



[Roma | di Alfonso Cuarón | recensione di Enrico Carli](#)

Genere: drammatico Regia: Alfonso Cuarón Durata: 135 min. Cast: Yalitza Aparicio, Marina de Tavira, Nancy Garcia, Jorge Antonio, Veronica Garcia, Marco Graf Paese: Messico Anno: 2018

Roma, Leone d'oro al 75° Festival di Venezia, è un film di geometrie familiari.

Se negli Stati Uniti le case sono generalmente munite di verande – punti d'osservazione che affacciano verso l'esterno – nelle regioni più calde a sud degli States, del Centroamerica e del Sudamerica, le abitazioni sono dotate di un cortile interno. Il patio è quel luogo tra il dentro e il fuori dove la vita familiare transita continuamente. Al contrario della veranda, il patio è un fuori affacciato verso l'interno.

Nel suo film più intimo e personale, Alfonso Cuarón comincia proprio da qui; un ristagno d'acqua sul pavimento che sta per essere lavato riflette un aereo che passa. Siamo negli anni '70 della sua infanzia, in un quartiere borghese di Città del Messico chiamato Colonia Roma, e siamo invitati a entrare per circa un anno filmico (della durata di 135 minuti) nelle vicende degli abitanti della casa, ad affacciarci insieme alla

domestica

Cleo in quell'interno di famiglia.

Come Cleo, siamo tenuti in un certo senso a occuparci della casa e di chi ci vive, anche delle faccende più sgradevoli come l'onnipresente cacca del cane all'ingresso del patio, e vedremo come, nel corso della storia, quel territorio "minato" su cui la famiglia si muove non rappresenti soltanto un'allegoria delle vicissitudini a venire, ma turbi sottilmente l'ordine della casa fino al punto da rimproverare a Cleo, più volte di quante non faccia donna Sofia, non tanto quella disattenzione, ma quel deliberato rifiuto a coinvolgersi con la feccia (cosa che la porterà a non desiderare il figlio).

Tra il dentro e il fuori, gli ambienti comunicano tra loro e informano lo spettatore anche in assenza degli interpreti, lo informano degli spazi e del tempo, della bellezza immutabile delle cose che riposano nella memoria, perché *Roma* è un film di geometrie familiari che perciò rimanda al vissuto personale di molti di noi, in quella porosità del tempo evocato, ricco di dettagli e sensazioni vaghe come la nostalgia, una tenda che ondeggia in una stanza vuota, un assolato terrazzo coi panni stesi. Anche il bianco e nero è uno di questi elementi, un linguaggio codificato della memoria, una rassegna profilmica di oggetti e situazioni consegnate alla nostalgia del cinema. Suoni (l'arrotino che grida per strada, la banda che scandisce il tempo) e sapori (il limone come condimento, l'uovo alla coque) rimandano anch'essi a gesti ordinari che furono, rituali mattutini, serate passate in famiglia davanti alla tv, così come il sottofondo della radio o le manovre di un parcheggio, perché in quella successione cadenzata e fumosa c'è il pathos dell'ultima attesa prima dell'abbraccio paterno.

Privo di qualunque accompagnamento

musicale che non sia diegetico alla storia, scritto con pochi, stringati dialogati, sono le pure immagini che raccontano in *Roma*, e lo fanno nel modo denso e fotografico con cui ce le restituisce la memoria. Eppure *Roma* non è affatto un film statico, i movimenti di macchina e i piani sequenza cari a Cuarón ed altri cineasti messicani (Iñárritu, Ruizpalacios) sono un linguaggio delle azioni soggettive, laddove il soggetto è un limite, un restringimento improvviso di campo in una visione distesa come può esserlo il colpo d'occhio. Si pensi alla sequenza della guerriglia storicamente conosciuta come il Massacro di Corpus Christi (il governò sparò sugli studenti uccidendo 120 manifestanti) che intravediamo dal negozio di prodotti per l'infanzia insieme a Cleo, prima che i corpi paramilitari facciano irruzione portando la morte laddove si celebra l'inizio della vita; ma anche quella, magistrale, della spiaggia, dove la soggettiva è di natura emozionale e ci mostra in questo caso non ciò che Cleo vede ma ciò che prova, il coraggio che supera la paura, e questo prima dell'esplosione di gratitudine, affetto e sensi di colpa della piramide d'abbracci che campeggia giustamente sulla locandina del film.

