma, e senza retrocedere alla fortunatissima saga del *Don Camillo* interpretato da Fernandel, film biografici come *Uomini di Dio* (*Des hommes et des dieux*, 2010), diretto da Xavier Beauvois, sui monaci cistercensi rapiti nel loro monastero di Tibhirine, in Algeria, e uccisi dai fondamentalisti islamici, come *Popieluszko - Non si può uccidere la speranza* (*Popieluszko. Wolnosc jest w nas*, 2009) di Rafal Wiczynski, sul giovane prete polacco rapito, torturato e ucciso nella Polonia dei primi anni '80, o come *Alla luce del sole* (2005) di Roberto Faenza, sull'omicidio a Palermo di don Pino Puglisi, offrono allo spettatore testimonianze cristalline di impegno sacerdotale, soprafatte ma niente affatto cancellate dal fanatismo religioso, dalla prevaricazione ideologica e dalla criminalità organizzata. Un sacrificio, il loro, che sullo schermo sembra richiamare quello del don Pietro interpretato da Aldo Fabrizi in *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, ispirato alle figure di don Giuseppe Morosini e don Pietro Pappagallo, fucilati nel 1944 durante l'occupazione nazista della capitale.

Ricerca interiore e crisi vocazionale

Le ultime parole di don Pietro, "non è difficile morire bene; difficile è vivere bene", richiamano altri contesti, meno tragici ma altrettanto problematici, e altre figure di sacerdoti. Sempre impegnati a camminare lungo le vie del Signore, però, tra difficoltà e incomprensioni, pur difendendo la propria vocazione, a loro volta, in qualche modo, espressione diretta di un tessuto individuale e sociale frammentato, disturbato, quando non tormentato.

È il caso, ad esempio, de *L'equilibrio* (2017), firmato da Vincenzo Marra, in cui un parroco è percorso da una crisi che, nella sua martoriata terra natale alla periferia di Napoli, lo costringe a ricercare nel proprio cammino spirituale convinzioni ancora più salde, dato che, nella sua azione di fede a difesa della legalità, egli avverte di essere stato lasciato solo. È il caso anche de *Il villaggio di cartone* (2011) di Ermanno Olmi, in cui un sacro ancorato a simboli ormai divenuti vuoti deve invece "rinviare alla piena realtà della carne" per ritrovare, come l'anziano parroco interpretato da Michael Lonsdale, il senso più profondo della missione cristiana. È il caso, ancora, un po' più indietro negli anni, di *In memoria di me* (2007) di Saverio Costanzo, in cui la decisione di un ragazzo di entrare in seminario, sottoponendosi al noviziato per cercare di trovare una risposta agli interro-

gativi esistenziali che lo assillano, deve fare i conti con le rigide regole interne e con la tensione bruciante che anima il sacro. Quel sacro, rintanato ancor più tra le pieghe del profano, che pulsa intermittente anche ne *L'isola* (*Ostrov*, 2006) del russo Pavel Lunguine, in cui il misticismo e l'eremitaggio del protagonista appaiono, seppure percorsi da una vena di anarchica follia, come la sola, consapevole via di fuga da un mondo del tutto privo di coscienza.

Pregheira, servizio, testimonianza (come in *Silence*, 2016, in cui, narrando di due giovani gesuiti in cerca della loro guida spirituale in Giappone, nel 1600, Martin Scorsese propone la raffigurazione di un cristianesimo catacombale, aggredito da un'autorità spietata ma fervido e autentico fino al martirio), però, indissolubilmente, anche ricerca di sé, sofferenza, crisi vocazionale: dietro le 'divise', dietro il 'mestiere' della fede affiorano spesso, nella raffigurazione cinematografica odierna, uomini volitivi e fragili allo stesso tempo, possessori delle chiavi dei 'tesori celesti' eppure, nel tentativo assillante di capirsi e di capire,



Uomini di Dio (2010) di X. Beauvois



Popieluszko – Non si può uccidere la speranza (2009) di R. Wierzycki

impossibilitati a sottrarsi ai richiami gorgoglianti e alle lacerazioni dolorose della contemporaneità. Una sorta di *via crucis*, la loro, scandita da contrasti relazionali, conflitti interiori e disagio psicofisico fatti già emergere con amara, terapeutica ironia da Nanni Moretti ne *La messa è finita* (1985). E, prima di lui, con sublime densità introspettiva e assoluto rigore stilistico-letterario, da Ingman Bergman in *Luci d'inverno* (*Nattvardsgästerna*, 1962) e da Robert Bresson in *Diario di un curato di campagna* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951).

Tra il precipizio terreno e la beatitudine celeste

In ascolto di Dio ma corroso da dubbi e ripensamenti, proteso all'evangelizzazione ma permeato da un'indole refrattaria ai principi del Vangelo: il (finto) sacerdote di *Corpus Christi* (*Boże Ciało*, 2019), ultima, potente figura di prete 'chiaroscurale' ad apparire sugli schermi, confonde partenze e destinazioni della vocazione presbiterale e la stretta consequenzialità dell'abbraccio con l'Assoluto. Nel terzo lungometraggio del polacco Jan Komasa, infatti, in cui la 'precarietà' del

vedere (condensata nel rifiuto di un intero villaggio a concedere degna sepoltura ad un conducente accusato della strage di sei ragazzi morti in un incidente stradale) sembra stabilizzarsi nella 'plasticità' di una comunità riaggregata da un inedito e intenso proselitismo, e nel quale i tentacoli del profano paiono arretrare di fronte a un sacro rinnovato dalle fondamenta, il protagonista, il ventenne Daniel (interpretato magnificamente da Bartosz Bielenia), è sì un giovane guidato dalla dottrina celeste, volendo egli effettivamente diventare sacerdote, ma, ancor prima, è un impostore che, uscito dal riformatorio in cui è rinchiuso per recarsi in libertà vigilata in una segheria dall'altra parte del paese, prende impropriamente il controllo della parrocchia locale dopo essere stato scambiato per il nuovo curato.

Il percorso spirituale che nasce dal credere, trova corrispondenza nel comprendere e trascende nel vedere, in *Corpus Christi*, poggiando su premesse infondate, viene messo fortemente a repentaglio. Ciò che porta i fedeli ad avviare un processo di rinascita collettiva, dopo i lutti non elaborati, è la 'scintilla divina' di

un'ecclesialità cucita sulle vesti di un predicatore anticonformista, ben più carismatico del precedente pastore, ma, di fatto, abusivo e improvvisato. E ciò che porta lo stesso Daniel ad essere accolto da quella stessa comunità di credenti è proprio l'opera misericordiosa di un prete fasullo, i cui sermoni ed omelie riconducono ad una liturgia spiazzante, ad una funzione estranea ai riti ufficiali e ai dogmi secolari, animata da una fede traballante che sconfinava in un comprendere incerto e genera, a sua volta, un vedere distorto. La sequenza in cui egli volge lo sguardo verso il Crocifisso, quasi a chiedere risposte a domande interiori pressanti, è in questo senso la fotografia di una condizione esistenziale friabile e irrequieta, ma anche la prova sincera della disponibilità a rimettersi in discussione: il ragazzo avverte intimamente una spinta al sacerdozio, tutta-

via è condizionato dai reati che ha commesso (per i quali è finito nel centro di detenzione minorile), dal consumo di alcol e droga e da una fedina penale che non gli consente nemmeno di entrare in seminario. Così, nel suo stesso, ambiguo manifestarsi come *alter Christus* e nella sua lancinante contraddizione di dispensatore di salvezza e catalizzatore di devianza, Daniel appare icona emblematica di un sacro inghiottito dal profano.

A muovere Daniel è davvero l'Invisibile che, caricandosi della sua condizione di peccatore, lo eleva provocatoriamente a figura redentrice, liberando le genti dal rancore, dall'ipocrisia e dall'incapacità di perdonare? Oppure il finale del film, che si chiude con il volto insanguinato e il profilo allucinato di Daniel dopo un furioso pestaggio in riformatorio, segna, a ritroso, l'ineluttabile prevalere della colpa sull'espiazione, la caduta nell'abisso sul tentativo di riscatto? È su questo doppio, ambivalente



La messa è finita (1985) di N. Moretti

binario che l'equilibrio narrativo di *Corpus Christi* (ispirato a fatti realmente accaduti in Polonia e acutamente sceneggiato da Mateusz Pacewicz) trova solidità e suggestione. Non è un caso che la ricaduta più significativa dell'azione sacerdotale di Daniel avvenga quando egli ormai non è più all'altare. È in questo 'fuori campo' etico e morale, ma anche per l'appunto visivo, che lo scarto tra l'essere "uomo di Dio" e "fratello degli uomini" si ricompone, senza bisogno di una gratificazione esplicita e di uno sguardo diretto. Ed è proprio su questo asse pericolosamente inclinato che, più che sul versante della ricerca identitaria e del romanzo di formazione, il film di Komasa si rivela un'indagine rovente e volutamente irrisolta sulla coscienza e sulla tensione che spinge l'individuo verso il precipizio terreno e, allo stesso tempo, verso la beatitudine celeste. Due orizzonti, di ombra e di Luce, separati l'uno dall'altro solo dal confine sottile che divide la pienezza del vedere dall'illusorietà del guardare.

Una religiosità intensa e un profondo disagio

Al pari dei sacerdoti, anche le suore sono state ripetutamente al centro dell'interesse cinematografico. E anch'esse, come i



Maternal (2019) di M. Delpero

preti, sono state collocate sia in contesti spirituali, esistenziali, sociali docili e laboriosi sia in ambienti umani e in territori relazionali tutt'altro che levigati. Storie di coraggio e di speranza, le loro, prove di fede esemplari, spesso di una religiosità intensa e toccante. Ma anche, frequentemente, radiografie amare di un profondo disagio, individuale e collettivo, sensori allarmanti di un male di vivere o di un vivere male che, non di rado, tracima nel vissuto vocazionale. Anche qui, dunque, un'oscillazione perpetua tra sacro e profano. Nella quale la necessità di rintracciare il senso della missione divina, talvolta, porta a interrogare i presupposti stessi dell'incontro con Dio. Non stiamo parlando, ovviamente, di commedie alla *Sister Act - Una svitata in abito da suora* (*Sister Act*, 1992, diretto da Emile Ardolino), così come del successivo *Sister Act 2 - Più svitata che mai* (*Sister Act 2*, 1993, regia di Bill Duke), tanto meno delle infinite derive horror e delle altrettante pellicole pruriginose fiorite soprattutto negli anni '70. E nemmeno di quei lungometraggi, molti dei quali, peraltro, rilevanti sotto il profilo artistico, in cui il focus narrativo si concentra su sorelle venute indiscutibilmente meno alle loro alte ispirazioni e ai loro compiti precipui. Due esempi tra i tanti: *Sangue del mio sangue* (2015), enigmatico e rapsodico, in cui, incrociando passato e presente, Marco Bellocchio racconta di una giovane suora, accusata di stregoneria, murata viva nelle antiche prigioni di Bobbio per aver sedotto, amato e condotto alla follia, secondo l'Inquisizione, il fratello sacerdote di un cavaliere, spingendolo al suicidio; oppure, parecchi anni prima, il duro e frontale *Magdalene* (*The Magdalene sisters*, 2002), in cui Peter Mullan narra, nell'Irlanda del 1964, di ragazze-madri, vittime di stupro e orfane rinchiusi dai familiari in uno dei conventi gestiti dalle sorelle della Misericordia, costrette a espiare i propri peccati con la preghiera e il lavoro di lavandaie, fino allo stremo, sottoposte ad una disciplina interna fondata sulla sottomissione e sulla violenza psicologica.

Ondulazioni vocazionali

Anche *Il dubbio* (*Doubt*, 2008) di John Patrick Shanley, che tratta un tema scomodissimo come il sospetto di abusi sessuali nei confronti di uno studente da parte di un sacerdote-insegnante del collegio parrocchiale di St. Ni-

cholas, nel Bronx del 1964, vede una suora protagonista, la superiora dell'ordine (le cui consorelle insegnano nell'istituto) che comincia a nutrire seri dubbi sul comportamento del docente. Ma il repertorio di titoli, più o meno recenti, a cui vogliamo invece fare riferimento in questa sede pesca in zone limitrofe, meno esplicite e accusatorie, più intime e introspettive, in cui l'ancoraggio alla fede, 'contaminato' dalla realtà prosaica, subisce comunque ripercussioni insidiose, crepe pericolose e, talora, scossoni tellurici. Agli esempi edificanti di *Marie Heurtin - Dal buio alla luce* (*Marie Heurtin*, 2014), di Jean-Pierre Améris, basato su fatti reali (l'omonima quattordicenne che nel 1897, nata sorda, cieca e incapace di comunicare, viene presa in cura dalla giovane suor Marguerite per "farla uscire dal buio che l'avvolge", nonostante lo scetticismo della madre superiora) e a film strettamente biografici su figure diverse, ma entrambe esemplari, come Edith Stein e sister Helen Prejean ne *La settima stanza* (*Siódmy pokój*, 1996) di Márta Mészáros e *Dead Man Walking* (1995) di Tim Robbins, possono in effetti essere accostate altre opere in cui le aspre contingenze della quotidianità arrivano a mettere alle corde 'chiamate' verso l'Assoluto e cammini di apostolato.

