

BLOOM**BLOOMCINEMA**
UN CINEMA DI QUARTIEREcon il patrocinio e
il sostegno di

CITTÀ DI VIMERCATE

SPECCHIO MAGICO

RASSEGNA DI CINEMA D'AUTORE

LOVELESS NELYUBOV

di Andrey Zvyagintsev
Russia/Francia/Germania/Belgio/USA, 2017
durata 127'

SINOSSI

Zhenya e Boris stanno per lasciarsi. Non si tratta però di una separazione pacifica, carica com'è di rancori, risentimenti e recriminazioni. Entrambi sono impazienti di voltare pagina e di iniziare una nuova fase della loro vita. C'è però un ostacolo difficile da superare: il futuro di Alyosha, il loro figlio dodicenne che nessuno dei due ha mai veramente amato e che un giorno scompare. Straordinario dramma familiare sull'egoismo e l'individualismo della società odierna. Opera perturbante, vincitrice del Gran Premio della Giuria al Festival di Cannes.

NOTE DI REGIA

di Andrey Zvyagintsev,
tratte dal pressbook della Academy Two

Mi piacerebbe riuscire a tracciare delle linee di collegamento tra *Loveless* e il film di Ingmar Bergman *Scene da un matrimonio*, trasposto in un'epoca diversa e recitato da altri personaggi: cittadini contemporanei, privi di qualsiasi forma di autocoscienza o dubbio, una coppia della classe media della Russia di oggi.

Stanchi l'uno dell'altro dopo tanti anni di matrimonio, un uomo e una donna decidono di divorziare. Una situazione come tante altre... Solo che entrambi hanno già nuovi progetti di vita. Desiderano voltare pagina. Iniziare un nuovo capitolo della loro vita, con un nuovo partner e nuove emozioni che li possano far sentire finalmente completi e pieni di buoni propositi per il futuro.

L'esperienza passata ha minato un po' la loro fiducia ma sono ancora carichi di aspettative per il futuro. Quello che rimane da fare è liberarsi del fardello che si frappone tra loro e la felicità: il figlio Alyosha, un estraneo per entrambi, che diventa uno straccio

che si lanciano con rancore uno in faccia all'altro. "Voglio che sia diverso: non voglio ripetere gli errori che mi hanno portato a questa delusione; voglio un nuovo inizio" – è quello che pensano tutti quelli che si vergognano dei propri fallimenti. Alla fine, l'unica cosa che puoi realmente cambiare è te stesso. Solo dopo averlo fatto il mondo che ti circonda tornerà a splendere di nuovo. Questa era postmoderna è una società post-industriale inondata da un continuo flusso di informazioni ricevute da individui che si interessano alle altre persone sporadicamente e solo per ottenere qualcosa in cambio. Ogni individuo pensa solo a se stesso. L'unico modo per potersi sottrarre a questa indifferenza è quello di sacrificare se stesso per gli altri, anche per persone estranee, come il coordinatore dei volontari che perlustra il paese per cercare il bambino scomparso, senza ricevere nessuna ricompensa, come se questo fosse l'unico scopo della sua vita. Uno scopo che dà senso ad ogni sua azione. Questo è l'unico modo per combattere la brutalità e il caos del mondo.

UN CORPO FERITO TRA RELAZIONI MALATE

di Mathias Balbi,
tratto da Cineforum 571

Loveless si apre su quello che si potrebbe definire come un *flashforward*: è una panoramica che esplora un paesaggio boschivo innevato e attraversato da un fiume (lo Yuzhnoye Tushino District, nelle immediate vicinanze di Mosca) e che anticipa temporalmente l'inverno in cui si collocherà il dramma del film; soprattutto, questo scenario raggelato è un luogo spirituale che a sua volta prelude a e simboleggia un intero sistema o, meglio ancora, *paesaggio* familiare, sentimentale e di dinamiche interpersonali già nel presente marchiato dall'assenza di amore, da distacco, cinismo, rancore e mal indirizzate attenzioni. In *Loveless*, in particolare, si ritrova un contesto familiare duplicato e ribaltato su due coppie antitetiche ma similari nell'esplicitare tutta la mutazione di una società, quella russa, negli ultimi dieci anni del secolo: una mutazione nel corpo di questa società, che risulta in una visibile agiatezza, in una perfetta omologia alle *forme* del mondo occidentale/capitalistico (gli appartamenti di design moderno, i gadget elettronici, i ristoranti lussuosi) e in una conseguente desensibilizzazione degli animi, in un'apatia esistenziale abbarbicata su quegli stessi agi, nell'autosufficienza di ogni personaggio all'interno del suo specifico spazio vitale. Una coppia, si diceva, da cui ne scaturiscono altre

