



Regia Ben Stassen, Jeremy Degruson - **Origine** Belgio, 2013
Distribuzione Notorious Pictures - **Durata** 90' - **Dai** 5 anni

Un gattino dal pelo fulvo con strisce chiare viene prima abbandonato per strada dai crudeli padroni durante il trasloco e poi inseguito da un ferocissimo dobermann. La città è come una giungla per lui e dopo qualche peripezia il primo riparo che trova è in una vecchia abitazione che anche i cani del vicinato temono: girano infatti strane leggende sul fatto che sia infestata dagli spiriti.

In realtà il proprietario della casa è Lawrence, un simpatico vecchietto illusionista che vive in compagnia di alcuni animali e una piccola tribù di giocattoli animati.

Al suo ingresso il micio suscita immediata antipatia da parte del grosso coniglio Jack e dell'aggressiva topolina Maggie, viene invece accolto affettuosamente da Lawrence che lo chiama Tuono, poiché è arrivato in una notte di tempesta.

Ben presto anche gli altri animali saranno costretti a vincere la loro diffidenza e ad accogliere il gattino, anzi a riconoscerlo addirittura come leader quando dovranno fronteggiare una comune minaccia. Il nemico da neutralizzare è il nipote del mago, Daniel, un cinico agente immobiliare senza scrupoli intenzionato a vendere la casa e a sbattere lo zio in un ospizio. Urge scoraggiare eventuali acquirenti e naturalmente il modo migliore per farlo è terrorizzarli come solo gli abitanti di castelli magici sanno fare.

Torna l'animazione belga firmata dallo studio Nwave Pictures del produttore e regista Ben Stassen, noto come autore del cartone animato *Le avventure di Sammy* e del suo seguito *Sammy 2 - La grande fuga*. Con il connazionale Jeremy Degruson dirige qui un'opera con la struttura delle fiabe tradizionali (l'alleanza fra deboli, i buoni, sconfigge il malvagio avido e prepotente), una grafica accurata e accattivante, una fotografia dai colori caldi e accesi, scene d'azione dotate di ritmo concitato. Ingredienti semplici, mescolati però in modo sapiente che hanno consentito a questo film d'animazione europeo di ritagliarsi un posto dignitoso e meritato nella programmazione cinematografica natalizia italiana del 2013, tra *Frozen* e *Piovono polpette 2*. All'origine del *Castello magico* ci sono dieci minuti di cortometraggio commissionato da un parco divertimenti, per promuovere ovviamente una casa stregata. Essendo il film destinato a un *target* infantile, la vicenda è scorrevole, diretta e divertente ma, oltre a una connotazione educativa, ha momenti dotati di una lieve componente *horror* che li rende affascinanti anche per un pubblico adulto. Tutta la prima parte è girata con brani e immagini in inquadratura soggettiva, attraverso il punto di vista del protagonista, il gattino Tuono, il che sembra citare maliziosamente *Halloween* di John Carpenter, e la casa in cui si muovono i personaggi somiglia a quella di *Psycho* o di altri capolavori di Hitchcock. Il coprotagonista umano, Lawrence, è un buffo prestigiatore d'altri tempi; con un coniglio per il cappello a

cilindro e una coppia di colombi, tiene spettacoli negli ospedali per i bambini malati e ha sempre un incantesimo pronto per far sorridere anche i più scettici. Le sue caratteristiche lo fanno sembrare un buffo incrocio fra il dottor Patch Adams, interpretato da Robin Williams nel film omonimo, e George Méliès, come lo ha rappresentato ultimamente Scorsese nel suo *Hugo Cabret*. Dominano la scena due gruppi di personaggi: da una parte gli animali della casa, fra cui Jack, il paffuto grosso coniglio, Maggie, l'aggressiva topolina sua amica, la scimmietta con il tamburo Brika, i colombi Carlo e Carla, che tubano ininterrottamente; dall'altra i giocattoli animati, fra cui Chef, il cuoco con le gambe a molla, Gunther, un baffuto e



impettito tirolese, la lampadina Edison e Freak, un telefono servizievole in continuo movimento. Tutto il film è immerso in questo universo di animali parlanti e giochi vecchia maniera, di quelli che ormai sembrano far parte dell'antiquariato e del collezionismo, verso cui il film nutre una evidente e condivisibile nostalgia. Spiccano alcune sequenze davvero spettacolari, come la corsa di Lawrence in bicicletta, i tentativi di demolire la casa, gli interventi di Tuono e degli altri abitanti per contrastarli. Quando si tratta di salvare

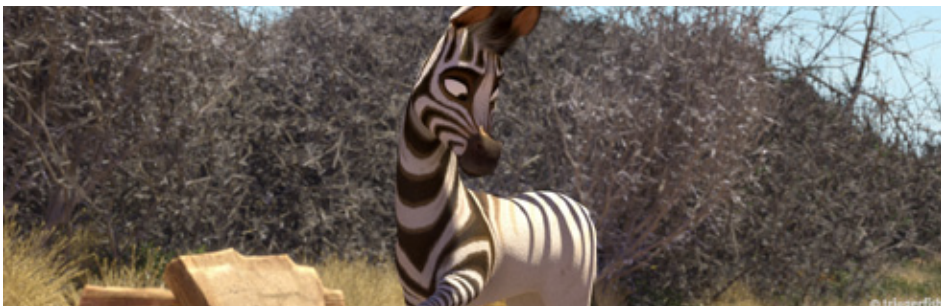
l'abitazione, animali e giocattoli danno il meglio di sé per allestire uno spettacolo proprio da tunnel dell'orrore, che ricorda molto la rivolta dei giocattoli di *Toy Story 3*. Nel corso del film inoltre prendono risalto, senza enfasi né forzature, oltre al dovere dell'accoglienza, il valore dell'amicizia e della solidarietà, con una declinazione davvero europea totalmente aliena dal chiasso e dall'ossessione del successo che caratterizza i prodotti d'animazione d'Oltreoceano.

Silvia Savoldelli



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Lawrence è un prestigiatore che fa volontariato in ospedale per portare un sorriso ai bambini malati. Con l'insegnante cerca informazioni sulle associazioni che svolgono questo tipo di attività.
- Tra i due gruppi di abitanti della casa, gli animali e i giocattoli animati, con quali preferiresti giocare? Perché?
- All'inizio del film, Tuono viene abbandonato dai suoi proprietari e deve affrontare i pericoli della città. Ogni anno molte persone, quando partono per le vacanze estive, lasciano i propri animali domestici in autostrada. Ti è mai capitato di trovare un cucciolo abbandonato? Racconta.



Regia Anthony Silverston - **Origine** Sudafrica, 2013
Distribuzione Eagle Pictures - **Durata** 83' - **Dai** 5 anni

Khumba è un cucciolo di zebra, ma è particolare: infatti ha le strisce solo nella parte anteriore del corpo. I suoi simili sono convinti che lui, con la stranezza del suo colore, sia proprio la causa della siccità che ha colpito il loro territorio e quindi restano chiusi in una limitata zona del deserto per preservare l'unica pozza d'acqua nel raggio di chilometri.

Ma, una volta diventato più grande, Khumba decide di varcare il confine dell'area protetta per avventurarsi alla ricerca di una fonte magica: sua mamma, infatti, prima di morire, gli ha raccontato una leggenda secondo la quale quella fonte donerebbe le strisce alle zebre che vi si immergono.

Inizia così il viaggio di Khumba: lo accompagnano Bradley, uno struzzo artista e strampalato, e Mama V, uno gnu accudente e protettivo.

Questo strano gruppetto, a cui si aggiungerà anche un branco di antilopi, si inoltra nella foresta sudafricana, affronta situazioni complicate e alcuni pericoli: ad esempio Phango, il leopardo predatore, mai però così predatore come gli umani che vogliono a tutti i costi catturare immagini fotografiche dei magnifici esemplari della giungla.

La tenacia e il coraggio di Khumba e dei suoi amici saranno di esempio per gli altri animali e per gli spettatori che capiranno come la vera "fonte magica" sia dentro di noi: è proprio quella diversità che ci rende unici e straordinari.

Varcare i confini, soprattutto quelli imposti da altri, significa crescere: ed è quello che fa Khumba, insegnandolo anche agli spettatori più piccoli ai quali è dedicato questo lavoro di animazione della Triggerfish, casa di produzione sudafricana, già conosciuta per *Zambezia*. Si torna a viaggiare nella foresta, luogo simbolo delle avventure fiabesche, dove gli eroi sono costretti a mettersi alla prova, a superare pericoli e paure e dove, alla fine del percorso, ci si scopre più maturi e consapevoli. Khumba, nel suo percorso di formazione, non è da solo: sono sempre importanti gli aiutanti e i suoi rappresentano altre forme di diversità, o di eccentricità, oltre alla propria: Bradley è una buffa macchietta, Mama V è lo gnu che diventa per Khumba una figura materna. Poi, nel suo cammino, la zebra incontra il cane selvatico, l'aquila nera e solitaria e il branco di antilopi, loro sì tutte uguali, ma capaci di essere bravissime giocatrici di rugby e di estirpare staccionate. Tutti animali diversi, appunto; tutti con una peculiarità che può essere utile a ottenere il risultato finale desiderato. Ma anche i limiti o i difetti possono contribuire a creare un'armonia nel gruppo tanto variegato. In un primo momento il protagonista è vittima di pregiudizio e quindi viene emarginato dalla sua comunità, ma poi, grazie al proprio coraggio e alla propria intraprendenza, si renderà conto che "essere diversi" può costituire una ricchezza, un valore aggiunto sia per se stessi sia per quella stessa comunità da cui era stato allontanato. «Quante strisce ti servono per essere una vera zebra?»:

questa frase viene ripetuta più volte nel corso della narrazione e Khumba diventerà consapevole del fatto che non è importante il numero delle strisce che colorano il suo manto, ma che più dell'apparenza è importante l'interiorità. Consapevolezza del proprio valore, ma anche compassione per chi è stato sempre ritenuto un nemico: Phango. Diventare grandi significa anche mettersi nei panni dell'altro, conoscerlo meglio e cercare di capire le motivazioni che determinano i comportamenti: Phango è un felino nato cieco da un occhio (in fondo, anche lui, un "diverso" dalla nascita come Khumba), per questo è stato rifiutato dalla famiglia ed è sopravvissuto a un tentativo di annegamento. Phango ha



quindi sviluppato diffidenza e aggressività, ma anche un olfatto prodigioso, perché è stato a sua volta vittima di emarginazione, di violenza e di abbandono. Certo, non si può mai giustificare l'aggressività, ma è uno dei personaggi cattivi che riesce a destare simpatia. In questo film, che per tanti aspetti ricorda il classico dei classici, il primo *Il libro della giungla*, gli esseri umani sono, forse, più temibili degli animali predatori: incuranti del rispetto nei confronti della Natura, della fauna e della flora, restano imprigionati nelle jeep e nei loro percorsi mentali che li portano a utilizzare i fucili o altre armi come, a volte, possono esserlo le macchine fotografiche:

come in tutte le fiabe, gli animali sono personificati ed è interessante il punto di vista delle "bestie" a quattro zampe nei confronti degli "animali" a due zampe. Dal punto di vista tecnico ed estetico, il 3D amplifica l'avventura e coinvolge lo spettatore nelle vicende che si sviluppano sullo schermo e a questo si aggiunge una trascinante colonna sonora. Un viaggio che, come tutti i viaggi, si fa iniziatico e accompagna i protagonisti verso la maturità e la pienezza della vita cosicché, al termine del proprio, Khumba non sarà più da solo, ma troverà una nuova, strana e felice famiglia.

Alessandra Montesanto



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Ti è capitato di sentirti, qualche volta, "diversa/o"? Racconta la tua esperienza. Come hai reagito?
- Quanto sono importanti gli amici nella vita di una persona giovane? E gli adulti possono essere un punto di riferimento?
- Ti è capitato di emarginare, anche involontariamente, qualcuno? Racconta l'esperienza.
- Rifletti sulla differenza di comportamento tra gli animali (personificati) e gli uomini.

Per eventuali spettatori di scuola primaria

- Quali sono i valori veicolati da questa storia? E da che cosa, oggi, viene determinato il valore di una persona?
- Sono tanti i film che affrontano il tema della diversità attraverso la storia di animali e grazie all'animazione: fai altri esempi e confronta questo film con un altro a tua scelta: i protagonisti come risolvono le loro difficoltà? Con l'aiuto di chi?
- Svolgi una ricerca su un Paese africano (decidi tu dove potrebbe essere ambientata questa storia).
- Cosa può fare l'essere umano per preservare la Natura e l'ambiente in cui vive?
- Cosa si intende per "famiglia"? Confronta la tua risposta con le relazioni tra i personaggi del film.
- Quali sono le caratteristiche del genere avventuroso, nel cinema e in letteratura?
- Quali sono le caratteristiche di una fiaba?



Regia Alexis Stadermann - **Origine** Australia, Germania, 2014

Distribuzione Notorious Pictures - **Durata** 79' - **Dai** 5 anni

Sullo sfondo di una lotta secolare tra api e calabroni, la piccola Maia nasce in un alveare governato da rigide regole di gruppo, dove ciascuno è solo un numero, e fatica a obbedire alla maestra Cassandra. Troppo curiosa e anticonformista per vivere in un ambiente chiuso, vola quotidianamente alla scoperta delle infinite sorprese del prato, al seguito di Flip, cavalletta vagabonda, e sempre in compagnia di Willy, l'amico più caro. I suoi buffi sforzi per essere come gli altri e diventare una brava ape la mettono in conflitto con Ronzelia, consigliera dell'ape Regina.

Viaggiando fuori dall'alveare, Maia scoprirà che gli attacchi terroristici dei calabroni sono solo un'invenzione di Ronzelia e che il vero pericolo si annida in casa. La consigliera infatti sta organizzando un grosso furto di pappa reale, indispensabile a mantenere in vita la Regina, per usurparne il trono, accusare della sparizione i calabroni ed avere così un pretesto per dichiarare loro guerra.

Quando Maia scopre questo piano minaccioso, chiama a raccolta tutti gli insetti, compresi i temuti calabroni, che si riveleranno ottimi alleati. L'esuberante apina riesce così a sventare il complotto ai danni della Regina, dimostrando di possedere una regalità d'animo che ne fa immediatamente un'eroina, e le qualità ideali per assumere forse un giorno il ruolo di leader.

Anche se li porta benissimo, l'ape Maia ha oltre cento anni di vita: è nata infatti nel 1912 dalla penna dello scrittore tedesco Waldemar Bonsels con il romanzo *Le avventure dell'ape Maia* cui seguì nel 1915 *Il popolo del cielo*. I libri vennero trasformati in un *anime* (cartone animato giapponese), nel 1975, grazie alla *partnership* fra la giapponese Nippon Animation e l'austro-tedesca Apollo Film. In Italia la serie esordì su Rai Uno nel 1979, con la famosa sigla cantata da Katia Svizzero, e da allora sono trascorsi 35 anni di presenza televisiva, sia sulle reti Rai che su quelle Mediaset: oggi è trasmesso da Rai Yo-yo. Nel frattempo la piccola ape si è trasformata in un marchio dallo straordinario successo commerciale, che oggi conta 260 licenziatari in tutto il mondo, di cui 60 solo in Italia. Il lungometraggio attuale in computer grafica è diretto da Alexis Stadermann, regista australiano con origini tedesche che ha avuto un'ampia esperienza televisiva presso gli Walt Disney Studios di Sidney, oltre a essere stato direttore di unità per i film *Bambi 2* e *Tarzan 2* e supervisore degli animatori per *Il Re Leone 3*. La sua ape Maia non perde la vivacità che caratterizzava l'originale, né l'altruismo e la fiducia nel prossimo, motori principali delle sue avventure. Tuttavia da un punto di vista linguistico si tratta di un film coloratissimo, che ha certamente più ritmo del cartone animato, caratterizzato al contrario da un andamento molto pacato, scandito solo dalle risate e dagli stupori di Maia, e privo di scene troppo paurose ed emozionanti, per garantire una maggiore tranquillità

ai bambini telespettatori. Anche il *look* è aggiornato: infatti, rispetto a prima, oggi la protagonista ha gli occhi più grandi, il fisico più snello, l'acconciatura più sbarazzina. Rimane invariata in compenso la voce inconfondibile della doppiatrice Antonella Baldini, infantile senza essere bisbetica, che esprime tutto l'entusiasmo e la positività del personaggio di partenza, come se non fosse passato neanche un giorno. Dal punto di vista dei contenuti, anche nel film come nella serie televisiva Maia si impegna a trovare una mediazione tra il desiderio infantile di conoscere il mondo, anche di trasgredire le sue regole, e la necessità di rispettare l'armonia collettiva e l'organizzazione sociale, cioè l'alveare. Nel cartone animato c'era anche un'importante dimensione formativa: i



bambini potevano conoscere, attraverso le avventure della protagonista, numerose informazioni e curiosità sulla vita degli insetti che gli sceneggiatori giapponesi inserivano sempre. Anche nel film tale aspetto viene mantenuto: si scopre per esempio la vita all'interno dell'alveare, come sono fatti i nidi dei calabroni, di cosa si occupa lo scarabeo stercorario... I personaggi che si muovono intorno a Maia sono ben tratteggiati: la maestra Cassandra, precisa ma comprensiva; la cavalletta Flip, affascinante spirito libero

sempre ottimista; il fuco Willy, sempre pauroso e lamentoso, e tuttavia incapace di lasciare Maia da sola; l'ape Regina, dolce e benevola; la sua consigliera Ronzelia, malvagia e guerrafondaia. La "morale" del film è la stessa della Maia di sempre: bisogna essere se stessi, ma rispettando gli altri. Solo in questo modo anche l'educazione può diventare un luogo ideale per la comprensione tra bambini e adulti e trasformarsi in un allegro e positivo punto d'incontro.

Silvia Savoldelli



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Descrivi il rapporto di amicizia fra Maia e Willy: in quali aspetti sono diversi? In quali altri invece si assomigliano?
- La maestra Cassandra, la cavalletta Flip, l'ape Regina, la sua consigliera Ronzelia. Quali sono i rapporti fra Maia e queste figure adulte?
- Esplorando il prato, Maia scopre come vivono e di cosa si occupano altre specie di insetti. Quali ti sono piaciute di più? Perché?
- Le api vivono in una società complessa e molto organizzata. Raccogli delle informazioni sulla vita nell'alveare.



Regia Phil Lord, Christopher Miller, Chris McKay - **Origine** Australia, Usa, 2013
Distribuzione Warner Bros. - **Durata** 100' - **Dai** 5 anni

Emmet, un ordinario e scrupoloso operaio edile Lego, viene erroneamente identificato come il Prescelto, lo Speciale, la figura chiave per salvare il mondo. Si troverà così a dover guidare una missione epica per fermare il tirannico Presidente Business, un malvagio imprenditore che tenta, con difficoltà, di conciliare tutti i dettagli della propria vita con una sete di dominio mondiale.

Una missione per cui Emmet è disperatamente e goffamente impreparato, ma ad aiutarlo ci saranno una serie di compagni di avventura: Lucy, "dura come una roccia" ed esponente dei ribelli che lottano contro il tirannico Lord Business deciso a eliminare tutti i Maestri Costruttori con un'orribile arma segreta chiamata Kragle; Vitruvius, un anziano saggio hippie che indossa un paio di sandali e una maglietta dipinta, appena visibile sotto la sua voluminosa barba bianca; l'enigmatico Batman, fidanzato di Lucy; Barbacciaio, uno spavaldo pirata in cerca di vendetta nei confronti del Presidente Business; la dolce e amabile Uni-Kitty, che guida il regno di Cloud Cuckoo Land; Benny, l'uomo dello spazio Anni '80.

Riuscirà Emmet, totalmente impreparato, a portare a termine la difficile missione sfuggendo anche alle grinfie del fedele braccio destro del Presidente, Poliduro/ Politenero, che non si fermerà davanti a nulla pur di catturarlo?

Tutti i critici italiani hanno parlato unanimemente di una furbissima operazione commerciale, ma forse avrebbe più senso parlare di "storia di un successo annunciato", di cui comunque nessuno può negare l'evidenza. Tanto per cominciare, *The Lego Movie* è il film in 3D che ha sbancato il botteghino Usa nel weekend di uscita per poi affermarsi come il maggiore incasso di fine 2013, successo ripetuto ovunque nel mondo grazie a un marchio talmente forte a livello globale da coinvolgere spettatori di ogni età. I motivi di tale successo sono tanti, a partire dalla trama, pur classica, che si muove su due livelli di senso: uno per i più piccoli, stimolati nella creatività dagli oltre 15 milioni di mattoncini utilizzati, l'altro per gli adulti, che ridono davanti a citazioni cinematografiche di quando i piccoli accompagnati al cinema erano loro e vedevano per esempio *Guerre stellari* (1977), e personaggi dell'immaginario di almeno due generazioni, calcolando anche quella dei nonni presenti in sala oltre ai genitori. Per chi non lo sapesse infatti le mitiche costruzioni giocattolo Lego® furono inventate da un falegname danese e il primo assemblaggio di plastica risale addirittura al 1947. I registi hanno mixato tanti film fantastici di tutti i tempi, dal già citato *Guerre stellari* a *Matrix*, dall'animazione del primo *Toy Story* a *Transformers*, con in più lo spirito anarchico e irridente che ci fa riconoscere con facilità i creatori del primo *Piovono polpette*. Il risultato è un'avventura dai ritmi mozzafiato che certamente ha consapevolezza dell'operazione, ma in

ogni caso è impossibile resistere alla presenza così familiare a tutti noi, e tuttavia nello stesso tempo sempre affascinante, dei mattoncini usati per tutto ciò che si vede, acqua, fumo, rocce, supereroi, animali... e alla fine il motivo principale del successo del film non sono che loro. La cosa incredibile è che i veri pezzi Lego® arrivano solo dopo un'ora, quando una scena dal vero a sorpresa mostra un ragazzino in una cantina che sta giocando con una città costruita con i mitici pezzi. Solo allora si capisce che la storia del film è concepita come se un bambino e un adulto giocassero insieme con pupazzetti, mattoncini e scenografie: il bambino inventando situazioni improbabili e l'adulto divertendosi a fare continue citazioni. Il finale, furbo anch'esso, riesce



con rara originalità a intersecare il mondo dei Lego a quello umano: chi vince non è l'adulto che vuole rendere gli scenari Lego® definitivi attaccando i mattoncini con una super colla, ma il bambino che gli fa capire l'importanza di poter distruggere e ricostruire situazioni sempre nuove e diverse, per non lasciare mai morire la fantasia e non perdere il bambino che ciascun adulto è stato. L'identificazione fra Emmet e il bambino da una parte e il Presidente Business e l'adulto dall'altra, e

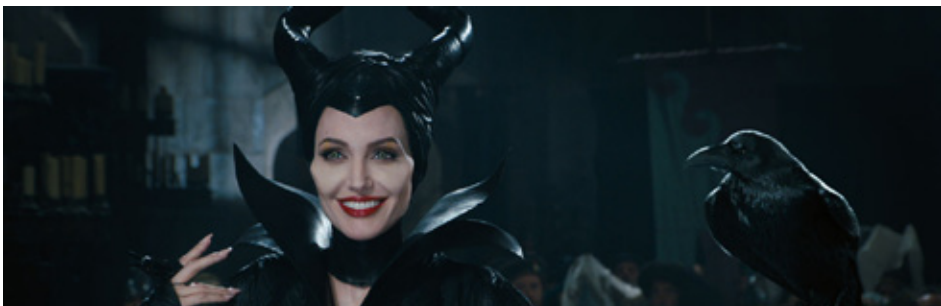
in seconda battuta fra il bene e il male, ci riporta alla memoria le parole del poeta: *«L'uomo che non sa giocare ha perso il bambino che era in lui. E gli mancherà molto»* (Pablo Neruda). Nella versione italiana, la voce del Lord/Presidente Business è di Pino Insegno, mentre quella di Batman è di Claudio Santamaria, recentemente sul piccolo schermo in *Non è mai troppo tardi* nei panni del celebre maestro Manzi.

Silvia Savoldelli



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Ti piace giocare con le costruzioni Lego? Se sì, quali sono gli scenari che preferisci realizzare?
- Secondo te è più simpatica la figura dell'operaio Emmet o quella del Presidente Business? Perché?
- Alla fine del film, un ragazzino gioca con una città costruita di mattoncini Lego e discute con un adulto. Ti piace giocare con i grandi? Motiva la tua risposta.



Regia Robert Stromberg - Origine Usa, 2014
Distribuzione Walt Disney - Durata 97' - Dagli 8 anni

Malefica, creatura alata dotata di poteri magici, vive nella Brughiera in armonia con la natura. Stefano, arrivato dal regno umano, se ne innamora sigillando il rapporto con il "bacio del vero amore". Ma, sedotto dal potere, dimentica l'amore e torna nella foresta per vendicare la sconfitta di re Enrico che ha cercato inutilmente di conquistare la Brughiera; accolto con fiducia da Malefica, mentre dorme le ruba le ali che porta al re come trofeo di vittoria. Malefica poco dopo apprende dal suo corvo informatore che Stefano ha sposato la principessa ed è nata Aurora. Alla festa tre fate offrono alla neonata i loro doni. Arriva anche Malefica e offre il proprio: la bambina crescerà al meglio ma entro il sedicesimo anno si pungerà con l'ago di un arcolao e cadrà in un sonno profondo da cui potrà svegliarla solo il "bacio del vero amore".

Il re fa distruggere tutti gli arcolai del regno e affida la bambina alle fate che la ospitano nel bosco. Qui è tenuta d'occhio anche da Malefica, che la chiama Bestiolina, dichiara di odiarla, ma la salva da vari pericoli parlandole anche dell'esistenza del Male. Aurora le si affeziona e decide che a 16 anni andrà a stare con lei. Però, conosciuta la sua storia, accusando Malefica di essere lei il Male del mondo, fugge al castello dove si punge e piomba nel sonno.

Il re continua la guerra contro la Brughiera. Malefica porta al castello un principe incontrato da Aurora sperando inutilmente nel suo bacio. Pentita di quanto ha fatto, si congeda da lei che «ha rapito ciò che restava del suo cuore» e che ora «è perduto per sempre» e la bacia sulla fronte. Aurora si sveglia e, nella lotta finale, riprende le ali di Malefica che recupera per intero i poteri e vince, uccidendo il re.

Incoronata regina dei due regni unificati, Aurora abbatte la barriera che li separava e governa un mondo armonioso.

La fiaba di Basile, narrata poi da Perrault e dai fratelli Grimm e già da Disney nel 1959, viene riproposta con diversa angolazione: adotta il punto di vista della strega della quale vengono mostrati moti interiori ed evoluzione psicologica. Malefica, non più icona del Male, ma personaggio articolato, viene indagata nel dinamismo interiore caratterizzato da vari atteggiamenti umani, a cominciare dalla dualità etica e comportamentale Bene/Male che nelle fiabe viene di solito mostrata in personaggi opposti, incarnazioni stereotipate e astratte di attitudini e modalità relazionali. Inoltre rivela come il Male sia reazione a un torto subito e l'odio amore cambiato di segno, quasi a significare che il modo d'essere originario sia quello positivo e il Male conseguenza di interventi aggressivi, creazione umana sconosciuta allo stato di natura. Ed è significativo che sia Aurora a sollecitare in lei senza volerlo né saperlo attitudini materne. Novità di questa versione della fiaba è appunto l'interazione fra la bambina e la strega: dall'innocente fiducia con cui vuol farsi prendere in braccio, all'epiteto tutto materno di "fata madrina", alla decisione di andare a vivere con lei a 16 anni. È lei, con la sua presenza e con la relazione che quasi a dispetto sa instaurare, a rendere Malefica capace e consapevole di amore. Aurora non è più vittima innocente di un odio assoluto, ma persona capace di orientamento e di scelte, che sa intervenire sul proprio destino. La fiaba antica si è modernizzata non solo nell'adozione dei potenti mezzi espressivi e figurativi moderni, capaci di

evocare con efficacia un mondo favoloso, ma anche e soprattutto nello scavare fra conscio e inconscio e nel mostrare l'animo dei protagonisti sofferente, problematico, assetato di relazione, soggetto a evoluzione e sviluppo. Così è anche di Stefano. Né lui né Malefica, un tempo innamorati, credono più all'esistenza del "vero amore", il quale inaspettatamente si manifesta nel bacio che la dolente fata dà alla dolce addormentata dopo il sincero pentimento e le lacrime di rimorso. «Non c'è amore più vero» esplicherà il corvo Fosco. È l'amore materno, scaturito dal cuore di «una creatura che era insieme eroina e cattiva». Si tratta dell'amore, concreto, ambivalente e vero, di ogni donna, anche non madre in senso fisiologico (Malefica è



madre adottiva; a guardar bene sarebbe una sorta di matrigna), quello che partecipa con interesse alla crescita ed è capace di rispettare la scelta dell'altro. La fiaba modernizzata e narrata da Aurora mostra due donne, la fata e la bambina, capaci di crescita interiore e di autonomia e le colloca nell'ambiente magico, tipico di Disney, popolato di esseri bizzarri e favolosi. Le ali che all'inizio e alla fine sorreggono Malefica in vertiginosi voli sono espressione dell'innocenza primitiva all'interno di una natura intatta, della libertà della vita originaria e della fantasia. La capacità visionaria del regista dà corpo alla nostalgia che l'uomo moderno ha di una vita autentica, vicina alla natura, di cui agli

spettatori non resta che un desiderio, un sogno ecologista, un fantastico ricordo e di cui le due protagoniste sono espressione. L'ombra stessa di Malefica, che Aurora afferma aver sempre avvertito accanto a sé, non è sentita come minaccia ma, in questo primordiale contesto, come segno di presenza e di amore. La storia presenta temi ecologici, psicologici e relazionali moderni, proponendo l'immagine di donne ferme, combattive, capaci di forti sentimenti e di scelte autonome, accanto a quella di uomini violenti, vili, avidi e fedifraghi; si giova della consueta ambientazione gotica, evocata con i moderni strumenti espressivi del fantasy.

Maria Grazia Roccato



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Rivedi la fiaba della *Bella Addormentata* nel cartone animato che la Disney fece nel 1959 e registra le differenze fra quel testo e questo. Ti sembra che la vicenda del nuovo film sia più avvincente di quella precedente o meno? Quali temi vi vengono toccati?
- In particolare confronta le due figure della strega cattiva. Precisa quali atteggiamenti psicologici e umani, quali modalità relazionali di volta in volta essa presenti nel nuovo film.
- Per quale motivo nel cartone animato del '59 la maga cattiva lanciava la sua maledizione? E per quale Malefica la lancia ora? Quale significato ha la differenza?
- Quali considerazioni ti suggerisce la motivazione da cui la maga è mossa?
- Esamina anche la figura di Aurora nei suoi sentimenti e nei modi con cui instaura i rapporti.
- Analizza poi le altre figure: re Stefano, il corvo Fosco: quale tipo di relazione li lega a Malefica? Esamina anche le figure delle tre fatine, Giuggiola, Fiorina e Verdellia, precisando come siano caratterizzate. Assolvono bene al compito a cui sono chiamate? Quale funzione assumono nel testo?
- Come risultano i personaggi maschili, confrontati con quelli femminili?
- Quale risulta essere il "vero amore"? Com'è caratterizzato? Chi ne è il portatore? Esclude dal cuore sentimenti negativi come il risentimento, l'insofferenza, il puntiglio della vendetta?
- Il principe Filippo, che nella versione precedente aveva la funzione di salvatore, non è protagonista della storia. Qual è l'angolazione da cui sono considerati i fatti? Chi è il protagonista? E chi il narratore?
- L'interpretazione dei vari attori ti sembra efficace o debole?
- Come sono mostrati i luoghi della vicenda: la Brughiera e il regno umano? Quale significato la rappresentazione stessa ce ne consegna?
- È stato detto che la bellezza delle immagini e il ritmo incalzante determinato dal montaggio conferiscono al testo fascino, dinamismo, suspense. Sei d'accordo con questo giudizio?
- Quale epoca e quale ambiente vengono evocati dalla scenografia? Ti sembrano adatti al genere fiabesco?
- Tenendo conto dei punti di cui sopra, scrivi una recensione contenente un giudizio (possibilmente implicito) che metta in grado di decidere se valga la pena di vedere il film.



Regia Chris Buck e Jennifer Lee - **Origine** Usa 2013
Distribuzione Walt Disney - **Durata** 108' - **Dagli** 8 anni

Su un fiordo dell'antica Scandinavia, in un tempo imprecisato, vivono le principesse Elsa e Anna, della famiglia di Arendelle. Le due sono molto legate tra loro, ma Elsa in particolare possiede un potere che le permette di congelare ogni cosa con un semplice tocco, creando splendide creazioni di cristallo. Questo dono è però allo stesso tempo una maledizione che la piccola deve tenere sotto controllo, perché la sua forza è incontrollabile e rischia di nuocere a chi le sta vicino.