In maniera trasversale, siamo dentro il cortile dell'immaginario di Cuarón, nella sua officina creativa; trasversalmente non solo per l'accurato ritratto della domestica Cleo che elegge a punto di vista (piuttosto che il piccolo se stesso, il minore dei quattro figli, che parla sempre di cose bizzarre e inventate), ponendo al centro del film il suo sguardo di donna di origine mixteca, di ragazza senza età, di madre senza figli; ma anche perché parte di quell'immaginario che da spettatori già conosciamo è posta lì in nuce, in uno schermo televisivo che contiene gli elementi futuri della filmografia del piccolo regista in erba, quando il suo alter ego guarda *Abbandonati nello spazio* di John Sturges, film di fantascienza del 1969 che subito ci riporta alla mente il suo *Gravity* (2013), svelandocene la genesi. Allo stesso modo, la guerriglia in strada del massacro di El Halconazo, quando Cleo esce dal negozio, rimanda al suo *I figli degli uomini* (2006).

Per questi e altri motivi, *Roma* non è affatto un film freddo, congelato nel suo bianco e nero abbagliante, nella sua bellissima forma estetica, nelle citazioni e nei virtuosismi registici. È, semmai, un film pudico, che restituisce dalla giusta distanza il, scrive lo stesso Cuarón, “ritratto intimo delle donne che mi hanno cresciuto, in riconoscimento al fatto che l’amore è un mistero che trascende spazio, memoria e tempo”. Pudico, appunto, come può esserlo l’amore quando si osserva nello specchio della memoria.

Le verande stanno agli Stati Uniti come i cortili al Centroamerica e, come cantava De Gregori, “gli aerei stanno al cielo come le navi al mare”. Le forme si congiungono nelle similitudini e nelle geometrie familiari, si torna sempre a quel cortile, in qualunque posto si vada, per quanto ci si allontani e per quanti giri si facciano intorno al pianeta, c’è un momento in cui si è lasciato un pupazzo abbandonato vicino alla condotta dell’acqua, forse perché si è stati chiamati a pranzo e nel frattempo diventati adulti, e in quel momento ancora carico di occasioni, si può tornare, e da lì guardarsi intorno senza alcuna fretta di crescere.

Abbagliante.



Lazzaro felice | di Alice Rohrwacher | recensione di Enrico Carli

Regia: Alice Rohrwacher

Genere: drammatico

Durata: 130 min.

Cast: Adriano Tardiolo, Luca Chikovani, Alba Rohrwacher, Nicoletta Braschi, Natalino Balasso, Sergi López

Paese: Italia, Francia, Svizzera, Germania

Anno: 2018

Molti i nomi che sono stati fatti per accostarsi a *Lazzaro felice*. Pasolini, Citti, Olmi, De Sica. È un film che sa di vecchia Italia, non solo per la tematica contadina della mezzadria e l'attenzione agli umili, ma per il respiro registico, la poetica e gli intenti politici.

La figura di Lazzaro, il resuscitato dei vangeli perché caro a Dio, è quella di un giovane contadino buono come il pane, sfruttato e preso in giro dagli stessi parenti per la mitezza e disponibilità. Così candido da essere ingenuo, Lazzaro è una figura commovente; che sposti la vecchia nonna a richiesta o che venga chiamato da chiunque per svolgere mansioni pesanti o noiose, è gentile e parla poco, più che altro per dire "non fa niente" se qualcosa che spetta a tutti finisce prima di arrivare a lui. Lazzaro è così discreto che non entra in scena: viene chiamato in scena. Per prima cosa udiamo chiamare il suo nome, poi osserviamo qualcuno compiere un'azione e solo dopo vediamo chi ne risponde. L'esordiente Adriano Tardiolo ha il volto pulito e imberbe del giovanotto, il fisico robusto di un vero uomo di fatica, i movimenti di un Chaplin rallentato. Difficilmente giovinezza e bontà sono vicini come in questo caso.