Un film come *Ida* (2013), ad esempio, firmato da Pavel Pawlikowski, riverbera con estrema sensibilità narrativa e ammirevole pregnanza estetica l'ondulazione vocazionale di una diciottenne orfana che, cresciuta tra le mura del convento dove sta per farsi suora, nella Polonia del 1962, poco prima di prendere i voti apprende di avere una parente ancora in vita, la sorella di sua madre, ex pubblico ministero del regime comunista. Sulla scia del *Decalogo* di Kieslowski, *Ida* mette a confronto due 'chiusure' istituzionali: quella civile, incarnata dall'ex giudice e attuata dal regime attraverso un sistematico e meticoloso controllo sugli individui, e quella religiosa, alle cui restrizioni sembra sottoposta la giovane, che, una volta uscita dal convento, asseconda la sua voglia di evasione e di modernità. L'illusione dell'emancipazione individuale e la vera conquista della libertà sono al centro di questo film magnetico e profondo, che esplora i sussulti della fede e le contraddizioni della vita laica e nel quale, alla fine, a vincere è la consapevolezza delle proprie scelte. Sentirsi libera, infatti, per *Ida* vorrà dire decidere della propria sorte ascoltando con serenità la propria coscienza. E non, come la zia, avvertire tragicamente il peso del fallimento esistenziale.



Oltre le colline (2012) di C. Mungiu

Anche *Oltre le colline* (*Dupa dealuri*, 2013) del rumeno Cristian Mungiu, ragiona, come *Ida*, sulle scelte individuali, ma il confronto serrato, qui, è tra la libertà della fede e la prigionia dell'affetto: scegliendo di farsi monaca, infatti, Voichita ha trovato un amore supremo, quello di Dio, con il quale Alina, legata a Voichita da un'amicizia morbosa e giunta nel convento moldavo dalla Germania per fuggire insieme a lei, non può competere. Anche nel film di Mungiu, come in quello di Pawlikowski, le umane debolezze reclamano uno slancio più alto, una tipologia di sentimento capace di elevarsi dalle tensioni terrene e sublimarsi in una gioia di matrice superiore. E se pure gli scatti di aggressività

di Alina, la corsa in ospedale dopo essere stata immobilizzata e legata, come pure il disaggio, la preoccupazione, la solidarietà spirituale del pope, della madre superiora e delle sorelle del monastero sono descritte con un rigore formale che non lascia trasparire alcun indirizzo empatico, *Oltre le colline*, nonostante la sua netta insofferenza verso ogni rigida 'burocrazia', lascia in sospeso, anche verso la piccola comunità ecclesiale, il giudizio sulle colpe e sulle responsabilità.

Madri reali e madri spirituali

Senza rifugiarsi necessariamente ne *La storia di una monaca* (*The Nun's Story*, 1959) di Fred Zinnemann, e senza arroccarsi, allo stesso modo, su *Viridiana* (1961) di Luis Buñuel, alcuni titoli usciti da pochi anni o da pochi mesi nelle sale rilanciano sullo schermo figure irrisolte di suore e mettono a fuoco contesti umani, storici, geografici generatori di ripensamenti, passi falsi, deviazioni di traiettorie.

"La fede è ventiquattr'ore di dubbio e un minuto di speranza", dice in *Agnus Dei* (2016) una delle monache del convento polacco dove, nel 1945, viene convocata segretamente una giovane dottoressa francese. Quella frase rivela il senso ultimo di un film ispirato a fatti realmente accaduti: mantenere intatto il mistero della fede mettendo in stridente contrapposizione l'adesione al progetto di Dio con gli interrogativi sulla sua azione misericordiosa di fronte ad una maternità imposta con la violenza. Al centro di *Agnus Dei*, infatti, diretto da Anne Fontaine, ci sono i ripetuti stupri dei soldati sovietici sul gruppo di monache, con sette di loro rimaste incinte e prossime al parto. Una condizione di sofferenza fisica, psicologica e morale, la loro, alla quale la giovane dottoressa della Croce rossa cerca di porre rimedio prestando le cure necessarie e preservando quelle piccole vite appena venute al mondo.

Tutto giocato su un'idea di salvezza che scambia continuamente di posto scienza e fede, lavorando sulle contrapposizioni (le ombre cupe di una storia sconosciuta e tragica e le luci rigeneranti della devozione



Marie Heurtin - Dal buio alla luce (2014) di J.-P. Améris

al Signore, il mondo materiale del medico, atea e comunista, e l'universo spirituale delle religiose, rigorosamente disciplinato ma profondo e vitale), il film, in un assiduo gioco di sponde, avvicina le due protagoniste, la crocerossina Mathilde e suor Maria. E l'intima comprensione che scatta tra loro, andando oltre i ruoli e le 'divise', si irradia su tutte le altre monache. Mai private della loro dignità anche se travolte da scandalo e disonore.

Analogia empatica femminile e identica marcatura narrativa (la presenza di bimbi non voluti) traspaiono da *Maternal* (2019), ambientato ai giorni nostri in una casa famiglia di Buenos Aires gestita da religiose che si prendono cura di mamme adolescenti e dei loro piccoli figli. Fra loro, due diciassetenni, bambine trasformate bruscamente in madri, e una giovane suora, Paola, venuta dall'Italia per terminare il noviziato e prendere i voti perpetui. Profonda e coinvolgente, l'opera prima di Maura Delpero si dimostra capace di restituire sullo schermo, con maturità registica e rarefatta sensibilità, atmosfere e caratteri, ambienti e contraddizioni. In primis, la convivenza tra le suore, che non possono essere madri, e le giovani madri, che non hanno scelto di esserlo.

Anche qui, ancora una volta, il sacro si traveste da profano, mettendo in confluenza due mondi complementari e comunicanti: il desiderio materno che nasce in suor Paola e la spinge a prendersi cura della piccola Nina, abbandonata dalla mamma, dormendo e giocando con lei, segna l'abbassamento delle difese legate alla sua vocazione (come per la suor Caterina interpretata da Margherita Buy in *Fuori dal mondo*, 1999, di Giuseppe Piccioni, dopo il ritrovamento di un neonato abbandonato in una culla). La sua, forse, non è una vera crisi spirituale: a farle prendere in braccio quella dolce creatura di quattro anni è la pulsione naturale, inquietante ma prepotente, a cambiare i propri parametri esisten-

ziali pur restando in qualche modo se stessa, l'incapacità di porre freno ad una nuova, piacevole inadeguatezza, mai provata prima. Quella stessa sensazione di libertà, ma di segno contrario, che Lu, la mamma di Nina, crede di provare scappando dalla casa famiglia e dalle proprie responsabilità genitoriali. Come *Ida*, *Oltre le colline* e, in qualche modo, pure *Agnus Dei*, anche *Maternal*, dunque, riflette, incrociandoli e sovrapponendoli, sull'istinto di libertà e sulla devozione a Dio. Trovando la sua cifra più intima nelle tenerezze lievi e nelle amarezze trattenute di chi si crede sconfitto dalla vita. E, soprattutto, nei gesti di pace dell'amore cristiano.

Non c'è trucco senza inganno

"La nostra missione è aiutare, chiunque ne abbia bisogno". Perché "Lui ha un progetto per noi". E siccome "Dio non ci vuole poveri", "non stiamo facendo niente di male. Vero?" Questo estratto di dialogo da *Gli occhi di Tammy Faye* (*The Eyes of Tammy Faye*, 2021) riassume il senso di un percorso verso l'Alto, quello di una donna animata da un sincero, totalizzante amore per la fede, e nel contempo, interpretando quella stessa fede letteralmente come un 'possesso' materiale, anticipa la caduta rovinosa di una 'portavoce divina' folgorata in chiesa da bambina, nel 1952, mentre sta osservando intensamente il Crocifisso, capace poi di creare con il marito Jim Bakker, tra gli anni '70 e '80, il più famoso canale televisivo religioso degli Stati Uniti, sostenuto dal seguitissimo programma *The Jim and Tammy Show*.

La 'divisa', nel (non memorabile) film di Michael Showalter, non è costituita dalla tonaca e dal velo di una suora, come nei lungometraggi trattati in precedenza: il 'mestiere' della fede, qui, passa dal trucco pesante che contorna immancabilmente lo sguardo di Jessica Chastain (e dal massiccio intervento di *make-up* a cui l'attrice si è sottoposta

Ida (2013) di P. Pawlikowski



per somigliare il più possibile alla vera Tammy Faye), veicolo di riconoscibilità immediata, ad uso delle telecamere e dei telespettatori, immagine iconica grottesca di insegnamenti d'afflato universale, inni canori alla gioia e impeti d'accoglienza verso gli ultimi conclusi beatamente nella sottrazione di denaro dalle donazioni dei fedeli e nell'accumulo di enormi ricchezze personali.

Il profano, ne *Gli occhi di Tammy Faye*, sta tutto nell'ipocrisia e nell'egocentrismo, prima ancora che nelle irregolarità finanziarie e negli scandali sessuali. E il sacro, in un'opera piattamente illustrativa dei meccanismi di fabbricazione del consenso fideistico, che indaga con fiacca superficialità la vita privata della celebre coppia di telepredicatori e non riesce comunque a farsi ritratto vivido di un Paese e del suo ammassato puritanesimo, viene fatto prigioniero da una corruzione spirituale assai lontana, ad esempio, dalle tensioni ossessive di un'opera ben più stratificata come *The Master* (2012) di Paul Thomas Anderson.

La caduta dal Paradiso e la perdita della Grazia

L'ultima tappa di questo lungo viaggio cinematografico sulla veicolazione della fede tra sacro e profano conduce ad un'opera radicale e raggelante, eppure rilevantissima sul piano artistico: *Beginning* (2020) della georgiana Dea Kulumbegashvili. Un film, costruito su un flusso di inquadrature fisse di abbagliante bellezza pittorica, che proprio grazie alla sua esasperata rigidità formale (in stretta aderenza al contenuto), alla gestione geometrica degli spazi e degli ambienti e all'utilizzo di poche parole e tanti silenzi si offre allo spettatore come ricognizione universale su una condizione femminile sottomessa ad un contesto sociale discriminatorio, ma che, in ogni caso, individua nella divulgazione del Verbo divino un (epi)centro narrativo strategico.

"Sii grato a Dio, poiché è il più gentile", è la scritta che compare, a inizio film, nella piccola chiesa di una cittadina della sperduta provincia caucasica, nella quale ha inizio una



Gli occhi di Tammy Faye (2021) di M. Showalter



Il dubbio (2008) di J. P. Shanley

riunione su "come dovrebbe comportarsi un vero cristiano nella vita di tutti i giorni" tenuta da una coppia di testimoni di Geova: David, il riferimento del gruppo, e la moglie Yana, che per diventare insegnante di catechismo e sostenere il marito nel suo compito ha sacrificato la sua carriera di attrice. La bottiglia incendiaria lanciata improvvisamente nella chiesetta, che interrompe tra le grida la riunione e costringe i presenti a sfondare le finestre per non morire soffocati dal fumo delle fiamme, imprime immediatamente al film un'impronta brutale: la voce della fede viene subito ammutolita dall'ostilità violenta di una sottocultura (di Stato, lo si capirà più avanti) oppressiva e prevaricatrice; il profano, in *Beginning*, agisce non più solo come 'area di contaminazione' per i dispensatori del sacro, ma si scatena in una impetuosa aggressività che ne mette in pericolo la vita stessa.

Ancora prima di questa sequenza, prima del titolo stesso del film, una voce in preghiera aveva impregnato lo schermo nero di parole devotamente sussurrate. E successivamente, in preparazione al battesimo, facendo lezione ad un gruppo di bambini su come allontanare il male dalla propria strada, Yana aveva raccomandato loro, ma in fondo pure a se stessa, che "Satana può anche prendere la forma della Luce". Sono queste premesse a far esplodere in lei, donna elegante e madre affettuosa di un

figlio, però isolata dal mondo esterno dopo la conversione di famiglia al cristianesimo delle origini, un conflitto interiore irreversibile, una crisi sia spirituale che coniugale nata dal constatarsi esclusa, a tutti i livelli, da ogni processo decisionale e dal soggiacere in un ruolo forzatamente subordinato. Un mondo esterno che, invece, entra prepotentemente nella sua esistenza, una sera, mentre il marito è a Tbilisi a cercare fondi per una nuova casa di preghiera, con l'assillante abuso psicologico da parte di un poliziotto che Yana trasforma in una forma di auto-flagellazione.



Beginning (2020) di D. Kulumbegashvili

"C'è qualcosa che non va in me", dice ad un certo punto al marito, "quando mi guardo allo specchio vedo un'altra persona". E più in là: "È come se fossi in attesa di un inizio o di una fine" Un inizio, appunto il *Beginning* del titolo, che per attuarsi, nello schema auto-punitivo di chi ha smarrito la rotta interiore, deve passare necessariamente per un gesto estremo. "Il tessuto del film assomiglia alla caduta dal Paradiso, alla perdita della Grazia", scrive Dea Kulumbegashvili nelle note di regia. E infatti Yana oltrepassa i limiti, in lei "la linea che separa reale e immaginario diventa sfocata", la 'precarietà' del vedere, senza più comprensione dettata dalla fede, arriva a quel punto ad assumere dimensioni agghiaccianti. Un rifiuto a percepirsi declassata, come moglie e come madre, che scivola, ben più che in Ida e Voichita, suor Maria e suor Paola, nel bisogno disperato di riconquistare la propria, illusoria libertà.

