DOPPIOZERO

# “L'isola dei cani”: la profondità della superficie

**Simone Spoladori**

11 Maggio 2018

*«Vorrei vivere in un film di Wes Anderson/ inquadrature simmetriche e poi partono i Kinks./ Vorrei l'amore dei film di Wes Anderson/ tutto tenerezza e finali agrodolci./ E i cattivi non sono cattivi davvero./ E i fratelli non sono nemici davvero».*

Così cantano “I Cani” nel brano che ha come titolo proprio il nome del regista de *I Tenenbaum*. La band di Niccolò Contessa sottolinea a modo suo come Wes Anderson appartenga a quel ristretto novero di *auteurs* le cui coordinate estetiche creano un universo poetico talmente riconoscibile da diventare proverbiale: la formula “alla Wes Anderson” è infatti l’equivalente di significanti come “felliniano”, “lynchano” o “burtoniano”, che rimandano a significati afferenti a immaginari cinematografico-autoriali estremamente elaborati e codificati. Quindi, nel caso del nostro, inquadrature simmetriche, rallenty, panoramiche a schiaffo, una maniacale geometria del profilmico, elementi conditi da un’emotività ambiguamente ghiacciata fino al grado zero.

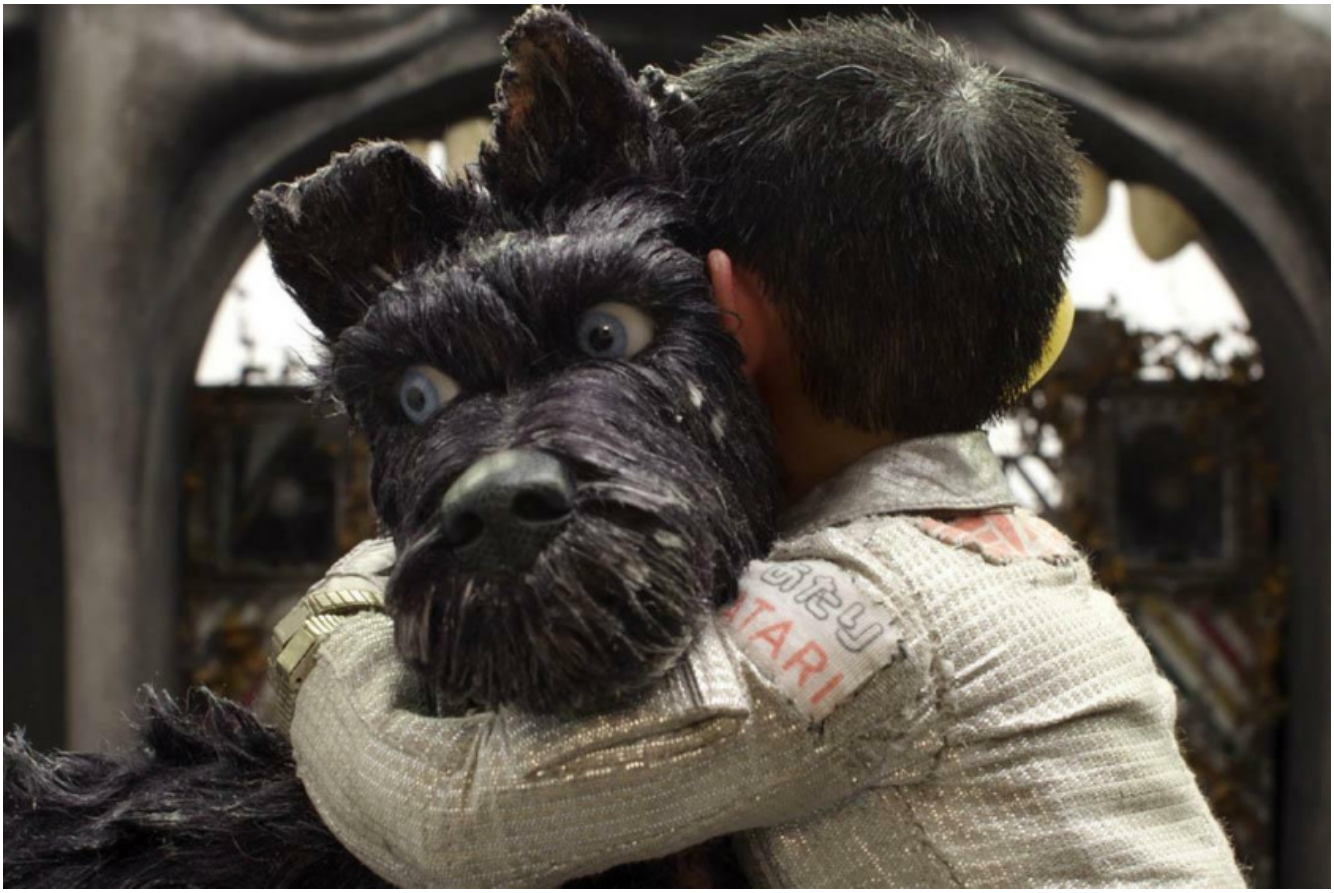


*Wes Anderson insieme al “cast” del film.*

Anderson, come gli altri autori “nascosti” dentro gli aggettivi citati poco sopra, è costitutivamente e inguaribilmente poco interessato allo spessore e alla coerenza delle strutture narrative, e crea opere che nella semplicistica dicotomia forma-contenuto sono totalmente o quasi sbilanciate verso la forma, tanto stratificata, complessa, satura quanto bidimensionali sono invece le storie che puntella. Il cinema di Wes Anderson ha sempre funzionato così: il senso profondo, emotivo e simbolico del suo cinema si trova più nelle sue potenti geometrie che in situazioni, ambienti e metafore. Insomma, la forma si fa contenuto.