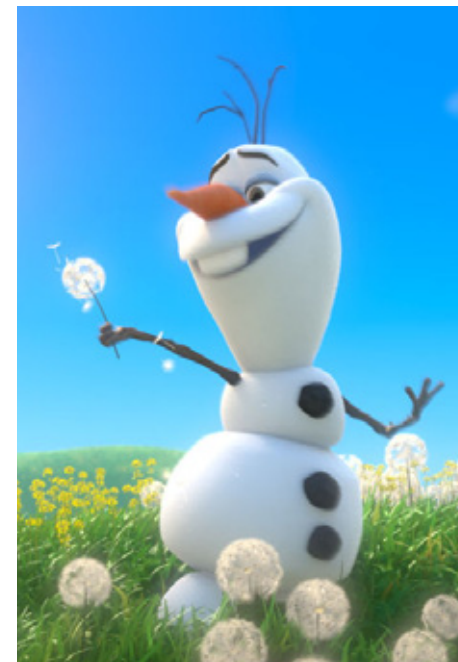
Passano alcuni anni, le due ragazze crescono e un giorno i due genitori muoiono in un naufragio: Elsa, che ha vissuto ritirata per anni in modo da tenere nascosto il suo potere, eredita quindi la corona e deve per questo mostrarsi in pubblico. Le tensioni giungono facilmente al culmine e così il potere si sprigiona, ricoprendo il Paese sotto la coltre del gelo: la colpa dell'accaduto, naturalmente, fa apparire la regina come un mostro agli occhi dei sudditi.

Così Elsa fugge sulle montagne mentre Anna, convinta di poterla aiutare, decide di inseguirla. Nella sua impresa, Anna viene aiutata dal venditore di ghiaccio Kristoff e dal pupazzo di neve Olaf, cui Elsa stessa ha dato vita.

Nel frattempo il regno viene retto dal principe Hans delle Isole del Sud, apparentemente innamorato di Anna e dunque suo alleato, ma in realtà mosso unicamente da un'opportunistica sete di potere: per questo, l'uomo cerca di impedire la riuscita dell'impresa di Anna e la salvezza di Elsa.

Con il suo nuovo lungometraggio i Walt Disney Studios dimostrano di voler innovare nel solco della tradizione, recuperando alcuni tratti caratteristici dei propri classici animati: una filiazione fiabesca e letteraria, con l'ispirazione dalla fiaba di Hans Christian Andersen *La regina delle nevi*, scritta dall'autore danese nel 1844; un'eroina femminile figlia ideale delle varie *Biancaneve* e *Rapunzel*; inoltre una cifra *musical* rinvigorita da numeri cantati estremamente accattivanti. L'animazione in *computer graphic* 3D si allinea invece a quanto codificato da un decennio a questa parte dai lavori della Pixar, oltre che dal percorso già dichiaratamente intrapreso con il citato *Rapunzel*. Una volta stabiliti i confini dell'operazione, *Frozen* si offre però anche come testo critico nei confronti del passato, verso il quale si pone senza timori reverenziali, ma con il piglio di chi vuol dire la sua. Ne sia prova il fatto che manca un autentico antagonista di rilievo (la figura di Hans è in tal senso poco più che un pretesto) e l'intreccio si articola sulla dicotomia che oppone Anna alla sorella Elsa. Lo fa, però, senza attribuire alla seconda lo *status* di "cattiva" della situazione, ma unicamente quello di vittima suo malgrado del potere che le è stato attribuito. Il "male", insomma, non deriva tanto dai sentimenti negativi di cui si fanno portatrici soprattutto le figure maschili, ma diventa una sfumatura di un più complesso spettro emozionale tutto interno alle figure femminili. Da questo punto di vista, *Frozen* compie una scelta coraggiosa perché abbraccia un punto di

vista totalmente femminilizzato e sceglie protagonista e antagonista all'interno della stessa fazione di genere. Si palesa dunque l'intento metanarrativo di un'opera che vuole anche essere tributo e riflessione su una tradizione che sulle donne ha sempre puntato, attraverso figure quali Biancaneve, Alice, Belle o Mulan e che è stata in tal modo capace di comprendere le trasformazioni in atto nella società occidentale, spesso anticipandole. Se quindi Elsa può essere vista come la classica "damigella in pericolo", Anna diventa il simbolo dell'eroina disneyana capace di farsi carico di un destino di infelicità, rivoltandolo attraverso la forza offerta dalla volontà e dal coraggio. L'amore diventa così l'elemento dirimente



della tenzone fra le due sorelle: Elsa rifiuta l'avventatezza di Anna, che si dichiara disposta a sposare Hans dopo averlo appena conosciuto, ribadendo la sua natura di personaggio che ha cara la conservazione dell'esistente. La stessa Anna, invece, è a tal punto traboccante dal desiderio di una vita improntata sui sentimenti e sulla felicità, da non avere dubbi circa la necessità di salvare la sorella quando tutti le voltano le spalle. L'altruismo dimostrato dal personaggio è però talmente assoluto che il racconto si sente in dovere di modularlo, proponendo un modello sociale alternativo e aperto

a nuove gerarchie. Hans si rivelerà così una scelta davvero sbagliata, mentre a conquistare il cuore dell'eroina sarà l'umile venditore di ghiaccio Kristoff: la modernità della formula disneyana si dimostra dunque nella scelta di tradurre il valore del singolo in esempio illuminato per la comunità tutta. Non più principesse che attendono fiduciose il consorte regale vestito d'azzurro, dunque, ma donne che scelgono con maggiore consapevolezza, in nome del cuore, superando ostacoli altrimenti impossibili con la forza dei propri valori.

Davide Di Giorgio



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Elsa e la paura del suo dono. La società contemporanea impone mode e *standard* cui uniformarsi per sentirsi accettati: quanto è importante per te condividere il sentire altrui e quanto invece coltivare la tua unicità? Racconta le esperienze in cui ti sei sentito in disaccordo rispetto a chi ti stava vicino (amici, famiglia) e hai fatto valere le tue capacità e il tuo punto di vista.
- Anna e la capacità di aiutare. L'amore per la sorella si rivela la chiave di salvezza della sfortunata regina. Quanto nella tua vita è importante il concetto di altruismo? Rifletti sui momenti in cui chi ti ama è stato presente e pronto ad aiutarti e, viceversa, le occasioni in cui tu sei stato determinante per gli altri.
- Anna e la forza della volontà. L'eroina disneyana cerca la felicità e la persegue con convinzione. Ti riconosci nella sua tenacia? Persegui sempre con forza i tuoi obiettivi o, al contrario, ti riconosci più nei timori di Elsa e affronti il futuro con prudenza?
- Affetti allargati: nel film Anna ed Elsa non rinunciano al loro legame e lo rafforzano includendo chi sta loro vicino. È un percorso che ognuno di noi compie nel corso della sua vita, partendo dai familiari, per poi espandere la propria sfera affettiva agli amici e agli amori. Rifletti sulle persone che hai intorno e sui legami che giornalmente ampliano la tua sfera di conoscenze e arricchiscono sempre più la vita.
- L'eroina disneyana e l'emancipazione femminile: riflessione sulla condizione della donna nella società alla luce della lezione impartita dai classici Disney attraverso i decenni.
- Il regno di ghiaccio: possibile confronto fra Elsa e un'altra figura simile dell'animazione contemporanea, Jack Frost de *Le cinque leggende*. Trattati in comune, problematicità, importanza dei legami e differenze.
- Espressione dei sentimenti: Anna ed Elsa affidano alla musica il compito di modulare i dolori e le gioie del proprio animo. Come esprimi i tuoi fermenti interiori? Musica, disegno, sport (e altro) come modo per formare legami e dar voce al proprio animo.
- Percorso fra le eroine delle fiabe e le protagoniste delle moderne epopee: romanzi (Hermione di *Harry Potter*, Katniss di *Hunger Games*, Bella di *Twilight*), film (Neytiri in *Avatar*, Mako in *Pacific Rim*), cartoon (eroine degli anime giapponesi o dei film di Hayao Miyazaki, Merida in *Ribelle - The Brave*, le Winx), telefilm (*Buffy l'amazzavampiri*). Analizza come è rappresentata la figura femminile ieri e oggi, spiega in quale eroina ti riconosci maggiormente.



Regia Pierre Coffin, Chris Renaud - **Origine** Usa, 2013
Distribuzione Universal - **Durata** 94' - **Dagli** 8 anni

La vita del super cattivo Gru si è modificata radicalmente: ora non è più cattivissimo. Abbandonato il crimine, è una specie di imprenditore, in verità poco fortunato (produce pessima marmellata e gelatine), con tre figlie adottive di cui occuparsi: Margo, Edith e Agnes.

Il laboratorio segreto dei Minion è stato trasformato in fabbrica e di essa si occupa il dottor Nefario insieme ai già citati, diligenti (ma spesso anche pasticcioni) Minion. Però Nefario non riesce a rinunciare alla cattiveria, per cui decide di trasferirsi e di lavorare per un altro padrone.

Invece Gru viene contattato dalla Lega Anti-Cattivi che gli chiede aiuto per smascherare un super criminale che vorrebbe impadronirsi del mondo. Ma Gru rifiuta: adesso c'è solo la famiglia.

L'avvenente e bizzarra Lucy Wilde gli fa ben presto cambiare idea, convincendolo a camuffarsi da venditore di dolci in un enorme centro commerciale. Lì si trova Eduardo, il super cattivo, anche lui sotto mentite spoglie.

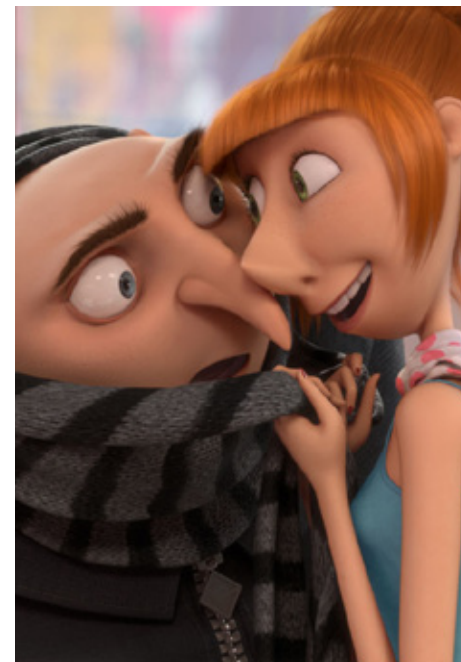
La resa dei conti arriverà solo dopo numerose avventure che coinvolgeranno l'intera famiglia di Gru, affiancato da Lucy. Tra loro sboccherà l'amore.

Il sogno di conquistare la Luna è lontano: Mr. Gru adesso è buonissimo e, per questo, ha forse perso un po' di fascino. La sua megalomania è stata addomesticata dalla paternità e le sue giornate si consumano tra infanzia e marmellate prodotte industrialmente dai Minion, soliti buffi soldatini tuttofare. Il dottor Nefario si annoia, mentre Gru veste il ruolo di papà amorevole in una rete affettiva protettiva e gratificante. Ovvero: la normalità come preziosa *chance* di riscatto sociale.

Così la trasformazione azzerà il contrasto che costruiva uno dei più accattivanti personaggi animati su grande schermo degli ultimi anni. Niente di male, crescere significa trasformarsi, accettare i cambiamenti, maturare. Il secondo capitolo di *Cattivissimo me* si pone quindi come *sequel* naturale in un universo speciale (ma tanto simile al nostro per dinamiche relazionali), dominato dalla presenza straordinaria di altri cattivi, meno sorprendenti e poetici, comunque in grado di rivaleggiare per ambizione con il vecchio *alter ego* del nuovo Gru. Eduardo, che pare un *wrestler* latino, non punta alla Luna ma a una più prosaica conquista del mondo, generando il caos attraverso un siero che trasforma i piccoli Minion in violacei Gremlin.

Si ripropone quindi il conflitto tra bene e male, dove la posta in gioco è la pace collettiva e l'armonia familiare (anche nelle sue varianti più audaci, un padre adottivo e tre figlie senza madre, con servitù Minion). Sarà per questo che la missione proposta a Gru per sabotare il piano di conquista di Eduardo diventa l'occasione

per affiancargli un quarto personaggio femminile: non solo una spalla che rovescia in tutto le caratteristiche di Gru (fisiche e psicologiche), ma soprattutto un potenziale tassello che completi il quadro di una famiglia simpaticamente moderna. La sottotraccia scolla così il film dal copione scontato di avventura già vista e di atmosfere già respirate, di eroi improbabili e simpaticoni. La relazione di coppia, dapprima forzata e via via congeniale, crea *gag* divertenti (più per gli adulti a dire il vero). Il resto lo fanno i Minion, grottesche creature a servizio della fabbrica di marmellate di Gru/Wonka, fedeli figliocci tuttofare con il cervello di un bimbo piccolo che non vuol crescere. I Minion golosi, i Minion impulsivi e compulsivi, i Minion



che si sfracellano di risate per le puzette marroni, i Minion che vivono l'avventura con sfrontatezza e irresponsabilità. Creature primordiali del qui e ora, *baby golem* destinati all'eterna compagnia (di Gru e Co.), la cui improbabile evoluzione potrebbe generare nell'ipotesi più rosea un *sub* Homer Simpson, come lascia supporre il colore della pelle.

Il racconto fiorisce da uno spunto banale con un intreccio ben congegnato, capace di offrire il giusto spazio a ogni personaggio, che trova rotondità e quindi identità, nonostante il ritmo incalzante delle avventure. L'empatia è spontanea, merito

di dialoghi efficaci e di un'animazione fluida. Agnes, Edith e Margo da bimbe bizzarre diventano piacevolmente speciali; Gru riscatta i brutti, gli zii Fester, i *freaks*, i pelati con il parrucchino e con problemi d'immagine, forte di una consapevolezza del proprio limite che lo rende maturo.

La regia evita di confondere lo sguardo dello spettatore con un unico punto di vista di Gru, aprendo ipotesi confidenziali con i personaggi già conosciuti nel precedente capitolo, a tutto vantaggio di un coinvolgimento definitivo in un'ottica seriale.

Alessandro Leone



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Il film si apprezza meglio avendo visto anche il primo capitolo. In questo secondo *Cattivissimo me* Mr. Gru pare trasformato. Prova a descrivere questa trasformazione.
- Cosa sta più a cuore a Gru in questo secondo capitolo?
- Da chi è composta la sua famiglia?
- Perché è così speciale?
- Che ruolo hanno i Minion?
- E Nefario? Come mai non riesce a rinunciare alla cattiveria?
- Che cosa spinge Gru all'avventura, pur non avendo nessuna voglia di rompere l'equilibrio della sua bella famiglia?
- Che cosa teme Gru? Quali sono le sue paure?
- L'avventurosa impresa di Gru come trasforma la famiglia stessa?
- Un nuovo personaggio femminile irrompe nella loro vita, con quale effetto?
- Gru e Lucy sono molto diversi, sia fisicamente che psicologicamente. Prova a descrivere la donna e cerca di capire in che misura riesce a compensare o riequilibrare alcuni aspetti del carattere di Gru.



Regia Neil Nightingale, Barry Cook - **Origine** Usa, Gran Bretagna, Australia 2013
Distribuzione 20th Century Fox - **Durata** 87' - **Dagli** 8 anni

Un ragazzino tecnologizzato e del tutto disinteressato a un dentone di gorgosauo cambierà idea quando un uccellino, Alex, un Alexornis, gli racconterà l'incredibile storia di Patchi, un piccolo pachyrinosauo vissuto 70 milioni di anni fa in Alaska, nell'era del Cretaceo. Gracile, entusiasta, già dal nido deve lottare coi fratelli per il cibo, ma non si lascia ostacolare neanche dal fratello maggiore destinato a diventare il capo del branco. Il lungo inverno spinge migliaia di dinosauri alla ricerca di cibo in altre terre.

Con la famiglia, e con la giovane femmina Ginepro, Patchi si incamminerà nella prima grande migrazione verso sud. Dovrà affrontare temibili pericoli ambientali, feroci predatori come i gorgosauri, di cui sarà vittima il silenzioso padre, le logiche di branco per conquistare il dominio e il diritto alla riproduzione. Orfano, separato da tutti, dovrà crescere in fretta e imparare che non è solo la forza fisica ad assicurare la sopravvivenza.

Dopo una serie di avventure, diventato ormai adulto, ritroverà Ginepro e il fratello. Sarà l'ultimo scontro per dimostrare coraggio e capacità di collaborare, conquistare la femmina e il dominio del branco.

E il ragazzino dell'inizio correrà d'ora in poi al museo per fantasticare su ciò che resta dei dominatori del pianeta.

Vent'anni dopo *Jurassic Park* di Spielberg i dinosauri continuano a dominare lo schermo. L'impegno e lo sforzo produttivo della BBC per trarre un film dall'omonima serie televisiva (sei episodi) del 1999, già allora la più costosa serie di sempre, con un'*audience* globale di 700 milioni di spettatori, sono stati enormi. Successo ripetibile? Non è certo, per la natura non definibile di un prodotto da ammirare sicuramente per l'impianto visivo, il supporto scientifico e il chiarissimo obiettivo didattico, ma povero di emotività, troppo semplice nell'impianto narrativo per catturare un pubblico più ampio di quello infantile cui è senz'altro diretto.

Si tratta di una classica storia di formazione, la favola (*Alla ricerca della valle incantata*) del "diventare grandi", inserita in un contesto documentario cui hanno lavorato due registi specialisti nei due settori. Il risultato è una contaminazione tra i due generi che può rafforzare l'efficacia educativa, attraverso la legge antica dell'insegnare divertendo, ma può anche essere un punto di debolezza nei confronti del prodotto film.

Narrazione e divulgazione si snodano in un contesto che non perde mai di vista la verosimiglianza, un livello impressionante di realismo che garantisce l'effetto immersione nel Cretaceo dell'Alaska. Computer grafica, *live action*, 3D, le più moderne tecniche di animazione sono utilizzate al meglio e supportate dalle più recenti scoperte paleontologiche per ricostruire l'incredibile varietà di animali preistorici, perfettamente integrati nei

luoghi sterminati che abitavano, fondali ripresi dal vivo di una bellezza strabiliante. Con un'attenzione puntigliosa al dettaglio, visivo (orme sul terreno, polvere sollevata, le piume, la pelle) e di contenuto. Le diverse specie sono presentate ciascuna da cartelli descrittivi delle relative caratteristiche: dinamiche di branco, abitudini alimentari, migrazioni.

Un livello realistico e scientifico raffinati. Tante nozioni organizzate in una vicenda che tuttavia non colpisce per originalità. Quattro personaggi, l'uccello narratore, Patchi, il perdente, il diverso che non si arrende, il forte, arrogante fratello maggiore e la giovane femmina che i due devono disputarsi, affrontano tremende



avventure, in cui a volte il dramma e la paura ancestrale prendono il sopravvento. Impareranno che per sopravvivere è necessario sapersi adattare: forza e saggezza, mente e cuore capace di superare le rivalità garantiscono la vita. Un'ironia costante nel dialogo (sulla catena alimentare, sulle caratteristiche fisiche degli animali), trovate umoristiche per alleggerire, alternate a soluzioni un po' banali degli snodi narrativi portano avanti una vicenda saldamente ancorata alla realtà animale. Con un particolare che non si può ignorare: le costanti voci

fuori campo. I protagonisti non parlano, sembrano comunicare telepaticamente. Scelta discutibile (e discussa), ma comprensibile. Non si è voluto intaccare la perfezione della ricostruzione animando le bocche. E mantenere in primo piano il prevalente carattere documentario, l'intento educativo di un film che, con leggerezza, vuole accendere la curiosità, spingere i bimbi al museo, con entusiasmo. Ma... resa tecnica spettacolare e scientificamente accurata sono sufficienti per uno spettatore esigente?

Carla Delmiglio



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

Il film è già una “spettacolare” lezione di geologia e paleontologia. Sarà utile verificare il livello di interesse e di emotività suscitati, prima di passare all'analisi dei contenuti e dell'aspetto visivo.

- Ti ha interessato, divertito, fatto paura la storia di Patchi?
- Hai mai provato questi sentimenti/sensazioni entrando in un museo di scienze naturali?
- Continuerai la ricerca visitando un museo?
- I personaggi principali sono solo quattro: Alex, Patchi, Musone, Ginepro. E poi? Gorgone, il terribile dinosauro carnivoro, la serie dei Sauri presentati dai vari cartelli...
- Le ere geologiche: Mesozoica, Triassico, Giurassico, Cretaceo. Quanti anni fa ciascuna? Com'era la Terra? Abitata di volta in volta da quali animali?
- La catena alimentare: una piramide valida ancora oggi? E l'uomo in che posizione è?
- Patchi diventa grande in fretta. Le tappe del suo crescere per sopravvivere: il distacco precoce dai genitori, il viaggio, le tremende prove ambientali, le leggi del branco, l'amicizia con Ginepro.
- Il piccolo, il perdente diventa leader: perché la vera grandezza non è solo forza.
- I dinosauri hanno avuto molta fortuna al cinema. *Jurassic Park* di Steven Spielberg, *Alla ricerca della valle perduta* di Don Bluth e poi?
- I registi hanno cercato il massimo realismo: negli altri cartoni, ad esempio, vedi la polvere sollevata dai passi degli animali? Cerca altri aspetti di realtà.
- Sapresti distinguere nel film tra riprese dal vero e animazione?
- Perché i personaggi non muovono la bocca parlando?
- Prova a pensare all'immenso lavoro di ricerca scientifica che ha richiesto il film.



Regia John Lee Hancock - **Origine** Usa, Gran Bretagna, Australia, 2013
Distribuzione Walt Disney - **Durata** 126' - **Dai** 10 anni

La scrittrice inglese P.L. Travers si reca a Los Angeles per discutere con Walt Disney i termini dell'adattamento cinematografico del suo romanzo Mary Poppins. La donna è molto diffidente nell'affidare la sua storia a un uomo che ritiene superficiale negli approcci e banale nei contenuti artistici, ma non può permettersi di non discutere l'offerta perché ha bisogno del denaro che le deriverebbe dallo sfruttamento dei diritti. Così ha accettato di incontrare Disney, ma non intende scendere a compromessi sulla qualità della sua opera.

La disputa per la creazione del film si configura immediatamente come un autentico braccio di ferro: Disney cerca di dimostrare ampia disponibilità e di condividere la sua visione gioiosa di quella fiaba tanto amata dalle sue figlie. La Travers però supervisiona ogni aspetto della produzione, intervenendo e contestando le scelte più "disneyane", e l'approccio a una storia evidentemente più profonda di quanto lo stesso Walt non abbia mai pensato.

Contestualmente, infatti, veniamo messi a parte della difficile infanzia della Travers, del suo rapporto con un padre tanto affettuoso quanto dedito all'alcool e di come i suoi sentimenti per quegli anni così intensi abbiano costituito l'architettura della sua opera.

È in questa precisa correlazione fra la vita e l'opera che si cela il segreto che Disney deve riuscire a comprendere per vincere finalmente le resistenze dell'autrice. Alla fine, l'accordo produrrà un immortale classico cinematografico.

L'appassionante "duello" che il film mette in scena fra le visioni autoriali di Walt Disney e P.L. Travers cerca innanzitutto di far emergere il precipitato umano che naturalmente soggiace dietro ogni creazione artistica. Per iniziare, entrambi i contendenti si offrono al pubblico come maschere: Walt Disney, infatti, si pone in quanto icona di se stesso e del suo mondo, plateale nei toni, eccessivo nell'elargizione di doni, attento a farsi chiamare per nome dai suoi collaboratori evitando ogni formalità, sempre impeccabile nell'aspetto e persino dotato di autografi prestampati da distribuire ai suoi ammiratori: una figura attenta perciò a preservare il mito della propria natura mitopoietica. La scelta è sorretta dall'intelligente scelta di Tom Hanks, autentica incarnazione di un certo spirito americano capace di andare avanti con la forza dei propri valori. Anche P.L. Travers si offre su due livelli: c'è un lato "esteriore" che ci mostra una persona nevrotica e molto *british* nel suo *mix* di ironia, indolenza e irreprensibilità, ben rappresentata dal carisma e dall'abile "mestiere" di Emma Thompson. La maschera che la donna indossa, però, è quella che spinge l'australiana Helen Lyndon Goff (questo il suo vero nome) dietro un'identità inglese che cela i traumi dell'infanzia, rivelati dai *flashback*. Alcuni passaggi sono naturalmente didascalici nell'attribuzione di ruoli e oggetti e tradiscono un'impostazione meccanicamente freudiana, ma nel complesso il regista John Lee Hancock riesce a dare forma a un tono malinconico e dolente, che configura il conflitto

interiore di una donna che ha un rapporto ambivalente con la creazione: l'atto di mettere su carta i propri demoni creando la figura della *baby sitter* salvifica ha da un lato una valenza prettamente catartica, attraverso cui la fantasia rivendica un proprio spazio d'azione rispetto alla brutalità di un mondo reale che non sembra offrire facili vie di scampo. D'altro canto, però, proprio perché così intimamente legato ai veri trascorsi della donna, questo processo si rivela fragile e subito pronto a far riemergere i traumi sopiti. Che è poi lo stesso doppio registro su cui si articola il rapporto fra la giovanissima Travers e il padre: di grande complicità emotiva, ma anche di enorme difficoltà per l'incapacità dell'uomo di



sopravvivere al peso della realtà, fatto che lo porterà a sprofondare nell'alcolismo fino alla rovina umana e professionale. Lo scontro creativo in atto è dunque quello fra una capacità di liberare l'arte per renderla universale e un'elaborazione incompleta dei propri fermenti che si trasforma in un senso del possesso sfrenato della propria opera. Si configura in questo modo un rovesciamento di prospettive che, dalla maschera all'uomo, interessa anche l'opera stessa: *Mary Poppins*, percepita da Disney come un fiabesco e innocente racconto di una tata che arriva ad aiutare dei bambini, riacquista invece il suo

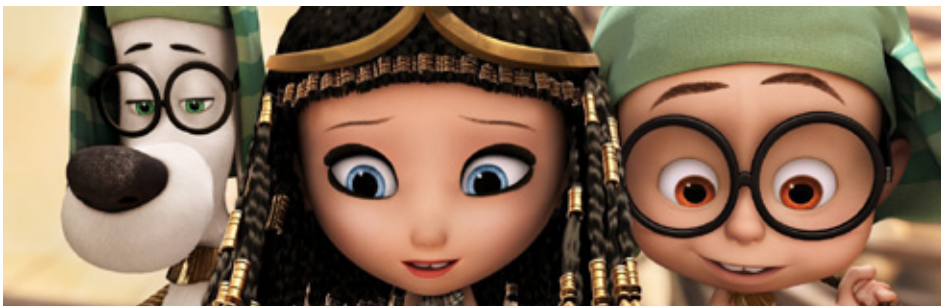
status di travagliato tentativo di salvare il padre degli stessi (il Mr. Banks del titolo), permettendogli di trovare un suo posto nel mondo al prezzo di non sacrificare il proprio desiderio di fantasia. L'operazione compiuta da Hancock agisce quindi su tre livelli: quello iconografico, con il lavoro sui registri della commedia; quello umano e intimo, con tinte più drammatiche; e quello filologico, dove il resoconto della creazione di *Mary Poppins* diventa ricognizione critica sull'opera stessa e sulle iconografie dell'umanità che elabora i suoi traumi in nome dei propri valori.

Davide Di Giorgio



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Creazione e rappresentazione: Disney vuole che l'arte sia condivisa e arrivi al mondo nel modo migliore possibile, laddove P.L. Travers sente la sua opera come qualcosa di molto "intimo" e destinato a pochi. Con quale delle due concezioni ti ritrovi di più? Sei più possessivo o generoso con gli aspetti che ti riguardano?
- La comprensione dell'altro: entrambi i personaggi devono imparare la visione dell'antagonista, e in questo modo maturano una maggiore consapevolezza del proprio ruolo. L'importanza della conoscenza e del confronto. Nel rapporto con gli altri come ti poni: cerchi di imporre il tuo punto di vista oppure tenti di comprendere le ragioni altrui per imparare da esse?
- Gioie e dolori del rapporto con il padre: racconta ciò che più ti lega ai tuoi genitori o alle figure che costituiscono i tuoi riferimenti nella vita di tutti i giorni e anche gli eventuali punti di disaccordo. Che influenza hanno le parole e le opere di chi ti sta accanto e ti guida?
- La salvezza ha il nome di una *baby sitter*: c'è una persona nella tua vita che ha avuto un ruolo determinante nella tua formazione al di là della famiglia?
- La fantasia come via per la salvezza: nella vita sei una persona pratica che non ha tempo per sognare, o al contrario l'idealismo e la voglia di compiere azioni impossibili ti diverte e ti stimola? L'importanza del sogno come incentivo e stimolo alla creatività: racconta i tuoi sogni e i tuoi obiettivi per il futuro.
- I segreti nascosti nel passato: ti è mai capitato di maturare un'idea di una persona, salvo poi scoprire che i suoi comportamenti erano dettati da esperienze passate e difficili? Il rapporto con i segreti: li custodisci gelosamente o li condividi con le persone a te più care?
- Revisione critica del testo: la visione di *Mary Poppins* prima e dopo quella di *Saving Mr. Banks* può fornire l'occasione per un interessante dibattito, che confronti le sensazioni suscitate "a freddo" con quelle invece stimulate dal film di Hancock, che rilegge in prospettiva critica il classico originale, portandone alla luce i significati nascosti.



Regia Rob Minkoff - Origine Usa, 2014
Distribuzione 20th Century Fox - Durata 92' - Dai 10 anni

Mr. Peabody è uno scienziato premio Nobel, geniale, ricco, filantropo, vincitore anche di due medaglie olimpiche. Ed è un cane, un elegante bassotto antropomorfo, molto british. Emarginato perché troppo intelligente, quindi diverso, sentendosi solo, ha adottato Sherman, un cucciolo d'uomo, come lui orfanello, trovato in un vicolo una sera di pioggia.

Sono molto uniti. Per educarlo, lo porta a spasso nella storia con la Tornindietro, una macchina del tempo di sua invenzione, dandogli modo di conoscere i grandi del passato e di vivere come strepitose avventure alcuni eventi epocali: la Rivoluzione Francese e la reggia di Versailles, la Guerra di Troia, l'Antico Egitto e Leonardo, il genio del Rinascimento alle prese con la Gioconda e col problema del volo.

Ma quando il piccolo affronterà la scuola e risponderà con violenza alla violenza, e alla derisione di Penny, una compagna bionda, i servizi sociali tenteranno di dividerli. Durante il tentativo di pacificazione delle due famiglie, Penny costringerà Sherman ad azionare la macchina.

Trasgredirà le regole e attraverserà le epoche sconvolgendo il passato e mettendo a repentaglio il futuro. Toccherà a Mr. Peabody accettare la sfida e riordinare la storia salvando il mondo. Superando inoltre il più difficile esame: essere un buon padre.

