

27/28/29/31 ottobre THE FATHER

Regia: Florian Zeller

Interpreti: Anthony Hopkins, Olivia Colman, Imogen Poots, Rufus Sewell, Olivia Williams

Genere: Drammatico

Origine: GB, 2020

Durata: 97'

Florian Zeller mette in scena la sua pièce omonima: straniante "horror" da camera in cui ricordi e vuoto si sovrappongono. Con un maestoso Anthony Hopkins

“E io, chi sono realmente io?”. Molto spesso il cinema, anche di recente, ha raccontato storie incentrate su demenza senile e Alzheimer. Pensiamo ad esempio all’incursione americana di Paolo Virzì con [Ella & John](#), o all’ancora inedito in Italia [Supernova](#) di Harry Macqueen.

Un orologio perso di continuo, una casa che ogni volta appare differente, persone che assumono altre sembianze, una finestra dalla quale affacciarsi con la speranza che invece il mondo intorno a noi sia sempre lo stesso.

Esordendo dietro la macchina da presa, il drammaturgo francese Florian Zeller porta sullo schermo la sua omonima pièce teatrale del 2012 (già trasformata in film nel 2015 da Philippe Le Guay, con [Florida](#), protagonista il compianto Jean Rochefort), di fatto (ri)costruendo sulla maestosa interpretazione dell’ultra 80enne Anthony Hopkins – secondo Oscar dopo quello ottenuto per *Il silenzio degli innocenti* – uno script (firmato insieme a Christopher Hampton, anche questo premiato dall’Academy) capace di sfiorare i lidi dell’horror da camera.

Il primo terzo del film è da questo punto di vista sorprendente e disturbante: Anne (Olivia Colman, al solito magnifica) si reca dall’anziano genitore, Anthony, dopo che quest’ultimo ha messo in fuga l’ennesima badante che provava ad occuparsi di lui. Una situazione che non può più ripetersi, men che meno ora che la figlia ha deciso di trasferirsi da Londra a Parigi con un uomo conosciuto da qualche giorno e quindi non potrà più andare a trovarlo quotidianamente.

Basta semplicemente questo prologo ad intradare *The Father*, film che come recita il sottotitolo italiano, da questo momento in poi diventa una sorta di allucinazione percettiva in cui, davvero, *nulla è più come sembra*.

È questo lo scarto più significativo operato da Zeller, che mette come ovvio al centro il rapporto padre-figlia ma si allontana dai crismi del *kammerspiel* canonico, lineare, per chiederci invece l’empatia totale, quasi fisica, contemporanea al progressivo sfaldamento dell’essenza individuale del protagonista.

In un certo senso, *The Father* diventa allora caleidoscopio emotivo in cui i ricordi e il vuoto finiscono per sovrapporsi, avvicinando e allontanando i due protagonisti senza soluzione di continuità, trasformando via via la realtà circostante e, con essa, le persone (?) che la abitano.

Lo smarrimento di Anthony è giocoforza anche il nostro, ma l’abilità di Zeller – e dei magnifici attori che dirige – è quella di non cedere mai alle lusinghe del giochino a effetto o della furbizia autocompiaciuta, men che meno si ricerca la facile via del pietoso e/o del ricattatorio: il film – che le musiche di Ludovico Einaudi contrappuntano in maniera decisiva – cerca piuttosto l’insolita via di una “ricostruzione/decostruzione” dei fatti, che è poi quella intrinseca del cinema stesso e, appunto, della

memoria.

Di chi è la casa in cui si svolge gran parte dell'azione? Di Anthony? O l'uomo è ospite in casa della figlia e del marito? E chi sono queste persone che ora dicono di essere Anne e Paul (Olivia Williams, Mark Gatis, Rufus Sewell)? E la nuova ragazza che si dovrà prendere cura di lui, Laura (Imogene Poots), perché assomiglia così tanto all'altra figlia di Anthony, la più piccola, "la pittrice", che "sono mesi che non è più venuta a trovarmi"?

Situazioni e dialoghi si accavallano, la dimensione temporale si sfalda e, di pari passo, la realtà si sgretola davanti agli occhi di un uomo che non può più controllare nulla. Ma qual è la versione autentica del mondo intorno a noi?

Zeller si interroga su questo, lasciando in superficie l'esplosiva performance di Hopkins (incredibile la maestria con cui riesce a saltare da un *mood* all'altro, ad essere contemporaneamente leggiadro, spento, euforico, severo, indifeso) e mantenendo sottotraccia una riflessione più ampia, che si eleva dal "semplice" resoconto di un uomo afflitto da demenza e da una figlia che pensa al modo migliore di aiutarlo.