L'idea della comunità isolata e fuori dal tempo, che ricorda *The Village* di M. Night Shyamalan, Alice Rohrwacher la pesca da un reale fatto di cronaca e crea così la comunità di mezzadri dell'Inviolata, podere della "marchesa delle sigarette" Alfonsina De Luna (Nicoletta Braschi). La regista scombina le carte temporali e geografiche, fornendo dettagli appartenenti a tempi e luoghi che ricordano sia l'Italia centrale che il nord Italia. Uscendo dalla località dell'Inviolata (i luoghi reali sono in provincia di Terni), ci si

ritrova direttamente nella grande città mai menzionata – Torino? – anche se in tv passa tele-Lombardia. Stesso discorso per le auto anni ottanta e il cellulare anni novanta, decenni e luoghi sono scombinati, fuorvianti, e da contadini a gente di strada il passo è breve e il tempo relativo.

In questo racconto anarchico, in cui è sovvertita anche la morte, tra gli echi di tanto cinema neorealista ritroviamo anche il vento caro ad Almodovar, che scuote gli animi all'improvviso col suo respiro ansimante, che rivela e copre di silenzio l'inquietudine. Con le più che condivisibili parole della regista, *Lazzaro felice* è "la storia di una piccola santità senza miracoli, senza poteri o superpoteri, senza effetti speciali: la santità dello stare al mondo e di non pensare male di nessuno, ma semplicemente credere negli altri esseri umani. Racconta la possibilità della bontà, che gli uomini da sempre ignorano, ma che si ripresenta e li interroga come qualcosa che poteva essere e non abbiamo voluto".

La croce della felicità assegnata a Lazzaro fin dal titolo è, non solo per analogia, quella del Sisifo felice di Camus: non importa che lo si veda per l'eternità portare il peso che gli è stato assegnato, la china perenne degli eventi non deve ingannare l'osservatore sensibile. Dice Camus che "Anche la lotta verso la cima basta a riempire il cuore di un uomo" (da non intendersi inevitabilmente come volontà di arrivare, ma come percorso faticoso, in salita e dolorosamente ripetitivo). Come il Sisifo dello scrittore e filosofo francese, il Lazzaro di Alice Rohrwacher è fissato in una purezza d'intenti che odora di santità ma che è quanto di più umano si possa ambire, proprio come la felicità da chiunque agognata. Parafrasando Camus, bisogna immaginare *Lazzaro felice*.

Premiato a Cannes per la miglior sceneggiatura ex aequo con "Three Faces" di Jafar Panahi, scritta dalla regista Alice Rohrwacher, qui al suo terzo lungometraggio (dopo *Corpo Celeste* e *Le meraviglie*), girato in 70 mm perché tutto s'imprima meglio, l'autrice dimostra di avere un talento originale, tematiche ricorrenti e dunque urgenti. Un film tanto più riuscito se ripensato, con le sue virate improvvise come i colpi di vento che lo attraversano, e dove il finale non perfetto (se si considera la lenta andatura della stramba narrazione sembra un po' meno strambo e più appiccicato a mo' di parabola) non nuoce alla meraviglia di un racconto delicato e commovente, fuori dal tempo e dalle mode, che si consegna a un limbo di "inviolato" ed eterno stupore.

Alcune sequenze sono ormai entrate in un immaginario familiare cinematografico collettivo, dove al pasto consumato in silenzio o in allegria, che pure non manca mai, è subentrato il ritratto di una famiglia allargata resa unita dalle avversità più "meccaniche", come per esempio quella di spingere insieme un furgoncino in panne (*Little Miss Sunshine*). In

Lazzaro felice si va così verso il finale, spingendo, ricordando, ridendo e cercandosi finché è possibile. Molto bravo, oltre al perfettamente in parte Adriano Tardiolo, anche il giovane Luca Chikovani nel ruolo del marchese Tancredi.