due: la coppia iniziale vive di una sorta di bizzarro equilibrio tra il rancore aggressivo e radicale di Zenja (Mar'jana Spivak) e l'abulia dell'ex marito Boris (Aleksy Rozin), in attesa del divorzio legalmente formalizzato; entrambi ripiegati su rispettive nuove relazioni: con il benestante uomo d'affari Anton (Andris Keiss) lei e con la piccola borghese Masa (Marina Vasil'eva) lui, dalla quale attende un altro figlio. Al centro di questa situazione il figlio dodicenne Alësa (Matvey Novikov), che incarna l'unica parte sofferente, l'unico corpo ferito e dunque configura la presenza a suo modo di un elemento eccentrico rispetto al suo ambiente, quello familiare, quanto, ad allargare il perimetro, quello sociale. Ma anche rappresenta il solo soggetto che esplicita fattivamente una qualche forma di sensibilità e dunque di amore – anche se tormentato e annegato nella paura e nel rancore verso i genitori che ascolta litigare furiosamente – facendosi da subito recipiente e isolato utilizzatore attivo di quel sentimento.

Loveless si muove anche dentro a un ramificato sistema di relazioni paterne/materne e figiali in cui il malessere e il rancore del presente sono figli di rispettive e ben precisate colpe originarie: a partire da Zenja, che confessa ad Anton il rapporto completamente arido e freddo (*loveless*) con una madre indifferente e cattiva, nonché perfettamente speculare a quello che (non) la lega ad Alësa, sentito fin dalla gravidanza (che non perdona all'ex marito) come un fardello indesiderato e accidentale; ma parallelamente l'infantile e superficiale Masa riflette il carattere dell'anziana madre con la quale fa un selfie durante lo shopping (ancora, le *forme* occidentali totalmente insediatesi anche qui); e troviamo Anton in conversazione attraverso Skype con la giovane figlia che vive lontana (in Portogallo), avuta, a sua volta, da un precedente matrimonio: così entrambi invischiati nei filtri della comunicazione digitale/elettronica, fredda e distaccata (ulteriore e contemporaneissimo *leitmotiv* "loveless"), al pari di Zenja e Boris, sovente incollati in maniera ebete ai loro costosi *devices*.

Diceva in un'intervista Zvyagintsev: «È la storia di una famiglia che nella sua esistenza si trova ad affrontare un momento doloroso, la separazione tra moglie e marito. Io e lo sceneggiatore Oleg Negin, mio collaboratore da sempre, abbiamo pensato che potesse essere interessante esplorare la vita di una famiglia in crisi che dopo dieci-dodici anni di matrimonio si rende conto che non è più possibile convivere. Mi piacerebbe che questo film potesse essere confrontato con *Scene da un matrimonio* di Ingmar Bergman. Lì in tutti i sei episodi della durata di quarantacinque minuti a essere in scena solo due attori: Erland Josephson e Liv Ullmann e si rimane incatenati allo schermo.

I due protagonisti riflettono sull'esistenza, dialogano. [...] E tutte le scene, prese nella loro totalità, sono la testimonianza di come la loro intelligenza, la capacità di analisi e lo spessore intellettuale non riescono a salvarli da una catastrofe terribile. L'idea di "Non amore" scaturisce proprio da qui» (intervista al regista in «Russia Beyond», 21 marzo 2017). La formula bergmaniana a cui Zvyagintsev si ispira in *Loveless* viene ovviamente modificata nella significativa differenza qualitativa del "dialogo" che contraddistingue i due coniugi che fronteggiano la catastrofe, nella violenta sostituzione dello "spessore intellettuale" con l'assenza di un dialogo razionale, tra afasia (Boris) e ferocia verbale (Zenja). Se il piccolo Alësa si configura come la *ferita* in questa situazione, la sua scomparsa è al contempo attesa e inaspettata: si realizza fuori campo, lontano dalla vista dello spettatore e la sua scoperta giunge improvvisa. E, quasi a conferma della sua legittimità, è scoperta da Zenja al ritorno da una nottata passata con Anton, quando il bambino, si capirà, è fuori casa già da un giorno intero, non considerato e non visto, più che solo simbolicamente irrilevante come oggetto d'amore e attenzione (proprio perché *nullo* allo sguardo della madre).