IMAGO DEI FRA NATURA E MITO

Francesco Crispino

Un universo di simboli, mitologie, memorie ancestrali rimanda a un Dio immanente e pervasivo, capace di manifestarsi in tutta la sua potenza a chi si dispone ad accoglierlo. Una panoramica che parte da *La vita nascosta – Hidden life* e *The Book of Vision*, prosegue con *Non cadrà più la neve* e approda a *Valley of the Gods*, *Piccolo corpo* e *Re Granchio*

La vita nascosta – Hidden Life (2019) di T. Malick

Tu non potrai vedere il mio volto
Esodo 33,20

La crisi della fede, nella nostra vita e nelle nostre società, ha a che fare con la scomparsa del desiderio di Dio, con l'abitudine ad accontentarci di vivere alla giornata, senza interrogarci su che cosa Dio vuole da noi. Ci siamo scordati di alzare lo sguardo verso il Cielo
Papa Francesco I

Fin dalle prime manifestazioni di arte rupestre, che segnano il *terminus a quo* prende forma la stratificata relazione tra l'Uomo e l'Immagine, il ruolo assunto da quest'ultima risulta decisivo nel rapporto che l'essere umano istituisce con la Realtà, perché in questa formalizzazione agiscono funzioni che inevitabilmente lo definiscono. E che sono (almeno) tre. La prima è di matrice comunicativa, laddove producendo immagini l'Individuo ha sempre tentato di riprodurre esperienze personali e/o collettive per metterle a disposizione dei propri simili. Aspetto che lega l'origine e il presente di questo lunghissimo itinerario e mette in relazione l'intero tragitto iconografico, accomunando le scene venatorie dipinte sulle pareti delle grotte da

ignoti pittori del Paleolitico ai milioni di video prodotti oggi da ognuno di noi per poi condividerli sui *social media*. La seconda, come intuito da André Bazin nel fondamentale *Ontologie de l'image photographique*, ha invece a che fare con il "complesso della mummia", ovvero il complesso che scaturisce dalla più grande paura dell'essere umano, quella della Morte. E che, esattamente come fecero gli antichi egizi attraverso la pratica dell'imbalsamazione, pensa di esorcizzare attraverso la produzione di immagini. Imbalsamando il corpo per sottrarlo all'azione corrottrice del tempo, illudendosi così di regalargli l'eternità. La terza, non meno importante, riguarda l'ambito percettivo-cognitivo, in quanto la comprensione della Realtà è conforme alla mediazione sensoriale che ne viene fatta e che ha dunque a che fare direttamente con la *visibilità*. La rappresentazione tuttavia è un *segno* in cui è da sempre possibile far coesistere l'esperienza sensibile con quella extrasensibile, il territorio dove è possibile far dialogare - e talvolta collidere - l'immagine fisica con quella psichica, il punto di convergenza di un processo di astrazione che aspira a far vibrare l'essenza, a rendere visibile l'invisibile. Tanto che è lecito affermare come in ogni immagine - sia quelle che lo evocano direttamente nel perimetro del

quadro, sia quelle che invece pensano di negarlo delegandolo al fuoricampo - ci sia sempre la presenza di Dio. Basta saperla individuare. Magari provando a rintracciarla nei dettagli, come suggeriva Flaubert, pur facendo molta attenzione a non confondere il *symbolon* con il *diabolon*, secondo il monito di Aby Warburg. Se dunque è vero che il cinema ha inizialmente ereditato e successivamente preso coscienza di tali caratteristiche, è interessante notare come nella produzione recente emergano diversi titoli che, attingendo a un mondo di simboli, mitologie, memorie ancestrali, rimandano a un Dio immanente e pervasivo. Un Dio nascosto ma capace di manifestarsi in tutta la sua potenza a chi si dispone ad accoglierlo. Esempio in tal senso è *La vita nascosta - Hidden life* (A *Hidden Life*, 2019), il decimo lungometraggio di Terrence Malick che si distingue nella produzione dell'autore per il ritorno all'utilizzo di una struttura narrativa più composta e meno aperta rispetto ai precedenti lavori, tutti caratterizzati dal programmatico rifiuto della sceneggiatura (ridotta a un canovaccio da seguire), dall'improvvisazione come modello espressivo e dal tentativo di riprodurre in chiave audiovisiva lo *stream of consciousness* che, a partire da *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*, 1998), contraddistingue tutti i suoi protagonisti. Qui infatti la narrazione è iscritta nel modello del *biopic* e si concentra sugli ultimi cinque anni di vita di Franz Jägerstätter, il contadino austriaco obiettore di coscienza che si rifiutò categoricamente di combattere per l'esercito nazista e che per questo motivo fu giustiziato nel 1943. Tuttavia l'itinerario esistenziale di Franz ne riflette uno spirituale, costruito come un percorso che dal Caos porta alla Coscienza - come spesso succede nel cinema di Malick, che ha da sempre la filosofia di Heidegger come punto di riferimento¹ -, e nel quale la fede nel Signore e

¹ Cfr. Anna Maria Pasetti, *Terrence Malick in absentia. La sottile linea fra la vita e la morte*, in *Oltre la notte. La perdita e il lutto nel cinema*, a cura di Tiziana Vox, Effatà edizioni, 2021



The Book of Vision (2020) di C. Hintermann



Non cadrà più la neve (2020) di M. Szumowska e M. Englert



La vita nascosta - Hidden Life (2019) di T. Malick

nel suo messaggio si trasforma in atto. Un atto di resistenza di fronte alla propria comunità, non più in grado di sintonizzarsi con esso in quanto condizionata dalla Storia, e ancor di più fronteggiando una *Weltanschauung* pronta a negarlo o addirittura a deformarlo per i propri interessi. Ma che permette al protagonista interpretato da August Diehl di attivare un dialogo interiore con Dio, il cui percorso è scandito e formalizzato dall'autore texano attraverso scelte linguistiche perfettamente inquadrare nel proprio riconoscibile stile. Da una parte, infatti, Malick organizza un vero e proprio itinerario luministico la cui dimensione chiaroscurale, fatta di abissali oscurità e di fulminee illuminazioni che si legano e si contrappongono, ne riflette una interiore. Peraltro connotata anche dal cospicuo utilizzo di obiettivi grandangolari che hanno la funzione di deformare la prospettiva del/sul mondo che circonda il protagonista. Dall'altra costruisce una stratificata trama sonora - come sempre sganciata da quella visiva, con la quale è infatti sincronizzata raramente -, per restituire prima la confusione di Franz; poi la sua distanza (etica) dal mondo degli amici e dei conoscenti che vorrebbe assimilarlo perché intende "salvarlo"; e infine farne emergere la voce interiore. Quella che, instaurando il dialogo con il Signore, diventa segno di un'armonia panica che si contrappone e resiste alla deriva di un'umanità cieca e intransigente. E contemporaneamente strumento espressivo che armonizza il flusso ininterrotto benché frammentario delle immagini, che stabilisce un contatto tra l'oscurità e la luce, tra le buie viscere e il cuore, per far risuonare la dimensione divina in quella creaturale. A sottolineare come l'Arte (cinematografica) sia lo strumento privilegiato per recuperare la voce perduta e ritrovare la strada dell'armonia.

La figura di Terrence Malick fa da elemento di congiunzione con il secondo titolo di questa panoramica, in quanto l'autore texano non è semplicemente il produttore esecutivo di *The Book of Vision* (2020), primo lungometraggio di finzione dell'apprezzato documentarista Carlo S. Hintermann, ma anche il nume tutelare dell'opera. La cui narrazione è costruita attraverso due vicende - la prima ambientata nella contemporaneità, la seconda nel XVIII secolo - delle quali sono protagonisti gli stessi attori, ma con ruoli differenti e il *rispecchiamento* di cui sono oggetto è lo strumento che favorisce una riflessione di matrice filosofica sull'evoluzione della medicina, ovvero su come il passaggio tra l'antica concezione, che metteva al centro la relazione tra esseri umani, e quella che si afferma a partire dall'Illuminismo coincida con l'inizio della perdita della spiritualità. Le due linee narrative si snodano secondo un montaggio parallelo e la loro sovrapposizione semantica è garantita dalla figura di una giovane ricercatrice che, quando si trova di fronte al volume originale di un



The Book of Vision (2020) di C. Hintermann

medico settecentesco nel quale è descritto l'approccio con i propri pazienti che ne delinea un metodo profondamente differente da quello seguito da chi lo sostituirà, stabilisce un contatto sovrasensibile con le situazioni ivi descritte, finendo per esserne guidata nelle scelte che la riguardano. Un esordio prezioso per qualità cinematografica e per visionarietà, ma sostenuto anche da un cospicuo simbolismo che ne determina passaggi narrativi innaturali e talvolta meccanici, finendo in tal modo per depotenziarne il discorso oltre a spezzarne la fluidità della narrazione.

Non cadrà più la neve (*S'niegu juz' nigdy nie be.dzie*, 2020) è invece l'ottavo lungometraggio di finzione della polacca Małgorzata Szumowska, che qui firma la regia con Michał Englert, suo storico collaboratore per la fotografia e la sceneggiatura, nonché ex-marito. Un lavoro che ha il merito di dosare sagacemente sincero lirismo e graffiante ironia, così come di esplorare la dimensione di un realismo magico presente carsicamente, seppur mai così prevalente, nel percorso espressivo dell'autrice, e di offrirsi in tal modo come terzo capitolo di un'ideale trilogia sul corpo, che compone insieme a *Corpo* (*Ciało*, 2015) e *Mug - Un'altra vita* (*Twarz*, 2018).

Anche qui, infatti, al centro della narrazione Szumowska mette corpi malandati, segnati da una sofferenza antica quanto profonda: da quello lesionato e radioattivo di Żenia - un massaggiatore ucraino nato a Chernobyl che ha doti soprannaturali di guaritore e che sembra debitore del Pasolini di *Teorema* e del Tarkovskij di *Stalker* -, a quello svuotato e dolente dei suoi pazienti, che appartengono a nuclei familiari economicamente benestanti ma spiritualmente aridi e vivono in un ovattato quartiere residenziale di una metropoli (Varsavia?), fatto di grandi case tutte uguali e senza alcuna personalità. L'ineffabile dialogo tra questi corpi è il motore di una narrazione ipnotica e avvolgente, e insieme strumento dialettico con cui la regista di Cracovia ritrae l'entropia delle particelle di un mondo smarrito, ormai deprivato di quel soffio vitale che permette di contemplarne la bellezza, benché pronto a rintracciarne le tracce. Attraverso il numinoso Żenia, figura guaritrice dello spirito poiché impregnata di Spirito, Szumowska ci trasporta infatti in un territorio impervio e misterico, fatto di immagini psichiche nei riflessi delle quali, nelle loro stesse pieghe, è possibile intercettare l'invisibile.

Di origine polacca, anche se da anni residente negli Usa, è anche Lech Majewski, artista intermediale che da sempre si muove tra cinema, teatro, arti plastiche, poesia e letteratura, e che con *Valley of the Gods* (2019) esplora un territorio solo apparentemente distante da quello della connazionale. Nelle tre vicende che qui s'intrecciano infatti - quella di uno scrittore in crisi, quella dell'uomo più ricco del pianeta che vive di nascosto dal mondo e quella della leggenda Navajo incentrata sulla presenza degli dei all'interno delle rocce dell'omonima valle dello Utah nella quale si svolge la storia - il conflitto tra Modernità e Tradizione, ovvero il motore dialettico della narrazione, non è solo declinato tra il (falso) mito del benessere occidentale, fondato sull'esiziale sfruttamento capitalistico delle risorse, e quello ancestrale dei nativi americani, consapevoli di abitare una "terra santa" benché costretti ad assistere alla reiterata violenza cui viene sottoposta, quanto tra due interi sistemi simbolici. Tuttavia è proprio nello scontro tra opposti universi valoriali che l'autore di Katowice insinua il proprio sguardo, componendo un poema sinfonico in chiave audiovisiva forse disomogeneo ma di indubbio fascino. Non solo

perché in più di una zona del testo le linee prospettiche rimandano a una purezza di linguaggio (immagine&suono) che ne traduce la sua potenzialità metafisica, ma anche perché la relazione che istituisce tra spazi pieni e vuoti così come quella tra i corpi e l'ambiente nel quale sono inseriti e dal quale sono assorbiti, fa emergere la presenza di un Ente superiore. Una presenza difficile da intercettare, ma capace di rivelarsi a chi è pronto a depurare il proprio sguardo da ogni orpello, da ogni elemento deviante, così da cogliere il *symbolon* senza farsi irretire dal *diabolon*.