[An Introspective Investigation | “La sottile linea rossa” di Terrence Malick | a cura di Mattia Settembrini](#)

Da quando il cinema è nato ad oggi, tante sono state le evoluzioni in ambito tecnico, ma una cosa invece è rimasta del tutto invariata da allora: la luce. Dagli albori della settima arte si sono cercati modi sempre più naturali per restituire la luce nelle sue molteplici sfaccettature (si pensi alla fotografia di Gregg Toland in *Citizen Kane* [1] di Orson Welles, ispirati dall'uso che “il movimento espressionista tedesco faceva della luce, Welles e Toland creano l'illuminazione della pellicola partendo dalla necessità di trasmettere determinati significati e ricostruire specifiche atmosfere” [2]. Sulla scia degli innovatori, il regista texano Terrence Malick (classe 1943) ricostruisce atmosfere peculiari della sua originale idea di cinema, così personale che porta il pluripremiato production designer Jack Fisk a dire di lui: “Lavorare con Terry credo sia come lavorare con Beethoven, è incredibile. Sta cambiando il linguaggio cinematografico e evolvendo il modo di fare film. Noto che tutti i registi con i quali lavoro sono influenzati o prendono ispirazione dal lavoro di Terry” [3]. A quanto pare, parlando di Terrence Malick siamo di fronte a un autore che è stato capace di imprimere un immaginario inedito al linguaggio cinematografico statunitense.

Le tendenze stilistiche ricorrenti nella poetica di questo autore possono essere riassunte così: multiple e introspettive voice-over; movimenti fluidi della macchina da presa; una particolare attenzione verso la natura; l'assenza della composizione campo e contro-campo; una narrazione non lineare

[4]. In pratica una decostruzione dello stile degli studios che era già in atto col rinnovamento del cinema statunitense (New Hollywood) dalla fine degli anni sessanta – *La rabbia giovane (Badlands [5])*, primo film di Malick da regista, è del 1973, a cui segue *I giorni del cielo (Days of Heaven [6])*, del 1978 – in cui l'autore romperà la convenzione dell'utilizzo del voice-over, che lo voleva limitato alla pura funzione narrativa. Ma è solo vent'anni dopo che il filosofo Terrence Malick realizzerà, con *La sottile linea rossa (The thin red line [7])* del 1999, l'opera cardine della sua ricerca.

Trasponendo l'omonimo libro di James Jones, Malick mette in scena la battaglia di Guadalcanal, svoltasi durante la Seconda Guerra Mondiale tra giapponesi e americani, incentrandosi sulle vicende della "compagnia C", un battaglione di uomini col compito di espugnare l'isola, punto strategico nel sud-ovest dell'oceano pacifico. Ma il regista non si limita alla pura descrizione dei fatti come nel libro, e per mezzo del voice-over ci restituisce l'interiorità dei personaggi, mostrandoli nella loro "sofferenza, nella nudità dell'anima, di fronte alla morte e alle proprie debolezze" [8].

Il soldato semplice Witt (Jim Caviezel) è un disertore, un uomo che non crede nella guerra e si aggira fra i compagni come un messia di pace, mentre il sergente Welsh (Sean Penn), forse suo unico amico, è radicato nelle sue convinzioni militari da una disillusione totale nei confronti dell'umanità. Il capitano Staros (Elias Koteas) assume il ruolo di capofamiglia coscienzioso che si opporrà al colonnello Tall (Nick Nolte) quando costui darà l'ordine di espugnare la collina mandando i suoi uomini a morte certa. Quest'ultimo è un uomo insoddisfatto della sua carriera militare che riversa sui sottoposti la propria frustrazione. Usando le parole di Michael Chion, "il modo di girare e di montare di Malick enfatizza costantemente il fatto che ogni persona è sola nella propria pelle, nelle proprie speranze, nelle proprie paure e posizioni" [9].

Alle azioni di guerra ben pianificate, Malick contrappone una sinfonia di emozioni umane lasciando completamente liberi gli attori di inscenare la crisi dei propri personaggi attraverso una gestualità puramente istintiva (toccarsi le mani, piangere, abbracciarsi, sorridere, guardarsi). Ma questa sinfonia si estende anche al rapporto dell'uomo con la natura in cui è immerso; il gufo, il coccodrillo, i pipistrelli, i serpenti, i cani e tutte le altre creature selvagge nel film sono indifferenti alla razza o nazionalità dei combattenti presenti sull'isola [10].