La scomparsa agisce, prevedibilmente, come reazione e avvio di un (teorico) processo di ricostruzione sentimentale: ma è un processo qui tormentato e fortemente ostacolato da una serie di impedimenti. Padre e madre iniziano una ricerca che dovrebbe somigliare ad un cammino di restaurazione dei sentimenti e della fisionomia della famiglia quanto a una forma di salvezza personale e di risarcimento nei confronti del figlio: al contrario, la ricerca arriva a configurarsi, ironicamente quanto drammaticamente, come la

chance per una radicalizzazione dei rancori interni alla coppia – nel mantenimento dell'antinomia aggressività-remissività che contraddistingue rispettivamente Zenja e Boris – che inoltre risale in un certo qual modo alle origini di quel rancore nel confronto con il livore dell'anziana madre di Zenja, con la quale da anni ogni rapporto è cancellato. Zvyagintsev costruisce un movimento inverso rispetto a quello che dava forma a *Il ritorno* (*Vozvrascenje*, 2003), suo film d'esordio, laddove i due figli accompagnavano la ricomparsa del padre dopo anni ad un processo di cauto riavvicinamento e riscoperta del medesimo.

E proprio in similitudine con il suo cinema passato si trova in *Loveless* la ricorrente osservazione e messa in primo piano della Natura da parte di Zvyagintsev: nel suo cinema certo denso di segni l'essere *nullo* di Alësa di fronte allo sguardo dei genitori di cui si diceva ritrova un contrappasso (o magari un riscatto) nel modo in cui la scomparsa semantica del bambino viene *presentificata* per contrasto nel vuoto della Natura, nelle inquadrature vuote del paesaggio boschivo, delle cime degli alberi, del fiume gelato. Si veda, tra parentesi, in un romanzo come *L'adolescente* (1875) di Dostoevskij: «Gli uomini rimasti orfani prenderebbero subito a stringersi l'un l'altro con più forza e amore; si afferrerebbero per la mano, comprendendo di esser rimasti soli l'uno per l'altro. La grande idea di immortalità sarebbe svanita e la si dovrebbe sostituire; e tutto quel precedente eccesso di amore per colui che era anche l'immortalità, in tutti si rivolgerebbe verso la natura, verso il mondo, verso la gente, verso ogni erbetta». Tra lo sfacelo di uno stato/non stato con istituzioni (la polizia) incapaci di proteggere e vigilare e lo spettro del conflitto



ucraino evocato nei reportage finali – memento cronicizzato di una frattura al cuore storico della nazione, a un dissidio interiore – sembra affacciarsi nella chiusura l'abbandono (Dostoevskijano) a un nuovo sistema di (non) valori: insomma, la visione (bergmaniana o meno) di Zvyagintsev esibisce una sorta di nuovo nichilismo diremmo spogliato delle sue componenti tradizionali. Dunque, più che la fettuccia rosso-bianca di Alësa ancora annodata all'albero, triste segno di riferimento spaziale, gli sguardi e i gesti sono la marcatura finale di questo stato di cose: nichilismo nella reiterata indifferenza di Boris nei confronti del secondo figlio avuto da Masa, incistata nella sua apatia, nel suo gesto di stizza e fastidio sul corpo del neonato; come nello sguardo nichilista della frontale Zenja-Russia ("Russia" recita la scritta sulla sua maglia), immobile e vuota come il suo sguardo dritto su di noi. Alla condanna di questo Tempo non conscio dei suoi figli e dunque del futuro può riecheggiare ancora il "nichilista" Dostoevskij: «Ogni bambino saprebbe e sentirebbe che ciascuno sulla terra è per lui come un padre e una madre. "Sia pure domani mio ultimo giorno", penserebbe ciascuno guardando il sole al tramonto "fa lo stesso: morirò io, ma rimarranno tutti loro, e dopo di loro i loro figli", e questo pensiero, che rimarranno gli altri a continuare ad amarsi e a trepidare l'uno per l'altro, sostituirebbe quello dell'incontro dopo la morte. [...] Incontrandosi si guarderebbero l'un l'altro con uno sguardo profondo e comprensivo, e nei loro sguardi ci sarebbe amore e tristezza...» (Fëdor Dostoevskij, *L'adolescente*, Mondadori, Milano 1987, pagg. 549-550).