Gli ultimi due titoli che segnaliamo riguardano altrettanti film italiani, che rappresentano anch'essi due esordi nel lungometraggio di finzione. Il primo è quello della triestina Laura Samani, che nel suo pregevole *Piccolo corpo* (2021) utilizza il *topos* del viaggio per raccontare una vicenda ambientata nel primo '900, ma la cui dimensione arcaica è in realtà il riflesso di una astorica, e quindi universale. Ne è protagonista una giovane madre che, per far battezzare il proprio figlio nato morto così da liberarlo dal peccato originale, si ribella alle consuetudini della comunità di pescatori in cui vive e si mette in movimento verso un luogo *sacrum*. Un 'santuario del respiro' in cui

Valley of the Gods (2019) di L. Majewski



Non cadrà più la neve (2020) di M. Szumowska e M. Englert



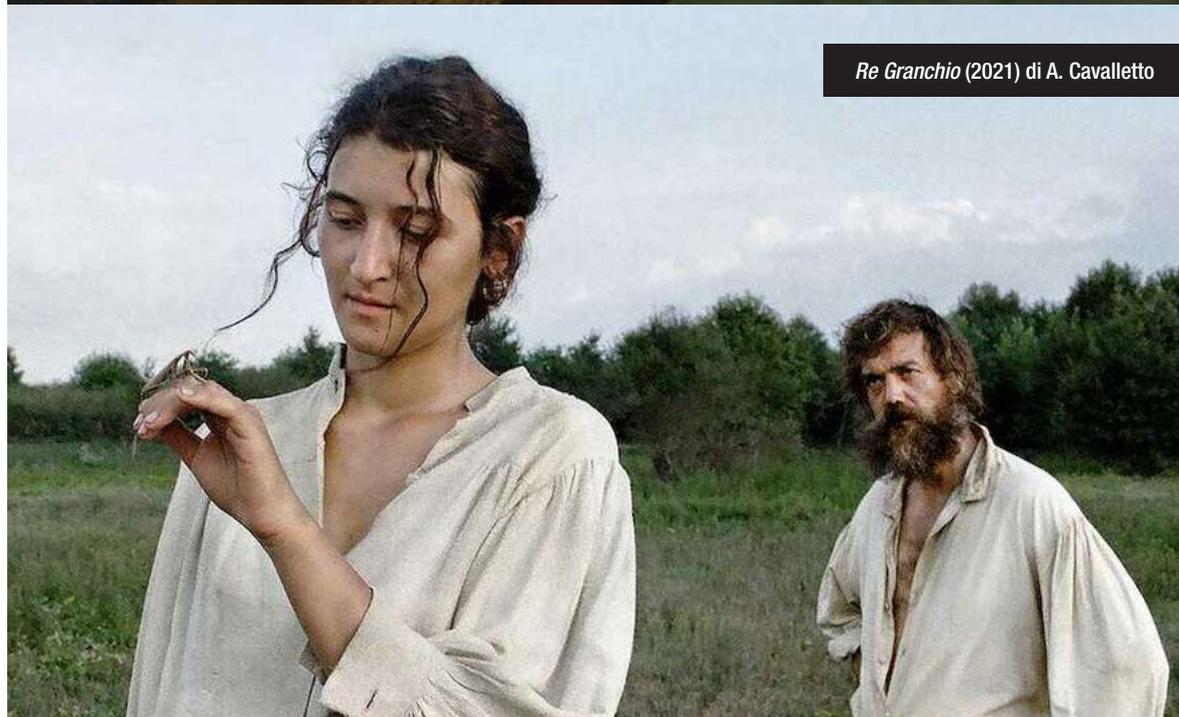
è possibile far riprendere vita ai 'piccoli corpi' quel tanto che permetta loro di essere rigenerati come figli di Dio. Tuttavia il viaggio si rivela l'opportunità della presa di coscienza della propria identità e l'occasione per determinare quella dell'Altro. Ed è costruito da Samani come un itinerario lineare sul piano narrativo - che inizia in un villaggio di pescatori e termina sulle cime innevate delle Alpi Giulie -, ma circolare su quello drammaturgico, in quanto il mare è insieme punto di partenza e punto di arrivo.

Un percorso narrativo e metaforico di matrice classica - caratterizzato com'è da tappe, prove e incontri - che definisce un territorio liminare, dove il sacro collide con il profano, la religione con la magia, la vita con la morte. Un territorio simbolico nel quale la presenza-assenza di Dio ne testimonia in ogni caso l'immanenza. E che la giovane autrice triestina restituisce dando rilievo agli sguardi e ai silenzi attraverso un prezioso lavoro sul tessuto sonoro; mettendo in evidenza gesti e non-detti incastonandoli in elaborati *long take*; concentrandosi sul dialogo intimo tra i corpi, così come quello ineffabile tra questi e l'ambiente nel quale sono immersi, assumendo uno sguardo amorevole e partecipe.

Re granchio (2021) è invece l'opera prima di finzione di Alessio Rigo de Righis e Matteo Zoppis, rappresentandone il punto di convergenza del loro eccentrico percorso di ricerca sulla tradizione orale di matrice contadina. Perché qui, ancor meglio dei precedenti lavori - il cortometraggio *Belva nera* (2013) e il documentario *Il solengo* (2015) -, è focalizzato il nucleo di un discorso che riguarda gli artificiosi meccanismi dell'affabulazione, ovvero la sua necessaria quanto inaffidabile capacità di rigenerarsi continuamente e di moltiplicarsi in versioni differenti. Un discorso enunciato attraverso la contaminazione tra l'alto e il basso, ovvero tra modelli cinemato-



Piccolo corpo (2021) di L. Samani



Re Granchio (2021) di A. Cavalletto

grafici di genere (il melodramma, il western) con quelli di un "cinema di poesia" (soprattutto il Pasolini della "trilogia della vita", ma anche Alice Rohrwacher e Lisandro Alonso) e certa letteratura odepórica (il Bruce Chatwin di *In Patagonia*), ma non per questo derivativo. Il cui fascino è accresciuto dall'intelligenza con cui i due autori utilizzano il serbatoio del "canzoniere popolare" - che scandisce a *contrappunto* le tappe del racconto, senza dunque mai essere un semplice accompagnamento -, così come dall'attenzione data alla qualità dell'immagine, cui concorre decisamente il ricorso alla pellicola, che ne esalta il visionario lirismo.

La narrazione è divisa in due parti, entrambe introdotte dalla rievocazione che ne viene fatta da un gruppo di cacciatori in epoca contemporanea, che hanno il loro punto di contatto nella figura del protagonista (Luciano), il denominatore comune nella *deformazione* cui la vicenda viene sottoposta a posteriori - e che mette in evidenza la dicotomia tra la parola e l'immagine, la *distanza* tra ciò che viene raccontato da ciò che invece viene mostrato -, e l'utilizzo del medesimo procedimento, che fa ugualmente ricorso a una memoria ancestrale, composta da immagini psichiche sulle quali grava la presenza-assenza di un Ente organizzatore nel quale e dal quale confluiscono gli itinerari narrativi come i tragitti esistenziali.

Seppur lontani l'uno dall'altro per stile, sensibilità ed espressività linguistica, i titoli riportati in questa sintetica panoramica sembrano tuttavia snodarsi per il rapporto che intrattengono con *l'Imago dei*. Sia nel tentativo di ricerca che evidenziano, sia nell'ontologica capacità del cinema di coglierne i "riflessi". Tanto da riscontrare nella loro evidente diversità il medesimo sguardo, quello di chi ancora si ricorda di alzarlo per rivolgerlo al cielo.

TITANE: UN VIAGGIO NUOVO (E ANTICHISSIMO) NELLA VITA

Guido Bertagna

Analisi a tutto campo del film di Julia Ducournau, Palma d'oro di Cannes 2021. Un conto aperto con il dolore e la rabbia, ma anche la storia vibrante di una relazione tra due persone afflitte, ferite dalla solitudine e dalla morte. Una parabola postmoderna e postumana su un amore capace di accogliere l'altro oltre ogni ragionevole attesa



Titane (2021) di J. Ducournau

Mentre scorrono i titoli di testa di *Titane* siamo tra i metalli del motore. Ci siamo dentro. Lo vediamo, come in un ritratto, in primo piano. Ne sentiamo il pulsare vitale: ingranaggi, pompe, tubi, liquidi scuri, olio che cola in piccole gocce. Mentre l'auto va, il suo brontolio vitale appare sempre più vivo, presenza autonoma. Forse, annuncio di una minaccia. Seduta nel sedile posteriore, Alexia – occhi scontenti, modi ostinati - imita insistentemente il rumore del motore dell'auto. Il padre, al volante, cerca di coprire quello che arriva a lui solo come un fastidio: non una parola se non "smettila".

Alla radio una canzone di bluegrass che, da principio, sentiamo appena, confusa e coperta dal rumore del motore. Poi la riconosciamo come un tradizionale interpretato da tantissimi musicisti, tra cui Johnny Cash, Emmilou Harris, Jack White: *Wayfaring stranger*, viandante sconosciuto (straniero). Un folk-spiritual che racconta del viaggio dell'anima, delle pene, delle prove, delle fatiche che deve attraversare nella vita (questo *world below* che ha sempre un fiume Giordano da attraversare per arrivare alla terra promessa: *I'm just going over Jordan*) per arrivare nella meta definitiva, trovare riposo, posare la croce, reincontrare i propri cari, vedere il volto stesso di Dio e cantare le sue lodi per sempre:

*I'm just a poor wayfaring stranger
Traveling through this world below
There's no sickness, no toil or danger
In that bright land to which I go
I'm going there to see my father
And all my loved ones, who've gone on
I'm just going over Jordan
I'm just going over home
I know dark clouds will gather 'round me
I know my way is hard and steep
Yet beautiful fields arise before me
Where God's redeemed their vigils keep
I'm going there to see my mother
She said she'd meet me when I come
So I'm just going over Jordan
I'm just going over home*



Titane (2021) di J. Ducournau

*I'm just going over Jordan
I'm just going over home
I'll soon be free from every trial
my body will rest in the old Churchyard
I'll drop the cross of self-denial,
And enter home that great reward
I'm going there to see my Savior,
I'm going there no more to roam
I'm just going over Jordan
I'm just going over home
I'm going there to see my Savior,
to sing His praise forevermore*

Lo stesso brano ritorna in un altro momento importante del film¹, momento in certo modo

¹ Sono solo un povero viandante straniero/ che attraversa questo mondo sotto il Cielo/Non c'è malattia né dolore né pericolo/nella luminosa terra verso la quale vado/Vado là per incontrare mio padre/E tutte le persone amate che ci hanno lasciato/Vado oltre il Giordano/Vado oltre, verso casa//Lo so, nuvole scure si raccolgono su di me/Lo so, la mia strada è dura e impervia/Eppure leggiadri paesaggi si ergono davanti a me/Dove vegliano i Redenti dal Signore//Vado là per incontrare mia madre/Lei mi ha promesso di venirmi incontro al mio arrivo/Vado oltre il Giordano/Vado oltre, verso casa/Vado oltre il Giordano/Vado oltre, verso

rivelativo perché spinge all'estremo la complessità e le contraddizioni di Alexia-Adrien (così come quelle di Vincent e della loro storia): è il momento in cui Alexia-Adrien, spinto dai giovani colleghi della squadra dei vigili del fuoco, sorprende tutti esibendosi in una danza erotica sul tetto del camion sotto i loro occhi increduli, imbarazzati ma, insieme (misteriosamente) attratti. Questa sequenza – nell'esperienza della regista Julia Ducournau – rappresenta una svolta, il momento in cui si è resa conto che il film stava riuscendo anche meglio delle sue attese: un'autentica "epifania". La scena, infatti, nelle sue stesse parole, "had to transpire in my mise-en-scène with light, with angles. Not just the script. It's also how you portray and deconstruct gender stereotypes."²

Se Alexia è la *wayfaring stranger* del folk-spiritual e quel che seguiamo è il suo doloroso viaggio alla ricerca di un posto per vivere, Julia Ducournau – regista determinata e capace di creare atmosfere misteriose, sorprendenti e, insieme, urticanti – ci conduce per mano nell'attraversamento del *world below* che Alexia percorre con ferma, rabbiosa, determinazione.

C'è un brutto incidente all'inizio del film. Infastidito dall'incessante voce di Alexia che imita il rumore del motore e inizia a scacciare il suo sedile, il padre perde il controllo dell'auto e va a sbattere contro un blocco di cemento. Immagini di sala operatoria: come vedevamo il funzionamento del motore dal

casa//Sarò presto libero da ogni preoccupazione//Il mio corpo riposerà nel vecchio Camposanto/Potrò lasciare la croce del sacrificio/E entrare nella casa della Casa della grande ricompensa//Vado là per incontrare il mio Salvatore/Vado là, senza bisogno di vagare ancora/Vado oltre il Giordano/Vado oltre, verso casa/Vado là per incontrare il mio Salvatore/E cantare le sue Lodi per sempre//. Si veda https://hymnary.org/text/I_am_a_poor_wayfaring_stranger.

² Si veda l'intervista di Rachel Handler con Julia Ducournau: <https://www.vulture.com/2021/10/julia-ducournau-on-writing-titane-2021-s-boldest-film.html> "La scena doveva emergere nella mia *mise-en-scène* con luci, con angoli. Non solo con lo *script* [...] È anche un modo con quale potevo decostruire gli stereotipi del gender".

suo interno, tubi, gocce di olio scuro, così vediamo la placca di titanio che viene inserita nella base della scatola cranica di Alexia. Enfasi sulla ricucitura: quella cicatrice diventa un sigillo: Alexia lo porterà esibendolo come una traccia viva della sua storia e della sua identità mentre l'attraversamento del mondo la costringe a fuggire, a reinventarsi un'identità e un nome (accettando quello che altri le daranno), a dissimulare il gender, a nascondere il suo corpo, martirizzandolo.