La natura, per Malick, è veicolo di vita e di verità. Il pensatore e militante libertario statunitense Murray Bookchin, tra i fondatori dell'ecologia sociale, scrive: "[...] La nozione di natura che domina definisce letteralmente tutte le *discipline sociali*, inclusi socialismo e psicanalisi.

È l'apologia per eccellenza del dominio dell'uomo sull'uomo. [...] Il mito di una *natura dominante* nasce con la sofferenza e la brutalizzazione di un'umanità che si ritiene dominata" [11]. L'uomo, che nella contingenza bellica è obbligato alla violenza per questioni politiche, soffre la sua condizione d'isolamento dalle leggi della natura, in quanto è costretto sì a uccidere per una questione di mera sopravvivenza, ma che compete le sue proprie leggi e non quelle superiori della creazione. Se nel primo film di Terrence Malick Kit e Holly fuggono attraverso le badlands e nel secondo Bill e Abby si nascondono nelle sconfinite piantagioni di grano del Texas in quelli che saranno i loro "giorni del cielo", ne *La sottile linea rossa* lo sfondo naturale è sia un territorio di fuga che di espiazione, ma è anche un'isola incontaminata che il conquistatore non riesce a vedere.

La sottile linea rossa è un film antiguerra che medita sulla relazione tra l'uomo e la *natura* [12], incentrato più sui moti dell'animo umano che sulla sola azione della guerra (un mito che rigetta l'analisi storica [13]), che in un certo senso si contrappone al campione d'incassi dello stesso anno, *Salvate il soldato Ryan* (*Saving private Ryan* [14]) di Steven Spielberg, che si accaparrerà tutti i riconoscimenti agli Oscar e dove il racconto è quello più canonico dell'azione eroica. Il critico Martin Flanagan scrive: "Quando *La sottile linea rossa* raggiunse il grande schermo all'inizio del 1999, era ben chiaro che Malick faceva parte di un triumvirato di grandi registi che ritornavano in sala dopo una lunga assenza, gli altri due registi erano George Lucas e Stanley Kubrick. I progetti che i tre registi portavano sul grande schermo (*La sottile linea rossa*, *Star Wars episode I: La minaccia fantasma* [15] e *Eyes wide shut* [16]) incontrarono una critica fredda spesso centrata sull'accusa di un approccio troppo autocratico al processo creativo" [17]. Ma ne *La sottile linea rossa* Terrence Malick travalica il genere, creando un intenso poema visivo e concettuale, dove il piano metafisico dell'essere umano si fonde con la sua brutalità per restituirci poeticamente l'esperienza della bellezza, laddove "tutte le cose risplendono".

*ringrazio Enrico Carli per la consulenza e i preziosi consigli.

Bibliografia & Filmografia

[1] *Citizen Kane* (1941) Directed by Orson Welles. United States: RKO

[2] Driusso, Federico (2015) *La direzione della fotografia nel cinema: il lavoro di Dante spinotti* [degree thesis]. Italy, Università degli studi di

Trieste.