Da un segmento del programma tutto di cartoni *Rocky & Bullwinkle Show*, che voleva dimostrare l'ampiezza delle possibilità dell'animazione, la serie televisiva americana Anni '60 *Peabody's Improbable History* sulle avventure del cagnolino laureato e del suo piccolo viene riproposta dalla DreamWorks per la regia di Rob Minkoff (*Il Re Leone*, la saga di *Stuart Little*). Condannato alla solitudine dalla straordinaria genialità, dal sarcasmo e dal parlare forbito, il distinto bassotto, occhialetti tondi e farfallino rosso, non potendo discutere di Platone con i padroncini (tutti gli preferivano ubbidienti bestioline in grado di riportare i legnetti), dopo aver conseguito un numero esorbitante di lauree, trova una sera un neonato in fasce abbandonato e lo prende in cura ottenendone l'adozione, perché, sentenza il giudice, «se un bambino può adottare un cane, non si vede perché un cane non possa adottare un bambino». Si crea così un rapporto esclusivo in cui il padre erudisce il figlio facendolo interagire con i grandi del passato (*Ritorno al futuro* di Zemeckis) in pericolose avventure in cui diventano complici. E la condivisione del sapere cementa l'affetto. Un rapporto che diventa il vero centro della narrazione e che le istituzioni tenteranno di rompere, mettendone in luce anche la fragilità. Il rapporto padre/figlio, tema di molte animazioni disneyane, evolverà verso la necessità di affrancarsi dal genitore. Il padre dovrà capire che non basta fornire la migliore educazione possibile, bisogna rispettare l'originalità individuale, non forgiare i figli a propria immagine; il figlio

capirà che le sue ribellioni non sono segni di ingratitudine, ma di crescita. In CGI, ma fedele alla grafica originale a mano libera, con aggiunta di un buon 3D, del *cartoon* originale l'attuale film mantiene la carica a suo modo innovativa, facendo dell'intelligenza del personaggio e del testo la caratteristica dominante. Unità a un costante clima di leggerezza, per cui se il premio Nobel, e campione olimpico, Mr. Peabody (doppiato dal bravissimo Massimo Lopez) non riesce a essere un padre pari alla sua fama, Leonardo non riesce a far sorridere la Gioconda, Agamennone si dà la carica annusandosi le ascelle (*Un pesce di nome Wanda*), Maria Antonietta offre dolci, Bill Clinton scherza con George Washington. Il tutto servito con un frenetico ritmo avventuroso



alla Indiana Jones che permette all'evidente obiettivo didattico di essere recepito senza intaccare il divertimento. L'interessante paradosso da cui il film prende il via veicola riflessioni profonde su temi sempre attuali, come l'accettazione della diversità e il mutamento del concetto di famiglia, tentando di far passare il concetto che esiste una famiglia là dove ci si vuol bene. Una commedia frizzante, sorretta da una narrazione schematica, volutamente semplice, ma con riferimenti

colti, dialoghi brillanti, un umorismo raffinato, ironia nella rappresentazione caricaturale delle varie epoche, e una critica caustica verso le istituzioni, Scuola e Servizi sociali *in primis*. Didascalico, ma non dispiace affatto. Emozione frenata dall'azione velocissima, un'infarinatura di storia e risate intelligenti. Senza un *target* specifico. Piacerà ai bambini, che non coglieranno tutte le sfumature del testo, e forse anche agli adulti.

Carla Delmiglio



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- La Tornindietro, una macchina che permette di viaggiare nella storia, vista anche in altri film (*Ritorno al futuro* di Zemeckis): ti piacerebbe incontrare davvero gli eroi del passato?
- E vivere in qualche epoca diversa? Quale? Perché?
- La Rivoluzione francese, la Reggia di Versailles, la Guerra di Troia, l'Antico Egitto, il Rinascimento italiano e l'epoca di Leonardo: conosci bene questi periodi del passato? Approfondisci alcuni di essi.
- Confronta la ricostruzione storica ordinata, razionale cui la scuola ci abitua con quella presentata nel film delle varie epoche attraversate da Sherman. Come la definiresti? Fantastica? Ironica? Parodistica? È solo divertente o può arricchire le tue conoscenze?
- Il film presenta situazioni paradossali senza curarsi di dare spiegazioni. Perché ha scelto un cane per rappresentare un genio, Premio Nobel e campione Olimpico? Di più: «*Se un bambino può adottare un cane, non vedo perché un cane non possa adottare un bambino*», sentenza un giudice. Forse l'Autore voleva farci discutere sulla "diversità", che a parole tanti accettano, con un linguaggio estremo.
- La scuola, l'assistente sociale, tutti vogliono dividere Mr. Peabody e Sherman. Sono soltanto perfidi o non sanno capire, accettare che...
- Può esserci una famiglia anche senza papà e mamma? Che cosa non deve mancare perché si possa parlare di famiglia?
- E Mr. Peabody è sempre un buon padre? O anche i geni hanno le loro carenze, non sanno che non è sempre bene soffocare i figli, non lasciarli liberi di diventare quello che sono e non la copia dei genitori.
- Padri e figli al cinema, in letteratura: un campo sterminato di ricerca. Persino la Disney in *Il re leone*...
- Il regista presentando il suo personaggio ha detto di essersi ispirato a tanti altri personaggi famosi: l'audace archeologo Indiana Jones, l'imperturbabile, elegante James Bond, Sherlock Holmes e la sua abilità deduttiva... Hai qualche ricordo di questi film, libri...? Cercali.



Regia Charlie Chaplin - **Origine** Usa, 1925 - **Distribuzione** Cineteca di Bologna
Durata 92' (edizione sonora del 1942: 78') - **Dai 10 anni**

Una fila di cercatori d'oro si inerpica fra le nevi. Lungo una cengia ghiacciata avanza un omino solitario, Charlot. Per ripararsi dalla tempesta l'omino si rifugia in una capanna ove incontra un altro cercatore, che ha appena scoperto una vena d'oro e un lesto fante ricercato dalla polizia. Questi viene mandato a cercare cibo, ma si imbatte in due guardie, che uccide fuggendo con le loro provviste. Attanagliati dalla fame il cercatore, Big Jim, e l'omino mangiano una scarpa. Con un colpo di fortuna riescono a uccidere un orso e a cibarsene. Poi si separano, l'uno va verso una nuova città creata dai cercatori, l'altro alla ricerca della sua miniera di cui ha però perso memoria. In città l'omino incontra in un saloon Giorgia, una graziosa ballerina. In seguito trova riparo nella casetta dell'ingegnere minerario Hank che si assenta per una missione.

Giorgia e le sue amiche ritrovano l'omino nella sua nuova sistemazione. La giovane capisce di aver fatto colpo sul poveretto e finge di accettarne la corte promettendogli di venire a cena la notte di Capodanno. Ma quella sera le invitate non arrivano, l'omino si addormenta. Giorgia nel frattempo raggiunge con le amiche e Jack la casetta vuota, scopre gli addobbi per la cena non consumata e viene assalita dal rimpianto. Sulla scena riappare improvvisamente Big Jim che ricorda di aver scoperto la miniera d'oro, ma non ricorda dove si trovi. Costringe così l'omino ad accompagnarlo nella ricerca. I due si ritrovano nella loro capanna, trascinata dalla tempesta sull'orlo di un precipizio. Salvatisi miracolosamente, Big Jim ritrova la memoria e con essa la miniera.

Divenuti ricchi i due amici rientrano in patria su una nave. Lì l'omino ritrova Giorgia che lo crede inizialmente un clandestino. Rivelato l'equivoco, i due si sposeranno...

Molti film di Chaplin mettono in scena la perenne lotta di un poveraccio, l'indifeso e fragile Charlot, contro i rappresentanti dell'ordine e del potere. Apparentemente il riso viene suscitato in noi dalla sorprendente abilità con cui l'omino si inventa sempre nuovi modi per mettere in scacco i suoi persecutori. Ovviamente noi parteggiamo per il più debole ed esultiamo per le sue vittorie. Tuttavia un secondo livello di lettura può essere individuato nella descrizione dell'aspirazione alla felicità e al benessere di Charlot, dotato di ottimistico vitalismo, che si esprime spesso con toni patetici e sentimentali, negati però dall'ironia e dall'assurdo. Con una trovata comica Chaplin mette in ridicolo l'impossibile sogno d'amore ad esempio nell'improbabile messa in scena del ballo in cui Charlot si trascina dietro un cane nelle sue evoluzioni con Giorgia. La radice della comicità chapliniana, in quanto pensiero divergente e specchio dell'ambivalenza della condizione umana, sta nella straordinaria invenzione fisiognomica del personaggio di Charlot. Afferma significativamente lo stesso Chaplin: «*Quel modo di vestire mi aiuta a esprimere la mia concezione dell'uomo medio, dell'uomo comune, la concezione di quasi tutti gli uomini, di me stesso. La bombetta troppo piccola rappresenta lo sforzo accanito per poter apparire dignitoso. I baffi esprimono vanità. La giacca abbottonata stretta, il bastoncino e tutto il comportamento del vagabondo rivelano il desiderio di assumere un'aria galante, ardita, disinvolta. Egli cerca di*

affrontare coraggiosamente il mondo, di andare avanti a forza di bluff: e di questo è consapevole. E ne è così consapevole che riesce a ridere di se stesso e anche a commiserarsi un po'.». L'aspirazione alla condizione borghese è latente in Charlot, ma si palesa talvolta in modo esplicito. Si veda qui tutta la situazione dell'agnizione finale in cui il povero cercatore è divenuto miliardario e prende possesso di una suite sulla nave che lo riporta in città. La bombetta è stata sostituita da un lucente cappello a cilindro, il bastoncino di canna da un robusto bastone da passeggio, e soprattutto il neo ricco indossa l'uno sull'altro due cappotti, segno di ridicolo arrivismo. *La febbre dell'oro* propone in filigrana l'epopea, fatta di lacrime e sangue,



dell'avvento del capitalismo e della cruda realtà del "sogno americano", fatto di violenza e soprusi fra uomini. L'illusione di una facile ricchezza dissolve ogni forma di solidarietà umana e di buone relazioni sociali. Sintomatica al riguardo la scena in cui il corpulento Big Jim esce per primo dalla trappola della capanna sospesa sul baratro utilizzando come appoggio il corpo del mingherlino compagno di sventura. La fantomatica città dei cercatori d'oro ha come suo unico fulcro di vita sociale un *saloon* bordello, ove nella festa di Capodanno si intonano nostalgicamente i canti tradizionali della propria terra d'origine. Comunque, forse l'aspetto meno

appariscente ma più significativo del film è il suo costituirsi come esorcismo simbolico contro la morte. Si ride per dimenticare il pericolo sempre imminente della morte. La capanna è in bilico sull'abisso, senza che i due occupanti se ne rendano conto. Diversamente da altri finali di film di Chaplin, aperti su un orizzonte incerto su cui l'omino si avventura fiducioso, *La febbre* si conclude con la denuncia della finzione del cinema: la coppia si riforma per una caduta di Charlot provocata dalla ricerca di una buona inquadratura fotografica e poi esce dall'inquadratura per un *happy end* improvviso e irridente.

Flavio Vergerio



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Molte situazioni nel film sono drammatiche o patetiche: perché allora si ride?
- Quali sono le origini, le cause scatenanti del comico? Fai una ricerca su questo tema in internet. Ti suggeriamo fra i molti studi in materia i celebri saggi del fondatore della psicanalisi Sigmund Freud (*Il motto di spirito*) e del filosofo Henry Bergson (*Il riso*). Trovane una sintesi facendoti aiutare dagli insegnanti.
- La situazione amara di povertà e di solitudine di Charlot si risolve con un imprevedibile lieto fine (*l'happy end* del cinema hollywoodiano). Ma è proprio un lieto fine? Perché il regista ce lo propone? Cosa ce lo rende problematico?
- La corsa all'oro di fine '800 è uno degli aspetti dell'avanzare della mitica "nuova frontiera" su cui si fonda la società americana. Dove si è svolta questa "corsa"? Con quali esiti sociali ed economici. Quali sono stati altri momenti storici significativi della "nuova frontiera"?



Regia Hayao Miyazaki - Origine Giappone, 2001
Distribuzione Lucky Red - Durata 125' - Dai 10 anni

Una famiglia trasloca in campagna con grande dispiacere della figlia Chihiro che porta con sé un mazzo di fiori e un biglietto, regali di addio degli amici. Guidando verso la nuova casa, il padre sbaglia strada e si trova all'ingresso di uno stretto tunnel che costringe la famiglia a lasciare l'auto e ad attraversarlo a piedi. Al di là si stendono vasti prati e un villaggio abbandonato. Attratti dal profumo di cibo, i tre trovano un ristorante deserto, pieno di succulenti piatti a disposizione.

In attesa che arrivi qualcuno i genitori iniziano a mangiare, mentre Chihiro si allontana per le vie solitarie; qui incontra Haku, un ragazzo dai poteri magici che la invita ad andarsene prima di notte. Quando la bambina torna al ristorante, scopre che i genitori sono stati trasformati in maiali. Spaventata, fugge per riattraversare il tunnel, ma il fiume ha isolato il villaggio che, con il buio, si sta popolando di spiriti. Incontrato di nuovo Haku, Chihiro apprende che, per salvare i genitori, dovrà lavorare per la malvagia maga Yubaba che gestisce le immense terme per il riposo degli spiriti della natura.

Chihiro diventa così aiutante nel locale delle caldaie e poi, firmato un contratto con Yubaba, cameriera. La strega le impone un nuovo nome: Sen. Colpita dal fatto che Haku la voglia aiutare nonostante sia l'allievo di arti magiche di Yubaba, Chihiro/Sen farà di tutto per il nuovo amico, portando la forza dell'amore nella città incantata che tiene tutti prigionieri.

Il regista racconta di aver scritto il film ricordando un'estate trascorsa in mezzo alla natura insieme a cinque amiche di dieci anni, avventurose e intraprendenti. I nostri occhi increduli di spettatori che tutto hanno visto e a tutto sono superiori non possono restare indifferenti a questo mondo a colori vivaci, animato in digitale, ma con tratti a mano, ricco di dettagli di fiori, di foglie, di stoffe, di nastri; illuminato da file di lampioncini di carta rossa; popolato da creature bizzarre, a volte amichevoli, a volte ostili, abitanti di un passato mitico che torna a interpellare le nostre coscienze. Perché qui lo spirito di un fiume che è stato prosciugato dall'edilizia selvaggia non trova più la strada di casa. Ricorda solo una bambina piccola che ha salvato dall'annegamento anni prima; e ora quella bambina, più grande ma ancora piena di entusiasmo, gli salverà a sua volta la vita restituendogli un'identità. È un girotondo di scene accuratissime questo capolavoro di animazione che, con un nuovo doppiaggio e una nuova distribuzione, è tornato nelle sale cinematografiche. Vincendo i pregiudizi che di solito penalizzano i cartoni animati ai festival, *La città incantata* vinse nel 2002 l'Orso d'Oro a Berlino e addirittura l'Oscar nel 2003, segnando la consacrazione del suo autore. Miyazaki, infatti, era solo un nome della Nippon Animation per la quale aveva disegnato celebri cartoni tv come *Heidi* e *Anna dai capelli rossi* e in seguito, con il suo Studio Ghibli, *La principessa Mononoke* e *Il mio vicino Totoro*. Con *La città incantata*, invece, si impone al pubblico e alimenta in Occidente la

curiosità verso il mondo che narra in modo spettacolare. Mette in scena un Giappone ricco e disincantato che incontra e si scontra con il suo stesso passato, con i propri valori e con l'antica spiritualità. Il titolo originale del film significa infatti *La sparizione di Sen e Chihiro a opera dei Kami*. I Kami sono gli spiriti della religiosità shintoista che appartengono a varie entità naturali un tempo adorate come divinità. Il modernismo forzato della cultura nipponica contemporanea non li riconosce più come sacri. Questo atteggiamento di superiorità mentale che diventa disprezzo segna molti *incipit* dei film di Miyazaki ed è qui ben rappresentato dai genitori di Chihiro. Una coppia benestante, che guida un'auto, con un trasloco da fare e alle prese con una bambina,



sembrano pensare entrambi, schizzinosa e insopportabile. Non esitano a servirsi da un chioschetto di piattini prelibati anche se il gestore è assente. «*Abbiamo la carta di credito*», si giustifica il padre addentando un involtino. Questa frase-emblema, cibo in cambio di denaro, sarà la chiave dell'intero svolgersi della storia, puntellata da altre scene di ingordigia, a cui la sola Chihiro saprà opporsi. La sua determinazione la premierà, vicino alla conclusione, con un delizioso rito del tè a casa della maga buona. Il coraggio, la

gentilezza e l'entusiasmo fanno di Chihiro un'eroina comune, nel senso migliore del termine. Il suo mondo è anche il nostro mondo, così bisognoso di cure. Tuttavia il messaggio non è la solita paternale ecologista, per quanto importante. È piuttosto l'invito a rifiutare le lusinghe e i ricatti, siano essi cibo, denaro o giocattoli, in nome di obiettivi vitali. Salvare il mondo in groppa a uno spirito del fiume si addice di più al temperamento dei bambini. Solo loro, del resto, ne sarebbero capaci.

Cecilia M. Voi



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

Quiz Si può proporre in forma orale o scritta, a risposta multipla oppure con risposta libera. Il gioco aiuta la memorizzazione e la visione attenta del film. Di che colore è l'auto dei genitori di Chihiro? (grigia). Di che colore è la maglietta di Chihiro? (bianca a righe verdi). Che cosa deve perdere Chihiro per vivere alle terme degli spiriti? (l'odore di essere umano). Quale spirito aiuta Chihiro in ascensore a non essere vista? (lo Spirito del Ravanello). Chi si nasconde dietro l'aspetto sporco e puzzolente dello Spirito del Cattivo Odore? (uno Spirito del Fiume). In quale animale viene trasformato Bō, il bambino gigante di Yubaba? (piccolo ippopotamo). Come si chiama la fermata del treno dove abita la sorella di Yubaba? (Fondo di Palude). Come si chiama la maga buona, sorella gemella di Yubaba? (Zeniba). Qual è il vero nome di Haku? (Kohaku). Qual è l'unico oggetto che resta a Chihiro dopo l'avventura nella città incantata? (l'elastico per i capelli).

Osservazione e confronto Cercate su Internet o in dvd immagini o episodi dei seguenti disegni animati: *Heidi*, *Là sui monti con Annette*, *Ponyo sulla scogliera*, *Il castello errante di Howl* senza dire ai bambini che l'autore è sempre Miyazaki. Ascoltate e annotate le loro osservazioni sul tratto grafico, somiglianze e differenze rispetto a *La città incantata*.

Tematiche celebri Leggete ai bambini il brano dell'*Odissea* riferito alla Maga Circe (<http://www.istitutopacinotti.it/ic/Download/odissea.pdf>). In seguito raccontate loro gli enigmi della principessa Turandot oppure l'indovinello della Sfinge. Quali elementi ritornano? Che cosa rappresenta la figura del maiale? Che cosa vuol dire risolvere un indovinello? Come cambiano i personaggi che affrontano una sfida simile, quali virtù possiedono (coraggio, intraprendenza, capacità di uscire dagli schemi, prontezza di riflessi ecc.)?

Lavoro sul cibo Nel film appaiono moltissimi riferimenti all'atto del mangiare e al cibo. Provate a riflettere insieme sui seguenti spunti: Come si comporta Chihiro nei confronti del cibo all'inizio del film? E la sua mamma e il suo papà, invece? Chi di loro aveva ragione a comportarsi come ha fatto? Nel film ci sono cibi magici buoni, che danno energia, altri invece pericolosi. Individuateli insieme. A te cosa piace mangiare? Quali sono i cibi che ti danno forza, coraggio per affrontare la giornata? Quando sei triste mangi cose diverse dal solito? Ti piace cucinare? Confronta la scena in cui i genitori di Chihiro si abbuffano al ristorante con la scena del tè a casa della maga buona Zeniba. I cibi sono diversi? Com'è apparecchiata la tavola? Come si comportano le persone a tavola? Quando mangi stai seduto, in piedi, composto o in disordine? A casa, a scuola si parla insieme quando siete a tavola oppure no?



Regia Rani Massalha - **Origine** Italia, Francia, Germania, Palestina, 2013
Distribuzione Visionaria - **Durata** 85' - **Dai** 10 anni

Yacine vive con il figlio Ziad in Palestina vicino al muro che li separa dai coloni israeliani. È veterinario in uno zoo in cui c'è una coppia di giraffe, Rita e Brownie, la passione di suo figlio. Una fotoreporter, Laura Orsini, approda da loro dopo essere stata ferita in uno scontro e viene medicata da Yacine. Tra i due c'è feeling e Laura si ferma per fare un reportage sullo zoo.

Yacine compie gli anni e organizza una festa allo zoo. Di notte, lungo il muro ci sono scontri e un'esplosione spaventa Brownie che, correndo nel recinto, va a sbattere e muore. La sua compagna, tristissima, perde l'appetito e anche Ziad rifiuta di mangiare. Visitandola Yacine capisce che è incinta ma sta lasciandosi morire. La soluzione è trovarle un altro compagno. Allora Yacine chiede aiuto a un veterinario amico che vive a Haifa e lavora anche lui in uno zoo. Coinvolge Laura e questa attraversa il confine con una macchina nascondendo nel bagagliaio Yacine e Ziad. Il piano prevede di rapire una giraffa maschio nello zoo dove lavora Yohav e di portarla da Rita.

I tre catturano Romeo e lo caricano su un rimorchio. Poi cominciano il viaggio di ritorno percorrendo strade di campagna per eludere i controlli: è difficile passare inosservati! Dopo due giorni rocamboleschi in cui si esaurisce la benzina, i soldati israeliani li aggrediscono e temono per la vita di Romeo (sotto sedativi), riescono a ritornare a casa. La scena è surreale. Un uomo, una donna, un bambino e una giraffa passano il confine camminando...

«*La vita è un incidente della natura: un minuto prima sei una possibilità, e il prossimo esisti. Come un albero che cresce in una parte della strada solo perché il vento soffiava in quella direzione*». Questa è la visione del mondo di Yacine, padre di Ziad. Suo figlio però rifiuta di considerare la vita un accidente. Perché significherebbe che le esistenze, animali e persone, si possono calpestare, obliterare, cancellare senza scrupolo, perché, in fondo, si tratta di accidenti senza importanza. Potrebbero esserci o non esserci. Una prospettiva che in ultima analisi potrebbe avallare le pretese di una "razza padrona" che, sostituendosi a Dio, decreti chi abbia il diritto di vivere e chi no. Ziad invece rivendica il suo diritto di vivere senza essere considerato un accidente della natura. Tema dominante del film è il rapporto padre-figlio. In *Giraffada* si consuma, per Ziad, una sorta di passaggio dall'infanzia a una prospettiva più matura: se all'inizio del film il padre è visto come un piccolo dio, capace di fare miracoli, questa fiducia fanciullesca nei poteri del genitore viene distrutta allorché Yacine non riesce a salvare la vita a Brownie. La reazione di Ziad è violenta, piena di rabbia, arriva persino a gridare «*ti odio*» al padre: è la fine dell'infanzia e delle sue illusioni. Ma ben presto Ziad vedrà quanto l'amore di un padre sia capace di fare "miracoli", benché in un'accezione diversa. Quanto sappia mettersi in gioco completamente, quanto sia disposto a rischiare tutto per amore. Yacine finirà in carcere. *Giraffada* non ci regala un lieto fine, ma Yacine ci ricorda quanto leggiamo in un passo del

Vangelo di Giovanni (15.13): «*Nessuno ha un amore più grande di questo: dare la vita per i propri amici*». Rani Massalha ha detto: «*Ogni moderna fiaba che si rispetti non può che arricchirsi di senso ed emozioni dalla presenza di animali*»: in questo caso sono due giraffe, animali bellissimi, esotici, delicati, esposte anche loro alla follia e alla violenza umana. Anzi esposte ancor più tragicamente perché tali follie e violenze non possono comprendere. E così le disavventure della coppia di giraffe diventano una metafora delle disavventure di noi umani. Così la vulnerabilità delle giraffe è la nostra vulnerabilità, portata all'estremo: non hanno voce per parlare, vivono in gabbie con sbarre ben visibili (ma il muro palestinese non è forse una gabbia?). E in fondo, il lutto della



giraffa che perde il proprio compagno nell'attentato è come il lutto di Yacine per la moglie che ha perso. E la giraffa che sopravvive aspetta un cucciolo, così come Yacine ha un figlio che ama e di cui è responsabile. E il ristabilimento di una nuova coppia di giraffe alla fine, è il parallelo nel mondo animale della coppia che potrebbero rappresentare Yacine e Laura se l'ingiustizia umana non li allontanasse. E così i sentimenti che proviamo per queste giraffe, l'empatia profonda per il loro dolore, non possono non ricordarci che anche noi, dietro le

sovrastutture di secoli di civiltà e culture diverse, siamo animali. E tornano in mente i versi de *La capra* di Umberto Saba, che in una capra aveva visto specchiarsi la sofferenza umana: lì la capra era descritta «*dal viso semita*», ed evocava la tragedia dell'Olocausto. Nel caso di *Giraffada* si parla del popolo palestinese. Ma la sostanza non cambia: soprusi, violenza, guerra... non ha senso fare differenze di nazionalità o religioni perché il dolore è universale, così come l'amore, il desiderio di fratellanza e di pace.

Andreina Sirena



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Cosa rappresenta secondo te la cattività degli animali nello zoo? Quale valore simbolico ha? A cosa rimanda?
- Giraffada è un neologismo, nato dall'incrocio tra le parole "giraffa" e "intifada". L'intifada ("rivolta", "sollevazione") è il nome dato alle rivolte arabe contro l'occupazione israeliana in Palestina. Anche quella di Yacine, Ziad e Laura è una sollevazione. Il loro trasportare una giraffa dal territorio israeliano a Qalqilya è un atto di sollevazione e rivolta contro l'*apartheid* cui sono soggetti i palestinesi. Però una rivolta pacifica, incruenta. Il loro gesto, la suggestiva scena finale, con la giraffa che avanza lungo la strada tra gli sguardi attoniti dei passanti e l'isteria pronta a scoppiare dei soldati, la loro sfida sono diretti eredi della predicazione della non violenza di Gandhi e di Martin Luther King, una provocazione degna di quella di Rosa Parks, il primo dicembre 1955. Conosci questo episodio? Cosa avvenne allora?
- Come sono tratteggiati gli israeliani nel film? Secondo te il film pecca di una eccessiva semplificazione? Esiste una troppo forte dicotomia buoni-cattivi, oppure è semplicemente un'obiettiva, non faziosa descrizione della realtà?
- La realtà descritta nel film è fatta di muri, violenza, ottusità che dividono gli uomini. In tutto questo, perché il regista ha scelto proprio la giraffa come protagonista di una vicenda che racconta il tentativo di combattere e scardinare questa ottusità? Il film si ispira a un fatto realmente accaduto a Qalqilya nel 2002, ma c'è anche un forte motivo simbolico. Quale?
- I suoni, i rumori hanno un ruolo centrale nel film. Razzi, spari, urla scandiscono una vita quotidiana precaria e grottesca. Secondo te quale clima psicologico contribuiscono a creare?
- Lo sceneggiatore di *Giraffada*, Xavier Nemo, ha dichiarato: «Da ebreo-armeno non riesco ad accettare cosa sta succedendo in Palestina». Quale parallelo sta instaurando Xavier Nemo? Secondo te è condivisibile?



Regia Nicolas Vanier - **Origine** Francia, 2013
Distribuzione Notorious Pictures - **Durata** 98' - **Dai** 10 anni

St. Martin, piccolo paese dell'alta Savoia, al confine con la Svizzera, giugno 1943.

Sébastien, un ragazzo orfano di madre, vive presso il “nonno” César ed è accudito dalla nipote di lui, Angelina, che fa la panettiera. Gli è stato detto che la mamma è andata in America, al di là delle Alpi, da cui il bambino aspetta che torni a Natale, portandogli dei doni.

Sébastien non va a scuola, ma si reca ogni giorno all'alpeggio, di cui conosce gli animali e i sentieri. Da giorni nella zona circola un “bestia” che sgozza le pecore del villaggio, motivo per cui i valligiani sono decisi a catturarla e ucciderla. Ma il ragazzo la incontra e, senza alcuna paura, fa amicizia con lei, la femmina di un magnifico esemplare di pastore dei Pirenei, che chiama “Belle”. È il cane di un violento pastore che la sevizava, dal quale l'animale è riuscito a fuggire. La relazione fra Sébastien e Belle nasce da rispetto e affetto e crea un'alleanza capace di aiuto reciproco. Non è Belle a sgozzare le pecore, ma un branco di lupi, che essa allontana.

In paese i nazisti sequestrano i viveri, a cominciare dal pane, e danno la caccia agli ebrei intenzionati a varcare il confine con la Svizzera. Il medico del paese, Guillaume, fidanzato di Angelina, è il partigiano che li guida oltre il confine e che, infortunato, sarà sostituito dalla ragazza. Sarà appunto nel corso di questa spedizione, effettuata la notte di Natale del 1943, che Sébastien, confortato dalla devota fedeltà di Belle, raggiungerà la maturità e l'autonomia.

Il film si colloca autorevolmente all'interno della produzione per i ragazzi oggi quasi per intero realizzata in animazione digitale. Fin dall'*incipit* presenta in sintesi i temi fondamentali che saranno poi approfonditi e sviluppati con un intreccio coinvolgente, che tocca tanto il tema naturalistico quanto quello storico: la vita, la libertà (simbolicamente significati dal volo dell'aquila) e la relazione con la natura, il rapporto uomo/animale e uomo/uomo, la stigmatizzazione e il rifiuto della violenza, che nasce da altra violenza subita, il rispetto dell'ambiente, l'opposizione vita/morte e il rischio costante che la scommessa in favore della vita comporta.

Fra le modalità espressive adottate figurano molti parallelismi, analogie e simbologie: il cucciolo è rimasto orfano, com'è orfano Sébastien; la pecora che accetta il cucciolo e lo allatta è figura di quella madre che anche Sébastien va cercando. Angelina e la stessa Belle (orfana di madre la prima e sola in un mondo ostile la seconda, entrambe esperte della solitudine, del pericolo e del dolore) compaiono come figure affettuose, protettive e materne; la natura stessa, mostrata in immagini di maestosa bellezza lungo l'arco di varie stagioni, nella sua generosa, ampia e molteplice capacità di rifugio e di accoglienza, ha carattere materno.

L'America (dove il piccolo crede sia andata la mamma) e la Svizzera, al di là delle cime innevate delle Alpi, simboleggiano la vita vagheggiata come possibile, libera e intensa oltre il confine (dove c'è la mamma,

dove è necessario mettere in salvo la famiglia ebrea, appunto perché possa vivere) e si oppongono alla realtà locale, in cui uomini e animali sono braccati a morte. Esse vengono a significare anche la lontananza dall'oggetto amato, la difficoltà del raggiungimento dell'obiettivo, sottolineando lo smarrimento e il senso di solitudine del protagonista. Pure il regalo che Sébastien si aspetta dalla mamma e che nonno César gli consegna per Natale («un orologio con la bussola dentro»), il quale viene utilizzato nella perigliosa traversata del ghiacciaio percorso dalla tormenta, è segno materiale della guida interiore nell'itinerario di formazione del ragazzo, che attraverso mille difficoltà, confidando solo nel proprio sentire, confortato dalla presenza di Belle, riesce



a trovare la strada della propria crescita: «Lui non è solo», commenterà alla fine il valligiano.

Anche le parole del tedesco si colorano di allusioni simboliche: ad Angelina che rifiuta il passaggio che le offre, perché abituata al freddo, il tenente risponde: «Lo so che qui siete tutti molto resistenti», dove il participio, che pure conserva il significato letterale, in realtà equivale a “partigiani.”

Ricco di spunti interessanti, che utilmente potranno essere analizzati e approfonditi in ambito scolastico da spettatori adolescenti, splendido nelle immagini, il film intende avvertire che

l'apparenza inganna e invita a liberarsi dagli stereotipi in ogni relazione con gli altri, uomini, animali, natura. Belle, gli anziani del villaggio, il nonno, perfino il tenente nazista sono assai diversi da come appaiono e vengono giudicati.

Il regista, ambientalista, romanziere, documentarista (autore fra l'altro del bellissimo film *Il grande Nord* (Francia, Canada, Svizzera, Germania, Italia, 2004)), ama la natura, animale e umana, e anche con questo film intende diffonderne il rispetto. Tra l'altro dalla sceneggiatura di *Belle & Sébastien* ha ricavato un libro edito da Sperling & Kupfer.

Maria Grazia Roccato



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Quali temi tratta il film?
- Esamina in quali punti emerga e come venga trattata nel testo la dialettica vita/morte.
- Analizza le figure di Sébastien, del nonno César, di Angelina, di Guillaume, del tenente tedesco, degli anziani del villaggio. Come si comportano i vari personaggi? Quale obiettivo perseguono?
- A Sébastien l'amicizia col cane che cosa dona? Il personaggio del ragazzo cambia, cresce, conosce un'evoluzione nel corso della vicenda? Cosa significa il fatto che alla fine egli e il cane non abbiano paura ad attraversare di nuovo da soli il ghiacciaio?
- Quale fugace, tacito scambio avviene fra il tenente tedesco e il medico del villaggio? Quale ne è il significato?
- Quale significato ha il volo dell'aquila che apre il testo e che torna più volte lungo la narrazione?
- Lungo il film sono identificabili numerosi parallelismi e analogie. Illustrali, mettendone in evidenza il significato.
- Emergono anche alcune allusioni simboliche: precisane il significato e il valore.
- I luoghi: il paesaggio. Esprimi il tuo giudizio sulle immagini naturalistiche che il film propone.
- I tempi. In quale epoca è ambientata la vicenda? Questo che cosa aggiunge alla storia dell'amicizia fra il ragazzo e l'animale?
- Quale ti sembra essere il significato complessivo del testo, il cosiddetto “messaggio”?
- Tenendo conto dei punti di cui sopra, scrivi una recensione la quale contenga un giudizio (possibilmente implicito) che metta in grado di decidere se valga la pena di vedere il film.