30 GRADI SOTTO ZERO

di Enrico Azzano,
tratto da www.quinlan.it

Lo sguardo in macchina è una scorciatoia narrativa/emotiva che deve essere utilizzata con cautela. Come la disperazione e le lacrime di un ragazzino. O le tragedie familiari. Si pensi, ad esempio, all'imperdonabile sguardo in macchina nella prima sequenza di *Miss Violence* di Alexandros Avranas; alle trappole del cinema furbo e ricattatorio di Thomas Vinterberg (*Il sospetto*); agli iper-melodrammi moraleggianti di Susanne Bier (*Second Chance*), a quella necessità pornografica di mostrare, inquadrare, enfatizzare. Le geometrie e il lento ma inesorabile incedere di *Loveless*, seppur sempre a un passo dal precipizio, neutralizzano queste derive: indubbiamente doloroso, il lungometraggio di Zvyagintsev riesce a dare uno spessore e una valida motivazione a ogni scelta estetica e narrativa, anche al pianto disperato

di Aliocha, a una sequenza così sfacciatamente costruita. Una sequenza che trova il senso compiuto verso la fine di *Loveless*, in uno sguardo in macchina di Zhenya (Maryana Spivak) che è un controcampo chirurgicamente tenuto in sospenso. Il figlio e la madre. La Madre Russia e l'Ucraina. L'indifferenza, il fuori campo.

Si può essere russi o ex-russi in molti modi. Come l'ucraino Sergei Loznitsa (*Austerlitz*, *The Event*, *Maidan*, *Anime nella nebbia*), cineasta capace di percepire sempre la giusta distanza morale dalle immagini, dal racconto, dalla Storia. Come l'astuto Andrej Koncalovskij, spudoratamente filogovernativo col recente *Paradise*. O come Zvyagintsev, sostenuto da capitali europei, libero di tessere metafore impietose, di puntare il dito contro il disfacimento della Russia, della Madre Russia. Un disfacimento politico, sociale e morale che ha i suoi templi pagani, dei monumenti che solo apparentemente sono silenziosi: *Loveless* ha uno sguardo quasi documentaristico sui cimiteri della Russia oramai soffocata, sugli imponenti scheletri di edifici che ci raccontano di un passato oramai lontano e di un futuro fatto di indifferenza, individualismo, consumismo.

La ferocia di *Loveless* sgorga da uno sguardo preciso, lucido, anche spietato. Zvyagintsev tratteggia delle madri glaciali, calcolatrici, fin troppo pragmatiche. E dei padri deboli, apatici. Non solo Zhenya, proiettata verso un matrimonio con un uomo facoltoso, pronta ad accomodarsi in un salotto lussuoso, a tenersi in forma sul tapis roulant. A scappare su un tapis roulant. Le altre madri fanno ancora più paura: incattivite, avvinghiate ai soldi, alla proprietà. Già, proprietà, prospettive. E selfie, l'unica prospettiva possibile, col resto del mondo fuori campo.

A smussare gli eccessi didascalici, fin dalla scolastica linearità della trama, concorrono la tagliente colonna sonora di Evgeni Galperin e la messa in scena di Zvyagintsev, questa architettura visiva che sequenza dopo sequenza sembra voler erigere una pietra tombale sulla Russia, sulle scelte politiche, sull'imbastardimento capitalista.

Di *Loveless* non restano impressi solo sguardo in macchina di Zhenya o le lacrime di Aliocha, ma anche e soprattutto i luoghi. Il bosco, la gigantesca parabola satellitare, il cortile della scuola (altro significativo controcampo). Luoghi che vengono via via coperti dalla neve, dal freddo che avanza: Zvyagintsev sembra volerci dire che non c'è più tempo, l'inverno sta arrivando, un'epoca è oramai tramontata. E così gli stessi luoghi sembrano cambiati, come le persone, la gente, i ragazzini che giocano nel parco. Come Loznitsa, Zvyagintsev chiede al nostro sguardo di fare attenzione, di osservare nuovamente quello che abbiamo già visto, come la stanza di Aliocha, il panorama dalla sua finestra. Ancora quel bosco, la parabola, i ragazzini che giocano. Ma la prospettiva è cambiata. Per sempre (?).