- [3] Fisk Jack (2017) Designing for the Screen: An Interview with Jack Fisk. *The Criterion Collection* [Online], 4 march. Available from: <https://www.criterion.com/current/posts/3923-designing-for-the-screen-an-interview-with-jack-fisk> [Accessed 23 december 2017]
- [4] O'Brien, Adam (2013) Nonindifferent Mountains: Ecocriticism, *The Thin Red Line* and the Conditions of Film Fiction. *Film Criticism* [vol.38, n°2]
- [5] *Badlands* (1973) Directed by Terrence Malick. United States: Warner Bros
- [6] *Days of Heaven* (1978) Directed by Terrence Malick. United States: Paramount Pictures
- [7] *The Thin Red Line* (1999) Directed by Terrence Malick. United States: 20th Century Fox
- [8] Rangoni Macchiavelli, Niccolò (2009) The Thin Red Line. *Gli spietati* [Online]. Available from: < <https://www.spietati.it/la-sottile-linea-rossa/>> [Accessed 2 January 2018].
- [9] Chion, Michael (2004) *The Thin Red Line*. London: British Film Institute.
- [10] Streamas, John (2007) The Greatest Generation Step Over The Thin Red Line. In: Patterson, Hannah ed. *the cinema of TERRENCE MALICK poetic visions of america*. United States of America: Columbia University Press, pp. 141-151.
- [11] Bookchin, Murray (2012) *Ecologismo Libertario*. Italy: Bepress Edizioni.
- [12] M.Lord, Chaterine (2012) At the Margins of the World: The Nature of Limits in Terrence Malick's The Thin Red Line. *A journal of literature, theory and culture* [Online], pp. 62-75. Available from: < <https://philpapers.org/rec/LORATM>> [Accessed 5 November 2017].
- [13] Streamas, John (2007) The Greatest Generation Step Over The Thin Red Line. In: Patterson, Hannah ed. *the cinema of TERRENCE MALICK poetic visions of america*. United States of America: Columbia University Press, pp. 141-151.
- [14] *Saving Private Ryan* (1999) Directed by Steven Spielberg. United States: Paramount Pictures
- [15] *Star Wars Episode I: The Phantom Menace* (1999) Directed by George Lucas. United States: 20th Century Fox

[16] *Eyes Wide Shut* (1999) Directed by Stanley Kubrick. United States: Stanley Kubrick

[17] Flanagan, Martin (2007) 'Everything a Lie': The Critical and Commercial Reception of Terrence Malick's *The Thin Red Line*. In: Patterson, Hannah ed. *the cinema of TERRENCE MALICK poetic visions of america*. United States of America: Columbia University Press, pp. 125-140.



[Dogman | di Matteo Garrone | recensione di Enrico Carli](#)

Regia: Matteo Garrone

Genere: drammatico

Durata: 120 min.

Cast: Marcello Fonte, Edoardo Gero, Nunzia Schiano, Adamo Dionisi

Paese: Italia, Francia

Anno: 2018

Nei film di Garrone lo spazio abitato è importante quanto i corpi e i volti che vi si muovono dentro. Dopo il degrado architettonico delle Vele di Scampia (*Gomorra*), qui siamo a Pinetamare, in provincia di Caserta, un villaggio abusivo fatiscente, fangoso e sabbioso come la vita di Marcello, che lavora, traffica e vive nel quartiere sorto a metà degli anni sessanta. Piccolo e innocuo, egli arrotonda l'attività di tolettatura per cani spacciando cocaina. Il delinquente cocainomane Simone è il bullo del quartiere, un gigante dal naso rotto che vessa le attività e soprattutto Marcello, che ogni tanto gli fa da palo in qualche piccola rapina.

Ispirandosi alla vicenda realmente accaduta del Canaro della Magliana, Garrone scrive (con Ugo Chiti e Massimo Gaudioso) e dirige questa storia di

piccola criminalità e squallore che coinvolge per tensione morale e partecipazione emotiva. Marcello ama la piccola figlia e i cani, compresi i più aggressivi, si fa ben volere dagli altri commercianti del posto e non tradisce il temibile Simone nelle diverse occasioni che gli si presentano per liberarsi di lui. Conosce e rispetta le regole della strada, l'omertà e il sacrificio pur di non infamare, anche perché, per estensione, la "legge del silenzio" significa *riserbo assoluto determinato da complicità e insieme dal timore di una vendetta*.

Questo fatalismo di fondo impernia tutto il film di ineluttabilità e tragedia, così come dicono di Simone "prima o poi qualcuno l'ammazza", il punto della questione è quando, è chi, e soprattutto se è possibile aspettare che qualcuno lo faccia al posto tuo. La pericolosità del picchiatore interpretato da Edoardo Gero è direttamente proporzionale alla sua stazza, quel che si dice un "armadio", un uomo talmente enorme, soprattutto rispetto al piccolo Marcello (interpretazione che è valsa a Marcello Fonte la Palma d'Oro a Cannes), da uscire dall'inquadratura e rientrare all'improvviso, con la sua potenza devastante da toro che carica. I corpi come razza e destino in un ambiente desolato e abbruttente, col quale è difficile venire a patti e che si dà per scontato e da scontare. Gli occhi di Simone non si vedono quasi mai, coperti come sono dal cipiglio e dal naso ingombrante, ma non è il suo sguardo a incutere timore, ma il modo in cui abita lo spazio, come sbuffa e respira, freme e sniffa.