Regia Charlie Chaplin - **Origine** Usa, 1936
Distribuzione Cineteca di Bologna - **Durata** 89' - **Dai** 12 anni

Il gregge di pecore che compare nella prima inquadratura del film è apertamente immagine/specchio degli operai che si affrettano a entrare in fabbrica per iniziare una nuova giornata di lavoro. Chaplin è tra questi, lavoratore che presto mostra i segni dell'alienazione fisica e psicologica delle lunghe ore trascorse alla catena di montaggio. Il padrone vigila sui suoi operai grazie a un mega schermo e, per aumentare la produttività, non esita a sottoporre il povero Charlot a un esperimento di pausa pranzo meccanizzata. È troppo. Il nostro protagonista non regge lo stress e finisce nell'ingranaggio delle macchine della fabbrica.

La degenza in ospedale non lo guarisce completamente e la povertà non lo abbandona, anzi sembra che il destino si accanisca ulteriormente e Charlot finisce pure in carcere. Per fortuna incontra una ragazza, povera quanto lui e insieme si proteggono, si incoraggiano, tentano di inventarsi una vita a due in una misera casetta e, soprattutto, sognano. Trovano persino un lavoro: lei come ballerina e lui come cantante e il successo sembra lì, a portata di mano, ma non è così facile e ancora una volta la polizia irrompe nella loro vita e li costringe a una fuga precipitosa.

Nonostante ciò non si danno per vinti ed ecco che ripartono per una nuova rinascita tenendosi per mano.

Settantotto anni di dipendenza. Diretto nel 1936, quando il passaggio epocale dal muto al sonoro (avvenuto nel 1928) era già stato consumato, *Tempi moderni* rimane un capolavoro indiscutibile, pluripremiato e saccheggiato da registi noti e meno noti, visto e analizzato da diverse generazioni di spettatori. Chaplin nel '36 ha già alle spalle una carriera di successo con film quali *Il monello* e *La febbre dell'oro*, eppure vuole manifestare il suo scetticismo verso il sonoro lanciando una sfida alla modernità. Ne esce un film ibrido, muto per quanto riguarda i dialoghi, ma ricco di rumori (sirene della polizia e dell'ambulanza, borborigmi, apparecchi radio...) dove per la prima e ultima volta sentiamo la voce di Charlot nella canzone *Je cherche après Titina*, cantata dallo stesso Chaplin mentre balla. Canzone senza un vero testo (*Nonsense song*), miscuglio di parole prive di nesso logico e addirittura prese in prestito da diverse lingue straniere, quasi a indicare la confusione e l'inutilità di una comunicazione verbale. Con *Tempi moderni* scompare la figura del vagabondo che rimane un personaggio muto, perché, come dichiara Chaplin stesso, «Charlot non poteva parlare». Il film è composto da due blocchi narrativi e da un finale aperto. Due infatti sono le tematiche principali che rispondono ai bisogni primari dell'uomo: lavoro e amore. Se il lavoro, soprattutto quello legato alla catena di montaggio, mette a dura prova la resistenza dell'uomo e ne amplifica la fragilità, l'amore può venire in suo soccorso. In fabbrica la macchina è dominante, detta i ritmi, inghiotte, fa

smarrire la ragione. Il padrone, attraverso un monitor, incombe con la sua presenza ingombrante e fa sentire tutti controllati, anticipando di vent'anni l'occhio del grande fratello di Orwell. Quando la realtà sembra troppo dura per essere affrontata, l'amore rappresenta un'opportunità, una possibilità di salvezza che il vagabondo coglie per dare un senso al suo fare e per restituire il sorriso alla sua giovane compagna che, quanto lui, appartiene alla classe sociale degli "affamati", ma che possiede una sorta di spensieratezza, di coraggio che la portano a ribellarsi al suo destino. Il cinema di Chaplin è, per eccellenza, arte visiva. I gesti, gli sguardi, le inquadrature sono piccoli miracoli della comunicazione, partiture



di *jazz session* dove davvero le parole diventano superflue. Come dimenticare le numerose metafore che accompagnano la narrazione? Una su tutte: Charlot pattina spensierato nel reparto giocattoli di un grande magazzino e rischia più volte un salto nel vuoto e, mentre lo spettatore trepida davanti alle sue volute, comprende la precarietà e i pericoli della vita condotta dal vagabondo. Chaplin affida a Charlot, prima di abbandonare il suo personaggio un po' folle in quanto portatore di verità, un messaggio di

speranza nel futuro. Camminare insieme, tenendosi per mano e seguendo la riga spartitraffico, fa sembrare la strada meno ardua e pericolosa. In fondo Charlot è un piccolo "ragazzo selvaggio" appartenente a una classe sofferente dal punto di vista economico, un signor nessuno ingenuo e sprovveduto, ma ricco di intelligenza emotiva che, in quest'ultima apparizione, trova nell'amore il suo possibile riscatto. Non lo vedremo più, ma lo ricorderemo, in cammino, verso "l'alba".

Franco Brega, Tullia Castagnidoli



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Il film racconta come il lavoro alla catena di montaggio, nelle fabbriche, agli inizi del '900, potesse essere per l'uomo alienante al punto da renderlo un automa. Pensi che oggi si sia registrato un miglioramento in tal senso? Cosa te lo fa credere?
- Durante la rivoluzione industriale i luddisti accusarono le macchine di avere rovinato il rapporto uomo/lavoro e ne predicarono la distruzione. A tuo parere qual è il ruolo delle macchine nelle moderne industrie?
- Il padrone che sorveglia sui suoi operai, ne detta il ritmo di lavoro e spia ogni loro movimento suggerisce l'idea di un controllo non solo sulle nostre azioni, ma persino sulle nostre intenzioni. Esistono, nella società attuale, forme di silenziosa supervisione? Quali?
- Ritieni che il personaggio di Charlot, come è descritto nel film, sia ingenuo e sprovveduto, o a suo modo ricco di sensibilità e portatore di una forma di ribellione alle regole che la società si era data?
- L'uomo, da sempre, ha bisogno di vedere soddisfatte alcune necessità primarie quali casa, amore, lavoro. Quali articoli della Costituzione Italiana garantiscono tali diritti?
- Nel film Charlot e la sua compagna sognano un avvenire migliore. Per la tua esperienza giudichi i sogni necessari per la vita di ciascuno di noi, o devianti perché allontanano dalla realtà?
- La giovane donna compagna di Charlot è presentata sempre danzante, quasi a indicare leggerezza, spensieratezza. Cosa offre alla povera vita di Charlot con la sua presenza?
- Prova ad analizzare le numerose metafore presenti nel film trovando per ciascuna una possibile lettura: gregge di pecore nell'immagine di apertura; macchinario che inghiotte l'operaio in fabbrica; precipizio al piano dei giocattoli nel centro commerciale in cui Charlot pattina; canzone cantata da Charlot composta da parole mischiate tra loro senza alcun legame logico (*Nonsense song*).
- A tuo parere cosa ha spinto Chaplin a girare un film muto, nonostante da alcuni anni il sonoro avesse preso il sopravvento?
- Ritieni efficace la recitazione di Chaplin e della sua compagna nonostante la mancanza dei dialoghi?
- Il titolo *Tempi moderni* è stato scelto più di settant'anni fa (il film uscì nel 1936). Cosa voleva indicare? Lo ritieni superato? In quali aspetti si può considerare un film ancora attuale?

Se chiudo gli occhi non sono più qui



Regia Vittorio Moroni - **Origine** Italia, 2013

Distribuzione Maremosso, in coll. con Lo scrittoio - **Durata** 100' - **Dai** 12 anni

Kiko ha sedici anni, una madre filippina e un padre italiano che gli ha trasmesso la passione per l'astrologia, ma che è morto due anni prima in un incidente stradale. Vive in un paesino del Friuli con la madre Marilou, e il suo nuovo compagno, Ennio, un caporale che gestisce cantieri edili, in cui sfrutta un gruppo di immigrati clandestini: abitano tutti insieme in un bar-stazione di benzina, ambiente anonimo e freddo, periferia della periferia.

Kiko divide le sue giornate tra il liceo, dove si è iscritto sulla spinta del padre, ma dove rischia di essere bocciato nonostante la sua intelligenza e la benevolenza degli insegnanti, e il cantiere in cui Ennio lo costringe a lavorare come manovale, pensando di fare di lui un uomo attraverso la trafila del duro lavoro e della complicità sui più scontati stereotipi della cultura maschilista.

C'è un solo posto in cui Kiko si sente davvero a suo agio: un autobus abbandonato in mezzo alle sterpaglie dei campi dietro il bar: questo è il suo mondo, il suo rifugio, il luogo in cui può illudersi e sognare una vita diversa.

Un giorno, casualmente, sulla sua strada incontra Ettore, un insegnante in pensione, che si presenta a lui come un vecchio amico di suo padre e gli propone di assisterlo nello studio. Inizialmente diffidente, il ragazzo a poco a poco acquista fiducia in quest'uomo, vagamente misterioso, ma ricco di suggerimenti e proposte, e accetta l'aiuto che gli viene offerto: il rapporto con Ettore modificherà lentamente ma radicalmente la sua vita. Anche l'anziano insegnante nasconde però un segreto, che sarà rivelato solo al termine del film.

Non è facile affrontare l'età dell'adolescenza, già di per sé ricca di insidie, senza un padre accanto. Specialmente se quel padre era un genitore affettuoso e capace di trasmettere passioni (come ad esempio quella di osservare il cielo) ma è poi morto in uno stupido incidente stradale. Specialmente se, a distanza di soli due anni, al fianco della madre filippina il posto del padre è stato occupato da un uomo completamente diverso, arcigno e scorbutico, sfruttatore di manodopera straniera, imbevuto di cultura machista. Non possiamo quindi stupirci se per quasi tutta la prima parte del film l'espressione di Kiko, il ragazzo protagonista, oscilla tra il serio, il corruciato e il triste. Ha poco da sorridere infatti questo ragazzo, per metà italiano, per metà filippino, esempio emblematico dell'ambiguità e dell'ambivalenza che caratterizzano i giovani delle cosiddette "seconde generazioni": portatori di una doppia nazionalità, di una doppia lingua, di una doppia cultura. In realtà tutta l'esistenza di Kiko è all'insegna della duplicità: al posto del padre la sorte gli prospetta due figure che in modo diametralmente opposto si propongono di sostituirlo: il patrigno e l'anziano professore; le sue energie sono divise a metà tra l'ambizioso impegno scolastico al liceo e il duro e monotono lavoro nel cantiere edile; ha di fatto due case: il bar-stazione di benzina nella periferia urbana, in cui è costretto condividere uno spazio anonimo e tetro non solo col brutale compagno della madre ma anche col gruppo di manovali clandestini da lui assoldati, e il suo rifugio segreto, l'autobus abbandonato

tra le sterpaglie che Kiko ha trasformato in una sorta di navicella spaziale, capace di portarlo lontano dalla squallida realtà di tutti i giorni, in un mondo che è solo suo. È là che "se chiude gli occhi" Kiko non si trova più qui. Qui, in un mondo che gli sta stretto e che gli risulta insopportabile, mentre nella sua navicella/santuario riesce a dialogare col padre scomparso, a viaggiare tra luci e riflessi di cristalli in un universo che è popolato, oltre che dalle stelle, anche dai suoi sogni. «Il film di Moroni è ricco di temi, l'integrazione, il lavoro, l'immigrazione, ma ha il suo punto di forza nella volontà di costruzione di un mondo interiore che il ragazzino Kiko costruisce mentre soffre la solitudine», scrive Alberto Rollo. Un aiuto importante, potremmo dire decisivo, per la costruzione di tale mondo interiore viene offerto a Kiko dalla presenza



e dalla compagnia del vecchio professore che coi suoi saggi consigli esistenziali, ma anche coi suoi fondamentali riferimenti culturali fornisce al ragazzo la possibilità di un riscatto. È un film che racconta un'adolescenza tribolata e sofferente, questo, perché la condizione di orfano per Kiko, secondo le parole dello stesso regista, è un dato di fatto narrativo ma è anche una metafora della sua generazione; ma per converso, è ancora Moroni ad affermarlo, «è un film pieno di ottimismo, che crede nella trasformabilità della vita a partire dal sapere». Mantenendo tempi narrativi distesi che gli consentono una grande fluidità di racconto e una capacità di avvicinare lo spettatore, coinvolto nelle vicende e nella sorte di Kiko, il film

mette così sul tappeto una molteplicità di temi e contenuti, senza affastellarli, ma proponendoli in modo stimolante alla riflessione dello spettatore: le difficoltà e le ombre dell'adolescenza, il bisogno di avere in tale periodo come figure di riferimento dei "buoni maestri", la volontà di riscatto e l'ambizione insita nell'animo umano, fino ad arrivare all'emozione e allo sgomento dell'individuo di fronte alla vastità dell'universo (si veda la citazione leopardiana nelle sequenze finali). Una complessità di temi che danno profondità a un racconto avvincente, e lo hanno fatto definire «uno dei migliori ritratti di adolescente del cinema italiano recente» (*la Repubblica*).

Fabio Mantegazza



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- «*Nessuno fa niente per niente*» è la categorica affermazione con cui Kiko si rivolge ad Ettore quando questi gli offre il suo aiuto. Ti pare che la prosecuzione della storia contraddica questa convinzione, o in qualche modo la confermi? E tu come la giudichi, rispetto alla tua esperienza di adolescente?
- «Prima di sapere una cosa, devi sapere perché la vuoi sapere», spiega Ettore al ragazzo, mentre chiacchierano nell'autobus, rifugio di Kiko. Cosa significa secondo te questa affermazione? E tu, la condividi?
- Nelle sequenze finali del film Kiko sfoglia un libro che Ettore gli ha lasciato in dono: *I Canti* di Leopardi; e legge alcuni suggestivi versi del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, lirica che molto probabilmente conosci (in caso contrario, affrettati a leggerla). La scelta di questa poesia come riferimento culturale che fa da sigillo alla vicenda, non è certamente casuale; rifletti e chiediti: cosa accomuna a quasi due secoli di distanza il poeta di Recanati al giovane filippino del film?
- Conosci altri testi letterari o filmici in cui il protagonista sia un ragazzo (o una ragazza) destinato ad affrontare i difficili anni dell'adolescenza senza un padre, e cercando in altri adulti una figura di riferimento che sostituisca quella del genitore? Se sì, ricostruiscine la trama e individua analogie e differenze tra quei personaggi e Kiko, il protagonista del film.
- Per un adolescente non c'è bisogno, per fortuna, di essere orfano, perché succeda di trovare in figure adulte, anche al di fuori dell'ambito familiare, un punto di riferimento, una guida nello studio e nella vita, un modello cui ispirarsi. È capitato per caso anche a te qualcosa di simile? Racconta...
- Non c'è dubbio che Ettore sia per Kiko una guida, un maestro; che agli occhi dello spettatore appare come disinteressato ed esemplare. Le sequenze finali del film dimostrano però che Ettore nasconde non solo un segreto, ma anche delle zone d'ombra della sua vita, difficilmente confessabili (e infatti la confessione porterà a una rottura con Kiko). Risulta essere quindi non un "maestro perfetto", ma un "maestro discutibile". Ma esistono davvero i "maestri perfetti"? O si possono imparare cose, prendere esempi anche dai "maestri discutibili"? Argomenta le tue opinioni in merito, discutendone con i tuoi compagni.
- In occasione di una presentazione pubblica della pellicola, il regista Vittorio Moroni ha dichiarato di non aver inteso girare un film sul problema dell'immigrazione in Italia, ma di aver voluto raccontare un aspetto "normale" della vita di oggi nel nostro Paese. Come pensi si possa interpretare tale affermazione?
- Andate sul sito www.50notturno.it: troverete un'ampia documentazione testuale e fotografica relativa al film; ma soprattutto troverete l'invito della produzione a partecipare a un concorso dedicato alle classi che hanno visto il film e a cui potrete anche voi prender parte.



Regia Gareth Edwards - **Origine** Usa, 2014
Distribuzione Warner Bros. - **Durata** 123' - **Dai** 12 anni

1999. La centrale nucleare di Janjira, in Giappone è vittima di un colossale disastro che costringe il responsabile Joe Brody a sacrificare la vita della sua stessa moglie per impedire la contaminazione della zona circostante. L'uomo però contesta la versione delle autorità secondo cui si sarebbe trattato di una calamità naturale e perciò spende i successivi 15 anni a indagare sulle reali cause del disastro.

Oggi. Ford Brody, figlio di Joe, è un tenente dell'esercito americano e decide di aiutare un'ultima volta il padre accompagnandolo nell'area contaminata di Janjira, dove l'aria si rivela curiosamente respirabile. Joe ha infatti ragione: il sito non è chiuso per la radioattività, ma per controllare la creatura preistorica che ha realmente provocato il disastro. Denominata con l'acronimo MUTO, la bestia si nutre infatti di radiazioni e ha fatto il suo bozzolo nella zona, costantemente monitorato da una squadra comandata dallo scienziato giapponese Serizawa.

Ma il MUTO non è solo: già nel 1954 Godzilla, un altro e più temibile predatore, era stato individuato dalle autorità. Quando il MUTO infine si risveglia, si dirige verso San Francisco, insieme a un altro esemplare della stessa specie, per riprodursi. Il suo richiamo però riporta in superficie anche Godzilla, che diventa perciò l'unico baluardo a difesa dell'umanità.

Per Ford, rimasto solo dopo la morte di Joe, la sfida è ora doppia: mettere le sue abilità al servizio dell'emergenza e ricongiungersi alla famiglia.

Sessant'anni di attività, fra grande schermo, tv, libri e fumetti, non hanno intaccato il fascino di Godzilla, icona giapponese del terrore nucleare, nata come riverbero degli attacchi atomici di Hiroshima e Nagasaki e ora capace di assurgere a nuovo monito del senso di precarietà tipico dei nostri tempi, flagellati da altre e non meno temibili catastrofi: in effetti, più che il piacere *pop* garantito dall'icona mostruosa (amata anche dai bambini, che, non a caso, Godzilla salva da un bombardamento in una scena del film), stavolta si cerca di recuperare la cifra metaforica degli esordi, per cui Godzilla diventa anche un simbolo dell'inconscio collettivo e delle paure connaturate alla cognizione che l'uomo non è il reale centro dell'universo e che forze più grandi possono arrivare a ricordarlo. Ecco dunque che le imprese dei mostri ritratti nel film chiamano idealmente in causa il disastro nucleare di Fukushima del marzo 2011, lo tsunami nel Sud-Est asiatico del dicembre 2004, gli attacchi cittadini dell'11 settembre 2001, in una sorta di compendio dei traumi globali che hanno minato (e allo stesso tempo foraggiato) l'immaginario del mondo a cavallo dei due millenni. Anche per questo lo scenario si fa più grande, passa in rassegna vari luoghi, in una produzione pure mista, a trazione statunitense, ma con protagonisti, tecnici e *location* di Paesi diversi, come a ribadire la portata globale della storia. Il tono si fa perciò adulto e l'obiettivo ambizioso, ma ciò che più colpisce è il doppio passo di una pellicola che da un lato tenta quasi di sabotare l'elemento

umano per ridare centralità ai giganteschi mostri, solleticando in tal modo la cifra "mitica" su cui queste storie prosperano. Nonostante la grande mobilitazione di esercito e autorità che tentano di rispondere alla crisi generata dalla presenza dei mostri, infatti, ogni azione si rivela inutile, quando non addirittura potenzialmente dannosa: si crea in tal modo un decentramento del potere, che rivela l'estrema caducità dell'essere umano, proprio quando lo stesso cerca, al contrario, di ribadire la sua supremazia e il suo controllo sulle forze ancestrali del mondo a suon di tecnologia e bombe nucleari. A questo fa da contrappunto una tendenza, però, a stare su storie "piccole", come quella della famiglia Brody, che poi del film è l'autentico cuore



pulsante, di cui seguiamo le peripezie, le dinamiche filiali e i sentimenti contrastati, fra separazioni traumatiche e voglia di ricongiungimento. Come a dire che, se da un lato il campo è tutto per i mostri, unici in grado di determinare lo spazio nel quale l'uomo possa permettersi di muoversi, dall'altro sono i sentimenti a garantire alla martoriata umanità l'unica chiave di volta per esserci nel mondo. L'intento diventa palese nel finale, quando il tentativo di Ford di allontanare la bomba atomica dalla città si accompagna alla lotta di Godzilla, con i due che cadono e si rialzano nello stesso momento, scambiandosi

anche uno sguardo complice. In definitiva è quanto il regista Gareth Edwards aveva già fatto nel precedente (e poco visto) esordio indipendente di *Monsters*, dove la minaccia più grande si rispecchiava nelle difficoltà relazionali dei singoli protagonisti, aggiungendo un certo lirismo a una altrimenti semplice vicenda fantascientifica. Il che è una bella chiave di lettura per ribadire l'attualità del mito di Godzilla, colossale ma mai distante dai drammi della gente comune, così come lo aveva pensato il suo creatore Ishiro Honda nel lontano 1954.

Davide Di Giorgio



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Tanto i mostri quanto gli umani sono mossi da legami affettivi: quanto sono determinanti nella tua vita le persone che ti stanno vicino? La famiglia, gli amici, gli insegnanti: cosa impari da loro e quanto trasmetti a tua volta per arricchire le loro esperienze?
- Disastri e imprevisti: racconta le esperienze in cui sei stato coinvolto o di cui sei stato testimone attraverso i racconti altrui, che hanno messo a dura prova le tue capacità. Si può partire da una semplice prova molto impegnativa (un compito in classe, una gara sportiva) a imprevisti più gravi (piogge torrenziali, terremoti, incidenti stradali).
- I grandi traumi storico-sociali chiamati in causa dal film: Fukushima, lo tsunami del Sud-Est asiatico, l'11 settembre. Approfondiscili con un percorso nella Storia contemporanea e individua altri momenti critici del nostro tempo.
- Il dibattito sul nucleare: risorsa energetica o rischio per la salute e l'ambiente? Esplora i pro e i contro di questa tecnologia e analizza la storia del suo utilizzo scientifico, fino allo studio delle alternative. Possibilità di approfondire anche i due *referendum* italiani a tema, nel 1987 e nel 2011.
- Il nucleare come forza distruttiva: lo sgancio delle bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki, i test nell'Oceano Pacifico, il disastro di Fukushima.
- Godzilla e i grandi mostri dell'immaginario globale: King Kong, i dinosauri di *Jurassic Park*, *Cloverfield*, gli orchi del *Signore degli anelli*. Traccia le loro caratteristiche e individua i loro legami con le culture d'origine e i momenti storici che li hanno generati.
- Godzilla nel folklore giapponese: approfondisci la sua storia, il contesto in cui è stato creato e la sua lunga carriera, che lo ha visto passare dal ruolo di cattivo a quello di paladino dell'umanità, da simbolo del terrore globale a icona *pop* per un pubblico più giovane.
- Godzilla in America: confronto fra la versione del 1998 di Roland Emmerich e quella contemporanea. Le differenze tra le due creature e i temi che le pellicole chiamano rispettivamente in causa.
- Amore per i mostri: ti piacciono i mostri e perché? Elenca quelli che conosci e spiega i motivi che li rendono così affascinanti.



Regia Massimo Donati e Alessandro Leone - **Origine** Italia, 2013
Distribuzione GA&A - **Durata** 82' - **Dai** 12 anni

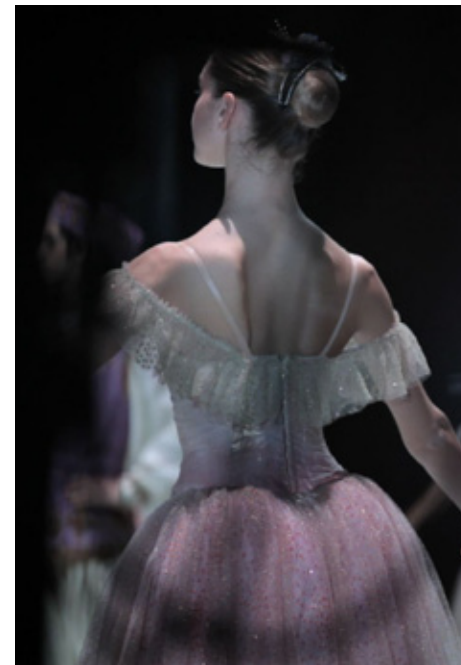
Fuoriscena, interessante documentario, racconta la storia di un intero anno scolastico, da settembre a giugno, passato presso l'Accademia Teatro alla Scala di Milano, scuola di eccellenza riconosciuta fra le più prestigiose a livello internazionale, unica a formare tutte le figure professionali del Teatro dell'Arte.

La frequentano ragazzi provenienti da tutto il mondo, dotati di talento, che sognano di diventare ballerini, cantanti lirici, scenografi. Donati e Leone li seguono dalla domanda di ammissione e, dopo la severa competente selezione, alle quotidiane fatiche: lezioni di canto, ballo, scenografia, preparazione dei costumi di scena, ma anche di materie prettamente scolastiche come italiano e lingue straniere. Coinvolti nel percorso della loro formazione li accompagnano tra ansie, speranze, paure, desideri fino alle prove in scena e al debutto, sia che avvenga al Piccolo Teatro o alla Scala.

Racconto corale, che mette in evidenza pochi personaggi, simboli emblematici dell'impegno e dell'amore per l'arte di tutti. Così la cantante coreana che ogni mattina via Skype prega con il padre lontano e la brasiliana che racconta, emozionata, alla sua famiglia, di aver visto, per la prima volta, la neve. Maggiore spazio al ballerino bergamasco, novello Billy Elliot, che non dimentica le sue origini montanare e durante le brevi vacanze ritorna all'alpeggio ad accudire gli animali.

Nessuno in precedenza aveva varcato con una cinepresa la soglia dell'Accademia del Teatro alla Scala, un tempio sacro dedicato alla ricerca della perfezione nell'Arte. Molti non ne conoscono l'esistenza e se assistono a una rappresentazione non si chiedono come si sia raggiunto quel livello artistico, quale fatica, studio, impegno, forza di volontà, talento siano stati necessari. Hanno osato avvicinarsi a quel mondo due giovani registi: Massimo Donati (anche romanziere, suo *Diario di spezie*, Mondadori) e Alessandro Leone (sceneggiatore del documentario *La via del ring* sul mondo della boxe) con grande rispetto, in punta di piedi. Non hanno imposto la loro presenza. Per alcuni mesi, senza macchina, hanno solo osservato, cercando di capire, di farsi accettare, di confondersi tra allievi e docenti. Hanno raggiunto una tale empatia con l'ambiente da mimetizzarsi con esso tanto da rendersi quasi invisibili. Questo ha permesso loro di fotografare la realtà senza dover inventare storie e scene perché era già storia quella che si svolgeva davanti ai loro occhi. Vere anche alcune scene comiche che ci mostrano come gli allievi, ricchi di talento, non si sentano superiori e sappiano essere ragazzi che vivono pienamente la loro età. Così il bellissimo ballo improvvisato sul balcone del convitto o il lancio di secchi di acqua sui compagni... Tutto vero. La mdp ha solo avuto l'occasione di trovarsi al momento giusto nel posto giusto. In questo «*lavoro di osservazione*», come l'ha definito Leone, i registi sono solo testimoni, non protagonisti e per raccontare hanno

evitato l'errore di un'anonima voce fuori campo o di interviste dirette per far posto all'ascolto del cicaleccio dei ragazzi nei momenti di pausa o alle telefonate alle famiglie lontane, facendo emergere, senza retorica, la loro vita privata, i loro sogni, ansie e gioie, la loro ferrea volontà di riuscire. Sentiamo le voci degli insegnanti che nelle palestre (il ballo è disciplina preponderante e, data la spettacolarità che lo caratterizza, non poteva essere altrimenti) scandiscono i tempi degli esercizi o nelle aule dedicate allo studio del canto danno consigli sulla impostazione della voce o sull'interpretazione di un personaggio. Emozionante l'intervento del famoso baritono Bruson: «*aldilà delle doti vocali e della tecnica si*



raggiungono le vette dell'Arte quando si sa comunicare e commuovere chi ascolta». È l'obiettivo fondante dell'Accademia, vera protagonista del film. Impiegando al meglio fino alla perfezione tutti gli elementi necessari (ballerini, cantanti, scenografi, costumisti...) mette in moto la macchina dello spettacolo. Alcune inquadrature fisse, riprese con originali angolazioni (il Duomo, la Galleria Vittorio Emanuele...) sono subito riconoscibili e Milano entra nella scenografia. Una città stranamente silenziosa, come sono le piccole vie che circondano

l'Accademia, rispettosa dell'Arte che si coltiva all'interno. Il documentario, un genere che dopo il Leone d'oro di Venezia, sta lentamente entrando nelle sale cinematografiche, è stato presentato con successo al Torino Film Festival 2013 e ha ricevuto meritatamente il premio speciale Nastro d'Argento perché, come recita la motivazione, «emoziona e sorprende raccontando dietro le quinte un'Accademia che trasforma la passione e il talento in un'eccellenza della Cultura italiana nel mondo».

Anna Fellegara



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Note informative sul Teatro alla Scala di Milano, uno dei teatri più famosi al mondo, voluto da Maria Teresa d'Austria che affidò il progetto e la realizzazione all'architetto Giuseppe Piermarini. La prima rappresentazione è datata 3 agosto 1778 con la messa in scena dell'opera *L'Europa riconosciuta* di Antonio Salieri. Opportuna una ricerca storica e artistica (il Teatro è in stile neoclassico) e auspicabile una visita guidata. Le visite per le scolaresche vengono organizzate con frequenza e sono interessanti per una presa di contatto diretta con la realtà del Teatro.
- Il Teatro si occupa anche della formazione di professionisti dello Spettacolo e nel 1991 è nata l'Accademia d'arti e mestieri articolata in 4 Dipartimenti: Musica, Danza, Palcoscenico-Laboratori, Management. Il percorso di studi realizza ogni anno un Progetto Accademia: un'opera inserita nel cartellone della Scala.
- Il documentario *Fuoriscena* ci mostra un anno scolastico dell'Accademia e quanto sia educativo il lavoro di gruppo in cui ogni partecipante acquisisce la consapevolezza, impegnandosi al meglio, di contribuire alla riuscita del risultato. Non competizione o prevaricazione dell'uno sull'altro quindi, ma amicizia e collaborazione.
- Obiettivo di tutti è il raggiungimento della perfezione impegnando fatica, applicazione, talento, soprattutto forza di volontà.
- Utili alcune osservazioni sugli elementi linguistici che caratterizzano il genere documentario. Rispecchiando la realtà deve usare immagini veritiere. Grande importanza perciò alla scelta fotografica e soprattutto all'uso del colore.



Regia Doug Liman - **Origine** Usa, Australia, 2014
Distribuzione Warner Bros. - **Durata** 113' - **Dai** 12 anni

Il maggiore William Cage si occupa di promozione per l'esercito durante la guerra che oppone i terrestri ai misteriosi invasori alieni Mimic: un lavoro di prestigio, che gli permette allo stesso tempo di focalizzare la sua attenzione sulla propaganda bellica, senza rischiare la vita sul campo di battaglia.

Su ordine del generale Brigham, evidentemente infastidito dal suo opportunismo, Cage viene però spedito direttamente al fronte, dove perde la vita nello scontro con un Mimic. La conseguenza, a questo punto, è inimmaginabile: l'uomo acquista infatti la capacità di risorgere "riavvolgendo" il tempo, e torna così indietro di 24 ore. La cosa si ripete ogni qual volta Cage perde la vita.

Costretto a rivivere in continuazione l'incubo del campo di battaglia, Cage acquisisce progressivamente l'esperienza necessaria a sopravvivere sempre più; d'altra parte, però, capisce che il potere di manipolare il tempo è lo stesso che gli alieni usano per vincere ogni battaglia e piegare così le resistenze degli uomini. La battaglia sembra insomma destinata a un'empasse, prigioniera di eterni loop.

Perciò, Cage chiede aiuto a Rita Vrataski, eroina di guerra, che in passato aveva posseduto lo stesso potere e che può aiutarlo a capire meglio le strategie del nemico, per elaborare un'efficace controffensiva. Ma i problemi sono molti: i Mimic infatti hanno previsto molte contromosse e intanto Cage si preoccupa anche di preservare l'incolumità di Rita.