Non è più la stessa Alexia: un'intensa sequenza ce la presenta mentre – chiusa in un'armatura contenitiva e protettiva – risponde all'invito del medico di alzare le mani e le braccia: l'inquadratura frontale ce la presenta come un *Ecco Homo*, con la corona (di spine fatte di viti e bulloni) e le braccia aperte come in croce, occhi vivi ma tristi. Ancora non sappiamo cosa significhi questo intenso primo piano ma annuncia una passione, così come non capiamo l'abbraccio denso e caldo, il bacio, che la piccola, uscendo dall'ospedale, offre all'automobile. Scopriremo poi che forse c'è stato un cambiamento o, forse, una mutazione (genetica, esistenziale): Alexia sente per il metallo, per l'automobile, una misteriosa affinità, una intensa attrazione emotiva ed erotica.

"The collision between this pure act of life and this material that is dead and cold on the floor was something that disturbed me, and was also attractive to me³" ha dichiarato la regista, raccontando i sentimenti provati dopo l'uscita nelle sale di *Raw*, il suo film precedente, e ricordando come fu in quel periodo che cominciò ad avere come degli incubi sull'idea di generare pezzi metallici di auto... Disturbo e attrazione sono come due poli attorno ai quali l'intera narrazione si svolge, così come il misterioso connubio (collisione?) di materiali. Il profilo tagliente e determinato inaugura la narrazione con Alexia adulta (Agathe Rou-

selle, occhi intensi, ferini, viso androgino, spigoloso). I capelli sollevati e raccolti sul lato destro a mettere bene in vista, al centro dell'inquadratura, la sua cicatrice-sigillo. Mentre la macchina da presa percorre, accarezzandola, un'auto lucida, fiammante – nuova fiammante, certo, ma le fiamme circondano tutto intorno il profilo della carrozzeria. Su queste fiamme, Alexia conduce una danza erotica mentre la musica ossessiva ci fa entrare nell'atmosfera fumosa e stranante in cui, tra un pubblico rigorosamente solo maschile, le donne si esibiscono accanto e sopra le auto nei loro movimenti di danza, provocanti e ammiccanti. Torneranno, le fiamme. Fiamme che bruciano nella rabbia di Alexia che diviene incontenibile. Un conto aperto con la vita, il suo: con il padre e la madre – cercati dal *wayfaring stranger*, insieme al Salvatore – con gli uomini, ma anche con le donne: con chiunque si avvicini in modi percepiti come una minaccia. Alexia elimina (fisicamente) ogni minaccia divenendo una ricercata serial killer. Assistiamo a un crescendo drammatico, così carico da mettere a dura prova, a tratti, la sua credibilità: Julia Ducournau ci investe con la sua espressività barocca, al confine – incerto – tra l'horror, il dramma e il delirio, sentiamo il calore di fiamme divoranti che bruciano al loro passaggio tutto (e tutte, tutti) quelli che trovano.

Un conto aperto anche il dolore e con l'amore: la prima vittima (che vediamo noi: in realtà, apprendiamo dal notiziario TV, è la quarta) è un fan che la segue nelle sue esibizioni (che hanno sempre a che fare con i motori: "Ti avevo seguita già al salone nautico", ammette) e che arriva a confidarsi di essersi innamorato di lei. Un attimo di apparente incertezza, a questa confidenza (che ci appare disarmata e sincera), un bacio appassionato. Ma è la strategia di difesa di Alexia: mentre sembra arrendersi al bacio, trafigge (penetra?) lo spasimante con il fermaglio dei capelli, arma sempre pronta a colpire un nemico (tutti, potenzialmente).

Solo con i metalli, con le auto (fiammanti), Alexia sente di potersi arrendere all'amore e

³ *Ibid.*: "La collisione tra questo puro atto di vita e il materiale, morto e freddo sul pavimento, era qualcosa che, allo stesso tempo, mi disturbava e mi attraeva".



al dono di sé: mentre sotto la doccia lava via i residui del delitto appena commesso, sente il potente richiamo della sua Cadillac, i fari accesi come due occhi vivi di desiderio, le fiamme brucianti. Avvicinatasi, nuda, ancora gocciolante, si abbandona nel sedile posteriore a un momento di sesso e di amore. Ne uscirà incinta. Vediamo le prime macchie scure, olio lubrificante, sul suo corpo, ma occorrerà scoprire molte cose ancora prima di raccapezzarsi in una storia che non si lascia conoscere facilmente.

“My films are layers – ha detto Julia Ducournau, che di *Titane* ha scritto anche i dialoghi e la sceneggiatura – that I leave behind to get to the next skin⁴.” Ma a strati procede anche la narrazione stessa di *Titane*: strati, livelli diversi, che vanno attraversati. C’è un *world below* in ogni strato, infatti. “You think the whole movie is going to be [one way.] – racconta ancora la Regista – And then you wait a little bit, and you go to another layer, and another layer, and another layer.”⁵

⁴ *Ibid.*: “I miei film sono strati diversi che io lascio dietro di me per vestire la prossima pelle”

⁵ *Ibid.*: “Pensi che il film, nel suo insieme, va’ in una sola direzione. Poi aspetti un poco, e ti trovi in un altro strato, e un altro strato e un altro strato”

Questo modo di procedere riguarda anche alcune scene, incluse quelle, in particolare, che hanno imposto il film come indigeribile o gratuitamente provocante. Il pubblico si è sentito in balia delle sovraccitate fantasie della regista. Per esempio, la sequenza in cui, nella toilette della stazione, Alexia decide di sconvolgere i suoi connotati per sfuggire alla facile riconoscibilità delle foto segnaletiche e si rompe il naso sbattendolo sul bordo del lavandino. Pare che a Cannes, durante la proiezione del film, diverse persone abbiano abbandonato la sala, trovando quella sequenza inguardabile. “I knew that would happen,” Ducournau ammette, “You know why I am happy about this? Because you actually don’t see anything. You think you see something, but you don’t. When you anticipate something, somehow it makes it worse in your head.”⁶

Che cosa non si vede e cosa occorre vedere? Quali sono i livelli più profondi del *world below* che dobbiamo attraversare seguendo Alexia? È la regista stessa a tracciare un

⁶ *Ibid.*: “Sapevo che poteva accadere. Lo sai perché sono contento per questo? Perché tu veramente non vedi nulla. Pensi di vedere qualcosa, ma non vedi nulla. E quando anticipi qualcosa, in qualche modo lo peggiori nella tua testa”.

possibile percorso, suggerendo la direzione da seguire, mi sembra.

Titane, infatti, entra potentemente nei pensieri di Julia Ducournau immersa nel lavoro di post-produzione del suo film precedente, *Raw*, opera che l’ha presto segnalata alla critica e al pubblico per alcune immagini molto forti: “I wanted to confront myself and tackle the topic of love, because it’s something that, for me, is incredibly hard to talk about. It’s somehow transcendental; it goes through you in such a transformative way that it’s, for me, very belittling to put words on it”⁷.

Per la prima parte del film – fino intorno alla prima mezz’ora – è un crescendo di rabbia e di furia omicida. Dopo gli ultimi delitti, ancora le fiamme: l’incendio appiccato nella casa paterna (il padre chiuso a chiave nella sua camera). Anche in questa sequenza di delitti horror-trash occorre percorrere gli strati diversi, scendere a livelli più profondi, ci dice la regista. Siamo, infatti, avvertiti dall’antico

⁷ Rachel Handler, in *Titane’s Julia Ducournau Doesn’t Think She’s a Provocateur* (vulture.com) “Volevo confrontarmi con me stessa e affrontare il tema dell’amore perché per me è qualcosa di incredibilmente difficile da trattare. È in qualche modo trascendentale. Ti attraversa in una maniera così trasformante che per me è davvero riduttivo provare a parlarne”.

successo di Caterina Caselli, quasi una didascalia musicale più che l’allusione a livelli *altri* da attraversare: “Nessuno mi può giudicare, nemmeno tu”. Anche se la verità fa male. Lo s(appiam)o. Troppo presto (troppo facile?), quindi, giudicare. Questo crescendo si compie idealmente al passaggio di Alexia braccata dalla polizia, protetta (dissimulata) soltanto dal cappuccio, davanti alla foto segnaletica che la definisce “soggetto pericoloso” e raccomanda di “contattare il nucleo crimini seriali”. Ma, nell’atrio della stazione, un’altra foto segnaletica attira la sua attenzione, quasi un’epifania: il volto di Adrien Legrand, scomparso da dieci anni. Ecco come potrebbe essere oggi il suo volto, un volto con dieci anni di più, racconta l’immagine segnaletica. Forse quel volto è per Alexia una possibile salvezza: ecco come potrebbe essere Alexia-Adrien. Dalla toilette della stazione, Alexia esce con il naso rotto, il corpo chiuso (penosamente) in una rigida fasciatura a nascondere le curve del seno e del ventre, e con una nuova possibile identità. Per Vincent Legrand, interpretato da un Vincent Lindon che abita potentemente le scene con il suo corpo e con i suoi occhi tristi, quello è suo figlio, quel figlio scomparso nel nulla dieci anni prima. Inizia qui la seconda



Titane (2021) di J. Ducournau



La regista Julia Ducournau sul set



Titane (2021) di J. Ducournau

parte del film. La storia di una relazione tra due persone afflitte, ferite profondamente dalla solitudine e dalla morte, che iniziano a cercare l'uno nell'altra le ultime, residue, possibilità di poter sperare ancora. Di poter trovare ancora qualche appiglio nella vita. Per Vincent è voler credere di aver ritrovato un figlio. Per Alexia-Adrien di aver ritrovato un padre. Una famiglia. Una casa.

Da questo ricomposto nucleo familiare – che è certamente quanto di più stravagante e *queer* si possa pensare (forse testimonianza della “queer vision of the world” di Julia Ducournau) – prende forma la ricerca della regista per una storia che è soprattutto “a story about unconditional love”. Un amore “incredibly hard to talk about”, “somehow transcendental”, capace di una impensabile forza di trasformazione.

“I wanted to create the journey of someone toward her own humanity and toward love – spiega Ducournau – . I had to start with someone who felt nothing – nothing of her own humanity, repulsed by humanity itself, incapable of feeling any emotion. So starting from this – with her repulsion for flesh, for what's life – and going to metal – which feels like a dead material, a cold material – was really reflecting what she is on the inside. She also has metal in her head, of course. The connection was easy for me: when you want to go from something that's dead, a sullen soul – the way she interacts with metal rather than humans says so much more than any words. You don't need to psychologize it. You understand it and why she has these feelings for the car⁸”.

⁸ *Ibid.*: “Volevo creare il viaggio di una persona verso la sua propria umanità e verso l'amore. Così, cominciando da questo – dal suo disgusto per la carne, per quello che è vita – e attratta dai metalli – che sente come materiali morti e freddi – comincia a riflettere su che cosa è lei nel suo intimo. Naturalmente, lei ha anche del metallo nella sua testa. La connessione mi è venuta facile: quando parti da qualcosa che è morto, da un'anima incupita, il modo con cui interagisce con i metalli piuttosto che con gli umani, dice molto più di tante parole. Non hai bisogno di “psicologizzarlo”. Lo capisci e capisci perché lei ha questa qualità di *feelings* con l'auto”.

E Vincent? È oppresso dalle sue solitudini, imbottito di steroidi (e, nonostante questo, ormai incapace di quelle prestazioni che il suo corpo gli permetteva in passato), aggrappato alle sue illusioni ma ha una grande qualità, una risorsa vincent(e): sa affrontare e spegnere gli incendi, sa come domare le fiamme. E sa contenere la violenza e la reazione omicida di Alexia-Adrien: lo vediamo una sera, in un momento di cercata intimità tra loro due, nella danza che scivola progressivamente in una lotta e, quindi, in un'aggressione. Quella danza-lotta si svolge nell'accompagnamento delle note del brano di Rod Argent cantato dagli *Zombies*, *She's not there*: altra didascalia musicale che Julia Ducournau lascia sulla sua narrazione:

*Well, no one told me about her,
the way she lied
Well, no one told me about her, how many
people cried
But it's too late to say you're sorry
How would I know, why should I care?
Please don't bother tryin' to find her
She's not there⁹*

Dov'è lei? Dov'è il suo mistero? Cosa me ne deve importare? Nel frattempo, la vita custodita nel grembo si fa strada: dai seni cola gasolio scuro, un misterioso rivestimento metallizzato appare nel grembo, sotto la carne. Quale mistero nasconde? Un lento avvicinamento, quello tra Vincent a Alexia-Adrien. Un avvicinamento di corpi, nel silenzio: Alexia-Adrien non parla. Ma per la prima volta dall'inizio del film trova chi ha saputo contenere la sua rabbia omicida sempre pronta, prima, a eliminare chiunque le si avvicinasse davvero. Il cammino verso l'umanità, l'umanizzazione, comincia da questo contenimento della violenza e dalle emozioni indecifrabili

⁹ Beh, nessuno mi ha parlato di lei, del suo modo di fingere/Beh, nessuno mi ha parlato di lei, di quanta gente ha pianto/Ma è troppo tardi dire che ti spiace/Come potevo sapere/Perché dovrebbe importarmene?/Per favore non mi rompere, cercando di trovarla./Lei non è là.

e inaccettabili di fronte a cui Alexia-Adrien ha finora agito eliminandole radicalmente. La trasformazione sembra fare un passo ulteriore quando, nel bagno, trovato Vincent privo di sensi dopo una overdose di steroidi, anziché conficcarli nel cranio o nella schiena il punteruolo fermacapelli, arma usata tante volte nei delitti precedenti, lo abbraccia e lo chiama "papà". L'inquadratura frontale si ferma in una sorta di Pietà capovolta: è il "figlio" che sostiene il "padre". Sembra la vita che torna a farsi strada, a trovare le sue strade, strade capaci di attraversare la verità: "Non sono Adrien, sono Alexia", dirà a Vincent mentre è tesa nello sforzo del parto. Strade capaci di lasciar emergere i sentimenti senza più temerli: "ti voglio bene" potrà Alexia sussurrare a Vincent, dopo che Vincent, scoperta l'identità sessuale di Alexia-Adrien le ha dichiarato: "Non mi importa chi tu sia: sei mio figlio".



