Venezia: madri, colpe, espiazioni

Simone Spoladori
6 Settembre 2021

C’è un nuovo “mostro” nella Laguna, e non è la creatura anfibia del capolavoro di Jack Arnold, bensì il sistema di prenotazione del posto in sala che è stato inflitto agli accreditati della 78ma edizione della Mostra del cinema di Venezia dai protocolli anti-Covid. Non è una novità di quest’anno, risale alla scorsa edizione, ma l’aumento degli accreditati e dell’*hype* per i film nella selezione ha creato una situazione di inedita scomodità. Non è più possibile, quindi, fare programmi dell’ultimo minuto, cambiare sala in corsa e scorrazzare liberamente da un film all’altro, ma tutto va prenotato in anticipo, spesso mentre si è in sala a vedere altro, con tanto di spiazzante cambio delle regole in corsa: 72 ore di anticipo sulla proiezione scelta per i primi tre giorni, poi 74. Per il momento è il grande scotto da pagare, quasi una forma di espiazione da attraversare per poter seguire questa edizione davvero eccellente del festival di cinema più antico d’Europa, che sta regalando, almeno per la prima settimana, un concorso di livello altissimo.

È sempre interessante cercare di leggere il festival come un macrotesto e di coglierne temi, spunti e tendenze ricorrenti. Difficile tracciare con pretesa di esaustività una mappa a partire da questa prima settimana, tuttavia, se volessimo azzardare prematuramente un elemento ricorrente, questo sarebbe sicuramente la maternità problematica: tante finalmente le figure femminili veramente complesse, che mostrano le tante e difficili implicazioni e le molte sfumature della maternità, che nei film visti viene talvolta rifiutata, discussa e scomposta al di là dei ruoli, dei vincoli e degli stigmi della società.

Madres paralelas.

Prendiamo il film di apertura, ad esempio, *Madres Parallelas*, il ritorno al Lido di Pedro Almodóvar un anno dopo il corto *The Human Voice*. Un film politico, lucido e molto diretto, che intreccia efficacemente due differenti piani narrativi, uno storico e uno privato. Protagoniste sono due donne, la quarantenne Janis e la giovane Ana, che diventano madri senza averlo cercato. Si conoscono in ospedale, dove condividono la stanza e le proprie preoccupazioni: per entrambe, la maternità ha qualcosa di traumatico, che le due tentano, nei primi tempi di vita delle loro bimbe, di tenere sommerso in modi diversi. Intanto, in una zona rurale alle porte di Madrid in cui abita da decenni la famiglia di Janis, la comunità si attiva per realizzare degli scavi che portino alla luce i resti di alcuni partigiani antifranchisti, rimasti sepolti per lungo tempo, proprio mentre il governo Rajoy (il film inizia nel 2016) tenta di ostacolare la legge sulla *Memoria histórica* promulgata dal governo Zapatero nel 2007, cercando di far scivolare il passato verso l'oblio. *Madres Parallelas* è soprattutto qui, in questo parallelismo tra traumi della storia e traumi personali, tra racconto politico e melodramma e sembra rimandare alla necessità di "dissotterrare" i propri scheletri, perché in fondo, al di là di come la società vorrebbe che fossimo, noi siamo il passato – anche e soprattutto doloroso – che abbiamo vissuto. Così fa Janis (bravissima Penelope Cruz), che soffre e lotta per capire e accettare la verità su sua figlia, così fa Ana (la giovane e talentuosa Milena Smit) per far emergere dal suo rimosso il concepimento traumatico di sua figlia, così fa anche la comunità rurale in cui Janis

affonda le proprie radici, che riporta alla luce del sole le ossa dei desaparecidos e con esse il proprio dolore mai elaborato.