Siamo di fronte a una fantascienza che sfrutta l'espedito del viaggio del tempo come pretesto per mostrare l'acquisizione di consapevolezza da parte di protagonisti in evidente disfacimento interiore. Un particolare racconto di formazione, insomma, dove il percorso formativo si articola attraverso il confronto con un passato già scritto e da cambiare. Nel caso specifico il concetto è a sua volta amplificato dalla reiterazione del periodo di "formazione", con un protagonista iscritto in un *loop* e costretto a rivivere sempre lo stesso giorno: è interessante notare come a compiere stavolta il viaggio sia Tom Cruise, attore che da tempo sta compiendo un preciso percorso di spossamento della propria iconografia in favore di un'immagine sfasata, quasi fantasmatica, molto duttile e perciò capace di servire con precisione l'idea qui in analisi. In tal senso, la prima qualità che risalta in *Edge of Tomorrow* è quella drammatica di figure in lotta per riappropriarsi di un'identità che sia prima di tutto rapporto fecondo con la propria fisicità e la propria cognizione di sé. Il gioco diventa esplicito a livello narrativo considerando la presa di coscienza che Cage acquisisce dopo una vita giocata a evitare il campo di battaglia, ma ci interessa di più se entriamo nel merito della lotta iconografica che il film imbastisce fra attori dalla qualità eterea e l'armamentario sovrastrutturale che la vicenda iscrive nel corpo delle immagini, come a testimoniare la voglia di esserci a ogni costo e il rischio della spersonalizzazione: quello che si palesa ai nostri occhi, infatti, è un mondo di soldati

dove i ruoli sono interscambiabili (Cage passa senza soluzione di continuità da maggiore a disertore e poi eroe) e i pochi punti fermi sono garantiti dalla pubblicità (che fornisce potere e prestigio) oppure dalla tecnologia.

Centrale resta però il rapporto con il tempo, che il film dimostra di voler anche stavolta articolare a un livello squisitamente visivo, creando uno strano ibrido tra passato e futuro: quello che infatti vediamo è un tempo collocabile alcuni anni avanti al nostro, eppure iscritto in dinamiche che riecheggiano i passaggi storici che hanno fatto la Seconda Guerra Mondiale. La reiterazione temporale portata avanti da Cage viene così a inserirsi in un non tempo che amplifica la tensione alla mancanza d'identità cara alla vicenda.



La visione generale resta in ogni caso profondamente pessimista: il viaggio temporale diventa così una condanna nei confronti di un'umanità che continuerà in ogni caso a sbagliare. Saggiamente il punto di fuga viene cercato in una tensione umana, dove la posta in gioco è da ricercarsi non già nella distruzione del nemico, ma nella ricomposizione del legame affettivo che sempre più va unendo Cage e Rita: soggettivizzando la Storia, ormai decontestualizzata dalla sua caduta in una sequela di riproposizioni, ciò che resta come oggettivo, o quantomeno come possibilità più feconda per gli

umani coinvolti, è la capacità di creare un legame, in quanto unica alternativa rispetto alla mancanza di possibilità in cui si è altrimenti costretti.

Si crea in questo modo una particolare sinergia tra le iconografie del *blockbuster* più fragoroso e una qualità intimista riconducibile quasi alle forme di un latente melodramma. Che poi è esattamente il centro portante dell'idea: mostrare il fermento che si agita sottotraccia rispetto a una formula e un mondo apparentemente già ben preordinati nelle loro forme e dinamiche esteriori.

Davide Di Giorgio



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Il tempo e la possibilità di riviverlo: un errore è un'occasione di comprensione e crescita o semplicemente una vergogna da cancellare e "riscrivere"? Come ti poni nei confronti dei momenti più problematici del tuo passato?
- L'apparenza e la sostanza: il mondo di *Edge of Tomorrow* è un enorme inganno orchestrato dalla manipolazione del tempo, ma anche nel mondo di tutti i giorni le minacce si nascondono dietro messaggi accattivanti che deviano l'attenzione. Come affrontare la sfida di un mondo sempre più sbilanciato sugli aspetti esteriori a scapito della verità?
- Controllare le proprie paure: Cage impara progressivamente ad affrontare le situazioni con lucidità, mettendo da parte il panico iniziale. Racconta come hai affrontato e superato le prove più difficili a cui sei stato sottoposto.
- L'importanza di apparire: Rita è un'eroina, Cage è un pubblicitario. Entrambi svolgono un compito di ispirazione per chi combatte. Quanto le icone dell'intrattenimento sono importanti nell'ispirare i tuoi comportamenti e influiscono sulle tue scelte?
- L'idea del film è alla base anche di altre pellicole. Confronta *Edge of Tomorrow* con l'americano *Ricomincio da capo* e l'italiano *È già ieri* e studia in parallelo la maturazione dei rispettivi protagonisti.
- Confronta il film con altri esempi di fantascienza "problematica" che esplorano il rapporto del singolo con una realtà che induce alla paura e rende necessario un duro percorso di formazione. Possibili esempi: *Matrix*, *Elysium*, *After Earth*, *Hunger Games*.
- Viaggi nel tempo nella storia del cinema, confronto con altri film dello stesso genere. Possibili esempi: *L'uomo che visse nel futuro*, *Ritorno al futuro*, *Looper*, *Men in Black 3*, *Donnie Darko*.



Regia Shinji Aramaki - **Origine** Giappone, 2013
Distribuzione Lucky Red - **Durata** 115' - **Dai** 12 anni

2977. Dopo aver colonizzato lo spazio, l'umanità ha cercato infine di tornare al pianeta natale, ma le autorità terrestri, temendo il collasso del mondo, hanno scatenato un conflitto di ampie proporzioni. Alla fine, il pianeta è stato dichiarato sacro e inviolabile e posto sotto la guida della neonata Gaia Sanction.

A contrastare questo regime è rimasto solo un uomo, Capitan Harlock, il pirata che solca gli spazi celesti con la sua astronave Arcadia e un equipaggio di combattenti valorosi.

La storia ha inizio quando il giovane Yama riesce a farsi arruolare nell'equipaggio di Harlock, apparentemente per servirlo, ma di fatto per eliminarlo, come ordinatogli dalla Gaia Sanction. In questo modo, il ragazzo viene a conoscenza del piano del pirata: piazzare delle bombe nei punti nodali che tengono insieme lo spaziotempo, per far retrocedere la realtà al periodo in cui la Terra era ancora un pianeta in grado di accogliere i suoi figli.

Ma in realtà Harlock nasconde un segreto: la Terra è stata infatti compromessa a causa di un suo errore e ora il suo vero intento è distruggere la struttura stessa della realtà, per cancellare le sue colpe e gli sbagli dell'umanità. Il presente è un'illusione e così, nella sua mente, l'unico futuro possibile passa per la distruzione di tutto.

Starà a Yama convincerlo circa le decisioni giuste da prendere: impresa complicata anche dal fatto che il braccio armato della Gaia Sanction vede al suo vertice Ezra, il fratello maggiore dello stesso Yama.

L'effetto nostalgia è stato preponderante nel successo tributato dal pubblico italiano al film di Shinji Aramaki, sebbene poi *Capitan Harlock* sia tutto fuorché un progetto nostalgico: non potrebbe esserlo già *ab origine*, dal momento che il pirata creato da Leiji Matsumoto (insieme a tutti i principali personaggi dell'autore) sussiste in un particolare limbo dove ogni storia non si ripete mai due volte, sebbene tutti gli archi narrativi presentino sempre dei passaggi identici, in una sorta di infinita reiterazione degli stessi elementi, che si presentano ogni volta come nuovi. Il film in fondo è questo: un'operazione di mimesi che riporta in vita un'icona di un tempo lontano, ma lo fa con la forza del fotorealismo garantito dalla *computer graphic*, dove quindi il *cartoon* si stempera nell'illusione del cinema dal vero. È classico e nuovo allo stesso tempo.

Contestualmente, però, l'*Harlock* del 2013 si pone in discontinuità rispetto all'originale: sulle pagine del fumetto di Matsumoto (e nelle puntate della serie tv trasmessa dalla Rai alla fine degli anni Settanta, che ne hanno determinato il mito) serpeggiava infatti una malinconia profonda, capace allo stesso tempo di tenere insieme l'utopia di quei decenni dove si bramava lo spazio come possibile nuova frontiera dell'umanità (non a caso fiocavano anche i paralleli con il western), e quel senso di innocenza perduta tipico di chi già capiva la deriva verso cui andava il mondo.

Per Aramaki l'innocenza è ormai perduta, la spinta verso la nuova frontiera è ripiegata in un ritorno a casa che pure non

smette di produrre conflitti e malcontenti, ma stavolta Harlock non è l'unico baluardo dei vecchi principi utopici: al contrario è egli stesso la causa del problema, e la sua missione non è ammantata dall'idealismo, ma dal nichilismo di chi vuole cancellare lo spazio e il tempo. Questa inedita prospettiva sul personaggio (fonte di non pochi dibattiti fra gli appassionati) sotto certi aspetti risponde a una concezione dell'eroe più vicina ai nostri tempi, dove il bisogno di relativizzare e "umanizzare" a ogni costo le figure altrimenti considerate troppo idealistiche, costringe ad ammantare di lati oscuri e conflitti esasperati i protagonisti del caso. Il film cerca dunque di adottare anche a questo proposito un doppio passo: da un lato Harlock diventa leggenda assoluta, reso



immortale dalla Materia Oscura in cui è immerso, e acquisisce capacità che vanno oltre l'umano. Dall'altro versante, però, perde la sua natura di baluardo e si scopre fallibile, animato da spinte distruttive ed egoiste. L'accostamento con una figura umana ma non mitica, quale è quella di Yama, gli fornisce infine la possibilità di redenzione, che non risolve l'intreccio del film (il finale è sostanzialmente aperto), ma quantomeno rimette nella giusta prospettiva il conflitto fra la persona e il personaggio.

La missione del pirata, basata sulla

possibilità di rifondare il proprio universo, diventa così l'autentico principio ispiratore di un progetto che guarda al passato ma cerca di proiettarsi in un futuro dove l'unione di classicismo e modernità produca dinamiche di grande respiro, ma anche personaggi tridimensionali, animati da passioni forti. La maschera rimane dunque come sfondo, direttrice ma non unico baluardo, e come tale può infine anche passare di mano per far restare il racconto nei consueti binari, mentre la ricombinazione degli elementi continua.

Davide Di Giorgio



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Distruggere o ricostruire? Il conflitto tra Harlock e Yama è tra una visione disillusa e pessimista e un approccio più orientato alla possibilità di salvezza. Nella vita tendi a lasciarti andare di fronte alla difficoltà o ad avere fiducia e a lottare per i tuoi obiettivi? In quale dei due personaggi ti riconosci di più?
- Capitan Harlock pirata e anti-eroe: il personaggio creato da Leiji Matsumoto è solo uno dei tanti eroi "oscuri" che non sono accettati dalla società, pur possedendo grandi qualità. Chi sono i tuoi eroi? Sono problematici e controversi come Harlock o solari e positivi come i moderni supereroi?
- Il bisogno di eroi: nella vita di tutti i giorni tendi a guardare a modelli che possano fornirti ispirazione o cerchi di affrontare le difficoltà facendo solo affidamento su te stesso?
- Padri e figure vicarie: per Yama Harlock è un possibile modello e si contrappone a suo fratello Ezra. Il rapporto con i genitori e i fratelli maggiori, quanto è importante nella tua vita? Ci sono figure esterne alla famiglia con cui ti rapporti e ti ispirano? Esempi: istruttore di sport, insegnante, amico più grande.
- Pirati nell'intrattenimento. Confronta la figura di Harlock con quella di altri celebri pirati della scena contemporanea. Esempi: Jack Sparrow di *Pirati dei Caraibi* o Rufy/Rubber del fumetto (e serie animata) *One Piece*. Punti in comune, differenze, missioni e diversi approcci verso le difficoltà della vita.
- Harlock e l'effetto nostalgia: il film di Shinji Aramaki non è che uno degli esempi del recente tentativo di riportare in luce eroi del passato. Confronta le tue figure di riferimento con quelle dei tuoi amici e parenti più grandi, approfondisci le loro caratteristiche e i valori di cui si fanno portatrici.
- La distruzione della Terra e l'importanza della salvaguardia dell'ambiente: il film racconta un futuro alle prese con enormi problemi. Quali fra questi ti sembra riflettano delle dinamiche già in atto ai nostri tempi? Quali sono le priorità per preparare il nostro pianeta alle sfide del futuro? Ambiente, economia, guerre e storia nel mondo contemporaneo.
- Esplorazione spaziale: dal primo volo orbitale di Yuri Gagarin, alla conquista della Luna, fino alle nuove sfide del futuro (l'arrivo su Marte, la realizzazione delle colonie spaziali). Approfondisci uno dei rami più affascinanti degli ultimi secoli, una sfida continua tra scienza e fantascienza.



Regia Sylvain Estibal - **Origine** Francia, Germania, Belgio, 2011
Distribuzione Parthénos - **Durata** 99' - **Dai** 14 anni

Jafaar è un povero pescatore palestinese che pesca sardine nel mare sempre meno pescoso di Gaza e vive con la moglie lungo il muro della Striscia. Dimenticato da Allah, incalzato dai creditori e avvilito da una vita sorvegliata da Israele e dai suoi militari, che vivono sul tetto della sua casa per tenere d'occhio i vicini insediamenti e controllano ogni suo respiro, Jafaar butta la rete in mare e una mattina pesca qualcosa di incredibile: un grosso maiale.

Poiché l'animale è considerato impuro dalla religione islamica, il pescatore decide subito di sbarazzarsene. L'incapacità di ucciderlo e il desiderio di qualcosa di meglio per lui e la sua consorte tuttavia lo fa desistere e il maiale diventa una fonte inaspettata di guadagno.

Dopo numerosi tentativi falliti al di là e al di qua del muro, Jafaar scopre che vicino a lui i coloni ebrei allevano in gran segreto proprio dei maiali per la loro capacità di fiutare gli esplosivi.

Lungo il recinto della colonia conosce una giovane russa interessata alla potenzialità riproduttiva del maiale e così pensa di aver trovato la soluzione ai suoi problemi economici e la risposta alle sue preghiere.

Quando tutto sembra procedere finalmente per il verso giusto, un gruppo di terroristi integralisti lo recluta suo malgrado, mandando letteralmente in aria il suo affare e la sua vita.

Con questa commedia definita da molti critici italiani un piccolo capolavoro di umorismo, l'esordiente Sylvain Estibal, scrittore e giornalista franco-uruguayano estraneo alle due nazionalità in gioco nel film, invita a riflettere su due fatti principali. Il primo è che, comunque la si pensi, la questione palestinese ha una rilevanza così profondamente e umanamente universale che su di essa tutti possono essere interessati a intervenire, non solo le parti direttamente coinvolte. La seconda è il fatto che il dramma di quei territori, spesso al centro di opere letterarie, teatrali e cinematografiche, può essere raccontato anche con ironia e leggerezza, ma non per questo con minore serietà. Lo straordinario Sasson Gabai, già protagonista del film israeliano *La banda*, interpreta Jafaar, un povero pescatore che si ritrova a vivere situazioni assurde e a subire la volontà di altre persone che ne invadono in diversi modi la vita privata approfittandosi della sua mitezza. Jafaar rappresenta l'uomo comune costretto a vivere una vita che non gli appartiene, dove ogni scelta individuale sembra essere vietata e dove un ordine superiore e misterioso decide i destini delle persone. Vederlo girare con l'espressione piagnucolosa in bicicletta per le strade polverose di Gaza fa venire in mente la proverbiale sfortuna di Charlot e ricorda anche certe situazioni e personaggi della commedia all'italiana, con cui il film ha in comune la forte critica sociale. Da quando il maiale è entrato nella sua vita, l'unico pensiero è liberarsene. Paradossalmente invece, man mano che la vicenda si

dipana, proprio la sua presenza consentirà di trovare dei punti di solidarietà tra le due parti in conflitto. Per la religione islamica il maiale è così impuro che non si può nemmeno toccare, e se i palestinesi scoprissero che Jafaar lo tiene nascosto, egli verrebbe immediatamente accusato di tradimento visto che gli israeliani li allevano per fiutare gli esplosivi. Parallelamente, anche per l'ebraismo si tratta di animali impuri, quindi gli ebrei, che pure hanno bisogno di farli riprodurre per difendersi dagli attacchi, li allevano su assi sospese perché non tocchino il suolo sacro d'Israele, e quando il maiale deve camminare su quello palestinese, viene dotato di calzini. Per virare completamente dal sacro al profano, come elemento in comune tra palestinesi e israeliani viene



preso in considerazione l'interesse per le *telenovelas*, che non solo vengono seguite insieme dalla moglie di Jafaar e dal giovane soldato occupante, ma diventano anche punto di partenza per riflessioni sulla situazione politica e sociale. Alla fine questo prodotto televisivo appassiona, fa arrabbiare e commuovere uomini e donne, giovani e vecchi in ogni angolo della terra, quindi a buon diritto può trasformarsi in strumento di comunicazione anche a Gaza. Dopo un'apparente conclusione

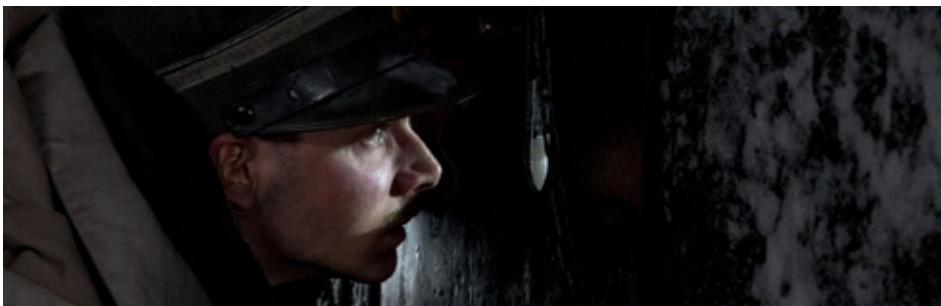
drammatica, la soluzione si troverà nell'amicizia fra Jafaar e la giovane colona, sentimento interpersonale che può vincere la violenza e la follia dei popoli in guerra. La conclusione ci è parsa un po' banale e accomodante, ma il messaggio è chiarissimo: le due parti sono convinte di rappresentare valori opposti, in realtà si somigliano di più di quanto sembri, e questa probabilmente è l'unica strada verso il dialogo e la pace.

Silvia Savoldelli



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Il segreto del successo di questo film è dovuto a una sapiente alternanza tra momenti drammatici e altri molto comici. Secondo te quali sono quelli più significativi?
- Anche se sotto forma di commedia, il film dà comunque uno spaccato dei rapporti esistenti attualmente tra palestinesi e israeliani che vivono lungo la striscia di Gaza. Quali aspetti politici, sociali ed economici vengono presentati?
- Quali elementi della religione islamica e di quella ebraica emergono dal film?
- Il protagonista si deve relazionare con la rassegnata moglie e con la giovane colona israeliana. Che ruolo giocano le figure femminili in questa vicenda?



Regia Ermanno Olmi - Origine Italia, 2014
Distribuzione 01 Distribution - Durata 80' - Dai 14 anni

La vicenda si svolge tutta in un'unica notte di plenilunio, dopo gli scontri del 1917, poco prima di Caporetto. In un avamposto ad alta quota sull'altipiano di Asiago, dove la truppa è decimata da un'influenza proveniente dai Balcani, il maggiore reca l'ordine di raggiungere un rudere, ignorato dalle carte italiane ma presente su quelle austriache, da occupare come osservatorio, su cui allestire un'altra linea telefonica, non intercettata dal nemico, com'è invece quella abitualmente usata.

Data l'estrema luminosità della notte, l'ordine si rivela ben presto "criminale" come urla il capitano, che dopo un po', pur di non mandare altri uomini alla carnicina, rinuncia al grado.

In attesa che venga nominato un altro ufficiale, il comando della postazione viene affidato a un giovane tenente, che riceve ben presto ordine di ripiegamento immediato. Ciò che prima era un obiettivo irrinunciabile, da realizzare a qualunque prezzo di vite umane, improvvisamente diventa secondario.

Liberamente ispirato al racconto La paura di Federico De Roberto del 1921, ai ricordi del padre del regista, che a distanza di anni piangeva ancora a rievocarli, ai diari, alle lettere (vere) dei soldati, il film racconta la guerra dal punto di vista di chi l'ha combattuta, ha creduto ed è morto.

«Un monumento cinematografico al milite ignoto». Così è stato definito il film richiesto a Ermanno Olmi per commemorare la Grande Guerra. Tutti i personaggi sono militi ignoti, dei quali vengono registrati gesti, presentimenti, riflessioni, emozioni. È la storia vista dal basso: una storia minima, segnalata dal titolo in tutte minuscole, fatta di accadimenti minuti, nel freddo e nel fango della trincea, in attesa di ordini. Vengono mostrati l'arrivo del rancio, della posta (l'unica volta in cui il nome di alcuni soldati venga pronunciato), vengono impartiti ordini, comunicati con urgenza i contrordini. Gli oggetti di scena sono autentici cimeli storici: armi difensive e offensive, gavette, pentole, mestoli, brocche, portasapone, lanterne che oscillano al vento diaccio delle vette, pagliericci, biancheria stesa sulla corda, ad asciugare sulle stufette, coperte per difendersi dal freddo pungente, foto di famigliari. Il film è fatto di percezioni fisiche. Percezioni visive esaltate dalla splendida fotografia di Fabio Olmi, figlio del regista: la volpe, la lepre, il larice osservati dalla feritoia compaiono in immagini bianche, grigie, nere. Il film è stato girato a colori, ridotti poi col digitale quasi al bianco e nero, salvo qua e là il rosso del sangue, l'oro del larice e qualche vampata di colore nelle esplosioni. Sono poi presenti percezioni acustiche: il rombo dei cannoni, lo scoppio e lo sfrigolio dei razzi illuminanti, il ronzio del trapano sotterraneo, il tintinnare dei campanacci sul filo spinato scosso dal vento. La narrazione non si serve di musica, a parte

l'armonica all'inizio e *Il silenzio*, composto e suonato da Paolo Fresu, che chiude il film. La vita aspra di questi combattenti, mostrata nella sua rudezza ed essenzialità, si svolge nel più severo silenzio. Infine riscontrabile e quasi percettibile è la sensazione tattile acutissima del freddo di quel terribile inverno a quella quota. La vita in trincea è monotona e insieme tesa. Il padre del regista ricordava i momenti terribili in cui si attendeva l'ordine dell'assalto. Il tempo si ferma. Nell'attesa attonita e febbrile emerge l'interiorità e i soldati confessano i propri sentimenti. Voci sommesse, lunghi silenzi, frasi dilatate e sospese rivelano emozioni, riflessioni, considerazioni, l'angosciante incombere di un pericolo, la percezione di essere stati intenzionalmente votati al sacrificio della



vita, al non ritorno, l'incomprensibilità di ordini e contrordini, il logoramento, lo spaesamento, l'esposizione fatale a una morte imminente e, insieme, il senso e la lunga pratica dell'obbedienza. Tutta l'Italia povera, umile, spaventata, disinformata, per lo più contadina e analfabeta, si rende conto che il proprio sacrificio è stato calcolato e programmato. Perciò i soldati interpellano Dio, anche con bestemmie, sperimentandone il silenzio, e uno si dà questa ragione: «*Se non ha ascoltato suo Figlio sulla croce, vuoi che ascolti noi, porci cani?*». Il nemico non compare

mai, anche se le sue trincee sono a pochi passi, occupate da soldati al pari dei nostri poveri e strumentalizzati per scopi che non comprendono. Solo, all'inizio, si ode qualche grido di plauso al canto del soldato napoletano. Dopo alcune immagini d'archivio il film si chiude sul commento dell'attendente: «*Torneranno i prati...*». L'ultimo oltraggio: com'è stato osservato, la pace non segnerà il ritorno della vita e della bellezza, ma la cancellazione dell'esperienza e perfino del ricordo dell'immane tragedia.

Maria Grazia Roccato



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Precisa la situazione storica, il tempo e il luogo in cui è ambientata la vicenda.
- La Prima Guerra Mondiale è stata definita La Grande Guerra dai contemporanei (i quali ignoravano che le guerre seguenti sarebbero state molto più "grandi", cioè più devastanti), perché in essa furono adottate nuove armi, assai più distruttive di quelle usate in precedenza. Con una breve ricerca individua tali armi e la trasformazione da esse apportata alla tattica bellica.
- Su quali documenti si fonda la sceneggiatura?
- Individua, illustrandone l'efficacia, le percezioni sensoriali, le emozioni affettive, le riflessioni suscitate nei personaggi e nello spettatore.
- Precisa la classe sociale e la cultura dei soldati e degli ufficiali.
- Chiarisci il significato del titolo, scritto in tutte minuscole.
- I nomi dei soldati compaiono solo in due determinati momenti. Sai dire perché? E perché il capitano vuole invece che al comando sia comunicato non il numero dei caduti, ma il nome di ognuno?
- Chiarisci la posizione del maggiore, del tenente, del capitano.
- L'obbedienza a cui i militari sono tenuti (e a cui i soldati sono abituati per estrazione sociale e posizione gerarchica) è uno dei temi del film. Ma c'è chi si ribella e disobbedisce, pagandone il prezzo.
- Il giovane tenente scrive alla madre (e, nell'intenso PPP, guardando in macchina, confessa a se stesso e allo spettatore) che il Caso o il Destino lo ha gettato in una guerra che non conosceva: vedendo morire giovani come lui, in un'ora sente di essere di colpo invecchiato, di aver perso giovinezza e ideali. Indirizzato dall'insegnante, fai una breve ricerca su Interventisti e Neutralisti alla vigilia della Grande Guerra. Egli dichiara poi che chi ha avuto esperienza della morte, anche se tornerà a casa, se la porterà addosso per sempre. Fra i danni della guerra ci sono appunto anche il senso di colpa per averla scampata, il rimorso per aver ucciso, il difficile reinserimento dei reduci nella vita civile, che sono temi di moltissimi libri e film. Inoltre c'è il tragico bivio di chi, costretto per obbedienza a impartire ordini "criminali", può recuperare umanità e dignità solo a prezzo della propria vita e del marchio di traditore. Approfondisci questi problemi.
- In quale forma si fa presente il nemico? Chi è, poi, il nemico?
- Commenta l'osservazione finale dell'attendente che quando la guerra sarà finita e sull'altipiano saranno tornati i prati, di tutto quello che vi è successo e del patire di tanti giovani non resterà traccia, come se non fosse successo niente. È un pensiero positivo o negativo?
- Nel *backstage* è esplicitamente formulata la valutazione che fa il regista di chi stava ai comandi in questa guerra. Precisa.
- Commenta la funzione e il senso della sequenza che è stata eliminata dal montaggio finale e che figura nel *backstage* (se hai avuto la possibilità di vederlo).
- Tenendo conto dei punti precedenti, scrivi una recensione da cui si capisca se il film meriti di essere visto.



Regia Brian Percival - **Origine** Usa, 2013
Distribuzione 20th Century Fox - **Durata** 130' - **Dai** 14 anni

Germania, poco prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale.

Liesel Meminger viene lasciata dalla madre, perseguitata dal regime hitleriano per le convinzioni politiche, ai coniugi Hans e Rosa Hubermann. L'impatto con la nuova condizione di "figlia adottiva" le crea un notevole disagio, aggravato dal fatto che la bambina è analfabeta e, per questo, oggetto di scherno da parte dei compagni di scuola. Grazie ad Hans, uomo che ha sempre rifiutato di iscriversi al partito nazista, Liesel impara a leggere e a coltivare il suo innato amore per i libri; amore che la spinge a recuperare alcuni dal resto di un rogo alimentato dai nazisti contro la cultura, poi a introdursi furtivamente nella villa di Frau Heinrich, moglie del borgomastro del villaggio, anche lui fanatico nazista.

Una sera arriva in casa Hubermann Max, giovane ebreo in fuga, figlio di un amico di Hans. Viene tenuto nascosto e il suo soggiorno sarà fondamentale per la crescita culturale e umana di Liesel: attraverso gli insegnamenti di Max la bambina apprende come la lettura e le parole siano importanti per rendere meno pesante l'esistenza. Dopo che Max ha lasciato la famiglia Hubermann, la guerra porta morte e distruzione e Liesel perde tutti i suoi cari in un bombardamento. Due anni dopo ritroverà Max, con il quale conserverà un'amicizia per tutta la vita, che terminerà a novant'anni, alla fine di un'esistenza con figli e nipoti e, soprattutto, con una carriera di scrittrice di successo mondiale.

Tratto dal bestseller *La bambina che salvava i libri* di Markus Zusak, questo film segue le linee classiche di quello che viene definito *bildungsroman*, il romanzo di formazione; una formazione che, in questo caso, avviene attraverso le esperienze drammatiche di una bambina, la quale vive gli anni fondamentali della crescita in un periodo tra i più bui della storia dell'umanità: il nazismo, la Seconda Guerra Mondiale e i molti orrori che l'hanno segnato. Caratteristica peculiare di quest'opera è quella di avere un io narrante al di fuori degli schemi tradizionali: la Morte che contrappunta, con la sua voce fuori campo, gli eventi più significativi della storia, divenendo essa stessa parte di una vicenda, nella quale viene coinvolta, quasi suo malgrado, come un elemento necessario di un destino di cui si devono supinamente eseguire gli ordini. La Morte, quindi, come compagna inseparabile dell'esistenza umana, che essa osserva e sulla quale esprime le sue fatalistiche considerazioni («Nessuno vive per sempre», oppure «Io sono stregata dagli esseri umani»). In realtà, l'espedito narrativo usato dal regista Brian Percival vanta illustri predecessori, sia nel cinema che nella letteratura. Basterebbe pensare a quel capolavoro del muto che è *Der müde Tod* (La Morte stanca - Destino, 1921) di Fritz Lang, oppure ai racconti *Storia di una madre di Andersen* e *Il padrino Morte dei fratelli Grimm*. Comunque, al di là di questo, *Storia di una ladra di libri* ha un incedere, potremmo dire, tradizionale: le varie componenti della narrazione cinematografica si susseguono

ben calibrate, supportate anche da un impianto figurativo di ottimo livello (il film è costato 19 milioni di dollari). Per quanto riguarda l'assunto ideale, quest'opera ribadisce alcuni concetti più volte ribattuti: l'importanza fondamentale della parola e dei libri come fonti inesauribili e perenni di cultura e di civiltà, invero in un periodo storico in cui sia la cultura che la civiltà stavano per essere pericolosamente spazzate via. Certamente una delle frasi chiave di tutto il film è quella che pronuncia Liesel al padre adottivo ed educatore Hans, quando i due riflettono sui drammatici avvenimenti in cui sono stati coinvolti e sul comportamento tenuto nell'affrontare emergenze davvero tragiche, alle quali è difficile dare risposte credibili: «*Siamo stati umani*». Ecco: recuperare la coscienza



di essere umani è forse il messaggio più forte che questo film, facilmente fruibile e fortemente didascalico, ci propone; il tutto senza elucubrazioni complesse, ma giocando sulla forza dei sentimenti e su una prova attoriale di tutto rispetto. E, a proposito di attori, vorremmo ricordare le prove più che convincenti di Geoffry Rush nei panni di Hans, di Emily Watson in quelli della burbera benefica Rosa e di Ben Schnetzer, che impersona Max, il giovane ebreo che, più di tutti, sarà fondamentale

per la formazione umana e culturale della giovane protagonista; ma, soprattutto, vorremmo ricordare la straordinaria performance di Sophie Nélisse, che incarna la figura di Liesel attraverso una espressività davvero coinvolgente e con uno sguardo affamato di conoscenza e pieno di meraviglia, con cui si affaccia al mondo, percependone e recependone tutte le declinazioni, dalle più dolci alle più tragiche.

Carlo Tagliabue



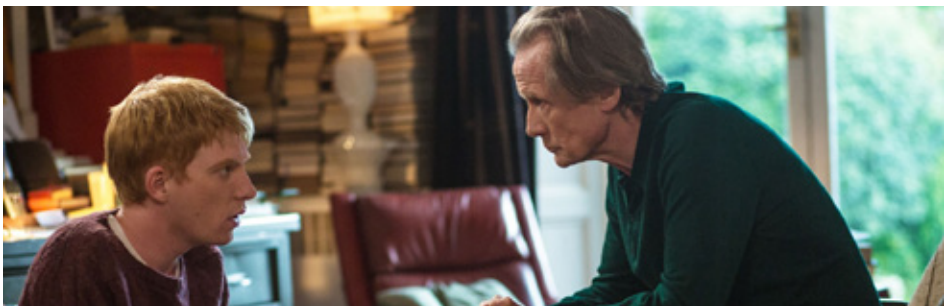
Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

Il film comprende differenti aspetti e temi che suggeriscono e alimentano interessanti spunti di riflessione. Per quanto riguarda i personaggi:

- il rapporto tra le loro storie individuali e la Storia;
- il ruolo giocato dai singoli interpreti e la loro importanza nell'evoluzione drammaturgica della vicenda;
- la funzione della Morte come io narrante e come scansione delle varie fasi del racconto cinematografico.

Per quanto riguarda i contenuti più in generale:

- l'importanza della cultura e dell'istruzione per la crescita e il progresso individuali e di una collettività civile;
- l'anelito di libertà e le forze oscure che cercano di reprimerlo;
- la solidarietà e l'amicizia come unica fonte di speranza per superare i drammi con i quali le persone e una società devono continuamente confrontarsi.



Regia Richard Curtis - **Origine** Usa, 2013
Distribuzione Universal - **Durata** 123' - **Dai 14 anni**

Al compimento del ventunesimo compleanno Tim scopre di avere un potere magico: può viaggiare nel tempo. Alla incredulità si sostituisce ben presto una dolce euforia. È giovane, goffo nei movimenti e nelle relazioni e deve giusto sistemare un paio di cosette accadutegli di recente. Ad esempio festeggiare in modo più soddisfacente l'ultimo Capodanno decidendosi a baciare una compagna. Perché è la sfera sentimentale l'ambito in cui vuole intervenire. Non pensa per il momento a costruirsi una carriera o un futuro di successo personale.

Quando, durante l'estate, un'amica della sorella raggiunge Tim e la sua famiglia per trascorrere le vacanze con loro, Tim se ne innamora perdutamente. Come spesso capita a un ventenne, e per di più innamorato, non sa gestire al meglio la situazione. Tim approfitta del suo potere per correggere alcune incertezze, ma non riesce a modificare in modo significativo gli eventi.

Impara pertanto la lezione. Il potere che lui ha gli consente di modificare le proprie azioni e non i sentimenti degli altri. È così che, quando per la seconda volta si innamora, non esita a sbaragliare un rivale arrivando per primo all'appuntamento per legare a sé l'americana Mary, che diventa la sua compagna.

Con la nascita del primo figlio Tim incomincia a utilizzare in modo diverso il suo potere. Si rende conto di non poter coinvolgere i suoi cari e neppure evitare loro i dolori.

Poter tornare indietro nel tempo per ricostruire alcuni passaggi poco riusciti della propria vita è il dono che la discendenza maschile della famiglia di Tim Lake possiede. Non è cosa da poco e il giovane sperimenta la possibilità di costruirsi un avvenire su misura. Procede per tentativi, non tutti vincenti, ma fin da subito gli è chiaro che non gliene importa granché di arricchiarsi o di realizzarsi professionalmente. Il campo del suo interesse è ristretto al solo settore relativo all'amore. Non tenta capovolgimenti epocali, si accontenta di porre modeste, ma per lui importanti, correzioni. È così che, dopo un tentativo vano di agganciare la dolce compagna di una vacanza estiva, si dedica con caparbia tenacia a sbarazzarsi di un rivale per garantirsi la relazione con quella che poi diventerà la compagna della sua vita e la madre dei suoi figli. È proprio la nascita dei bambini che rappresenta l'unico vincolo invalicabile per modificare il proprio destino. Se modifici qualcosa dopo la nascita di un piccolo, anche quest'ultimo ne verrà coinvolto. Tim non può correre questo rischio, neppure se ciò significa non evitare all'amata sorella un pericolosissimo incidente automobilistico. Il racconto procede accompagnando varie tappe, quelle quotidiane e quelle straordinarie, della vita di Tim e della sua famiglia senza porsi domande sull'eticità delle varie scelte, né approfondire i profili psicologici e sociali dei personaggi, soprattutto dei componenti di questa stravagante famiglia, ma garantendo una sorta di divertimento intelligente. Lo spettatore si lascia facilmente catturare

dalla prima parte del film, quando, dopo una carrellata di presentazione dei protagonisti, si assiste alle prime goffe e simpatiche esperienze di Tim, prima e subito dopo la scoperta di poter viaggiare nel tempo. È facile provare empatia per questo ragazzo timido, dall'aria impacciata, con i brufoli in viso, che si muove a tentoni nelle sue prime esperienze sentimentali. Gli si invidia il potere magico che tra l'altro non richiede effetti speciali, né macchine sofisticate: è sufficiente chiudersi in uno spazio buio e stringere i pugni. Poter rivivere due volte lo stesso giorno non solo per modificarne i momenti negativi, ma per poter gustare il fascino dei numerosi piccoli attimi di serenità o di intesa che potrebbero esserci sfuggiti, è un grande incredibile dono. Nel



cinema già numerose volte si sono svolti viaggi nel tempo, al punto di poter parlare di un genere (*Time Travel Movies*). Richard Curtis, già noto come sceneggiatore di successi anglosassoni quali *Quattro matrimoni e un funerale* e *Notting Hill*, e regista di *Love Actually* e di *I Love Radio Rock*, con *Questione di tempo* conferma, secondo buona parte dei critici, la capacità di smontare e rimontare le coordinate spazio/tempo. La seconda parte, quando si abbandona il tono lieve e scherzoso per

assumere una dimensione riflessiva, il film subisce una leggera battuta d'arresto e costringe lo spettatore a ricercare una coerenza narrativa che a volte sembra mancare. Questo nonostante nel finale il protagonista testimoni la sua crescita personale decidendo di rinunciare alla possibilità di tornare indietro nel tempo per ricostruire la vita, quando questa sembra proiettata in una realtà poco gradita.

Franco Brega, Tullia Castagnidoli



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Se tu potessi viaggiare nel tempo ti sposteresti nel passato o nel futuro? Motiva la tua scelta.
- Nel film Tim viaggia nel passato per modificare principalmente ciò che riguarda la sfera sentimentale, sfera che nell'odierna società è spesso preceduta da altri valori quali il potere, la fama, i soldi. Qual è la tua opinione in proposito?
- Nel film il protagonista modifica il corso della propria esistenza correggendo errori del suo comportamento. Se anche a te venisse offerto il dono di viaggiare nel tempo, cosa cambieresti della tua vita?
- Tim è disposto a tutto pur di legare a sé la ragazza di cui è innamorato. Condividi le sue scelte o giudichi il suo comportamento scorretto?
- Quando Tim si innamora diventa impacciato e insicuro. Puoi testimoniare che anche oggi ai giovani succede la stessa cosa? È una reazione che coinvolge maschi e femmine allo stesso modo?
- La simpatica amica di sua sorella, che trascorre le vacanze estive presso la famiglia di Tim, sfugge al tentativo del ragazzo di correggere il corso degli eventi. Ricordi perché?
- Si afferma che il minimo battito d'ali di una farfalla può provocare un uragano nell'altra parte del mondo. Pensi che ci sia stato qualche piccolo avvenimento nella tua via che ha modificato profondamente il tuo percorso?
- Il destino avviene ineluttabilmente o, anche senza viaggiare nel tempo, lo possiamo orientare? Se sì, in quali ambiti?
- Hai visto altri film in cui si viaggia nel tempo? Sai cogliere analogie e differenze tra essi?



Regia Sergio Leone - **Origine** Italia, Spagna, Germania, 1964
Distribuzione Cineteca di Bologna - **Durata** 100' - **Dai 14 anni**

A San Miguel, paese messicano, sembra non scorrere più la vita. La gente del posto è terrorizzata da due famiglie in guerra tra loro, i Rojo e i Baxter.

Il pistolero solitario Joe intuisce che potrebbe ricavare del denaro lavorando per una delle due famiglie oppure, con scaltrezza da doppiogiochista, mettendosi a servizio di entrambe.

Per attirare l'attenzione di don Benito Rojo, Joe fa fuori quattro sgherri dei Baxter. Nel frattempo una diligenza di messicani viene presa d'assalto da Ramon, il più sanguinario dei fratelli Rojo. Lui e i suoi uomini rubano l'oro e massacrano i messicani.

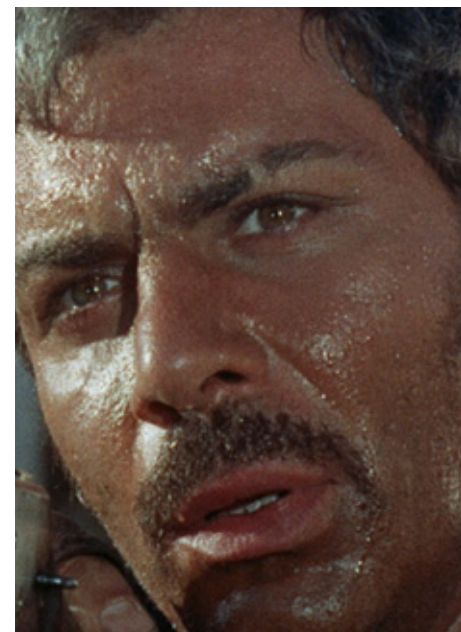
A San Miguel, Ramon vive con Marisol, costretta a diventare sua amante sotto la minaccia di uccidere marito e figlio.

Una serie di informazioni vendute prima ai Baxter e poi ai Rojo, porta le due famiglie a sospendere la tregua sancita in precedenza, fino a quando Ramon non scopre il piano di Joe, che nel frattempo ha regalato a Marisol e alla sua famiglia denaro e libertà.

La vendetta di Ramon non tarda, ma, salvatosi da un violento pestaggio, Joe riesce a riprendere le forze e a uccidere Ramon, dopo che la famiglia Rojo aveva fatto fuori tutti i Baxter.

Promosso dalla Cineteca di Bologna e da Unidis Jolly Film, il restauro della trilogia del dollaro firmata da Sergio Leone, riporta al cinema i tre *western*, a cominciare da *Per un pugno di dollari*. Quando dopo la regia de *Il colosso di Rodi* Leone arriva al *western* si aspettava il successo di pubblico che ottenne il film. Ma le idee del regista dovevano essere ben chiare. Nel giro di due anni produsse (in prima persona) il secondo e il terzo capitolo del suo affresco, non dei *sequel*, ma parti di un progetto preciso di rivisitazione del genere: rinunciare alle linee narrative già tracciate dal cinema statunitense, cancellare la figura eroica del cowboy valoroso per mettere al centro personaggi dall'etica più ambigua, portare in primo piano la morte come dato di realtà, sottrarre retorica aggiungendo una marcata dose di ironia. Lo spunto arrivava da *La sfida del samurai* di Kurosawa (1961), che a sua volta si era ispirato a un romanzo *hard boiled* di Dashiell Hammett del 1929, *Red Harvest* (*Piombo e sangue*). Il film, pur nella semplicità dell'intreccio, conserva ancora oggi la freschezza di un approccio al genere audace, spericolato, privo di inibizioni, che pur appoggiandosi su un immaginario preesistente e condizionato dalle pellicole hollywoodiane, tradisce riferimenti alti alla mitologia classica e alla commedia dell'arte. Joe, avventuriero che arriva dal nulla, si mette a servizio di due padroni (più che un'eco goldoniana), senza per altro svelare nulla di significativo sul suo passato. L'unico obiettivo sembra essere arricchirsi alle spese di due famiglie di farabutti che hanno reso un inferno

arido il paese di San Miguel. Due nuclei, e lui in mezzo, a dettare i tempi della faida, almeno fino allo svelamento del doppio gioco. Leone non teme l'ambiguità di Joe. Del resto quell'attore sconosciuto, che fino a quel momento aveva interpretato uno dei personaggi della serie *Rawhide*, ammiccava parecchio e riusciva a interpretare con disinvoltura il pistolero infallibile e misterioso, archetipo del signor nessuno che si materializza per scacciare i demoni che infestano il paese. E il Joe di Eastwood, pur senza aver nulla del Wayne fordiano, e nemmeno degli irrequieti personaggi di Anthony Mann, riesce ad avvincere, perché in fondo ciò che fa non è solo sopravvivere, ma distruggere una forma di potere spietato e prevaricante. Da servitore di due padroni



a giustiziere, secondo formule inedite, ciniche: un angelo vendicatore che libera una donna e la sua famiglia dalla schiavitù per motivi oscuri e solo allusi (un'infanzia difficile?). Poco importa. Semplicemente, per un pugno di dollari, si insinua in un meccanismo, probabilmente conosciuto, che si regge su egoismi e avidità, per farlo saltare con l'unico linguaggio condiviso, quello delle pistole e dei fucili. Leone non risparmia piani ravvicinati sugli uomini freddati. La morte non è più una comparsa in campo lungo, come avveniva nei *western* americani,

ma fine vera e drammatica. Il montaggio inizia a sperimentare frammentazioni spaziali e dilatazioni temporali, rendendo protagonisti dettagli, sguardi e una dimensione sonora che aggiunge *pathos*, descrive psicologie, inventa atmosfere, grazie al sodalizio con Morricone. È l'inizio di una rivoluzione espressiva che servirà pienamente la poetica del regista quando, nei film successivi, i personaggi principali raddoppieranno e triplicheranno, le figure femminili conquisteranno la scena, lo sfondo si tingerà di Storia americana.

Alessandro Leone



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Il film è ambientato in un contesto assai spoglio. Sembra di essere in un paese fantasma. Come mai? Che tipo di città è San Miguel? Dove si trova?
- Come mai le due famiglie sono in lotta tra loro e da che tipo di logiche sono mosse?
- Come si presenta lo straniero? Prova a descrivere le caratteristiche di questo personaggio. Ha un passato? Un progetto per il futuro?
- Joe è un doppiogiochista che sfrutta il conflitto persistente tra i Baxter e i Rojo. Come ci riesce?
- A Joe interessa davvero solo il denaro? In alcuni passaggi del film, il pistolero è mosso a compassione e pare rispondere a un codice etico che lo rende diverso dai membri delle due famiglie rivali. Di cosa si tratta?
- Accostando *Per un pugno di dollari* agli altri due film che compongono la trilogia del dollaro (*Per qualche dollaro in più* e *Il buono, il brutto e il cattivo*), si avverte come l'oggetto valore, il denaro, sia all'origine dei comportamenti dei protagonisti. È possibile capire se oro e dollari siano strumento per concretizzare qualcosa (beni di diversa natura)? Oppure i protagonisti sembrano costantemente inseguire una ricchezza fine a se stessa? Pensi possa essere elemento simbolico? Se sì, cosa rappresenta? Ha a che vedere con la natura umana?
- Il film è ispirato a un famoso film di Akira Kurosawa, *La sfida del samurai*. Si invita alla visione del film giapponese per tracciare affinità e differenze, in relazione ai diversi contesti storici.



Regia Steve McQueen - **Origine** Usa, 2013
Distribuzione BIM - **Durata** 133' - **Dai** 14 anni

New York 1841. Solomon Northup, un uomo di colore, lavora come artigiano e violinista e vive come libero cittadino con la moglie Anne e i due figli Margaret e Alonso nella contea di Saratoga Springs, vicino a New York. Un giorno incontra due uomini bianchi, Merrill Brown e Abram Hamilton, che, dichiaratisi impresari di un circo itinerante, si mostrano interessati all'uomo e al suo talento.

Nortrup, per ottenere il lavoro, deve trasferirsi a Washington ma, rassicurato dai due uomini sul fatto che poi sarebbero tornati al Nord, accetta decidendo di non avvisare per il momento la sua famiglia. Solomon non sa di andare incontro ai dodici anni più lunghi della sua vita. A Washington la schiavitù è legalizzata ma gli uomini di colore liberi che attraversano questi territori devono mostrare documenti specifici, pena l'accusa di essere fuggitivi.

Nortrup si procura i documenti ma, in seguito all'inganno dei due impresari, si ritroverà nei guai. Addormentatosi da uomo libero in albergo, si risveglia in catene, chiuso al buio in uno scantinato, derubato di denaro, documenti e libertà. Viene venduto come schiavo da impiegare nelle piantagioni di cotone in Louisiana. Il suo calvario durerà dodici anni, durante i quali passerà di padrone in padrone, conoscendo una realtà di violenze fisiche e psicologiche, al limite delle umane possibilità, in particolar modo presso il perfido schiavista Edwin Epps dal quale riuscirà a sfuggire soltanto grazie a un incontro fortuito con un canadese antischiavista.

Il peccato originale dell'America in un racconto storico, intriso di dolore e oppressione, in cui Steve McQueen riesce a lasciare la sua personale impronta visiva. Vincitore del premio Oscar, il film farà parte del programma scolastico nazionale degli Stati Uniti. È tratto dal libro autobiografico di Solomon Northup, giunto fino a noi per merito di Sue Eakin, morta nel 2009 all'età di 90 anni. Nel 1930, in Louisiana, la dodicenne Sue venne in possesso di un vecchio libro che catturò subito la sua attenzione, in quanto conteneva nomi, luoghi, famiglie da lei conosciute. Diventata giornalista e docente universitaria, nel 1968 decise di rileggere il testo, e annotandolo accuratamente, lo diede alle stampe. La storia si inserisce nel filone letterario sullo schiavismo, ma si distingue per il fatto che è narrata dal punto di vista di Solomon (Chiwetel Ejiofor nel film) che passa dalla libertà alla schiavitù, vivendo un'esperienza ancora più drammatica, in quanto nell'accettare la sua sorte deve anche ammettere la differenza tra lui e chi non ha mai conosciuto una vita normale. Una consapevolezza terribile che lo pone di fronte a difficili scelte, a contraddizioni che lacerano la sua anima: la crisi di identità (è costretto a cambiare nome) il tradimento, la brutalità dei rapporti, l'aggrapparsi alla fede per non soccombere.

McQueen, quarantaquattrenne regista nero, anche in *12 anni schiavo* tocca i suoi temi ricorrenti, le sue ossessioni, ovvero la schiavitù (fisica o mentale) e la degradazione del corpo, martoriato, strumento di lotta e oggetto di

sottomissione. Ora la schiavitù affrontata è quella più letterale, la lacerante ombra nel passato recente dell'America libera. Con violente frustate, vestiti strappati, stupri, carni ridotte a brandelli, il corpo è ancora lì, sottoposto alla violenza.

Quanto ai bianchi, uno (Benedict Cumberbatch) si illude di compensare la cattiva coscienza con una apparente bontà presto ridotta a ipocrisia imbecille, altri (Michael Fassbender) giustificano la propria crudeltà e i propri interessi economici leggendo passi della Bibbia. Ma c'è anche qualcuno (Brad Pitt, in una piccola parte) che, vincendo la paura e rischiando lo scontro con l'ordine dominante, pone fine all'ingiustizia.

12 anni schiavo è una storia di libertà guadagnata senza affrontare frontalmente



i propri torturatori, non combattendoli con la violenza ma con l'astuzia, la pazienza e l'obbedienza anche quando obbedire vuol dire frustare altri schiavi. In questo senso il film raccoglie fedelmente il pensiero di Northup, che nel libro spiega più volte come il problema secondo lui non fosse l'esistenza di uomini cattivi, ma il sistema e l'ambiente in cui gli uomini erano immersi. Una costante l'ambiente esterno, (pochissime sequenze sono ambientate al chiuso) con aspetti insoliti; c'è qualcosa di inquietante nel rigoglio delle piantagioni, una prigione a cielo aperto dove, assenti gli animali, gli schiavi fanno anche il lavoro del bestiame. Allarmante la Washington ottocentesca nella scena in cui Solomon, rinchiuso in uno scantinato in attesa del

trasferimento a New Orleans, chiede inutilmente aiuto a inesistenti passanti. Il cineasta inglese ha saputo maneggiare un tema abusato nella cinematografia mondiale con sicurezza, vestendo alla perfezione la sceneggiatura scritta da John Ridley. Si è ritagliato il tempo necessario, più di due ore, per dare la giusta caratterizzazione a ogni personaggio, indagando nel profondo, come suo solito e incastonando il tutto in un rigore formale di rara bellezza. Dalle scene più forti e drammatiche ai primi piani più intensi, tutto è congeniale alla narrazione, e il regista ci guida nell'inferno del protagonista senza cedere alla retorica del pietismo.

Minua Manca



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Costruisci una scheda cronologica sulla schiavitù in America.
- Per quali motivi non tutti gli stati americani erano schiavisti?
- Descrivi il personaggio di Salomon come appare dal film.
- Perché la sua esperienza è diversa e più difficile da sopportare?
- Evidenzia le differenze di comportamento e di carattere dei padroni bianchi.
- Quali sono le due sequenze chiave della narrazione: individuale e illustrale.
- Perché la schiava Patsy preferisce essere frustata da Salomon e non dal padrone?
- Quali sono i momenti, le situazioni e le immagini che ti sono piaciute di più? Perché?



Regia Sidney Sibilia - **Origine** Italia, 2014
Distribuzione 01 Distribution - **Durata** 100' - **Dai** 16 anni

Pietro Zinni, romano trentasettenne, è un neurobiologo, ricercatore precario. Vive con Giulia, psicologa impiegata in un centro di recupero per tossicodipendenti. Sopravvive con modesti assegni annuali di dottorato e lezioni private per alunni svogliati e soprattutto perennemente in ritardo nei pagamenti. Partecipa a un surreale concorso per un posto di ricercatore stabilizzato, che non ottiene malgrado l'alto valore della sua ricerca, a causa dei tagli di bilancio all'Università e per il sistema di raccomandazioni politiche che favoriscono un suo collega.

Disperato e privo ormai di ogni inibizione morale, mette a frutto la sua competenza in campo molecolare per immettere sul mercato una nuova droga non ancora proibita dalla legge perché sconosciuta. Per produrre la nuova sostanza coinvolge nell'impresa sei compagni ricercatori disoccupati o impiegati in lavori precari e incongrui rispetto alla loro formazione.

Le pasticche prodotte avventurosamente hanno un immediato successo nei locali notturni romani. Abbagliata dai soldi facili, la banda dei sette punta più in alto, avvicinandosi pericolosamente al giro della corruzione politica e dello spaccio della droga. Messi alle strette da un mafioso di quartiere, per procurarsi le sostanze di base rapinano una farmacia, ma vengono arrestati. Pietro si assume tutte le colpe e finisce in carcere (ove torna a fare l'insegnante dei detenuti). I suoi compagni ritornano alla loro condizione di sottoccupati accettando i lavori più umilianti.

Il brillante esordio del salernitano Sidney Sibilia conferma i segnali di una felice rinascita della "commedia all'italiana", che dopo l'amarissimo *Il capitale umano* di Paolo Virzì ha visto un altro notevole esordio con lo stralunato *La mafia uccide solo d'estate* di Pif. Anche Sibilia e il suo sodale Valerio Attanasio, memori dell'archetipo narrativo di Monicelli realizzato con *I soliti ignoti*, mettono in scena con le armi del paradosso e dell'ironia (spesso godibilmente surreale) la storia di una "banda degli onesti" che tenta di sfuggire alla propria condizione di emarginazione sociale utilizzando gli stessi strumenti di arricchimento delle classi affluenti. Ma la loro sostanziale onestà viene rivelata dalla loro incapacità di servirsi di quegli strumenti. Dietro la leggerezza (lontanissima dalle pesantezze volgari dei "cinepanattoni") e l'ironia, regista e sceneggiatori sviluppano un puntuale quadro sociologico in cui si colloca una vicenda solo apparentemente svagata e divertita. L'emarginazione di un'intera generazione viene colta sin dalla definizione dei diversi lavori cui sono costretti i ricercatori espulsi dalle loro facoltà: Mattia e Arturo, latinisti, sono sfruttati come pompisti da un benzinaio cingalese e vengono picchiati dai clienti che si sentono presi in giro dalle loro citazioni dotte; Bartolomeo, economista aziendale, applica inutilmente le proprie "infallibili" formule matematiche giocando a poker (perdendo regolarmente) ed è costretto a un matrimonio riparatore con una ragazza sinta, in un luna park, dopo averla a lungo sfruttata con richieste di

prestiti di sopravvivenza; il corpulento Alberto, genio chimico e creatore della nuova droga sintetica, fa lo sguattero in un ristorante cinese e come massima aspirazione ha quella di essere promosso al servizio in sala; il linguista Giorgio cerca di farsi assumere come meccanico ma il possibile datore di lavoro lo rifiuta scoprendo dal suo parlar forbito che è laureato, condizione che lo fa escludere da lavori manuali; l'antropologo Andrea lavora agli scavi della metropolitana e si sfama con i panini che i suoi compagni di lavoro pietosamente gli offrono. Personaggio invece inquietante appare il viscido professore ordinario che dovrebbe assumere come ricercatore Pietro, pronto a ogni compromesso di sottobosco politico



e che lo stesso Pietro incontra poi a una “cena elegante” condita di droga e di *escort*. Il quadro sociale non viene interpretato alla luce di una qualche illusoria chiave ideologica. I ricercatori falliti non credono più in alcuna palingenesi o riscatto sociale: l'antropologo Andrea, ad esempio, si rifiuta di partecipare a nuove manifestazioni di protesta di precari (ove l'ultima volta ha beccato una manganellata, di cui mantiene il segno a distanza di tempo). Eppure lo stesso Andrea cerca di ricambiare l'antica offerta dei panini ai due allibiti muratori compagni di lavoro, con un lauto pasto in un ristorante di lusso sul Tevere. La

situazione è così paradossale che il possibile messaggio solidaristico viene irriso e sbeffeggiato come falso e retorico. Oltre all'accuratezza della sceneggiatura il film offre un'insolita qualità nella messa in scena. Sin dalla prima sequenza (la rapina finale alla farmacia) il regista dichiara i suoi riferimenti linguistici. Dotato di ritmo vivace e calibrato, lontano da realismo e da amare “grandi bellezze”, Sibilia presenta una Roma notturna “alla Hollywood”, tutta superfici traslucide, in cui i colori saturi dell'arte *pop* ironizzano sulle vuote apparenze di una società dissociata.

Flavio Vergerio



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Anche se il film sembra una commedia paradossale, l'argomento si fonda su una grave situazione sociale, la mancanza di lavoro e in particolare la disoccupazione giovanile. Prova a ricercare i dati più recenti relativi a questa situazione.
- Quali sono le cause (complesse) della disoccupazione di massa? Quali i rimedi possibili?
- Uno dei paradossi del film consiste nel fatto che proprio dei giovani laureati e ricercatori universitari sono costretti alla disoccupazione o a lavori umilianti e sottopagati. Meglio allora non studiare e dedicarsi a lavori manuali?
- I protagonisti del film per fare soldi facilmente creano una nuova droga e la spacciano aggirando la legge. Questo comportamento ti sembra lecito e moralmente accettabile? Come spieghi che oggi il commercio della droga sia tanto diffuso e procuri grandi guadagni a chi lo gestisce?
- Come spieghi il fatto che di fronte a argomenti così seri il regista abbia scelto di costruirci sopra una commedia dai toni farseschi e improbabili?



Regia Daniele Gaglianone - **Origine** Italia, 2013
Distribuzione Pablo - **Durata** 86' - **Dai** 16 anni

Ogni sera, tra le pareti di una scuola del quartiere multietnico del Pigneto di Roma, un gruppo di 17 studenti adulti di nazionalità diversa si riunisce per imparare la lingua italiana.

Valerio Mastandrea è l'insegnante che, senza pedanteria e retorica, ma anzi con un modo fresco e accattivante di far lezione, ci accompagna dentro questa classe meticciasca e, a passi lenti, ci rende partecipi delle storie dei suoi alunni che mettono in scena se stessi. Si tratta di uomini e donne provenienti da differenti angoli del pianeta, che hanno scelto di tornare tra i banchi di scuola per conseguire i documenti necessari per restare nel nostro Paese e per apprendere meglio la lingua che, almeno nelle speranze, dovrebbe permettere loro una migliore integrazione in Italia.

Il film, e proprio in questo sta l'elemento di originalità, sin dall'inizio si muove su due registri narrativi. Da una parte ci mostra l'insegnante alle prese con le lezioni di grammatica, con tecniche e metodologie attive usate per affrontare argomenti vari, per suscitare dialoghi e dibattiti e per simulare colloqui di lavoro. Dall'altra, senza nascondere ciò che normalmente sta fuori dallo schermo, mette in scena la troupe che si mostra nel proprio lavoro: i fonici in campo, i ciak ripetuti, il confronto tra Mastandrea, gli studenti e la produzione.

E, soprattutto, mostra il regista che, in seguito a un fatto reale accaduto durante la lavorazione del film, decide di «doverci mettere la faccia» per raccontare una storia «più vera del vero».

La mia classe, di fatto è un film nel film che nasce da un incidente di percorso, da un'inaspettata incursione della realtà nella finzione, a cui fa seguito una scelta narrativa capace di farsi strada fra coscienze sopite e di restituirci l'idea di cinema utile. All'inizio, come dichiara lo stesso Gaglianone, il film era stato concepito come la storia di un insegnante alle prese con un gruppo di studenti stranieri che dovevano condividere le loro esperienze, «la trama del film era ispirata alle vite dei nostri studenti, alle situazioni che stavano vivendo in quel momento della loro permanenza in Italia. L'intenzione era quella di calarci il più possibile dentro la loro reale esperienza e farla incontrare con l'idea drammaturgica legata al personaggio del professore che avevamo elaborato. Ma a un certo punto la realtà con cui siamo entrati in relazione ci è esplosa fra le mani. Allora, grazie anche a intense conversazioni con Valerio e gli altri, abbiamo deciso di fare entrare a gamba tesa nel film tutto il disagio che stavamo provando in quella circostanza». Così il regista ha pensato di mischiare i due livelli: uno in cui Valerio Mastandrea interpreta il professore e gli studenti si raccontano e un altro nel quale si mostra in diretta il fatto che si sta girando un film. Questi due livelli si sono intrecciati fino a diventare inscindibili e hanno fatto saltare tutte le categorie a cui un racconto per immagini solitamente può essere ricondotto. Non un documentario, non un film di finzione, né *docufiction* o *backstage*. *La mia classe* è diventato qualcos'altro «una sorta di riflessione sulla

natura duale dell'immagine che rimanda a due universi che spesso vogliamo separati, ma che invece separati non lo possono essere quasi mai». In questo modo, quando la realtà ha invaso la finzione ed è stata riproposta come tale, nel suo "farsi", ha costretto lo sguardo degli spettatori non più e non solo a prendere atto ma a partecipare, prendere posizione, indignarsi. Per questo i racconti toccanti e a tratti drammatici, intrisi di malinconia e fatica, ma anche di sogni e di speranza dell'egiziano Shadi, della nigeriana Easther, dell'iraniana Moahbobeh, del senegalese Moussa, dell'ivoriano Issa, del guineiano Bassirou, dei bengalesi Mamon, Shujan e Nazim, del filippino Gregorio, della peruviana Jessica, dei turchi Metin, Remzi e Ahmet, del brasiliano Pedro,



della tunisina Benabdallha e dell'ucraina Lyudmyla, arrivano dritti alla coscienza e al cuore, suscitano forte partecipazione emotiva e colpiscono più di qualsiasi statistica, più delle immagini di sbarchi, naufragi o arresti offerti quotidianamente dal "baraccone televisivo", perché non spettacolarizzano, né "mostrano semplicemente" una realtà cruda, ma la raccontano. Rendono "visibili" i migranti, ne tracciano storie e fisionomie e così facendo li trasformano in simboli universali

e ci chiamano in causa in quanto spettatori, ci costringono a leggere le contraddizioni del nostro Paese e a guardare negli occhi le dignità offese e i desideri di riscatto. Una scelta, quella di Gaglianone, coraggiosa e intelligente per provare con forza a scalfire la granitica indifferenza di chi non si cura dell'integrazione dello "straniero" e per sottolineare la necessità che il cinema non si sottragga mai alla realtà complessa del nostro presente.

Patrizia Canova



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- **Le autobiografie narrative.** Quando gli alunni iniziano a raccontare le proprie storie, a parlare delle proprie radici, il film cambia registro narrativo e alla lievità dell'interpretazione di Mastandrea, si sostituisce la potenza narrativa ed emotiva dei racconti. Cosa ti ha colpito? Quale narrazione è rimasta maggiormente nella tua memoria? Quanta importanza hanno avuto gli oggetti mostrati per costruire i racconti?
- **Identità in comune.** Il film offre un ottimo stimolo per provare a riprodurre anche in classe il metodo delle autobiografie narrative, per mettere in comune storie e memorie degli studenti a partire da oggetti simbolici. Sarà questa un'opportunità per conoscersi maggiormente, per svelare parti di sé e lavorare sull'importante dimensione della conoscenza identitaria, base fondamentale per superare pregiudizi e stereotipi nella relazione con l'altro.
- **Lo straniero e le aule meticce.** Spesso nell'immaginario collettivo l'idea dello straniero corrisponde a una categoria di esseri umani "altri" tra loro omologhi, e uniti dal destino di "non appartenenza". Di fatto la questione è ben differente e la classe messa in scena nel film ne è una chiara ed efficace rappresentazione: è un poliedrico spaccato delle culture dell'umanità capace di offrire a noi spettatori la possibilità di attraversare i continenti e di farci attraversare da domande. Questa rappresentazione, attenta ai singoli e alle loro specificità, quali elementi caratterizzanti ti ha permesso di cogliere di ogni singolo personaggio? Le loro storie ti hanno offerto altri punti di vista sui migranti? Quali? Perché?
- **Metterci la faccia.** Il regista Daniele Gaglianone compie una scelta difficile e coraggiosa che va al di là della rappresentazione cinematografica. La sua diventa, oltre il set, un'azione di impegno civile e denuncia: cosa ne pensi? Come ti saresti comportato se ti fossi trovato nella sua situazione? Secondo te è stata efficace la scelta di "metterci la faccia" ed entrare nello schermo mescolando il piano della rappresentazione con quello dei fatti realmente accaduti? È stata efficace l'incursione della realtà nella finzione? Perché?
- **Confronti cinematografici:** numerosi sono i film che mettono in scena la scuola e le vicende che si dispiegano nelle aule. Tra gli innumerevoli titoli, un confronto interessante potrebbe essere tra il film *La mia classe* e il film *La classe* di Laurent Cantet che presenta molti elementi di somiglianza e anche di differenza con l'opera di Gaglianone, non solo per quanto concerne il tema, ma anche nello stile di rappresentazione dei protagonisti.



Regia Jean Renoir - Origine Francia, 1937
Distribuzione Cineteca di Bologna - Durata 131' - Dai 16 anni

La guerra del 1914-18 ha steso il suo luttuoso mantello sull'intera Europa, e un aereo da ricognizione francese viene abbattuto sul fronte tedesco. A bordo vi sono un capitano di stirpe aristocratica e un tenente di origini popolari. L'ufficiale tedesco responsabile dell'abbattimento è uno junker prussiano che prima di avviare i due al campo di prigionia li trattiene a cena, occasione creata appositamente per "fraternizzare" con un nobile come lui, l'elegante de Boëldieu.

Giunti al campo di Hallback, Boëldieu e Maréchal vi trovano diversi altri ufficiali francesi (e non) di ogni estrazione e professione. Tutti, senza defezioni, vecchi e nuovi animati dal medesimo spirito interclassista e patriottico, collaborano alla messa in atto del piano di fuga. Boëldieu e Maréchal vengono però trasferiti proprio alla vigilia della sua realizzazione. Alla fine, approdano in un castello-fortezza da cui ogni evasione dovrebbe risultare impossibile. Il comandante è il maggiore von Rauffenstein, proprio il pilota che aveva abbattuto Boëldieu e Maréchal. Ora una grave lesione alla colonna vertebrale lo immobilizza in un busto metallico, tuttavia, pur di continuare a servire il suo Paese, ha accettato questo incarico per lui avvilente.

I francesi non demordono e, grazie all'azione di Boëldieu, il quale assume su di sé l'incarico di distrarre le guardie tedesche (per questo von Rauffenstein, con la morte nel cuore, dovrà sparargli, decretandone la morte), Maréchal e un altro prigioniero, l'ebreo Rosenthal, riescono a fuggire. Raggiungono la fattoria di una donna tedesca, Elsa, cui la guerra ha tolto marito e fratelli. Giorni dopo, recuperate le forze, Rosenthal e Maréchal arrivano finalmente alla frontiera svizzera. Le guardie di confine tedesche li vedono, una punta il fucile ma l'altra, abbassando l'arma del compagno mormora: «Non sparare. Sono già in Svizzera».

L'efficace costruzione drammaturgica del film si impone subito. Narrativamente risulta come suddiviso in tre capitoli, caratterizzati dal progressivo diradarsi in scena del numero di personaggi coinvolti. Dopo una sorta di prologo dove la battaglia aerea che ha portato alla cattura di Maréchal e Boëldieu è segnata dall'uso dell'ellissi, la prima parte, ambientata nel campo di prigionia, esalta la capacità di "pittura", di "descrizione", del regista. Una capacità posta globalmente sotto la cifra del realismo, e che riesce a soddisfare nel contempo due esigenze: la rappresentazione d'insieme e l'abilità nello "sbalzo" del personaggio singolo nei confronti dello sfondo collettivo. Gustosa, da autentico regista che annovera il comico tra le frecce del suo arco stilistico, la modalità per ricordare le differenze di classe sociale dei singoli, risolta con una chiacchierata sui ristoranti di Parigi: Boëldieu preferisce "Chez Maxim"; Maréchal i *bistrot* dove si beve del buon *pinard* (vino rosso poco costoso); Dasté ama pranzare dal cognato, perché è *moins cher*... E ciascuno ha il suo primo piano. L'arrivo invece dei costumi da donna per la rappresentazione teatrale è risolto con un piano sequenza lungo e complesso. Si intende subito la valenza particolare che questo momento comporta. È un omaggio di Renoir al teatro, componente primaria del suo cinema, e richiamo per la fondamentale scena che segue. Singoli e gruppo, gruppo e singoli. Il film intreccia in modo insieme scorrevole e articolato questo tema, arricchendolo di sfumature ai vari passaggi. La solidarietà fra classi

sociali, per esempio, ci viene suggerita dai pacchi ben forniti che Rosenthal riceve dalla famiglia e dei quali fruiscono tutti, per non parlare dello scavo del *tunnel*, opera collettiva quant'altre mai. Particolarmente complesso e "personale" è il rapporto fra i tre personaggi protagonisti, che nella seconda parte si carica di riflessioni sempre più "cunicolari". Bisogna farsi "speleologi dell'animo" e analisti storico sociali per cogliere il movimento complessivo del film, assimilabile a una carrellata avanti che "stringe" dal registro drammatico verso un tono più lirico. L'aristocratico Boëldieu è un ufficiale di carriera. È il più "sollecitato", in quanto sensibile ai richiami di casta di von Rauffenstein; segnato indelebilmente dall'educazione



ricevuta e insieme da un giuramento di fedeltà alla patria che ci rassicura. Mai sarà a suo agio con Maréchal, mai lo tradirà. Pur nostalgico è privo di illusioni. Sa che davanti a sé ha una sola scelta: potrà solo caratterizzarla nel senso di una raffinatissima nobiltà. Maréchal è un bravo tecnico, e in quanto tale porta i gradi di ufficiale di complemento. Rude, sbrigativo, patriota sincero. Alla fine imparerà a stimare e rispettare Boëldieu, e la stretta di mano che i due si scambiano in pre finale è contenutisticamente uno dei momenti forti della *Grande illusione*. Per valutare von Rauffenstein è sufficiente descrivere la sua camera del castello-fortezza di Wintersborn, ripresa in

carrellata superlativa: crocifisso, ritratto di Hindenburg, un fiore, un geranio, sul davanzale, le *Memorie di Casanova*, una bottiglia di *champagne*, gli effetti personali, l'attendente che gli gonfia i guanti. Minuti di cinema puro per un sopravvissuto alla Rivoluzione Francese. Il finale, terza e ultima parte, comporta tre soli personaggi, con Maréchal e Rosenthal piccole *silhouettes* sotto la neve. Ha detto bene chi ha contrassegnato questo momento come "idillio". E non solo per il legame che ha modo di nascere tra Elsa e Maréchal, ma perché Elsa è un personaggio fortemente renoiriano, regista "femminista" all'ennesima potenza.

Giulio Fedeli



La costruzione linguistica

- Il film è chiaramente strutturato secondo tre "momenti" distinti. Quali sono i movimenti di macchina, i piani e i campi che rispettivamente li contraddistinguono?
- Nel primo di questi tre momenti c'è una presenza abbondante di inquadrature dedicate non alla guerra, come ci si aspetterebbe, ma a un'altra attività che stava molto a cuore a Jean Renoir: qual è quest'altra "attività" (che segna poi tutti i suoi film)?
- Spiega la funzione simbolica di due strumenti musicali (un'armonica a bocca e un flauto) che compaiono in due momenti diversi del film.
- Una parte non indifferente del portato contenutistico del film è data dai rapporti e dai conseguenti dialoghi di "coppie" di personaggi: completa lo schema di queste coppie e spiega le riflessioni che il regista vuol comunicare allo spettatore attraverso, appunto, i loro dialoghi: Boëldieu -.....; Maréchal- -.....; Rosenthal- -.....
- Quale ti sembra l'ambiente meglio caratterizzato del film?

I particolari: sono sempre importanti nei film

- Perché quando gli inglesi travestiti da donna compaiono sul palco improvvisato per cantare *It's a Long Way to Tipperary* (perché questa canzone?), l'uditorio tace improvvisamente?
- Il geranio: quando, dove, perché si è conquistato un posto nel film?
- Come si spiega che tra i francesi compaia un nero che si dedica ai disegni caricaturali?
- Qual è a tuo avviso la funzione del personaggio di Elsa? Commenta questa frase rivolta da Elsa a Maréchal: «*Tu non riuscirai mai a immaginare la felicità che mi ha procurato il rumore maschile dei tuoi passi nella mia casa*».
- Perché Rauffenstein e Boëldieu si parlano talvolta in inglese?

Un po' di Storia e di Cultura

- Rauffenstein è uno *junker* prussiano. Che cosa vuol dire?
- Nel film compaiono chiaramente due inquadrature riservate a Erich Ludendorff e a Paul von Hindenburg. Chi furono costoro? Fai una ricerca su questi personaggi e poi tenta di esprimere un giudizio storico sulle loro personalità e sui diversi modi di essere patrioti.
- Quando, dove e perché vediamo comparire un particolare della *Nascita di Venere* di Botticelli?
- Ti sembra in qualche modo significativo, dal punto di vista dei contenuti del film, che Rauffenstein e Boëldieu siano ufficiali di carriera e invece Maréchal e gli altri siano tutti ufficiali di leva?
- In Francia, chi erano gli uomini di governo e i capi militari all'epoca della Prima Guerra Mondiale?

Per concludere

- Il titolo *La grande illusione* ha ricevuto decine di spiegazioni. Qual è la tua?



Regia Mario martone - **Origine** Italia, 2014x
Distribuzione 01 Distribution - **Durata** 137' - **Dai 16 anni**

Girato negli ambienti reali, rigorosamente documentato, il film ricostruisce l'esperienza umana di Leopardi in tre momenti significativi: l'infanzia e l'adolescenza a Recanati, il contatto con gli intellettuali fiorentini del circolo Vieusseux, il soggiorno a Napoli con Antonio Ranieri.

Del giovane Leopardi vengono mostrati lo strenuo impegno nello studio, quotidianamente sorvegliato da un padre dalla cultura superata e dalla visione politica duramente reazionaria, severo, visceralmente legato al figlio, che egli intende indirizzare e proteggere. Neppure l'algida madre fornisce al giovane il calore di cui ha bisogno e che egli trova nell'affettuosa solidarietà dei fratelli e nell'amicizia col Giordani.

A Firenze, deluso dal contatto con gli intellettuali del Circolo Vieusseux, il poeta esprime la propria ironia sul secolo, le certezze, l'acritica fiducia nel progresso, nelle masse, la cultura superficiale, le nuove forme letterarie, le nuove scienze economiche e statistiche, il moderatismo, lo spiritualismo, il conformismo; subirà l'umiliazione di vedere premiato il libro di Carlo Botta, Storia d'Italia dal 1789 al 1814, al posto delle sue Operette e l'umiliazione ancor più cocente di essere rifiutato dalla donna di cui si è innamorato.

A Napoli, dove si ripromette di vivere «finalmente a caso», confortato dalla fraterna amicizia dei due fratelli Ranieri, il poeta viene mostrato in sequenze più mosse e animate a contatto con l'ambiente popolare, schiettamente comunicativo e cordiale per certi versi, ma anche superstizioso, impiccione e impietosamente aggressivo.

D i impianto tradizionale nella struttura, sontuoso nelle immagini, il film si concede alcune libertà stilistiche che esprimono l'interiorità: in quella sorta di processo che padre e zio fanno in seguito al fallito tentativo di fuga, Giacomo esplode in un grido che rappresenta visivamente il sentimento, l'inconscio, ciò che il personaggio, che in realtà tace, vorrebbe dire e non dice. La stessa cosa va detta dello sguardo di Silvia morta, del sogno in cui vede la padrona di casa napoletana intenta a frugare fra le sue cose e in parte della sghignazzata universale nella grotta delle prostitute. Simile funzione hanno le sequenze in cui in riva al fiume, angosciato per l'inganno di Fanny è mostrato in *aplomb*, accompagnato dalla musica di Sascha Ring, o sulla spiaggia del mare a Napoli, mentre vengono pronunciati alcuni versi di *Aspasia*. Il film piace a chi conosce bene l'opera del poeta, perché ritrova, pronunciate o rappresentate, le parole dei suoi testi. Lo sguardo è lo strumento fondamentale di cui si serve il regista per raccontarci non tanto la cronaca della vita del poeta e meno che mai per analizzarne la poesia, che è e resta compito della scuola, quanto per ricostruirne la vicenda interiore. Fin dall'inizio il poeta è mostrato curioso della realtà, intento a osservare, impegnato in quell'indagine che sarà il filo conduttore di tutta la sua esistenza: egli cerca il significato delle cose, indaga, vuol capire, e una volta arrivato alla ferma convinzione del nulla di tutta la realtà umana dolore compreso, esige di essere confutato per le idee e non commiserato per lo stato di

salute, dato che la conclusione risulta da una lucida indagine filosofica, della quale i mali fisici sono stati solo l'occasione di partenza. Costantemente mostrato nell'atto di guardare, sia che aguzzi lo sguardo sulle sudate carte, di giorno o di notte, sia che lo allunghi verso e oltre l'orizzonte, o contempli la natura in assorti diurni o in estatici notturni, osservi la vita borghigiana, o esamini criticamente e spesso ironicamente l'ambiente e la situazione mondana in cui viene a trovarsi, egli è sempre intento a investigare, cercare il senso: lo sguardo indagatore rappresenta visivamente la ricerca filosofica del vero, resa volto e carne dall'identificazione dell'attore, che sa comunicare allo spettatore la curiosità, i soprassalti



emotivi, le perplessità, le esitazioni, i languori, l'ironia del personaggio. I versi vengono recitati con l'accento stupefatto di chi cercando li trovi in quel punto, come se proprio in quel punto per la prima volta i moti interiori affiorassero dal profondo e si formulassero in parola. L'interprete manifesta con la voce, nelle espressioni del volto, nella postura e nelle mosse del corpo sempre più sofferente e impedito tutto il vissuto: l'anelito a pienezza di vita, conoscenza, amore, la cocente delusione del mondo, il sarcasmo, il rifiuto, la contemplazione ammirata e sgomenta dell'infinità dell'universo, al cui interno l'uomo è nulla, come nulla è il suo stesso dolore. Nella chiusa, accanto alla proposta

di un'utopia solidaristica fra gli uomini, invitati ad allearsi contro la natura, lo sguardo di lui, affascinato, attonito, rapito, contempla gli abissi dell'universo, mentre fuori campo stillano limpide parole di vertiginosa poesia cosmica: in ripresa circolare egli, accartocciato e smarrito, presta se stesso come l'occhio di un'ininterrotta soggettiva che solo ora rivela essere stata lunga quanto il film, vivente rappresentazione della raggiunta consapevolezza della nullità dell'uomo di fronte all'indifferenza della natura, testimoniata dall'ignara distruttività del Vesuvio, annichilito di fronte all'abissale, vertiginosa immensità dell'universo.

Maria Grazia Roccato



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Il film ha aggiunto o tolto qualcosa all'idea che ti eri fatta del poeta?
- Che cosa ha voluto fare il regista? Ti sembra che sia riuscito nell'intento?
- Indica quali testi sono citati, direttamente o indirettamente, nel film.
- Perché secondo te sono pressoché totalmente assenti i testi maggiori, cioè i canti pisano-recanatesi (i cosiddetti *Grandi Idilli*)?
- Quali luoghi e quali momenti il regista ha scelto di mostrare? Con quale scopo?
- In quale attività e in quale attitudine in tali ambienti è mostrato Leopardi?
- Precisa da che cosa siano caratterizzate la vita, le consuetudini, le idee all'interno di casa Leopardi e con quali strumenti le riveli il film.
- Fa' un analogo esame del mondo intellettuale di Firenze e delle relazioni che ha il poeta in quello di Napoli.
- Leopardi pretende che non si attribuisca al suo stato di salute, ma alla sua ricerca filosofica la sua visione del mondo. Illustra e spiega.
- Analizza le sequenze che ti sono parse più significative.
- Illustra e commenta la chiusa, precisando se sia adeguata alla grandezza dell'uomo e del poeta.
- Esprimi un giudizio sulle prestazioni attoriali, in particolare su quelle dell'interprete principale.
- Tenendo conto dei punti precedenti, scrivi una recensione che consenta di decidere se il film meriti di essere visto.



Regia Paolo Virzì - Origine Italia, Francia, 2014
Distribuzione 01 Distribution - Durata 109' - Dai 16 anni

Un Paese decaduto, raccontato in quattro capitoli in cui sono costretti a confrontarsi i membri di due famiglie: Fabrizio e Carla Bernaschi, benestanti, e il loro figlio Massimiliano; Dino Ossola e la compagna Roberta Morelli, medioborghesi arricchiti, e la loro figlia Serena.

In Brianza, un cameriere in bicicletta, di ritorno da un ricevimento notturno, viene investito da un SUV: la polizia bussa alla porta dei protagonisti e tre di loro veicolano il proprio punto di vista sull'accaduto, facendo emergere le miserie morali di un'Italia in crisi.

Dino è un immobiliare fallito che dichiara il falso pur di migliorare la propria condizione economica e di entrare in società con il "consuocero"; Carla, moglie e madre, non riesce a far emergere la propria personalità, appiattita sui ruoli sociali e sepolta sotto l'ipocrisia; la giovane Serena, studentessa disinibita e fidanzata di Massimiliano, come lui assorbe in sé il fallimento educativo dei genitori, la loro superficialità e la loro rabbia.

Serena è la persona più sospettata del gruppo riguardo all'incidente, ripete di non sapere chi si trovasse al volante del fuoristrada e tutto verrà chiarito del giallo di provincia. La storia si chiude con un finale amaro in cui il sorriso della ragazza è un sorriso che non lascia molto spazio alla speranza e alla redenzione.

Una sceneggiatura che ha l'impianto di un romanzo: quattro capitoli, un finale, storie che si intersecano e costruiscono la narrazione. Un film ben sceneggiato quest'ultima opera di Paolo Virzì scritta insieme a Francesco Bruni e Francesco Piccolo. Anche il titolo *Il capitale umano* è originale e utile a svelare il significato, o meglio, la sua mancanza, che si dà oggi alla vita umana. Dino, Carla e Serena sono i tre narratori, emblema, insieme agli altri, di un "italietta" misera, debole e corrotta. Dino è capace di svendere tutto, anche l'anima, pur di entrare in un giro d'affari più grande di lui e ottenere, finalmente, lo status sociale da sempre desiderato; Carla è la donna-ombra del marito, idealista e insicura, persino incapace di "guidare" la propria esistenza e di scegliersi l'amante, subito pronto a ributarla in faccia l'immagine di persona senza valore appena perde l'occasione lavorativa; e Serena, come Massimiliano, è la naturale riproduzione di genitori e di esempi fallimentari. Ma protagonista di questo film è anche il fuoristrada, quell'auto di grossa cilindrata che è il motore della storia, inquadrata spesso con movimenti sinuosi della cinepresa, come un ago che intreccia i capitoli e le vicende umane per tessere una trama sempre più disperata e disperante. Non serve a nulla possedere un SUV e non serve nemmeno pulirlo bene: non serve a dimostrare di essere persone perbene. Essere "perbene" significa essere onesti con gli altri, soprattutto con se stessi e in questo racconto pochi sono ancora in grado di esserlo. Virzì sceglie il registro del *noir*, inquadrature

monocromatiche, scene ambientate di notte, indizi sparsi, per criticare quello che siamo o che siamo diventati: anche Sorrentino lo ha fatto con *La grande bellezza*, ma nel lavoro del regista toscano c'è un'analisi più articolata: un'analisi sempre deludente che accomuna donne e uomini, giovani e meno giovani, ricchi e poveri, senza fare sconti a nessuno. Solo il personaggio recitato da Valeria Golino, Roberta, la compagna-psicologa di Dino, riesce a esprimere un po' di umanità ed è, infatti, lei a portare in grembo due gemelli, due individui non ancora nati e che, forse, faranno ancora in tempo a salvarsi. Il problema non sta nel fatto che il film sia ambientato in Brianza, o nel Nord Italia; il problema sta nel fatto che parla



di molti italiani e non solo. È un film dal respiro cupo, ma universale che parla di disonestà, di desertificazione emotiva e valoriale, di una mentalità mafiosa che induce le persone a comportarsi con prepotenza. L'Italia rappresentata è un Paese scassato, un teatro fatisciente in cui tutti indossano delle maschere per nascondere meschinità che, piano piano, il regista e gli sceneggiatori fanno emergere, come emerge la verità sull'incidente. L'incidente è stato una fatalità che ha fermato la vita di una persona, ma ha

fermato anche la nascita di una possibile e bella storia d'amore. È una frattura che si va ad aggiungere alle anime già fratturate dei protagonisti. E il sorriso finale di Serena non è un indice di "serenità", ma è l'espressione ancora vuota di chi è figlia di quell'umanità post sessantottina che non si assume responsabilità e che non si mette mai in discussione: Roberta è l'unica che ammette di non valere molto come psicologa a differenza degli altri che ricattano invece di riscattarsi.

Alessandra Montesanto



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Ogni personaggio è un "tipo" umano: descrivi adulti e ragazzi e commenta i loro comportamenti. Qual è il personaggio più negativo? Motiva la risposta.
- Confronta i modelli educativi raccontati nel film.
- Prova a identificarti con un protagonista giovane e con uno dei genitori: come ti comporteresti se fossi nella loro situazione?
- Quali sono, a tuo parere, i punti di forza e i punti deboli della società contemporanea?
- E quali sono i valori che bisognerebbe recuperare (a scuola, in famiglia, nel mondo del lavoro, tra amici)?
- La storia è ambientata nel Nord Italia: sei a conoscenza di una situazione simile, nella tua città oppure in altre zone del Paese?
- Rifletti sul titolo e sulla frase finale del film.
- Confronta quest'ultimo lavoro di Virzì con i precedenti: come vengono raccontati i ragazzi di oggi?
- Quali sono le caratteristiche del genere *noir*? Spiega perché, secondo te, il regista abbia scelto questo genere per raccontare questa storia.
- Svolgi una ricerca (fotografica, giornalistica, cinematografica) sul periodo politico e culturale del '68 e intervista coloro che lo hanno vissuto, chiedendo di fare una riflessione critica a distanza di anni.
- Svolgi una ricerca letteraria sul tema della "ribellione" e confrontala con le scelte dei personaggi del film.
- Scopri altre pellicole sulla provincia italiana, anche degli anni passati, (Fellini, Avati, ad esempio) e rifletti sui cambiamenti sociali avvenuti dal Dopoguerra fino ai nostri giorni.



Regia Wes Anderson - Origine Usa, 2014
Distribuzione 20th Century Fox - Durata 100' - Dai 16 anni

1968. Un giovane scrittore trascorre un soggiorno termale in un albergo piuttosto fatiscente e fa la conoscenza del suo proprietario, il sig. Zero Moustafa. Nel corso di una cena, questi racconta all'ospite di come è entrato in possesso dell'hotel.

La vicenda torna indietro di alcuni decenni, quando l'uomo era un semplice garzone in prova, e M. Gustave l'impeccabile concierge del Grand Budapest Hotel, amato e stimato dai propri ospiti. In particolare da Madame D. la quale, un giorno, poco prima di lasciare l'albergo, gli rivela di avere il presentimento che non si rivedranno più. Di lì a poco, giunge la notizia del ritrovamento della donna priva di vita, nella sua abitazione.

Gustave, insieme a Zero, si mette in viaggio per andare a darle l'estremo saluto. Trovatosi casualmente presente alla lettura del testamento, viene a sapere che Madame D. gli ha lasciato un famoso dipinto in eredità. Approfittando della confusione generatasi dalla lettura del documento, Gustave porta via con sé il dipinto.

Nel frattempo le indagini sull'assassinio di Madame D. inducono a ritenere che sia lui il colpevole e viene incarcerato. Tuttavia, dopo innumerevoli peripezie, il maggiordomo riuscirà a provare la propria innocenza, una lettera autografa scritta dalla compianta lo nomina erede di tutti i suoi beni, incluso l'albergo...

In un viaggio nel tempo Wes Anderson, l'abile inventore di mondi paralleli, meticolosamente ricreati e autonomi, popolati da personaggi eccentrici, con *Grand Budapest Hotel* ci riporta vagamente alle atmosfere dell'inizio anni Trenta del Ventesimo secolo, a cavallo tra le due guerre. Un omaggio a un'Europa che ha i colori pastello dei rosa e degli azzurri di un fondale scenografico, in cui l'autore ricrea l'universo affascinante dei grandi alberghi di quel periodo, il via vai di villeggianti in cerca di momenti indimenticabili, di avventure o, al contrario, di quiete e ristoro. Rispetto agli adulti-bambini che si ritrovano di film in film nelle sue opere precedenti, il cineasta privilegia figure-simbolo che si confrontano con la Storia, pur senza rinunciare alle stravaganze e a quell'inconfondibile misto di ilare serietà e determinazione che ne caratterizza il loro agire. Diversamente infatti dai "criminali" di *Un colpo da dilettanti* o di altri "cattivi" dell'universo andersoniano, in *Grand Budapest Hotel* certe prese di posizioni e azioni non sono prive di conseguenze, in una trama che, oltre ad avere un preciso sfondo storico, si dipana in un *noir*, con l'uccisione della contessa Madame D. e lo scatenarsi di un'accanita caccia del suo amante, Gustave, cui la compianta ha lasciato un famoso dipinto. Dedicato a Stefan Zweig, prolifico e rinomato autore le cui opere furono bruciate dai nazisti nel 1933, *Grand Budapest Hotel* è ispirato a un profondo pacifismo e quel suo prendere posizione contro l'ottusità di chi ha obbedito ciecamente al nazismo, piuttosto evidente il rimando al pensiero

di Hanna Arendt, i cui testi, oltre a quelli dello scrittore austriaco, per ammissione del regista, hanno accompagnato e costituito la base da cui partire per la stesura della sceneggiatura, insieme a *Suite francese* di Irène Némirovski, è un monito nei confronti di ogni dittatura, esplicito il riferimento al comunismo, nel momento in cui il racconto dagli anni Trenta si sposta temporalmente ai Sessanta e precisamente al 1968. Eppure la vicenda non ha nulla di realistico e per quanto vi si possa percepire l'ineluttabilità della tragedia che sta per abbattersi sul mondo intero, i toni sono quelli di una favola surreale a cui il regista imprime un dinamismo e un'accelerazione inattesi, con colpi di scena a ritmo di *slapstick comedy*.



Grand Budapest Hotel ha una complessità compositiva che si esplica in una *mîse en abîme*, un gioco di scatole cinesi, dove una vicenda rimanda a un'altra avvenuta in epoca precedente, entrambe racchiuse, a loro volta, da un'ulteriore cornice che apre e chiude il film. Stilisticamente il cineasta mette in piedi un'*imagerie* coloratissima, a partire dalla composizione di ogni singola inquadratura simile a un dipinto in movimento in cui ogni dettaglio, arredo o elemento decorativo entrano a far parte di quello spazio narrativo insieme ai vari personaggi, adottando una struttura

che nell'abbracciare tempi distinti, non manca di evidenziarli, modificando i formati di proiezione e privilegiando, per la storia principale (che si svolge negli anni Trenta), l'1:37, un omaggio al cinema classico e a Lubitch, senza dimenticare Hitchcock. Costruito come un *conte philosophique*, *Grand Budapest Hotel* è un film sul valore dell'amicizia e della parola data, un'avventura visiva al sapore di un *Courtesan au chocolat* e dal profumo inconfondibile di *Air de panache. Merci, Monsieur Anderson!*

Luisa Ceretto



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Il film è dedicato allo scrittore Stefan Zweig. Conduci una ricerca sull'autore, con l'aiuto del tuo insegnante, e in particolare leggi qualche brano del suo testo più celebre, *Il mondo di ieri e di oggi* e sul periodo storico in cui ha vissuto.
- *Grand Budapest Hotel* parla di amicizia, di solidarietà, ma pone anche l'accento su certe contraddizioni della Storia. Con l'aiuto del tuo insegnante, analizza le tematiche che il film affronta.
- Sin dalle prime immagini il film prende le distanze da un certo realismo, anzi è il trionfo della fantasia. Eppure anche se è tutto una finzione c'è una certa corrispondenza con la realtà, non trovi? Se sì, a quali episodi storici sembra rimandare più o meno esplicitamente?
- Confronta *Grand Budapest Hotel* con *Vogliamo vivere!* di Lubitch e con *Il grande dittatore* di Chaplin. Vi sono, secondo te, elementi in comune? Se sì, quali?
- Cos'è la Mittleuropa, ne conosci il significato? E la *Belle Époque*?
- Il film ha una costruzione narrativa e una regia molto particolari. Qual è l'aspetto che ti ha colpito di più o che, al contrario, non ti ha del tutto convinto? La caratterizzazione dei personaggi, l'ambientazione?
- Ti sei immedesimato con uno dei personaggi della vicenda?
- La rappresentazione della famiglia è decisamente caricaturale con un figlio matricida e parenti disposti a tutto per mettere le mani sul patrimonio di Madame D. La famiglia è spesso presente nel cinema di Anderson, soprattutto nel rapporto genitori/figli, in cui talvolta i secondi sono molto più maturi dei primi. Confronta questo titolo con *I Tenenbaum*, *Moonrise Kingdom*, *Le avventure acquatiche di Steve Zissou*, *Il treno per il Darjeeling*.
- Anche se talvolta in maniera un po' ridicolizzata, alcuni personaggi credono in valori importanti, come l'amicizia, la lealtà, la parola data. Tu che ne pensi, ti è mai capitato di prendere le difese di un tuo amico/amica?
- Se dovessi suggerire un film a un amico/amico, consiglieresti *Gran Budapest Hotel*?



Regia Pawel Pawlikowski - **Origine** Danimarca, Polonia, 2013
Distribuzione Parthénos - **Durata** 80' - **Dai** 18 anni

1962, Polonia. Anna è una giovane orfana cresciuta nel convento a cui venne affidata neonata. Quando scopre di avere una zia, Wanda, è a un passo dal prendere i voti.

È proprio la Madre Superiore a consigliarle di raggiungere Varsavia per conoscere la sua unica parente ancora in vita prima di decidere definitivamente quale strada intraprendere.

Wanda, sorella della madre defunta, è un magistrato comunista, che in passato ha combattuto con i gruppi della Resistenza. Ha cinquant'anni, non è sposata, è senza figli, elegante, disinvolta, bevitrice e libera sessualmente. La zia le rivela che il suo vero nome è Ida, che la sua famiglia ha origine ebraica e che durante la guerra è stata vittima di persecuzioni che costarono la vita ai genitori.

Per la ragazza si apre un capitolo nuovo della sua vita, un viaggio alla scoperta delle sue radici, accompagnata da una donna disillusa, che cela una sofferenza dilaniante e da cui Ida si sente attratta e respinta al tempo stesso.

Recatesi nella vecchia fattoria dove la sua famiglia si era nascosta durante la guerra, le due donne scoprono che un contadino locale tradì i genitori di Ida causandone la morte. Le ossa, che giacciono ancora in una fossa non lontana dall'abitazione, vengono spostate in un piccolo cimitero ebraico.

Nuovamente in convento, attanagliata dai dubbi e consapevole di una femminilità svelata dalle attenzioni di un giovane musicista, Ida tornerà a casa di Wanda dopo aver appreso del suo suicidio.

Il tessuto sociale austero in cui è ambientato *Ida* deve aver convinto Pawlikowski ad applicare uno stile altrettanto severo al suo film. I viraggi di grigio e i neri foschi, il formato anacronistico dell'inquadratura 1,37:1, il posizionamento delle figure umane all'interno del quadro stesso, se da una parte rendono interessante dal punto di vista linguistico *Ida*, potrebbero però facilmente sollecitare sospetti di eccesso estetico, di voler dichiarare scopertamente la marca autoriale evocando Robert Bresson o anche Tarkovskij. Invece niente è più lontano del mero esercizio di stile. La retorica del regista non è pedante ma efficace nel definire racconto e psicologie. Anna, bellissima e castigata nell'abito monacale, si affaccia alla storia con discrezione, quasi chiedesse il permesso di oltraggiare la geometria delle inquadrature con un corpo costretto alla mortificazione, pensato per essere sottratto al mondo, mai partecipe. La macchina da presa taglia in maniera inusuale la figura umana dalla testa in giù, una decapitazione al contrario, dove il volto rimane piccolo e incapace di arrivare allo spettatore e dove le superfici lugubri degli interni occupano il campo visivo, schiacciando Anna, marginalizzandola. La sua marginalità è dunque condizione esistenziale di questa novizia che pare aver già scelto quale strada percorrere (votarsi a Cristo), senza aver di fatto conosciuto altro fuori dal convento. Ed è allora per profondo rispetto che la madre superiora invita Anna a cercare notizie sul suo passato, indicando l'unico parente

ancora in vita, la zia Wanda. Se Anna dovrà servire Cristo, che almeno lo faccia coscienzosamente, conoscendo le sue radici. La vicenda abbraccia così la seconda protagonista femminile del film, una donna disinibita e provata dalle vicende storiche della Polonia, che l'hanno vista in prima linea, partigiana della libertà del suo popolo. Wanda, magistrato dipendente da fumo e alcol, accoglie suo malgrado Anna, le restituisce il suo vero nome, Ida, e mentre indaga con lei nel tentativo di scoprire dove siano sepolti i suoi genitori, la assedia con proposte di vita audaci. Illuminata nella penombra o divorata da un raggio di luce abbacinante, Anna/Ida di fatto sembra insensibile alle sollecitazioni della zia, più simile invece a un angelo



chiamato a raccontare per contrasto le nevrosi di Wanda, così carnale, impastata ai grigi degli interni di Varsavia, città che nel 1962 ancora interroga la storia recente in cerca di soluzioni. La dialettica che ne scaturisce definisce lentamente un viaggio verticale nelle due donne, mentre sequenza dopo sequenza la vicenda del rinvenimento delle ossa di madre e padre in una fossa vicina alla loro vecchia casa perde di peso. Lo squallore della dinamica che trasformò anni prima un vicino di casa, cattolico, in criminale, colpevole di aver ucciso i coniugi per impossessarsi della loro casa, approfittando dei rastrellamenti ai danni delle famiglie ebreë, è un dettaglio in uno scenario terrificante: una pagina

vergognosa in un'enciclopedia degli orrori quale fu la Polonia conquistata e devastata dalla Seconda Guerra Mondiale. Wanda pare portare nel corpo le ferite di una nazione e nonostante questo trasferisce sinceramente a Ida un'idea di futuro alternativa alla castità. La possibilità del sesso non è rinuncia all'innocenza, ma occasione per conoscere parte del mondo attraverso il potenziale del corpo. In uno splendido finale aperto, dopo il suicidio di Wanda, la femminilità di Ida riempie l'inquadratura, vincendo l'austerità di uno spazio stilizzato, che a quel punto potrebbe anche colorarsi e squarciarsi fino alla dilatazione del cinemascope.

Alessandro Leone



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Contestualizza il periodo storico e i luoghi in cui è ambientato il film.
- Sintetizza gli eventi che hanno caratterizzato l'immediato dopo guerra in Polonia.
- Il personaggio di Anna nella prima parte del film pare imperturbabile. Come ci viene presentato? Qual è la sua storia? Come mai la Madre Superiora la invita a scoprire le sue radici?
- Come invece è presentata la zia Wanda? Prova a tracciarne un profilo psicologico.
- Wanda è un magistrato, deve giudicare criminali comuni, ma ha avuto un ruolo nella Resistenza polacca. Pensi che, visti i cambiamenti incorsi nel suo paese, Wanda creda ancora nel valore della Storia?
- Perché inizialmente rifiuta di aiutare Anna? E perché, al contrario, sceglie poi di accompagnarla nella ricerca delle sue origini?
- Cosa significa per Anna diventare Ida?
- Cosa è successo alla sua famiglia e al bambino di Wanda?
- Quali sono i fattori che muovono il lento cambiamento in Ida?
- Come mai Wanda rinuncia alla vita? Che senso ha il suo suicidio?
- Perché è così essenziale che Ida conosca il suo copro e gli effetti dell'amore?
- Come mai il regista sceglie il bianco e nero e un formato di inquadratura così inusuale? Ha a che fare solo con la rappresentazione del periodo storico?
- A volte i personaggi vengono inquadrati ai margini dello spazio visivo. Come mai? C'è una ragione solo estetica?
- Prova infine a osservare via via come cambia la posizione della protagonista all'interno della stessa inquadratura, dall'inizio alla fine del film. Quali considerazioni è possibile fare?



Regia Mirko Locatelli - **Origine** Italia, 2013 - **Durata** 102'
Distribuzione Strani Film in collaborazione con Mariposa Cinematografica - **Dai 18 anni**

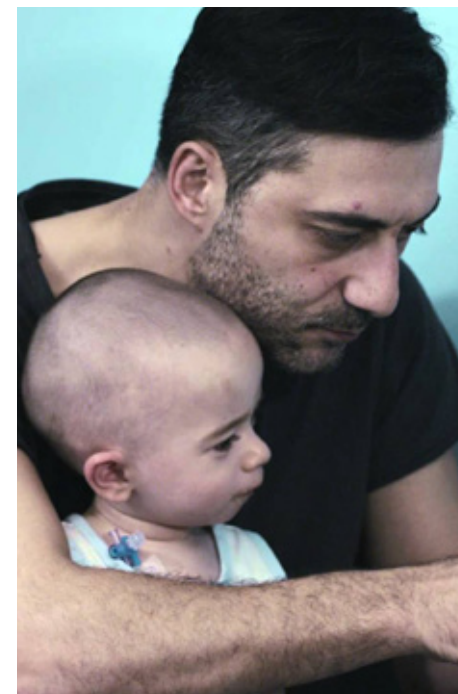
Antonio arriva dall'Umbria, a Milano, col figlioletto di pochi mesi per sottoporlo a un delicato intervento chirurgico. È in ospedale che incontra Jaber, di origine tunisina, anche lui impegnato ad assistere un amico gravemente ammalato. Jaber ha 15 anni, potrebbe essere suo figlio e cerca di stabilire da subito una relazione. Antonio è diffidente, non prova alcuna simpatia per gli "arabi", ed evita qualsiasi tipo di approccio. Solo quando è costretto a sostituire la batteria della macchina, accetta, suo malgrado, la collaborazione del giovane.

Frattanto la permanenza in ospedale si protrae oltre le previsioni, il piccolo ha difficoltà a riprendersi dopo l'intervento e Antonio è un animale in gabbia. Le telefonate alla moglie e al figlio più grandicello rimasti a casa, le preghiere nella piccola cappella dell'ospedale non gli riempiono le giornate, né lo quietano. Un po' per occupare il tempo, un po' per racimolare qualche soldo, inizia a lavorare, di notte, al mercato generale di frutta e verdura, a fianco di extracomunitari.

Neppure la condivisione del lavoro e dei problemi economici con questi precari compagni scalfiscono la dura corazza dell'uomo che si muove silenzioso, poco propenso persino a un semplice scambio di saluti e che mantiene un atteggiamento urticante con tutti. Solo quando apprende che di lì a pochi giorni potrà lasciare l'ospedale per ritornare col bimbo a casa, avviene in lui una leggera apertura.

Al suo secondo lungometraggio dopo *Il primo giorno d'inverno* il regista Mirko Locatelli, con *I corpi estranei* conferma la capacità di indagare l'animo umano con tocco lieve, delicato. Non è un film facile questo suo secondo lavoro perché si svolge all'interno di un ospedale, in spazi chiusi, in non luoghi che sottolineano la precarietà e la sospensione temporale in cui i personaggi si trovano a vivere. Eppure non è un film sul dolore o sulla malattia. Quest'ultima c'è, ma rimane sullo sfondo, così come sullo sfondo operano e si muovono medici e infermieri. È un film sull'integrazione, sull'accettazione dell'altro e di conseguenza sulla conoscenza di sé. Il protagonista Antonio è un uomo difficile, chiuso in se stesso e nei suoi pregiudizi, che proprio non riesce a interagire con il prossimo, meno che mai se poi si tratta di extracomunitari. Gli "arabi", come li definisce genericamente lui, non gli piacciono, non li vorrebbe intorno a sé e devono stare lontani anche da suo figlio. In realtà Antonio non sta bene neanche con se stesso. È destabilizzato. Fatica a stare lontano da casa, fatica a occuparsi di un bimbo piccolo gravemente ammalato. Le giornate in ospedale sono lunghe, l'attesa dell'intervento è sfiancante e lui non prova alcuna empatia verso gli altri, piccoli e parenti, che condividono la sua stessa situazione. È impermeabile al dolore altrui. Non vuole contaminazioni. Anche quando cerca di ricordare le preghiere imparate tanti anni prima, non sta cercando consolazione o protezione, cerca di distrarsi. Eppure Locatelli non lo giudica, non offre giustificazioni. Si fa

testimone delle sue difficoltà. Lo riprende spesso all'interno della macchina, ferma, perennemente sintonizzato sulle frequenze di Isoradio, quasi alla ricerca di una direzione da prendere. Parimenti ci mostra gli extracomunitari come sensibili compagni di viaggio, desiderosi di rendersi utili, spontanei nella loro offerta di aiuto e condivisione. Però non ne fa l'apologia. I suoi non sono stranieri scevri da difetti. Per la nostra cultura sono forse un po' invadenti e un po' ingenui, eppure sono autentici. Come autentica è la lacrima che scende sulla guancia di Jaber nella scena finale. La vicenda si svolge a Milano eppure anche la città è lontanissima, è un non luogo; Antonio la



guarda dall'alto quando esce sul balcone della stanza d'ospedale in cui trascorre le sue giornate, per fumare una sigaretta, ma ne resta distante. Filippo Timi, che interpreta Antonio, è molto bravo nel reggere la costante presenza scenica (non c'è una sola inquadratura in cui non sia presente) e i numerosi primi e primissimi piani che il regista fa sul suo volto per far scattare nello spettatore l'identificazione con quell'uomo combattuto tra mille problemi, mille incertezze ed emozioni sui quali predomina una perplessa incredulità. Azzecatissimo il titolo scelto

dal regista perché può suggerire tante e diverse letture. Corpo estraneo è il corpo che a nostra insaputa si ammala e col quale dobbiamo fare i conti. Corpo estraneo è lo straniero che ci sembra così diverso da noi. Corpo estraneo è il figlio che dobbiamo imparare ad accettare, ad accudire, ad amare. Corpo estraneo infine siamo noi stessi, quando, guardandoci con sufficiente distacco, ci rendiamo conto di quante distorsioni dobbiamo correggere per scegliere di volta in volta il giusto percorso.

Franco Brega, Tullia Castagnidoli



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Il film racconta un breve periodo della vita di Antonio, un giovane uomo alle prese con la grave malattia del figlioletto di pochi mesi. A essere presi in esame sono i giorni trascorsi in ospedale, in una Milano asettica come le corsie della struttura sanitaria. Antonio osserva con attenzione critica le persone che gli stanno intorno, quasi tutti stranieri, e nulla fa per interagire con loro. Cosa senti di avere in comune con Antonio? Al suo posto come ti saresti comportato?
- Gli stranieri presentati nel film si dimostrano un po' invadenti, ma disponibili a offrire comprensione e aiuto. Per la tua esperienza giudichi in modo differente gli extracomunitari di diversa provenienza? Relativamente alla loro cultura, quali senti a te più vicini e quali più lontani?
- Il rapporto padre-figlio mette in evidenza il profondo amore, ma anche la difficoltà nel gestire la sofferenza causata dalla malattia. Condividi la decisione del regista di affidare al padre l'accudimento del bimbo malato? In che cosa si differenzia, in una situazione come quella presentata nel film, il rapporto con la madre piuttosto che con il padre?
- Nel film Antonio si rivolge alla preghiera come ancora di salvezza o solo per distrarsi da un tempo vuoto di altre occupazioni? Lo giudichi un buon credente?
- Il giovane Jaber è sincero nella sua ricerca di amicizia e nella sua offerta di collaborazione o agisce per altri fini? Quale significato attribuisce alla lacrima che scende sul suo viso nella scena finale?
- Il lavoro precario, sommerso, svolto al di fuori delle regole, è un fenomeno di cui spesso ci si dimentica nonostante sia molto diffuso anche nella operosa Milano. Il film ti ha aiutato a focalizzare tale problematica?
- Nella scena finale Antonio cerca Jaber per salutarlo. Ritieni tale gesto un segno di apertura verso lo straniero, o una forma di commiato liberatorio perché sta tornando a casa?
- Il film è ambientato in non luoghi, volutamente claustrofobici, per suggerire nello spettatore lo stato d'animo del regista. A tuo parere riescono le immagini a trasmettere senso di spaesamento, inadeguatezza, repulsione? Quali inquadrature sono più efficaci?
- Il ritmo lento scelto dal regista ti ha annoiato o lo giustifichi?
- Il titolo del film è un titolo aperto. Dopo la visione prova ad immaginare quali e diversi significati potrebbe avere.



Regia Alain Resnais - **Origine** Francia, Giappone, 1959
Distribuzione Cineteca di Bologna - **Durata** 91' - **Dai** 18 anni

La storia si concentra nel tempo di un giorno e di una notte, nel prendersi e nel lasciarsi di una coppia di amanti, lei un'attrice francese impegnata nel suo ultimo giorno di lavorazione di un film girato a Hiroshima sullo scenario della catastrofe atomica, lui un architetto giapponese. Lei ha un terribile ricordo che la perseguita: durante l'occupazione tedesca della Francia aveva avuto una storia d'amore giovanile con un soldato tedesco. Alla Liberazione il soldato era stato ucciso, lei rapata a zero dai "liberatori" e umiliata in una gogna pubblica come collaborazionista, costretta poi a fuggire verso Parigi dalla sua piccola città di provincia, Nevers.

La donna deve ripartire l'indomani per la Francia. Restano loro ventiquattro ore per sfuggirsi e cercarsi nelle strade, nelle piazze, nei caffè, nelle camere, nella sale d'attesa, per riconoscere con l'altro il viso dell'amore e la sua impossibilità. Nevers, Hiroshima, Nevers.

Il passato e il presente si confondono. Un solo tempo esiste, quello, attuale, dell'incontro. Ubriaca, alla vista di tutti, perduta in fondo a un caffè, nella notte che finisce, la donna si dona così all'uomo che l'ascolta nella memoria risorta di quell'amore. Per poter vivere, bisogna dimenticare: Hiroshima, la morte atomica, quell'amore e questo.

Un giorno, una notte. Sono legati a questo tempo così breve, di cui non possono fare uso, da cui non possono evadere. Ma è sufficiente per far apparire che l'istante che permette la totale coincidenza di due corpi nell'abbraccio contiene anche la distanza lacerante che non può, al limite, essere abolita fra due esseri.

Il film contiene alcune delle più straordinarie invenzioni linguistiche del cinema moderno. Innanzitutto il montaggio giustifica con alcuni raccordi "morbidi" il rapporto inscindibile fra passato e presente, la loro compresenza e contemporaneità fisica che si fa corposa prospettiva teorica. L'immagine iniziale dei corpi avvolti nel pulviscolo atomico, una delle più potenti immagini-simbolo della storia del cinema, concentra e fa convergere parimenti su di sé una serie di riferimenti alla storia d'amore, alla morte atomica, a una spazialità e temporalità indefinite e quindi capaci di produrre una dimensione forse religiosa di eternità. L'idea di fondo, volta ad analizzare e rappresentare il funzionamento della memoria, è resa in modo funzionale in ordine alla progressiva e dolorosa rivisitazione e "ricostruzione" della vicenda drammatica vissuta dall'eroina. Il ricordo del dramma di Nevers si manifesta inizialmente, nel secondo atto, con immagini improvvise, che irrompono nel presente vissuto a Hiroshima. Esse appaiono dapprima casuali, immotivate, si presentano nella mente della donna come immagini subliminali, dalla profonda pregnanza emotiva. La memoria degli avvenimenti di Nevers viene poi meglio "organizzata" e rivissuta in ordine cronologico nel terzo e quarto atto, sia pure con una contrapposizione di tempi lunghi (la prigionia nella cantina) e di momenti narrativi brevi e intensi (le corse in bicicletta per raggiungere l'amante nella campagna; i due corpi allacciati fra le rovine). Il racconto dell'esperienza

di Nevers non è però mai strutturato in modo piattamente cronologico. Se le immagini "subliminali" vengono riprese e collocate nel loro contesto narrativo, ancora una volta la memoria, divenuta attiva, seleziona e struttura i ricordi secondo precise motivazioni psicologiche. Viene dilatato il tempo della solitudine, dell'odio, del desiderio; il ricordo angoscioso del punitivo taglio dei capelli viene rievocato non nella collocazione cronologica prevista dalla catena degli avvenimenti, ma come inserzione mentale durante la prigionia. Altre immagini e sequenze vengono programmaticamente costruite e collocate in un tempo e in uno spazio ambigui. Significativa fra tutte l'immagine del corpo agonizzante del tedesco presentata due volte, prima e



dopo la lunga prigionia nella cantina. Nel secondo caso lei “rivede” l’amante ucciso nel momento in cui si appresta a fuggire da Nevers e comincia a essere ossessionata dai ricordi incontrollati. Le esegesi del film più accreditate insistono, nella ricerca del “significato” del film, sulla “necessità della memoria” e sul gioco dialettico fra oblio e ricordo-riconoscimento, essenza della nostra esistenza mentale. Lo stesso Resnais accredita queste letture: «La grande contraddizione consiste nel fatto che abbiamo il dovere e la volontà di ricordarci, ma siamo obbligati a dimenticare per vivere». Secondo Rivette questa dialettica della memoria fornisce la dimensione dello sforzo di ricostruzione

di una coscienza. Il personaggio della Riva è quello di una donna che ha perduto la propria identità e tenta disperatamente di ridefinirla in rapporto alla storia (Hiroshima), alla propria situazione esistenziale (l’amore casuale con il giapponese) e al proprio passato (Nevers). «È una donna che si ritrova all’origine, all’inizio, che tenta di definirsi in termini esistenziali di fronte al mondo e al suo passato, come se fosse materia molle nel momento di nascere». In analogia alla vicenda umana rappresentata il film è “ambiguo”, non ha tesi da proporre, ma piuttosto problemi e “temi” da sviluppare. Sta a noi intervenire.

Flavio Vergerio



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- La storia proposta dal film viene narrata in modo non lineare e cronologico, ma in un continuo andare e venire fra passato e presente. Perché? Chi fa apparire le immagini del film?
- Una voce fuori campo fa da commento ai fatti narrati. Che funzione ha?
- Il film si colloca nell’ambito culturale letterario inaugurato da James Joyce (*Ulysses*) con l’invenzione del “monologo interiore” e del flusso di coscienza. Con una ricerca in Internet o in una storia della letteratura individua le caratteristiche di questa tecnica narrativa e altri autori che l’hanno utilizzata.
- Il 6 agosto 1945 gli Usa lanciarono sulla città giapponese di Hiroshima una bomba atomica che provocò 100.000 morti. Perché lo fecero? Gli storici discutono ancora oggi sulle giustificazioni morali di questa tragedia che colpì più la popolazione civile che le strutture militari. Dopo una seconda bomba su Nagasaki le bombe atomiche non sono più state usate durante le guerre. Eppure oggi molti Paesi sono dotati di ordigni nucleari e minacciano di usarli. Quali Paesi possiedono la bomba e quali possono essere le probabilità che la usino. Quali prospettive ha oggi l’umanità di una reale de-nuclearizzazione?



Regia Margarethe von Trotta - **Origine** Germania, Lussemburgo, Francia, 2012
Distribuzione Ripley's Film, Nexo Digital - **Durata** 114' - **Dai** 18 anni

Scappata dagli orrori della Germania nazista, la filosofa ebreo-tedesca Hannah Arendt nel 1940 trova rifugio insieme al marito e alla madre negli Stati Uniti, grazie all'aiuto del giornalista americano Varian Fry. Qui, dopo aver lavorato come tutor universitario ed essere divenuta attivista della comunità ebraica di New York, comincia a collaborare con alcune testate giornalistiche. Quando scopre che il servizio segreto israeliano ha rapito Adolf Eichmann a Buenos Aires e lo ha portato a Gerusalemme per sottoporlo a giudizio, è decisa a presenziare al processo in aula.

William Shawn, responsabile della rivista New Yorker, si dimostra molto favorevole alla partecipazione di una stimata intellettuale a questo evento di portata storica, ma il marito, il filosofo tedesco Heinrich Blücher, non condivide questo entusiasmo, preoccupato dalla reazione emotiva della sua amata Hannah alla rievocazione di quelli che entrambi definiscono i «tempi oscuri».

Come inviata del New Yorker in Israele, Hannah si ritrova in tribunale a seguire da vicino il dibattimento contro il funzionario nazista Adolf Eichmann (responsabile dei trasferimenti degli ebrei nei campi di concentramento), da cui prenderà spunto per scrivere il saggio La banalità del male: Eichmann a Gerusalemme, un libro che susciterà scandalo e polemiche, soprattutto negli Stati Uniti e in Israele dove fu censurato da Ben Gurion fino al 2002 per le tesi sostenute: il male nasce dall'incapacità di pensare tipica delle persone banali.

Margarethe von Trotta, autrice di figure femminili dalla forte valenza storica, per il *biopic* di *Hannah Arendt* si è documentata sui libri, sulle lettere della giornalista e filosofa ebrea, sulle testimonianze di chi l'ha conosciuta scoprendo una donna affascinante, un personaggio assai complesso e discusso all'epoca per i suoi scritti. La pellicola mostra la protagonista nel corso dei quattro anni (dal 1961 al 1964) in cui assiste, scrive e affronta la reazione ai suoi articoli sul processo al criminale di guerra nazista Adolf Eichmann, sostenuta dal marito e da una ristretta cerchia di amici fedeli. In effetti *Hannah Arendt* è più un film sul "dopo", ma considerarlo solo una riflessione storico politica significherebbe ingabbiarlo in un genere abusato, in una formula vestita di didascalismo, sconosciuto alla regista. L'originalità dell'approccio della Von Trotta sta invece nel suo non essere una classica ricostruzione, ma la fotografia di una "tranche de vie" pur nell'ottica di un cinema "per tutti". Concentrandosi sull'evoluzione intellettuale di uno spirito libero che ebbe il coraggio di trattare il tema del collaborazionismo di alcuni capi ebrei, la regista tuttavia insiste sul ritratto di Hannah, intrecciando sapientemente il pubblico e il privato mostrandoci attraverso pochissimi, ma importanti *flashback* l'amore giovanile per il suo maestro-amante Martin Heidegger, seguace del nazismo; il rapporto con il marito affettuoso, considerato "la sua casa" con cui ha un legame profondo, senza sotterfugi e menzogne; le sue

amicizie nei fitti dialoghi ripresi in campo e controcampo con l'amica del cuore, la scrittrice Mary McCarty che la difende strenuamente con ironia e coraggio così come la ricercatrice tedesca Lotte Köhler; i momenti di dubbio accompagnati da decine di sigarette. Ne emerge l'isolamento della protagonista e la sua speciale fisicità ma anche la rivendicazione orgogliosa e ostinata della libertà di pensiero. Barbara Sukova, straordinaria interprete ripresa in primi piani con mdp fissa, riesce a dar forma a un pensiero senza dire una parola, a volte addirittura con gli occhi chiusi trasmette il lavoro della mente di Hannah, le sue titubanze, le paure le gioie. Un personaggio di forte intensità che il film mette in mostra nel suo affascinante *mix*



di supponenza e vulnerabilità, rivelando un'anima formata e sconvolta dall'esilio. Nella parte dedicata al processo, l'autrice ha abilmente inserito immagini di repertorio in bianco e nero, dove Eichmann appare come una nullità, raffreddato e malconco, un omino inquadrato dalle telecamere di tutto il mondo ripreso mentre incerto, tremolante, risponde alle domande del Procuratore generale *«ma la legge è legge... ho solo eseguito ordini... ho ubbidito... Se mi fosse stato ordinato avrei ucciso anche mio padre»*. La Arendt entra in questo infuocato tribunale di Gerusalemme aspettandosi di vedere un mostro, invece scopre la

sciatta inettitudine di una persona banale incapace di pensare che non coincide con la profonda malvagità delle sue azioni. Il tema spinoso della cooperazione ebraica col nazismo emerge nel film anche dalle immagini dell'epoca dove si vede uno spettatore al processo che interrompe con urla e invettive la deposizione di un rabbino ungherese colpevole con altri capi e consigli ebraici di non aver impedito o almeno ostacolato la deportazione. Dopo aver assistito al processo, ritornata a New York, la donna comunica la sua interpretazione rivoluzionaria, difendendo con ostinazione il suo punto di vista.

Minua Manca



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Sai chi era Hannah Arendt? Se non la conosci cerca di ricostruire la sua vita con l'aiuto delle immagini e approfondisci con la lettura di testi storici.
- Quali periodi del Novecento ha voluto illustrare la regista Margarethe von Trotta?
- Quali sono i temi fondamentali del racconto? Illustrali.
- Come viene presentata la protagonista, quali sono gli aspetti del suo carattere messi in evidenza?
- Quale parte del film secondo te è più importante e perché?
- A quale scopo la regista inserisce nel suo film spezzoni di repertorio?
- Che cosa significa il termine collaborazionismo?
- Delinea le principali caratteristiche del nazismo e il ruolo avuto da Adolf Eichmann in quel partito.
- Nel film la Arendt parla di sionismo. Che cosa significa questo termine e a chi viene riferito?
- Cerca di spiegare il concetto di banalità del male leggendo qualche pagina del testo della filosofa tedesca.



Regia Steven Knight - **Origine** Usa, Gran Bretagna, 2013
Distribuzione Good Films - **Durata** 85' - **Dai 18 anni**

Ivan Locke è un capocantiere che ama il proprio lavoro e un premuroso padre di famiglia. Alla vigilia di un appuntamento importante, l'arrivo del cemento per la costruzione delle fondamenta di un nuovo edificio, l'uomo riceve la telefonata di un'ex assistente con cui ha avuto una relazione, la quale, rimasta incinta, sta per partorire anticipatamente.

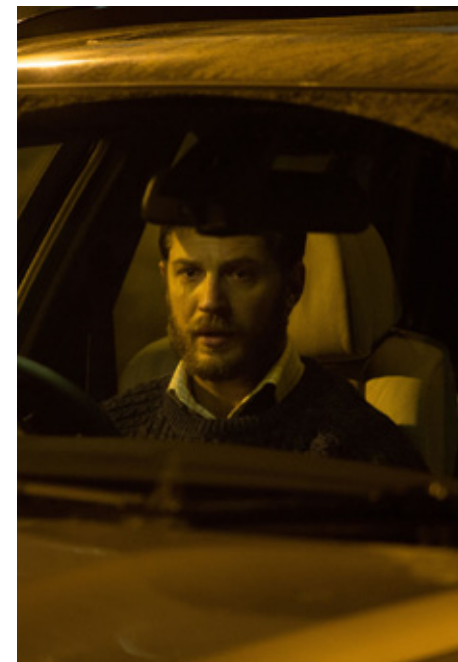
La donna non ha famigliari e Ivan, anziché rientrare a casa, dove lo aspetta una serata davanti alla televisione con la moglie e i due figli, si sente in dovere di andare ad assisterla, oltre che di assumersi la paternità, facendo così fronte al proprio errore.

Lungo il percorso, di poco più di un'ora per raggiungere l'ospedale dove si trova la partoriente, a bordo della propria auto, l'uomo tenta di spiegare la situazione alla consorte. Al contempo, deve fronteggiare la delicata situazione lavorativa e avvisare il proprio capo che l'indomani non potrà dirigere i lavori.

Anche di fronte alla minaccia di essere licenziato, non cambia idea rispetto alla decisione presa e anzi, assicura all'ormai ex datore di lavoro che la colata di cemento prevista all'alba andrà a buon fine. A tal proposito, infatti, contatta un suo fidato assistente, Donal, a cui impartisce ordini e verifiche per garantire che tutto proceda come deve...

Un uomo circondato dall'affetto familiare, affidabile e stimato, alla vigilia di un importante risultato in ambito lavorativo, rischia di perdere tutto. Sembra la trama di un film già visto, vengono alla mente personaggi di celluloidi i cui percorsi subiscono radicalmente una svolta, e non sempre riescono a farvi fronte. Ma in *Locke*, sin dalle prime battute, non vi è alcuna incertezza sulla scelta intrapresa dal protagonista e tuttavia si resta incollati davanti allo schermo a osservare l'evolversi della situazione, testimoni di un'odissea umana. Presentato fuori concorso alla settantesima mostra veneziana suscitando l'interesse del pubblico e della critica sia nazionali che internazionali, *Locke* è la seconda regia del talentuoso Steven Knight. L'idea di base del film nasce da una serie di test con una macchina da presa che il cineasta aveva svolto per il suo precedente, *Redemption - Identità Nascoste*, per i quali aveva girato dall'interno di una macchina in movimento. Sceneggiatore dell'intenso *Piccoli affari sporchi* di Stephen Frears e di *La promessa dell'assassino* di David Cronenberg, nel raccontare la vicenda di Ivan Locke e di come una telefonata metta in moto una serie di eventi drammatici firma una regia audace, una "scommessa" cinematografica. Un film sperimentale sul piano linguistico (rimandiamo ai materiali informativi reperibili in rete e soprattutto al *pressbook* per chi volesse saperne di più su come è stato realizzato), ed essenziale, per come si spoglia di qualunque orpello scenografico, quasi si trattasse di un'installazione, come ha

suggerito lo stesso Knight. *Locke* è girato in tempo reale all'interno dell'abitacolo di un'automobile in corsa, nel tragitto da Birmingham a Londra. Lungo gli ottantacinque minuti del film, Ivan Locke, unico protagonista inquadrato per lo più in primo piano, si sta dirigendo verso l'ospedale dove una donna, con cui tempo prima ha avuto una relazione, sta per partorire un bambino che è intenzionato a riconoscere, assumendosi le proprie responsabilità. Il tessuto narrativo si alimenta delle telefonate che via via riceve il protagonista, contribuendo ad arricchirlo di preziosi dettagli. È infatti dal loro susseguirsi e dal tono sempre più concitato e grave che si comprende quanto è successo e al contempo, come in un



flusso di coscienza emergono alcuni nodi irrisolti della vita dell'uomo, in particolare il doloroso rapporto con la figura paterna che lo ha abbandonato. Un personaggio che il regista tratteggia volutamente pragmatico, attento, abituato a gestire situazioni lavorative complesse così come quelle private e familiari, senza scegliere facili scorciatoie. Un personaggio che nella sua ordinarietà è esemplare, per quel suo rigore che lo rende assimilabile, si potrebbe quasi azzardare, alla figura di un eroe classico. E il risultato di *Locke* è

un intenso *kammerspiel* dal ritmo serrato, un cortocircuito emotivo, un film la cui originalità e forza espressiva risiedono nel felice connubio tra la ricerca linguistica dei nuovi mezzi cinematografici digitali e l'asciuttezza compositiva che rimanda all'espressione teatrale, facendo proprie le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione e affidandosi alla forza recitativa del suo protagonista, interpretato da Tom Hardy, che regala una performance indimenticabile.

Luisa Ceretto



Elementi per la discussione / suggerimenti didattici

- Come definiresti il personaggio di Ivan Locke? E delle sue scelte, sul piano privato, come padre oltre che marito e sul piano lavorativo, cosa ne pensi?
- Ti sembra che il film prenda posizione, dia un giudizio sul protagonista? E qual è la tua opinione in merito?
- *Locke* tratta temi importanti come il far fronte alle proprie responsabilità, la paternità (nel corso del film emerge che il protagonista è stato abbandonato da piccolo dal proprio genitore e per questo ritiene importante riconoscere il nascituro, assumendosene la paternità), il dover prendere la decisione giusta, pur sapendo di ferire i propri cari e di poterne perdere l'affetto e di rinunciare a un importante risultato lavorativo. Quali sono gli aspetti che hai trovato maggiormente interessanti?
- Ti è mai capitato di dover rivelare una verità che ti sembra difficile da confessare ai tuoi genitori o ai tuoi amici e di avere qualche esitazione prima di farlo? O che un tuo amico/amica ti abbia chiesto un consiglio in proposito?
- La trama del film non è del tutto nuova, anche se con risvolti certamente insoliti. Ti vengono in mente altri lungometraggi con personaggi che si trovano a dover fronteggiare situazioni complesse, a cui d'un tratto una notizia sconvolge l'esistenza?
- Rispetto alla realizzazione del film cosa ti ha colpito di più, in positivo o in negativo. Che sia girato all'interno dell'abitacolo di un'automobile e di notte? Che non si vedano altri personaggi all'infuori di Ivan Locke e che l'"azione" sia costituita dal solo susseguirsi di telefonate?
- Ti sembra che Locke sia riuscito nel suo intento e se sì qual è secondo te?