Quello che ci definisce, la narrazione di noi stessi, gli ancoraggi degli affetti e delle cose "di valore" (l'orologio...), la certezza di *abitare* un luogo (la casa) che, come noi, custodisce in silenzio la nostra storia, il nostro percorso.

La frammentarietà dei ricordi finisce per definirci, per *ricostruire* un'immagine di noi che il tempo altrimenti finirebbe per inghiottire: ecco, *The Father* ragiona sullo spaventoso momento in cui – senza che nessuno potrà mai impedirlo – tutto questo incomincia a disperdersi come granelli di sabbia che si allontanano trascinati via dal vento.

Le ante di uno sgabuzzino si aprono in realtà su un corridoio di una casa di cura, la finestra che prima affacciava su una strada ora svela il fogliame rigoglioso di un parco, il *prima* – alcune parti di esso – esiste ancora, l'adesso e il dopo sono nulla più che un miscuglio di immagini, parole, momenti che continuano a sovrapporsi, mescolarsi in un bagaglio ormai chiuso definitivamente.

Le regole abituali, la routine, tutto diventa un labirinto di domande senza risposta, che non combacia più con la percezione che abbiamo di noi stessi e di chi è intorno a noi: "Che cosa sta succedendo attorno a me?", è questa la domanda che si pone Anthony.

Ed è questa la straniante dimensione in cui Zeller ci chiede di entrare, tenendo a mente quali sono i film che lui stesso cita per "una migliore descrizione dell'universo" che voleva creare: "*Amour* di Haneke, per la semplicità e la violenza dell'emozione suscitata. *Rosemary's Baby* di Polanski per il coinvolgente clima di stranezza che impone in uno spazio unico. E *Mulholland Drive* di David Lynch, per l'inventività narrativa che fa coesistere numerose realtà contraddittorie e pone attivamente gli spettatori in una posizione in cui possono scoprire le proprie ragioni all'interno del film". Impossibile aggiungere qualsiasi altra cosa.

Valerio Sammarco
Cinematografo.it

Una donna rientra in quello che supponiamo essere il suo appartamento. È, invece, dell'anziano padre, al quale rimprovera di aver fatto fuggire, accusandola del furto del suo orologio da polso, l'ennesima infermiera. Si consuma, tra i due, una modesta discussione, durante la quale lei gli annuncia che sta per lasciare Londra ed è, dunque, impellente prendere una decisione sul futuro del genitore, simbolicamente gravato dallo spettro di una casa di cura. Stacco: in poche inquadrature fisse la macchina da presa illustra gli interni del ricco appartamento, svuotati di ogni presenza umana. Un dettaglio ci porta in cucina, ove il padre si prepara una tazza di tè mentre danza cautamente su un'amata [romanza](#) di Georges Bizet. Un rumore, come di serratura, attira la sua attenzione e, recatosi in

salotto, vi trova un uomo seduto con agio in poltrona, che dichiara, tra lo stupore nostro e dell'anziano, di essere suo genero e che quella è, in effetti, casa sua. È, questa, la prima di una lunga serie di fratture nella nostra comprensione degli eventi, che ci accompagneranno lungo i novantasei minuti di questo dramma da camera, messo in scena dall'esordiente Florian Zeller, che adatta (per la seconda volta, dopo il garbato, ma innocuo, "Florida" di Philippe Le Guay) la propria omonima pièce teatrale, dividendo la penna con l'amico Christopher Hampton.

L'esito è una immersione percettiva nella coscienza di uomo affetto da demenza, di cui, attraverso un montaggio che intreccia tempi e spazi e sovrappone indistintamente piano della realtà e piano dell'immaginazione, condividiamo l'atroce disorientamento che la malattia porta con sé, l'impressione di una realtà sgretolata e priva di appigli logici. Emerge, in ciò, la natura del film, che è un labirinto dilatato nello spazio – gli stessi androni introducono a locali diversi, una camera da letto si apre sul corridoio di un ospizio – e nel tempo – attraversando un uscio si cambia prospettiva temporale, la stessa scena è ripetuta due volte – e che percorriamo come fosse un'incisione di Escher, col timore di un assurdo sempre pronto a sorprenderci al termine di una scala. Non più garanzia di realtà, l'immagine è foriera di dubbi, incertezze, ipotesi sconclusionate: la fanciulla col volto di Imogen Poots, che ricorda all'anziano una figlia (forse) defunta, si è davvero brevemente occupata di lui? O la mente ha proiettato volti del suo passato su una figura immaginaria?