Altre due scene di *Titane* (2021) di J. Ducournau

Viene da chiedersi se è questa la dimensione trascendentale che Ducournau attribuisce all'amore, la sua capacità trasformante. Un amore capace di accogliere l'altro oltre ogni attesa, oltre ogni proiezione dei propri fantasmi, e di identificarlo oltre la tirannia di ogni bisogno e di ogni istinto. Questo amore – e solo questa qualità di amore – è fecondo, sembra insistere la regista francese, e sa andare oltre ogni cosa, mettendosi al servizio della vita. Mentre Alexia è tesa nello sforzo del parto il coro canta "kommthirtöchterhelftmirklagen" ("venite, figlie, aiutatemi a piangere"), prologo monumentale della *Passione secondo Matteo* di J.S. Bach nel quale si svolge il dialogo drammatico tra le figlie di Sion e il coro dei credenti, le "anime fedeli", l'invito a venire per sostenere lo sguardo e il pianto. Non (più) un pianto di disperazione ma di pietà, per una salvezza trovata, ricevuta in dono:

CORO I e II

- Venite, figlie, aiutatemi a piangere...

Guardate!

- Chi? ...

- Lo sposo. Guardatelo...

- Come?

- ...Sì, come un agnello!

CORALE:

O Agnello di Dio, innocente, sgozzato sul legno della croce.

[...]

CORI I e II:

- Guarda...

- Dove?

- ...Alle nostre colpe.

CORALE:

Tutti i peccati tu hai portato, altrimenti noi dovremmo disperare.

CORO:

Guardalo: per amore e misericordia porta il legno pesante della croce!

CORALE:

Abbi pietà di noi, o Gesù!

La nascita che chiede la vita di Alexia compie la parabola narrativa del film di Julia Ducournau.



quella detta "Santa", della narrazione evangelica, ripensata in un *pastiche* postmoderno e transgender (anche nel senso di gender cinematografico). Se Julia Ducournau ci fa affacciare su un post-umano che si propone di "uccidere ogni stereotipo"¹², un post-umano fatto di umanità contaminate e di sconfinamenti di frontiere (di gender, identità, corpi, umanità e macchine, materiali che collidono ma si attraggono) l'approdo sembra invece ricondurci all'umano di sempre, a quello che non si può perdere (proprio adesso che appare possibile il suo definitivo superamento), a quello che sa prendersi a cuore la vita, la propria, certo, ma, ancor più, quella dell'altro, non importa quale *altro*. "Is'a a story about unconditional love", commenta Rachel Handler¹³. E quale umanità nasce? La spina dorsale metallica del piccolo nato, come detto, annuncia un'umanità nuova ma bisognosa delle stesse, irrinunciabili, cose dell'umanità di sempre. Arriva forse dal futuro, *Titane*, ma per annunciarci quello che è vero da un immemore passato: la vita, e il suo senso, in un amore che va oltre se stesso.

¹² "When I see a stereotype, I try to kill it." Si veda l'intervista rilasciata dalla regista francese a Jonathan Romney per The Guardian: <https://www.theguardian.com/film/2021/nov/21/julia-ducournau-titane-interview-rav>

¹³ <https://www.vulture.com/2021/10/julia-ducournau-on-writing-titane-2021s-boldest-film.html>: "E' la storia di un amore incondizionato".

na. La traccia sonora della *Passione secondo Matteo* di Bach sembra chiedere con insistenza anche qui di andare oltre. C'è un altro livello di senso in questa nascita: Alexia è finalmente libera. Alleggerita dal peso che ha gravato mortalmente la sua esistenza – "free from every trial", "no more to roam", come cantava l'antico inno *Wayfaring Stranger* – può arrivare a casa.

Verrebbe da chiedersi, ma qui si può farlo solo come cenno, se in questa nascita accompagnata dal coro bachiano non possa leggersi un'indicazione che Julia Ducournau ci offre proprio nel compimento di questa parabola postmoderna e postumana. Seguendo un solco tracciato già da autori come Cronenberg, Carax, Hitchcock, siamo stati messi a contatto con una dilatazione del nostro sentire e della nostra immaginazione: ora, è come ci venisse chiesto, al suo compimento, di custodire e prenderci cura di ciò che non possiamo perdere senza smarrire anche la nostra identità, forse la stessa vita. "Questo vuol dire – scrive Elena Pulcini nelle sue riflessioni sul post-umano – che non possiamo sottrarci all'onere di domandarci ogni volta e in ogni momento, non 'che cos'è l'umano', ma quale immagine dell'umano vogliamo salvare nel momento in cui è diventato possibile il suo 'superamento'¹⁰".

"Ogni sequenza fonde materie contrarie, metallo e olio motore, fiamme e lacrime, partorendo (letteralmente) un genere nuovo e non identificato" ha scritto Marzia Gandolfi¹¹. Alexia rimane incinta senza "conoscere" uomo. Vincent è chiamato a prendersi cura ("io sono qui", le sue parole sulle quali il film si chiude) di una vita non generata da lui e *altra* da lui, come testimonia la spina dorsale metallica del bimbo che prende tra le braccia. Si forma un nucleo familiare totalmente fuori dagli schemi che potrebbe far pensare a *quella* famiglia,

¹⁰ E. PULCINI, *Dall'Homo Faber all'Homo Creator*, in I. SANNA (Ed.), *La sfida del post-umano. Verso nuovi modelli di esistenza?*, Roma-Studium, 2005, 13-26, 25

¹¹ <https://www.mymovies.it/film/2021/titane/>

LE FAMIGLIE IN CHIAROSCURO DI **BERLINO 2022**

Anna M. Pasetti



Conflitti, complicità e palestre di sguardo. Legami di sangue e coppie come paradigmi critici della contemporaneità. *Alcarràs* della spagnola Carla Simón premiato con l'Orso d'oro, Orso d'argento – Premio della giuria a *Robe of Gems* della messicana Natalia López Gallardo.

Alcarràs (2022) di C. Simón

Genitori, figli, sorelle, fratelli, parenti, coppie. Sono i membri di famiglie ristrette e allargate, tradizionali e progressiste, funzionali e disfunzionali. Il primigenio luogo relazionale dell'essere umano ha ipse facto da sempre occupato il centro di narrazioni letterarie e cinematografiche, nucleo propulsore da cui tutto parte e tutto torna in deflagrazioni e resistenze che incidono - nel tempo - sulla società e sulla politica, spesso dai risvolti capaci di segnare la Storia. L'edizione 72 della Internationale Filmfestspiele di Berlino (10-20 febbraio 2022) ha manifestato uno straordinario concentrato di narrazioni di legami famigliari diversamente espressi e formalmente interessanti nel loro opporsi o partecipare ad imprevisti esterni o interni che ne mettono a dura prova la coesione o, al contrario, rivelano la fragilità. Non pochi, dunque, i campi/controcampi relazionali drammaturgicamente intesi che, nel florilegio multiculturale della Berlinale, si trovano a rispecchiare i paradigmi di una contemporaneità in crisi di identità.

Complicità famigliari tra resistenza e criminalità

Premiato con l'Orso d'oro, *Alcarràs* di Carla Simón mette in scena la famiglia contemporanea più prossima alla tradizione: radicata sul territorio, legata umanamente e professionalmente alla terra che da generazioni coltiva, intimamente coesa alla comunità locale. D'ispirazione autobiografica, l'opera seconda della regista catalana segnala nella caotica complicità dei 'rumorosi' Solé l'elemento vitale capace di opporsi e resistere alle avversità esterne. Il suo sguardo, attento alle istanze sociali e politiche, propone un affresco istantaneo ma profondo, ben consapevole dell'*humus* culturale del territorio e altrettanto radicale nelle posizioni assunte, sia dal punto di vista tematico che formale. In tal senso la battaglia intentata dai Solé e dalle famiglie limitrofe contro l'espropriazione municipale dei loro terreni coltivati a pesche a vantaggio di pannelli solari diviene il motivo di un coinvolgimento extra-testuale, ovvero



Alcarràs (2022) di C. Simón



Les Passagers de la nuit (2021) di M. Hers



Robe of Gems (2022) di N. López Gallardo

del pubblico che si sente letteralmente travolto dal 'carattere' emozionale e sanguigno di quest'opera spagnola peraltro co-prodotta dall'Italia. Nessuno dei famigliari è un tratteggio, dall'anziano capostipite alla piccola Iris ciascuna e ciascuno sono portatori di personalità fiere ma capaci di instaurare relazioni (pro)positive.

Relazioni famigliari complici e intimamente generose sono al centro anche del concorrente *Les passagers de la nuit* di Mikhaël Hers ambientato nella decade degli '80 parigini: una giovane madre appena lasciata dal marito attraversa la sofferenza dell'abbandono accompagnata dal padre anziano e dai due figli adolescenti. Gli anni trascorrono e la Storia lascia le sue tracce: contestualmente il *Bildungsroman* di Elizabeth (un'ispirata Charlotte Gainsbourg) e i suoi ragazzi - la figlia Judith e soprattutto il figlio Matthias, alter-ego del regista anche se retrodatato anagraficamente di alcuni anni - li incarica di un ruolo testimoniale delle mutazioni socio-politiche francesi, mentre cresce per loro la consapevolezza dell'inestimabile valore dei legami consanguinei laddove nutriti da cura, rispetto e verità profonda.

Anche il 18° film di finzione del tedesco Andreas Dresen, *Rabiye Kurnaz vs George W. Bush*, mette in relazione una famiglia ai fatti della Storia, invertendone però il verso e intensificandone la prossimità. Ispirato alla vera storia del giovane Murat Kurnaz, imprigionato da innocente a Guantanamo dal 2001 al 2006, il dramma assume il punto di vista di sua madre Rabiye che fu protagonista di una straordinaria battaglia per la liberazione del figlio. Avvalorato da una solida sceneggiatura firmata da Laila Stie-



Robe of Gems (2022) di N. Lòpez Gallardo

ler e dall'intensa interpretazione dell'attrice turco-tedesca Melten Katpan - entrambe premiate con l'Orso d'argento - il *legal/political drama* teso e formalmente 'intonato' al suo tema evidenzia al pari di *Alcarràs* quanto la complicità familiare sia il punto di partenza per una concreta 'interferenza' nei soprusi esterni, in questo caso di palese politica internazionale: grazie a Rabiye e ai suoi cari la Storia può addirittura 'invertire' il suo corso con un'azione determinata, coraggiosa, a tratti rivoluzionaria. Nettamente più complesso, perché costruito sull'ambiguità se non sulla diretta partecipazione, è invece il 'contatto' con il mondo criminale di due famiglie apparse in altrettanti film: *Robe of Gems* di Natalia Lòpez Gallardo (in concorso, premiato con l'Orso d'argento - Premio della giuria) e *Una femmina* del calabrese Francesco Costabile (Panorama). In entrambi i casi, come del resto nel lungometraggio di Dresden, è la figura femminile a farsi promotrice drammaturgica: da una parte nella 'tripartizione' del punto di vista delle protagoniste del *crime movie* della regista messicana che mette al centro una quotidianità esistenziale alla mercé dell'efferato crimine locale, dall'altra, invece, nell'accentramento sulla giovane Rosa, figlia intelligente e volitiva di una famiglia camorristica, che tenta a suo modo di ribellarsi al *modus operandi* dei clan aspromontini affiliati all'Ndrangheta. Seppur con poetiche e linguaggi distinti, sia nel film messicano che in quello italiano, si ravvisa il tentativo di rappresentare il caos etico - il bene e il male sono mescolati - attraverso un'organizzazione narrativa non-lineare, ovvero frammentaria di famiglie matriarcali eppure vittime di violenza proprio a carico delle donne.