La madre tormentata creata da Elena Ferrante per il suo *La figlia oscura* è lo spunto per l'esordio alla regia di Maggie Gyllenhaal, *The Lost Daughter*, in concorso. L'ambientazione si sposta dall'Italia meridionale alla Grecia, ma il tema rimane quello, la scoperta del peso di un ruolo, quello della madre, da cui la società sembra non concepire a differenza dell'indulgenza che riserva agli uomini una via d'uscita. Il film funziona nella messinscena molto indie di Gyllenhaal e nella solita eccellente interpretazione di Olivia Colman, perfetta nel ruolo di una quarantenne che non riesce a fare i conti con la sua scelta di aver abbandonato le sue figlie e soprattutto di essere stata bene lontana da loto, ma cede un po' sul piano della scrittura, quando, dopo aver introdotto una giovane madre (Dakota Johnson) che si specchia nella protagonista, prende inspiegabilmente una piega noir incomprensibile e francamente irrisolta.

The Power of the Dog.

«Tutto ciò che ho fatto, l'ho fatto per mia madre», dice Peter, il ragazzo interpretato da Kodi Smit-McPhee all'inizio di *The Power of the Dog* di Jane

Campion, anch’esso in concorso. La madre di cui parla si chiama Rose, è interpretata da Kirsten Dunst ed è una giovane vedova nel Montana del 1925, che si risposa con un ranchero dai modi gentili di nome George (Jesse Plemons). L’epopea western è ormai tramontata e anche i suoi elementi simbolici procedono verso un inevitabile imborghesimento, ma George ha un fratello, Phil (un fantastico Benedict Cumberbatch), che nonostante una laurea in lettere classiche rifiuta la modernità ed esibisce a oltranza virilità e modi da cow-boy che mettono in crisi Rose e Peter e che si riveleranno ben più complessi di ciò che sembrano. Jane Campion ha sempre fatto un cinema che prescinde dalla solidità della struttura narrativa e procede per fiammate, asimmetrie e rimandi interni. Così succede anche con *The Power of the Dog*, tratto dal celebre romanzo di Thomas Savage, con cui la regista neozelandese affronta il più classico dei generi, il western, compiendo però anche rispetto al testo di riferimento una radicale operazione di de-classicizzazione, resa ancora più evidente dal contrasto tra la struttura a capitoli (il film è scandito da numeri romani che ne separano le unità narrative) e la frammentarietà del racconto, che si concede pause ed ellissi improvvise e destabilizzanti. Il western diventa, insomma, uno strumento perfetto con cui infliggere colpi profondi alla mascolinità tossica.

Non ci sono madri tormentate, ma non mancano peccato, senso di colpa, espiazione, redenzione e perdono: parliamo ovviamente di Paul Schrader, che come sceneggiatore e/o come regista, racconta da quarant’anni storie di uomini ossessionati dai propri errori. Già in sala con il titolo *Il collezionista di carte*, *The Card Counter* è il film con cui il regista torna in concorso a Venezia quattro anni dopo il bellissimo *First Reformed*: un’opera che, in modo sorprendentemente asciutto e diretto, ribatte questi temi e li aggancia a un altro straordinario personaggio che si aggiunge alla galleria di Schrader, l’ex galeotto William Tell, che ha il volto perfetto e dolente di Oscar Isaac. Tell è stato un soldato speciale, coinvolto nelle famigerate torture di Abu Ghraib, in Iraq, dal generale Gordo (Willem Dafoe) e poi incriminato per queste. Al di là della pena che ha scontato, William non riesce a liberarsi dal peso della colpa, il cui ricordo lo tormenta senza sosta. In prigione, però, ha imparato a contare le carte e vive come giocatore d’azzardo girando gli Stati Uniti e conducendo una vita da auto escluso, ai margini della società. A cambiare il corso della sua storia sono due incontri, il primo con Cirk (Interpretato da Kyle Sheridan), un ragazzo inguaiato e indebitato, figlio di un altro “discepolo” di Gordo che non ha retto il peso di Abu Ghraib e si è tolto la vita, il secondo con La Linda (Tiffany Haddish), procuratrice di giocatori d’azzardo professionisti. I suoi nuovi compagni di viaggio sembrano il perfetto strumento

per perdonare se stesso, ma quando finalmente si intravede l'uscita dal purgatorio, Will ripiomba all'Inferno, perché la redenzione è impossibile senza il sacrificio estremo.

The Card Counter.