Il dolce e triste aspetto di Marcello (come è stato detto simile per certi versi a Buster Keaton), è invece oltre che nel corpo dentro gli occhi grandi, che grondano timore, coraggio, paura e lealtà. Nella sua voce da cartone animato, nei suoi gesti così affettuosi nei confronti della figlia e degli amati cani. Uno scontro impossibile tra Davide e Golia, un piccolo uomo contro un gigante, così come il tassidermista nano de *L'imbalsamatore* e il giovane e bello da cui è attratto, il corpo è una prigionia, una condizione e una soluzione.

La ferocia delle bestie rivela la violenza degli istinti – qui i cani sono per tutto il tempo spettatori delle umane vicende – la decadenza di Pinetamare come tutto è fragile, riconoscibile (pareti in cartongesso, chiodi arrugginiti a vista), come tutto appartiene al passato e ne fissa il fallimento, un'arena-circo all'aperto senza più spettatori umani, nessuno a cui mostrare la testa di Golia; nessuno che chieda scusa, quando occorre fermare la rabbia e la paura.

Le conclusioni della vicenda del Canaro della Magliana e quella del film sono diverse, anche se simili in maniera sapientemente allegorica – eppure Garrone compie un ulteriore, sottile scarto: con le debite proporzioni, in pochi avrebbero potuto fare ciò che fece Er Canaro con simile efferatezza; più

empaticamente condivisibile è l'atteggiamento di Marcello, un Dogman che richiama, in maniera certo grottesca, un antieroe solitario e sofferente stanco di essere preso a calci dal cattivo di turno.



[L'isola dei cani | di Wes Anderson | recensione di Enrico Carli](#)

Regia: Wes Anderson

Genere: avventura, stop motion

Durata: 101 min.

Cast doppiatori americani: Bryan Cranston, Edward Norton, Bill Murray, Geff Goldblum, Greta Gerwig, Frances McDormand, Scarlett Johansson, Ken Watanabe, Yōko Ono

Paese: USA

Anno: 2018

A distanza di nove anni da *Fantastic Mr. Fox* Wes Anderson torna all'animazione in stop motion, anche se verrebbe da dire che *ogni* film del regista è in stop motion, pure quando a recitarlo sono attori in carne e ossa. È un fatto risaputo che i suoi film siano visivamente stupefacenti – in rete si trovano video sulle gradazione pastello delle sue tele viventi e le inquadrature geometriche, calibratissime eppure dense di particolari. La cura estrema della scenografia e del dettaglio ricercato è un suo marchio di fabbrica come le atmosfere retrò (l'accompagnamento musicale, da *Mr. Fox* in poi, è del fido Alexandre Desplat). Il soggetto, di volta in volta imprevedibile, sembra pescato da un cilindro magico contenente una mappa del mondo rigorosamente ridisegnata nel suo stile. La ricchezza dei suoi quadri in movimento fa sì che si provi una sorta di frustrazione, in sala, a non poter godere appieno di ogni inquadratura a causa della velocità dell'azione.

Queste caratteristiche, insieme al suo aspetto e alle sue giacche di tweed, hanno contraddistinto Wes Anderson come un dandy. Eleganza, ricercatezza, stile, leggerezza, humor. Qualità innegabilmente connesse al suo modo di fare cinema.

Il regista texano è abile non solo nella messinscena, anche le sue storie sono geniali e piene di momenti divertenti e ingegnosi – si pensi, qui, al patto di fedeltà/matrimonio tra uomo e cane, all'elaborata preparazione del sushi avvelenato o alla ricostruzione dell'intervento al rene – quando mai si era vista, in uno stop motion, un'operazione chirurgica? (anche se, c'è da dire, dopo il sesso orale di *Anomalisa* di Kaufman qualcosa bisognava pur inventarsi).