*L’isola dei cani*, che lo scorso febbraio ha aperto il festival del cinema di Berlino e che è da poco uscito anche in Italia, costituisce però un’importante eccezione nella filmografia del regista americano, aprendo il suo orizzonte verso un significato politico piuttosto chiaro e abbastanza inedito. Come in *Fantastic Mr. Fox*, anche L’*Isola dei cani* è un film d’animazione girato in *stop motion*, la tecnica più corporea e tangibile, che necessita che tutto, dai personaggi ai piccoli set, sia costruito minuziosamente e che quindi si addice perfettamente all’ossessiva

mania del controllo estetico di Anderson. Per la prima volta, invece, l’ambientazione è distopica: Giappone, 2037. Nella città stato di Megasaki, il potente e losco governatore Kobayashi ha emesso un decreto esecutivo che stabilisce che, a causa di un'influenza canina, tutti i cani vengano espulsi e confinati sull’antistante Trash Island, tetro cumulo di rifiuti dall’impronta cyberpunk postapocalittica. Mentre nella popolazione si diffonde il panico e cresce l’odio verso gli animali, progressivamente ritenuti colpevoli di ogni male, il piccolo Atari, nipote del perfido magnate, sul suo Junior-Turbo Prop – un bizzarro velivolo – supera la barriera del fiume e va sull’isola alla ricerca del suo amato cane da guardia, Spots. Lì, con l'aiuto di un improbabile gruppo di cinque spelacchiati e pulciosi reietti canini, si mette sulle tracce di Spots e tenta la liberazione di tutti gli animali.



*L’isola dei cani* apre, nel cinema “single layer” di Wes Anderson, un livello di profondità cui non eravamo abituati. Scavando, c’è infatti molto da scoprire in questo film. E in fin dei conti, dipende solo da quanto in profondità intendiamo andare. In superficie, al solito, c’è una storia sottile – ma visivamente straordinaria – su un ragazzino, il suo cane e sul rapporto di lealtà che li lega e

che si crea tra uomini e animali. Se scaviamo più a fondo, magari perché per assonanza tematica ci risuona in testa il termine inglese “underdog” – che indica colui che in una competizione non ha i favori del pronostico ma anche, etimologicamente, il perdente, colui che “sta sotto” e viene schiacciato dal vincitore – troviamo una riflessione matura, profonda e decisamente attuale. Nell’epoca dei muri che crescono, dividono e isolano, il nono lungometraggio di Wes Anderson racconta l’esclusione degli emarginati, utilizzando una favola adulta che per la prima volta nel suo cinema sceglie la via della metafora. I cani, efficace rappresentazione degli “ultimi” del mondo, diventano per Kobayashi il capro espiatorio funzionale al controllo della società. La costruzione scientifica della discriminazione, progettata a tavolino, appartiene alla logica strillona della propaganda populistica, che necessita sempre di spauracchi da agitare e da incolpare per rendere agevole il controllo delle masse. Così, con la stessa logica, semplicistica e tristemente efficace, di chi promette di murare interi stati o di chi grida “aiutiamoli, ma a casa loro”, Kobayashi “usa” l’influenza canina, bloccandone l’antidoto, per fomentare la rabbia verso i quadrupedi. Sfruttare l’accidentalità, avere un nemico pretestuoso su cui scaricare la colpa, è una ricetta sempre vincente per controllare le masse e spostare continuamente l’attenzione dell’opinione pubblica.



Anderson sottolinea questo aspetto anche attraverso un efficace lavoro sul linguaggio. Per enfatizzare che gli uomini che discriminano sono meno umani degli animali discriminati, il regista fa parlare questi ultimi in un inglese perfetto e ricco di sfumature, mentre gli uomini sono incomprensibili e parlano in

giapponese senza sottotitoli, con l'eccezione della ragazzina che guida il movimento di protesta di Megasaki. Inoltre, mentre i cani hanno una complessità psicologica notevole e personalità diverse, gli umani sono bidimensionali, piatti e istintivi.

Il fascino di questo piccolo gioiello, in aggiunta, è sicuramente rafforzato dall'ambientazione nipponica. A tal proposito lo stesso Anderson ha detto: «Il *setting* viene per intero dal cinema giapponese. Amiamo il Giappone e volevamo fare qualcosa che fosse davvero ispirato ai film nipponici, quindi abbiamo finito per mescolare insieme il "dog movie" e il film giapponese». Un gioco cinefilo, quindi, di grande classe, che rimanda al cinema di Kurosawa, come esplicitamente detto da Anderson, ma anche a Ozu, all'universo manga, ai Godzilla. Il Giappone immaginario ma "fisico" dei 17 piccoli set minuziosamente costruiti, con le nuvole che sono batuffoli di cotone e il mare di carta stagnola, con i personaggi di resina e silicone, e gli inserti disegnati a mano in 2D, come gli spezzoni dei telegiornali, danno forza, sostanza, materia a questo piccolo gioiello che sembra segnare uno step di maturazione nella filmografia del regista americano.

---

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

---