Inutile cercare un appiglio nelle parole della figlia, unico personaggio, a ben vedere, alla cui presenza siamo legittimati a credere, quando neppure riusciamo ad appurare se ella debba o meno trasferirsi a Parigi – dove neanche parlano inglese!, le ricorda desolato in letimotiv il genitore. Ogni affermazione ha il suo contrario in questo dramma che di tanto in tanto potrebbe ricordare una fantasia dell'assurdo (e *tragic farce* era, appunto la dicitura che sottotitolava l'opera nelle repliche losangeline), se non fosse improntato, come dichiarano a gran voce i campi fissi sugli interni borghesi e gli ingressi in *ostinato* dei violini di Ludovico Einaudi, a una austerità senza rimedio.

Sia detto senza riserve: "The Father" ha dalla sua un'idea forte, ottime interpretazioni e una discreta – sebbene convenzionale – drammaturgia. Se lo criticiamo non è per carenze nei singoli contributi, ma perché il cinema non è la semplice somma delle sue parti. In particolare, al termine del film, si riconosce una fragilità nell'architettura allestita da Zeller, il segno di un'opera che si risolve nel suo stesso meccanismo, reiterato ad libitum per inscenare un trasferimento sensoriale – assai efficace sulla breve distanza, ma debole una volta che se ne siano compresi gli ingranaggi – e da cui l'ultimo atto si smarca per non rischiare la colpa di lasciare lo spettatore in confusione oltre l'ultima inquadratura.

Quel che più insospettisce è quanto poco il film dichiari la sua natura teatrale, quasi il regista si fosse a priori imposto di *fare del cinema*, ossia di adattare il testo a un diverso linguaggio, anziché lasciare che vi aderisse liberamente. Si veda la cura con cui le fratture del reale, quei momenti in cui il montaggio interviene a scomporre il mondo del protagonista, siano preparati da un indugio della camera, in cui si manifesta la prevedibilità di uno schema. Forse col timore di chi, nuovo a un mezzo espressivo, tema di abusarne, Zeller sembra volerci spiegare che sta accadendo qualcosa, anziché lasciarlo semplicemente accadere, da cui la severità di una messa in scena tanto impegnata a evitare il rischio di artificiosità da irrigidirsi in un accademismo un po' sterile.

Non è un caso che i momenti migliori del film siano quelli ove il gesto dell'attore è lasciato libero di mostrarsi e noi dimentichiamo, per un istante, la struttura a incastri che vorrebbe sostenere l'opera. Tra tutti, ne riferiamo due: il sorriso reciproco che padre e figlia si scambiano in ascensore e, ancor più, la scena del maglione. Di ritorno a casa, la figlia scorge il padre intento, come cercasse di risolvere un rompicapo, a infilarsi un maglione. Gli si avvicina, senza poter nascondere il dolore per quella vista, e, rimproverandolo affettuosamente, lo aiuta. Il breve scambio successivo – "Anne?", "Cosa?", "Grazie per tutto quello che fai" – e lo sguardo in risposta di Olivia Colman hanno la sincerità e la forza delle piccole cose vere.

C'è da rammaricarsi all'idea che il film non sia stato maggiormente consacrato alla maestria dei due interpreti, alla semplice messa in scena dei loro gesti quotidiani, anziché aderire a una drammaturgia

che ripete, sostanzialmente invariate, le forme di un cinema da camera alto-borghese, in cui non manca nemmeno l'oggetto-simbolo – l'orologio continuamente dimenticato dal genitore – a significare, qualora ci fossimo distratti, che il tempo è per il protagonista una qualità ormai inafferrabile. Quanto alla decostruzione dei parametri di orientamento del racconto, è bene aggiungere che essa si inserisce in una tendenza affatto estranea alle sperimentazioni di certo cinema da una ventina d'anni a questa parte. L'invenzione di Zeller è di indirizzare gli scompensi spazio-temporali prodotti dal montaggio verso quella che potremmo definire una cinematografia clinica, che restituisce la forma della malattia, precipitandoci nella percezione illogica di una mente alterata, ma nel far questo riduce il film a meccanismo, disturbando la stessa immedesimazione che intenderebbe favorire.

Matteo Pernini
OndaCinema.it