Giappone. A seguito di un'epidemia di influenza canina che sta infuriando nella città di Megasaki, nel non lontano 2037, i cani vengono deportati su un'isola di rifiuti. Il Piccolo Pilota Atari, nipote del sindaco Kobayashi, atterra sull'isola-discard per ritrovare il suo cane Spots contro il volere dello zio, responsabile della quarantena. Alcuni cani aiuteranno il giovane Atari nella sua ricerca. L'unica cosa meno efficace, in questo come in altri recenti lavori del regista, è il ritmo del racconto, tanto veloce quanto distaccato da un arco emozionale che riesca a coinvolgere lo spettatore adulto nelle sue svolte narrative e di contenuto (la dittatura, i reietti, qualcuno ha parlato persino di "estetica del randagismo").

Anderson sa raccontare con vivacità e malinconia postmoderna, fa il pieno di riferimenti che non appesantiscono perché integrati nel suo universo, ma il coinvolgimento emotivo gli interessa poco perché le sue storie sono un pretesto per costruire un'atmosfera, un altro dei suoi mondi filmabili estratti dal cilindro. Che sia per questo che il suo cinema così caratteristico non diventa mai di maniera? Il primo interessato ad abitare questi mondi è proprio lui.

E questo si vede, è come osservare un bambino che gioca nella sua stanza coi pupazzi dopo aver costruito lo scenario con mattoncini Lego, scatole di cartone e quant'altro. C'è un po' di tutto, sul tappeto, ma se immagini che quello è il confine di quel mondo ciò che c'è dentro gli appartiene, compreso il bambino. Si pensi alla bocca del Piccolo Pilota Atari, le stesse labbra rosse dai movimenti ipnotici dei personaggi di una celebre serie tv americana degli anni '60, *Clutch Cargo*, già omaggiata da Tarantino in *Pulp Fiction* (il piccolo Butch guarda in tv l'episodio dell'eschimese), in *Isle of Dogs* ritrasposta letteralmente come *atmosfera* – nell'originale le labbra erano quelle dei doppiatori, l'unica cosa a muoversi nell'animazione limitata (la tecnica si chiama *synchro vox*): bocche rosse così stranamente luminose e vere perché vere, incollate su disegni talmente cartooneschi e fissi da risultare stranianti. Da un escamotage realizzativo che sarebbe oggi imbarazzante, ne

deriva un ricordo peculiare e inconfondibile che Anderson traspone nella sua officina creativa.

Il riferimento forse più immediato è l'isola discarica che deve molto alle atmosfere del capolavoro di animazione Pixar *Wall-E* (2008), e che del resto è fin troppo moderno per il nostro. Si può ben credere che la capacità di stupire di Anderson è rimasta la stessa di quando era bambino, anche se la finezza del suo gusto tende a pescare nella memoria ciò che ha avuto valore un tempo, per ammantare di ricercatezza il racconto ma anche di un sapore intimamente legato al passato e all'arte, come in questo caso gli omaggi alle litografie di Hokusai o al cinema di Miyazaki e Kurosawa.

Come dicevamo, guardare ogni suo film è vedere quel bambino che gioca, che si appassiona e ci diverte con le sue mirabolanti invenzioni; carrucole sospese su baratri altissimi e poco pericolosi, lune espressioniste e giganti, personaggi malinconici e ostinati come lo sono i ragazzini che sognano. Per questo si fa amare, anche quando da adulti si vorrebbe divertirsi un po' di più con le sue storie d'avventura. Ma è anche vero che in questo modo (più di qualcosa, meno di qualcos'altro) si snaturerebbero probabilmente del loro fascino naïf, e che l'emozione è proprio quella della fantasia, la realizzazione di un mondo altro dai toni pastello e in questo caso dal sapore del paese del Sol levante, dove le leggi della fisica e dei sentimenti sono riproposte dal sognatore con notevole gusto del paradosso: se il cane è il migliore amico dell'uomo, che ne sarebbe di un mondo dove l'uomo è il peggior nemico del suo migliore amico?