Figli vs Genitori

È emblematico che il nuovo e da tempo atteso film dell'autore austriaco Ulrich Seidl, *Rimini* (in concorso) inizi con la morte della

madre del protagonista. Un uomo, quest'ultimo, di evidente 'felliniana' ispirazione incaricato drammaturgicamente di essere il punto di incontro/scontro tra la generazione precedente e quella a lui successiva. Cantante da balera e *gigolò* all'occorrenza per anziane turiste sulla riviera romagnola, l'austriaco Richie Bravo sopravvive a Rimini di espedienti, benché la memoria iconografica lo inquadri in tutto lo splendore di una carriera da star di provincia. Seidl vi costruisce attorno e attraverso un mondo dolente fatto dei suoi consueti *freaks* ma stavolta inseriti in una narrazione meno grottesca e più compiuta, e soprattutto inaspettatamente empatica. Il nervo scoperto di Richie, ormai 60enne decadente ma sempre brillante e *cool* davanti al suo pubblico, è il rapporto con la figlia ventenne che improvvisamente si palesa nella sua vita. Tra i due è conflitto aperto, direzionato dalla ragazza in aperte accuse verso un padre da sempre inesistente e indifferente a lei e a sua madre. L'elaborazione del lutto di Richie si estende, dunque, alla propria inadeguatezza di figura genitoriale, ovvero un padre praticamente già defunto.

La sua difficile conciliazione del conflitto, così come l'impossibile recupero del tempo perduto, si riflettono nelle dinamiche di *La ligne* di Ursula Meier, anch'esso selezionato in competizione, interamente edificato sulle relazioni problematiche tra una madre infantile e le sue figlie assai più mature di lei. La donna (interpretata dalla sempre perfetta Valeria Bruni Tedeschi) è un'ex pianista rancorosa verso la figlia maggiore - e in estensione anche le altre due - per averle ostacolato la carriera solo per il fatto di essere nata. Traumi e ferite vengono al pettine nella splendida scena di apertura del film di Meier, da sempre esperta narratrice di sorellanze e maternità, in cui la ragazza aggredisce fisicamente la madre con una violenza che da sola nutre di senso il movimento emotivo dei personaggi. Emblematica diventa dunque la "linea" che dà titolo al quinto lungometraggio di Meyer, una linea di separazione fisicamente tracciata dalla figlia minore a 100 mt dalla casa materna, perché tale è la distanza "di sicurezza" stabilita in tribunale che la giovane deve mantenere per protezione di una madre che, in realtà, la detesta. Organicamente geome-

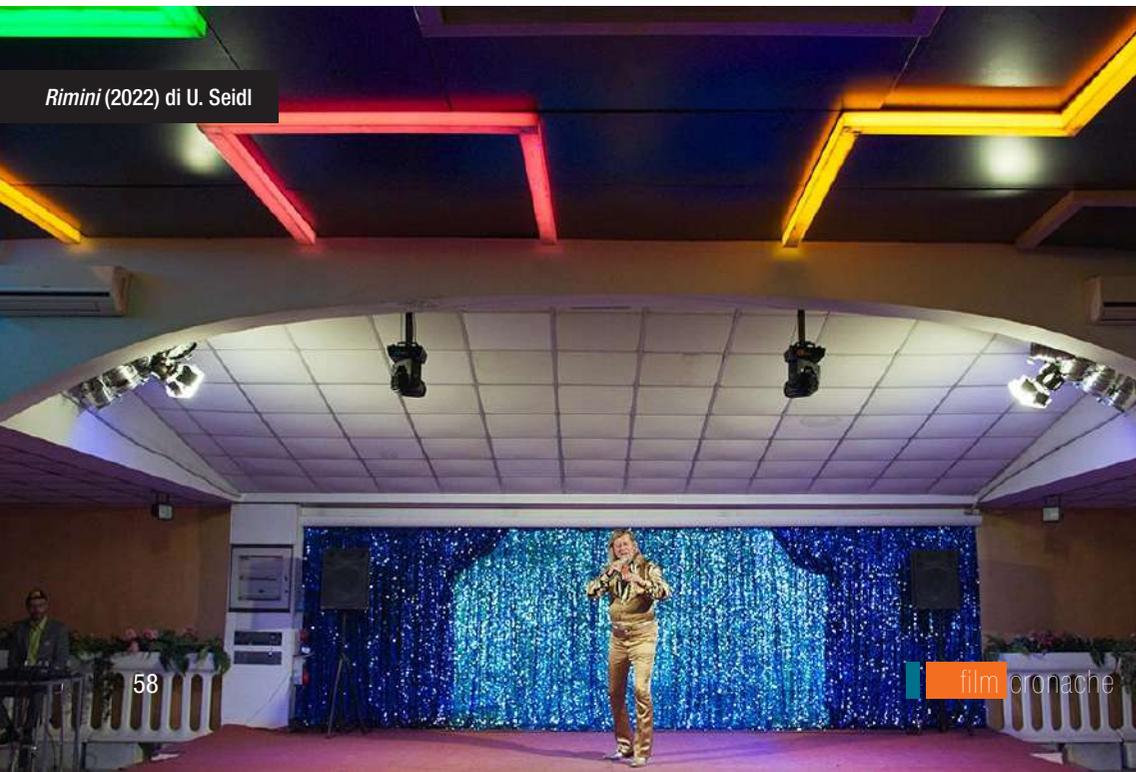


Return to Dust (2022) di Rui Jun Li

trico, ben scritto, diretto e recitato *La ligne* è emblematico in un ragionamento di conflittualità generazionale e di rotture familiari: un modello opposto alle complicità descritte nella prima parte di questa riflessione critica.

Identità a prova di coppia

Non ha bisogno di presentazioni il talento di Claire Denis, specie quando declinato sulle pieghe dei sentimenti umani. Premiata con l'Orso d'argento alla regia per il suo struggente *Avec amour et acharnement*, la cineasta francese elabora la narrazione di un triangolo amoroso informato in un cinema liminale tra il visibile e l'invisibile, il tutto filtrato dal punto di vista di una protagonista (Juliette Binoche) fragile e intimamente ambigua. Perché la sua complessità è solo apparente: una maschera per dissimulare la dipendenza dall'Altro e dunque per affermare l'incapacità di una sana autonomia. Le figure maschili (il compagno attuale incarnato dal sempre perfetto Vincent Lindon e l'ex marito a cui dà il volto Grégoire Colin) sono funzionali al disvelamento del suo *character*, unico e vero 'nemico' in campo in una storia costruita più sul monologo che sul reale 'dialogo di coppia'. Anche *Nana*, protagonista dell'omonimo lavoro dell'indonesiana Kamila Andini, è una donna misteriosa e 'divisa in due' in termini di relazioni coniugali. Ma di tale situazione la donna è una vittima nel contesto degli or-



Rimini (2022) di U. Seidl



Avec amour et acharnement (2022) di C. Denis

rori subiti dal suo popolo, essendo il racconto di Andini ambientato nel 1966 all'indomani della sanguinosa guerra nel Borneo. Nana è sottoposta al ricatto di un matrimonio con un uomo anziano ricco e potente, nonostante sia ancora sposata a un altro, arrestato perché comunista. Costruito su uno stile che volontariamente evoca i fantasmi melodrammatici di Wong Kar-wai, *Nana* ha il pregio di mettere la donna realmente al centro del suo universo di contrasti, nella coraggiosa ricerca di un'identità profonda al di fuori dei condizionamenti socio-politici correnti.

Un coraggio che abbonda nelle coppie protagoniste di tre altri concorrenti di Berlinale 72: *Drii Winter* dello svizzero Michael Koch, *Un año, una noche* dello spagnolo Isaki Lacuesta e *Yin Ru Chen Yan (Return to Dust)* del cinese Li Ruijun. Per quanto organizzati su impianti narrativi, drammaturgici ed estetici nettamente diversi, i tre film mettono in scena l'unità della coppia quale elemento di forza, resistenza o resilienza contro le avversità esterne. Qualcosa di non dissimile dalla complicità familiare sopra descritta ma qui distinta perché limitata al legame sentimentale tra un uomo e una donna. Se i giovani sposi delle Alpi svizzere raccontati attraverso i canoni della tragedia classica da Koch si trovano insieme ad affrontare la grave malattia che colpisce il marito, i due trentenni del film di Lacuesta - ispirato alla vera storia del protagonista maschile - trovano il proprio comune nemico nel trauma seguente all'attentato del locale parigino Bataclan del 13 novembre 2015: la loro esistenza concepisce un *pre* e *post* esplosione (anche sul piano metaforico) che ne condiziona comportamenti e sentimenti, fino alla messa in discussione della stessa identità relazionale. Più anziani, ma egualmente coesi nella loro 'resistenza' al mondo esterno, sono invece i protagonisti messi in poesia cinematografica dal 39enne Li Ruijun, già al suo sesto lungometraggio: opponendosi a loro modo all'incedere della Storia, i due coniugi dimostrano la capacità di un amore silente eppure potente, rispettoso nel sostegno delle reciproche fragilità giammai messe in scena con l'estetica del ricatto emotivo. È la dignità dell'amore di coppia nella migliore delle manifestazioni, che si rivela e rafforza giorno dopo giorno, eroico, resiliente e nascosto.



Drii Winter (2022) di M. Koch

Between Two Dawns (2021) di S. Nacar

TFF

'MORTI BIANCHE' E DENUNCE SOCIALI

Paolo Perrone

La vittoria al 39° Torino Film Festival di *Between two dawns* del turco Selman Nacar, storia di una fabbrica tessile e del più giovane dei due fratelli proprietari. Premio speciale della giuria *ex aequo* all'argentino *El planeta* e all'egiziano *Feathers*: una commedia stralunata e un film di impegno civile. Il ritorno di Steve Della Casa al timone della manifestazione subalpina.



Un'edizione nuovamente in presenza, dopo quella completamente *on line* del 2020, con 182 film in cartellone, nove schermi cittadini coinvolti (comprese, per la prima volta, tre sale Acec per un'ampia selezione di repliche), l'obbligo di prenotazione anticipata in rete per qualunque proiezione, masterclass, incontro o evento, con la biglietteria di fatto smaterializzata. Uno sforzo non da poco, quello compiuto dal 39° Torino Film Festival, i cui dati conclusivi, al termine della manifestazione avviata il 26 novembre e conclusasi il 4 dicembre 2021, hanno registrato 32.900 presenze (contro le 48.628 visioni *on line* del 2020 e le 61 mila presenze del 2019), 1.678 accreditati stampa e professionali/industry (1.128 nel 2020, 2.090 nel 2019), 21.663 biglietti venduti (18.402 nel 2020, 26.165 nel 2019) e 106.116 euro di incasso (103.083 euro nel 2020; 234 mila euro nel 2019). Numeri in calo, dunque, rispetto all'ultima edizione pre-pandemia, ma,

proprio per lo scenario emergenziale in cui siamo ancora immersi, non trascurabili.

Un ritorno al passato

Il futuro della rassegna subalpina, in ogni caso, guarda al passato, con il saluto del direttore Stefano Francia di Celle, che, al termine del suo mandato, ha scelto di non prorogare il contratto decidendo di tornare in Rai dopo due anni di aspettativa. A sostituirlo, Steve Della Casa, già al timone del Tff dal 1998 al 2002 e, nel 1982, tra i fondatori dell'allora Festival Cinema Giovani. Chiamato a dirigere l'edizione del quarantennale, dovrà guidare la manifestazione in un momento indubbiamente di transizione, nel solco della tradizione e innovazione che da sempre caratterizzano l'identità del Tff, ma superando una fase cruciale di passaggio della quale, nel novembre scorso, in effetti si sono percepiti gli echi. I flussi spettatoriali, in primis, pur in un periodo di forte crisi in cui la sala

cinematografica sta perdendo la sua centralità a vantaggio delle piattaforme *streaming*, sono l'obiettivo programmato. Una sfida delicata, per un festival certo non votato al *glamour* bensì, fin dalle sue origini, alla ricerca e alla sperimentazione, ma che può contare ancora su un'utenza vasta, competente, appassionata.

Non disperdere il proprio pubblico e, se possibile, fidelizzarne altro. Questo il compito di Della Casa. Un compito che può comunque tenere conto, rispetto all'edizione 2021, di un verdetto ben rappresentativo dei valori artistici emersi nel concorso lungometraggi e formulato senza sviste dalla giuria del 39° Torino Film Festival. La vittoria come miglior film di *Between two dawns* del 31enne turco Selman Nacar, infatti, conferma e certifica l'ottima impressione lasciata sui titoli di coda: un'opera prima che, come evidenziato dalla motivazione espressa dalla giuria, presieduta dalla regista Ildikó Enyedi e composta, tra gli

altri, da Alessandro Gassmann, "riesce con straordinaria capacità di scrittura e regia a raccontare una storia credibile, che ci fa ridere, emozionare e che ci sorprende". Un film "maturo, diretto con sobrietà intelligente", che, focalizzandosi sul più giovane di due fratelli proprietari di una fabbrica tessile, mette in scena un dramma sulle 'morti bianche' sensibile e profondo.

Il peso delle scelte morali

L'incidente di un operaio, ustionato dopo un turno di lavoro affrontato senza le necessarie protezioni, è la miccia che accende il fuoco delle responsabilità e brucia i rapporti di fiducia, da un lato tra i due fratelli e il loro padre e, dall'altro, tra il giovane e la famiglia del manovale, in una progressiva presa di coscienza che urta, scuote e smuove ogni equilibrio. Un film, dunque, rigoroso e cadenzato, capace di svilupparsi, senza enfasi, attorno a temi importanti come la sicurezza

sui luoghi di lavoro, lo sgretolarsi di certezze individuali che parevano acquisite e il peso delle scelte morali nell'economia d'impresa. Tante le sfumature di una sceneggiatura quadrata e convincente, capace di far emergere il cinismo di una titolarità industriale per la quale il rispetto dei tempi di consegna di un grosso carico di stoffe è prioritario al decorso ospedaliero del dipendente, ferito e trasportato al pronto soccorso, e agli sviluppi legali della causa che potrebbe scaturirne. Allo stesso tempo, *Between two dawns* non trascura di sottolineare la correttezza degli stessi vertici della struttura tessile, rispettosa dei protocolli di sicurezza e animata, fino a quel momento, da un sincero rapporto di lealtà con i propri addetti e fornitori. E' questa duplice facciata, nella sua efficacia realistica, a fare del film di Nacar un'opera carica di sottigliezze, che si schiera dalla parte della vittima ma resta a concentrarsi sul versante padronale. Credibilità e verosimiglianza si posano pure sulla famiglia dell'operaio ustionato, mostrata anche qui in contrappeso, non a senso unico e con coloriture chiaroscurali. Aprendo la strada, all'interno dei due nuclei parentali dei proprietari e dei dipendenti, alla rifrazione di una dimensione patriarcale rigida e antiquata.

Denuncia sociale e realismo magico

La rassegna subalpina ha complessivamente mostrato, tra i dodici lungometraggi internazionali in concorso (tutte opere d'esordio o seconde prove), incoraggianti segnali di vitalità, tenendo fede, sul versante autoriale, allo spirito di ricerca dell'ex Cinema Giovani ed ereditandone, attraverso i migliori titoli in cartellone, la stessa freschezza di sguardo. Anche se, pure in concorso e in altri frangenti, non sono mancati alcuni passi falsi. In ogni caso, anche il Premio speciale della giuria attribuito *ex aequo* a *El planeta* e a *Feathers* ha collocato sotto i riflettori due film riusciti (il secondo ancora più del primo). Se il film della 32enne argentina (ma cresciuta in Spagna) Amalia Ulman, qui anche protagonista,

Feathers (2021) di O. El Zohairy



sul luoghi di lavoro, lo sgretolarsi di certezze individuali che parevano acquisite e il peso delle scelte morali nell'economia d'impresa. Tante le sfumature di una sceneggiatura quadrata e convincente, capace di far emergere il cinismo di una titolarità industriale per la quale il rispetto dei tempi di consegna di un grosso carico di stoffe è prioritario al decorso ospedaliero del dipendente, ferito e trasportato al pronto soccorso, e agli sviluppi legali della causa che potrebbe scaturire. Allo stesso tempo, *Between two davies* trascura di sottolineare la correttezza degli stessi vertici della struttura tessile, negligente dei protocolli di sicurezza e, almeno fino a quel momento, da un sincero rapporto di lealtà con i propri addetti ai lavori. È questa duplice facciata, nella sua analisi realistica, a fare del film di Nacar un'opera carica di sottigliezze, che si schiera dalla parte della vittima ma resta a concentrarsi sul versante padronale. Credibilità e verosimiglianza si posano pure sulla famiglia dell'operaio ustionato, mostrata anche qui in un contrappeso, non a senso unico e con toni più chiaroscurati. Aprendo la strada all'incontro dei due nuclei parentali del proprietario e dei dipendenti, alla rifrazione di una dimensione patriarcale rigida e antiquata.

Denuncia sociale e realismo magico

La rassegna subalpina ha complessivamente mostrato, tra i dodici lungometraggi internazionali in concorso (tutte opere di esordio o seconde prove), incoraggianti segnali di vitalità, tenendo fede, sul versante autoriale, allo spirito di ricerca dell'ex Cinema Nuovo ed ereditandone, attraverso i migliori film cartolone, la stessa freschezza di sguardo. Anche se, pure in concorso e in altri mandati, non sono mancati alcuni passi falsi. In ogni caso, anche il Premio speciale della giuria è tribuito *ex aequo* a *El planeta* e a *Feathers* ha collocato sotto i riflettori due film nuovi (il secondo ancora più recente). Se il film della 32enne argentina (ma cresciuta in Spagna) Amalia Ulman, qui anche protagonista,

Feathers (2021) di O. El Zohairy



raccontando di una ragazza che, tornando a Gijon per stare con la madre dopo la morte del padre, mette in scena in un bianco/nero suggestivo una commedia stralunata e malinconica sorretta da un umorismo amaro, denunciando con levità comica "ma ugualmente emozionante l'incerto futuro dell'Europa", fiaccata dalla crisi economica, e "il declino della società moderna", il lungometraggio del 33enne egiziano Omar El Zohairy, "potente, audace ed espressivo", secondo la giuria che l'ha premiato, arriva a mescolare proficuamente dramma familiare, denuncia civile e sociale e realismo magico.

Il punto di osservazione, in *Feathers*, è quello di una donna totalmente asservita ai suoi doveri di moglie e madre, spinta ad un cambiamento inatteso e radicale dopo che, alla festa di compleanno del figlio più piccolo, un prestigiatore ha misteriosamente trasformato suo marito in un pollo. La necessità di vedersi costretta ad assumere il ruolo di capofamiglia, per la donna, che vive in uno squallido appartamento invaso dai fumi delle ciminiere di una fabbrica adiacente, è il grimaldello narrativo con il quale El Zohairy ragiona di doveri e libertà, l'irrompere improvviso dell'assurdo, nella vita di tutti i giorni, accostato all'assurdo che sembra regolare, almeno in apparenza, la nostra stessa, ordinaria quotidianità. Anche l'attribuzione a *Une jeune fille qui va bien* del Premio alla miglior sceneggiatura rispecchia il merito di un film, l'esordio dietro la macchina da presa dell'apprezzata attrice francese Sandrine Kiberlain, capace di raccontare, sono ancora le parole della giuria, "una storia che tutti già conoscono", ma "da una angolazione così innovativa e forte che suscita una lettura molto moderna e potente. Non è solo una storia dell'Olocausto. È una storia sull'amore per la vita e sulla scelta di non scendere a compromessi con chi attenta alla nostra libertà". In effetti, la vicenda di una diciannovenne ebrea che studia recitazione e vive con la famiglia nell'estate del 1942, sognando un futuro in teatro per poi essere aggredita dall'inizio della perse-



Grosse Freiheit (2021) di S. Meise



Aloners (2021) di H. Sung-eun



Il muto di Gallura (2021) di M. Fresi



La traversée (2021) di F. Miaillhe

cuzione antisemita, è affrontata con un piglio di tale vivacità, incarnata nella *joie de vivre* della giovane, da trascendere quasi l'orrore che sta per avvolgere protagonista, familiari e amici, ignorato da un disincanto e da una leggerezza che profumano di purissimo attaccamento alle radici stesse dell'esistenza.

Un proto western in Gallura

Meritati anche i due premi ai migliori attori: Franz Rogowsky per *Grosse Freiheit* dell'austriaco Sebastian Meise e Gong Seung-Yeon per *Aloners* della sudcoreana Hong Seong-eun. Il primo porta sul suo volto e sul suo corpo, con viva intensità, l'odissea di un omosessuale perseguitato in Germania dal secondo dopoguerra alla fine degli anni '60. La seconda, invece, interpreta con padronanza caratteriale una giovane impiegata modello che lavora nel *call center* di una società bancaria, la cui esistenza, improntata alla solitudine e all'isolamento, viene rimessa in discussione dalla morte del vicino di casa e dalla scomparsa della madre. Una lucida riflessione in immagini dello spaesamento della società contemporanea. Ma, allo stesso tempo, una emozionante testimonianza dell'insopprimibile slancio verso l'umana, fraterna condivisione.

Discreta impressione, sui titoli di coda, anche per il solo titolo italiano in concorso, *Il muto di Gallura* del quarantenne Matteo Fresi, ambientato tra i monti e i boschi dell'entroterra sardo, dove, tra il 1849 e il 1856, una feroce faida fra tre famiglie causò decine di morti. Arcaicità culturali, asprezze geografiche e tensioni ancestrali si sommano in un proto western che non giudica e non sta dalla parte di nessuno (né a favore di uno dei clan in guerra, né dell'esercito regio, né del parroco della chiesa locale), portando all'attenzione dello spettatore un muto antieroe, oggetto di una leggenda ancora avvolta nel mistero e a cui fa riferimento il titolo del film, che gioca un ruolo decisivo nell'economia narrativa. Qualche debito eccessivo, sul versante musicale, a sonorità morriconiane, una

love story forse improbabile ad alleggerire i toni, una certa sclerotizzazione dei personaggi laterali. Ciononostante, il lungometraggio di Fresi appare sentito e partecipato, come e più di tanti altri significativi esordi italiani.

Un cammino di formazione a tappe forzate

Provisto di un'indubbia carica etica e civile, *La traversée* della francese Florence Mialhe (classe 1956) racconta invece, in animazione, la vicenda di due fratellini di un villaggio dell'Est Europa, sottoposto a feroci persecuzioni, allontanati bruscamente dai genitori e mostrati nel loro drammatico viaggio da un Paese all'altro per sfuggire alle violenze e all'odio etnico. Un delicato disegno pastello, la dedica alla nonna pittrice della regista e disegnatrice, una storia che travalica i confini e le epoche rapportandosi, per impegno, memoria e messaggio, al cinema adulto e sofferto di Marjane Satrapi e Ari Folman, la perseveranza, nella speranza di una vita migliore, contrapposta alla brutalità viscerale dell'essere umano: un cammino di formazione a tappe forzate, quello riassunto da *La traversée*, che rievoca indirettamente il genocidio armeno e pulsa di solidarietà e poesia. Lasciando che il sangue arrivi a scorrere, innocente, ma che ogni sacrificio non risulti mai fine a se stesso.

Altra sensibilità, ma sempre femminile, è quella che sostiene *Clara sola* della 34enne svedese (ma di origini costaricane) Nathalie Álvarez Mesén. Anche qui un remoto villaggio, dove la quarantenne Clara, sofferente per dolori alle ossa e ai muscoli, viene impiegata dalla madre come guaritrice in affollati raduni religiosi, lasciando che il naturalismo sensoriale della figlia si irradi su famigliari e conoscenti del villaggio, senza però ricambiare lo slancio. Un film muto e sotterraneo, una storia di oppressione e, allo stesso tempo, di liberazione, non sempre convincente ma intriso di spiritualità, animismo, superstizione, folklore e dotato di una spinta veemente e radicale. Una anti-fiaba materica e nel contempo celestiale, dove la religiosità è uno scudo e insieme una gabbia. Un film sui limiti fisici (la zoppia della donna, dovuta a una crescita irregolare della colonna vertebrale), affettivi (il desiderio represso di chi, in età matura, non ha ancora scoperto i piaceri del corpo),

The day is over (2021) di Rui Qi



psicologici (l'opacità del pensiero di Clara, offuscato e confuso) e religiosi (una ritualità svuotata di autentico significato mistico). Ma anche, come detto, un film sul superamento di quegli stessi limiti.

I passi falsi del concorso

Meno riuscito, invece, *Le bruit des moteurs* del 39enne canadese Philippe Grégoire, ricognizione scomposta e impalpabile su un giovane istruttore di tiro presso una scuola di agenti doganali che, dopo un rapporto sessuale con una studentessa, viene sospeso dal lavoro. Il contesto paesaggistico straniante (l'area territoriale del Québec confinante con gli Stati Uniti, ma anche la pista da corsa di proprietà della madre del ragazzo) e il composito flusso narrativo (la storia d'amore dell'istruttore con una immaginaria pilota islandese, ma anche l'indagine poliziesca sull'autore dei disegni erotici esposti in paese) corrispondono allo sguardo sospeso e instabile del protagonista. Però il film di Grégoire, pur lodevole nel suo lavoro sui suoni d'ambiente, fatica nel trovare un baricentro e una collocazione, rifugiandosi in una impulsività ribelle a sua volta racchiusa in una dimensione onirica che slitta su se stessa come le auto rombanti su cui, nelle prime inquadrature, scorrono i titoli di testa.

Esito ancor più interlocutorio per la 35enne argentina Micaela Gonzalo, che ne *La chica nueva* non trova la giusta densità narrativa e sfiora soltanto la tridimensionalità della sua protagonista, una giovane senza soldi e dimora che si ricongiunge al fratellastro in Rio Grande e, decisa a dare una svolta alla sua vita, trova lavoro in una fabbrica. Un film inerte, dispersivo, che punta a troppi obiettivi (le relazioni familiari? l'orizzonte post adolescenziale? la condizione operaia? il ritratto di un Paese?) senza centrarne davvero uno. Un film sbiadito, dai tanti, troppi silenzi, in cui anche la rassegnazione che si stampa sul volto della protagonista non riesce a suscitare nello spettatore la necessaria empatia.

Punto più basso del concorso del Tff 2021, infine, *The day is over* del 39enne cinese Rui Qi. Un film sull'infanzia desolata e negata di quattro ragazzine di un villaggio rurale, le cui giornate scorrono tra le dimesse case in cui abitano e la fatiscente scuola, vagabondando per i campi e le strade. Un'opera prima atona, recitata con acerbo candore, in cui la semplicità stilistica nasconde un preoccupante vuoto di sceneggiatura. Una stagnazione dalla quale non si esce mai, ostaggio di una ripetitività sterile e referenziale.



Le bruit des moteurs (2021) di P. Grégoire