Uno dei film di cui si è parlato di più in questi giorni è sicuramente *È stata la mano di Dio*, di Paolo Sorrentino, un racconto di formazione denso e universale con cui il regista napoletano porta sullo schermo la storia tragica dei suoi genitori, morti quando era poco più che adolescente per una fuga di monossido di carbonio nella loro casa di montagna, un dramma a cui Sorrentino è scampato perché scelse di non seguirli per andare al San Paolo a tifare il Napoli di Maradona. *È stata la mano di Dio* è privo dei consueti barocchismi sorrentiniani, che negli ultimi film e serie televisive avevano sfiorato la maniera, e ripiega su una forma più diretta, che riesce a rendere la sua storia personale distante da una semplice confessione o da una parentesi biografica. Ambientato in una Napoli tutt'altro che reale ma al tempo stesso incredibilmente "viva", che brulica nell'attesa epifanica del Messia Diego Armando Maradona, il profeta argentino che, segnando agli inglesi, ha già riscattato il suo popolo umiliato alle Malvinas ed è pronto a fare lo stesso con i napoletani, *È stata la mano di Dio* è un *coming of age* iniziatico fatto di esperienze, tappe e stazioni, alla ricerca di uno scopo, di una meta e di una cognizione del dolore che permetta al protagonista Fabietto (Filippo Scotti) di ritrovare un orizzonte perduto. La conclusione proietta verso una speranza che

nasce dalla presa di consapevolezza straziante e potente che tutto ciò che facciamo nella vita esorcizza l’impossibilità di dare un senso e una forma a ciò che nel dolore sfugge alla vista, alla difficoltà di guardare davvero la morte e di comprendere l’assenza nella presenza. Come a dire che, in fondo, non solo Sorrentino, ma tutti noi, per sopportare il dolore, facciamo sempre e comunque lo stesso film.

Meno convincenti, in concorso, sono parsi *Sundown* di Michel Franco, irrisolto e didascalico thriller con un catatonico Tim Roth, e *Competencia official* di Mariano Cohn e Gastón Duprat, con Antonio Banderas e Penelope Cruz, una commedia sull’arte e sul narcisismo degli attori un po’ spuntata e non sempre funzionante.

Dune.

In tanta abbondanza è difficile stare dietro a tutte le sezioni della selezione, ma è doveroso dare uno sguardo fugace fuori dal concorso principale. Non si può infatti non dire qualcosa su *Dune* di Denis Villeneuve, una delle opere più attese e per certi versi una piccola delusione. Il pregio indiscutibile di questa nuova trasposizione dello scomodissimo romanzo del 1965 è la chiarezza dell’enunciazione: lo *script* di Eric Roth, Jon Spaihts e dello stesso Villeneuve affronta il materiale intricato e la mitologia elaborata del testo mettendo in fila gli

eventi in modo totalmente intellegibile e favorendo una piena e totale mappatura del sistema dei personaggi. Compiendo questo sforzo di chiarezza, però, il film finisce per dilapidare quasi tutto il considerevole patrimonio che il romanzo possiede sul piano filosofico e spirituale.

Il “prescelto”, che nel testo è segnato da tormenti profondi e simbolicamente importanti e che attraverso sogni e dubbi offre al lettore numerosi spunti che possono essere raccolti da diverse angolazioni, diventa qui una figura convenzionale, i cui dubbi sulla possibilità di autodeterminare il proprio destino affrancandolo da colpe e scelte dei padri, appassionano sempre meno durante le quasi tre ore di film, fino a trasformarsi in un mero topos fantascientifico. L’altro fronte rispetto a cui il regista canadese delude un po’ le aspettative è quello dell’immaginario: *Dune* è un film spettacolare ed elegante, ma forse la volontà di trasformare l’operazione nella fondazione di un *franchise* multicanale lo spinge verso la creazione di un mondo narrativo piuttosto convenzionale, in cui tutto è magnificamente già visto e le emozioni sono veramente ai minimi termini. Non ha convinto pienamente neanche l’altro blockbuster fuori concorso, *Last Night in Soho* di Edgar Wright, un thriller-horror ipercitazionista a cavallo tra la swingin London e la contemporaneità, che gioca con i registri fino a perdere un’identità precisa e sfaldarsi in una mezz’ora finale che soffre terribilmente di accumulo.

copertina.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO