

## Cinema pop 2010

*Bastardi senza gloria* di Quentin Tarantino

*Up* di Pete Docter

*The informant* di Steven Soderbergh

**Basta che funzioni** di Woody Allen

*Parnassus - L'uomo che voleva ingannare il diavolo* di Terry Gilliam

*Nemico pubblico* di Michael Mann

*Bruno* di Larry Charles

*A serious man* di Ethan e Joel Coen

La suddivisione tra cultura alta e cultura popolare, anche in presenza di reciproche contaminazioni, rimase reale più o meno fino all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso; poi, a causa di mutamenti della realtà economica e sociale occidentale (che qui non analizzeremo), questa distinzione divenne obsoleta, sostituita dal concetto di cultura di massa, fenomeno che si propagò e implementò attraverso i tradizionali mezzi di comunicazione (libri, riviste, radio, cinema), anche se decisiva fu la diffusione della neonata televisione che divenne ben presto la più influente creatrice di "cultura" in tutto il mondo.

Nacque così la cultura pop che fondeva forme artistiche alte con l'intrattenimento popolare, creando un nuovo tipo di espressione culturale conosciuta (anche se non fruita) dalla maggioranza delle persone delle singole nazioni. Alcune correnti artistiche (dal postmodernismo in architettura e letteratura alla Pop art nelle arti visive) anticiparono il cambiamento sociale facendo proprie le tematiche della contaminazione e del consumismo, ma presto questa nuova tendenza si impose in tutto l'Occidente, mutandone la vita artistica e culturale. Con ciò non voglio sostenere che in Italia tutti leggevano Moravia o Pasolini, assistevano a spettacoli di Dario Fo o Giorgio Strehler, frequentavano mostre dedicate a Guttuso o Ligabue, ascoltavano Jannacci o Gabe; però li conoscevano e sapevano cosa rappresentavano (nel bene e nel male) per la cultura nazionale: per alcuni decenni le immagini, i colori, le musiche, i volti che componevano il mondo artistico delle singole nazioni furono realmente popolari. Erano certamente conoscenze mediate dai mezzi di comunicazione che spiegavano cosa era giusto e cosa no (chi avrebbe mai appeso nel proprio salotto una serigrafia di una confezione di zuppa o un ingrandimento di un fumetto se qualche importante critico non avesse prima affermato che era cosa buona e giusta?), ma condivise collettivamente da tutto un popolo, qualsiasi fosse la classe e il ceto di appartenenza.

Seminale nella nascita di una cultura pop fu la diffusione del cinematografo che, primo fra tutti, riuscì a coniugare arte e intrattenimento con un linguaggio presto fruibile dalla maggioranza degli spettatori; anche su ciò non voglio dilungarmi ma occorre sottolineare come i film dei vari Antonioni, Fellini, De Sica, Rossellini ecc. rappresentarono uno dei momenti di maggior successo nella creazione di un'identità culturale nazionale.

Ma quando parliamo di cinema pop lo sguardo si volge immancabilmente a ovest, verso gli Stati Uniti, grandi creatori di intrattenimento per le masse e colonizzatori culturali per antonomasia: solo così si può spiegare l'enorme eco che ha avuto recentemente in tutto il mondo la morte di un cantante mentalmente instabile che solo in pochi, almeno in Italia, ascoltavano ancora. Ma anche questo fenomeno è ormai in fase terminale, riservato ormai ad una piccola nicchia di fruitori e appassionati, non più condiviso dall'intera nazione: non esistono più registi, cantanti, teatranti o scrittori che abbiano sostituito le passate icone nell'immaginario collettivo popolare e che possano competere con la loro fama. La musica si è ridotta a semplici jingle, il cinema è scomparso dietro il fumo degli effetti speciali, i fumetti sono stati triturati dai videogiochi, il teatro dai reality show, i giornali sono stati soppiantati dalle veline (e qui gioco con il doppio significato della parola) e i film e telefilm televisivi sono visti meno della pubblicità che li interrompe. La cultura pop conta ormai solo pochi appassionati, tanti quanti sono coloro che si scomodano per andare a vedere film che non contengano solo esplosioni e combattimenti (o, in alternativa, un transatlantico che affonda); e poiché questa cultura nasce con il cinema americano è giusto che con esso si spenga. Per comprendere cosa è diventato oggi questo fenomeno che ha mutato il volto e il pensiero di buona parte del mondo non esiste palcoscenico migliore delle recenti produzioni cinematografiche di alcuni dei più importanti registi statunitensi, uscite nelle sale proprio in questi mesi. Credo che possiamo essere d'accordo che tra i vari Coen, Mann e Gilliam il posto d'onore spetta a Quentin Tarantino, colui che ha trasformato la citazione in forma d'arte miscelando in un enorme

calderone il meglio e il peggio del cinema popolare mondiale, traendone alcune delle opere cinematografiche più adrenaliche e sconvolgenti degli ultimi decenni: vera cultura pop! Ma come gli abitanti di Krypton non ascoltarono gli avvertimenti di Jor-El sull'imminente fine del pianeta, anche noi abbiamo chiuso gli occhi davanti alle prime incertezze apparse in *Kill Bill* e confermate in *Grindhouse*. Quello di Tarantino era un cinema che sempre più andava rinchiudendosi in una preoccupante forma di autismo, dove il rifiuto del mondo esterno veniva interpretato come una prova della sua genialità; sempre più la citazione, il rifacimento ironico, la riproposizione ingigantita giustificavano trama e messa in scena, e non viceversa: la ripetizione insistita di modelli e idee del passato come ultima e terminale spiaggia per la cultura pop.

Ora arriva **Bastardi senza gloria** e la triste realtà si affaccia anche alle menti dei devoti al culto tarantiniano (come il sottoscritto): siamo di fronte ad un cinema fine a se stesso, alienato da ciò che racconta. La Storia (qui rappresentata dalla seconda guerra mondiale) è solo un pretesto per proporre situazioni e coincidenze che il regista aveva già deciso di far accadere, indifferente ad ogni ostacolo logico o storico; siamo così all'interno di un mondo autoreferenziale dove il fan di Tarantino ritrova le solite esagerazioni, trame incrociate, lunghi dialoghi, esplosioni di violenza e personaggi eccessivi; per lo spettatore ignaro, al contrario, è come iniziare a leggere gli *X-men* dal n. 322 o assistere alla 15millesima puntata di *Sentieri* (7 settembre 2006), vale a dire passare tutto il tempo a bocca aperta chiedendosi continuamente "Ma cosa sta succedendo?". Naturalmente tutto il cinema pop del 21° secolo cita e rilegge il passato, peste mi colga se negassi una tale verità: **Up** di Pete Docter e Bob Peterson è una miscela di riferimenti al cinema fantastico e d'avventura (da *L'isola misteriosa* di Cyril Enfield al *Mondo perduto* di Harry Hoyt), così come Gilliam ripropone i temi delle sue precedenti opere nel recente **Parnassus**; ma lo sguardo di questi (e tanti altri) autori è rivolto all'uomo, ai suoi sentimenti e al vivere nel mondo contemporaneo, e la citazione è funzionale allo scopo prefissato e arricchisce i livelli di lettura dei film (splendide opere di arte pop impreziosite da una spruzzata di ironia, di cui parlerò in seguito).

Come dobbiamo invece giudicare l'ultima opera di Tarantino? Se un regista che possiede il tocco di Re Mida nel trasformare il trash in forma d'arte sbaglia gli ingredienti magici, il tonfo conseguente sarà catastrofico, certamente peggiore di un normale film brutto: guardiamo ad esempio l'ultima produzione di Woody Allen, **Basta che funzioni**, l'ennesima inutile opera del regista che però si salva per il tentativo di raccontare con ironia la vita di alcuni intellettuali borghesi newyorkesi; oppure **Bruno**, film che ripete con minore incisività il modello inaugurato da *Borat* ma che riesce comunque a fornirci un realistico spaccato dell'omofobia americana. Nulla di tutto ciò si può dire di **Bastardi senza gloria**, un irritante e insopportabile pasticcio cinematografico.

Tarantino, dopo aver saccheggiato vari generi cinematografici (tutti necessariamente pop), con questo film vuole rendere omaggio al genere che lui stesso definisce Maccaroni kombat (come se se ne sentisse la necessità) e lo fa senza pensare né capire quello che sta narrando (la Seconda guerra mondiale). Così non è chiaro se l'opera sia una parodia, un film di guerra o un gioco meta cinematografico; probabilmente un po' di tutto ciò dove ogni empassè è risolta con fughe in avanti, direttamente nel ridicolo storico e artistico. Il film non è una farsa perché i momenti migliori e più riusciti sono i drammatici interrogatori del perfido nazista Hans Landa (ai quali aggiungo la scena ambientata nella "pittoresca" taverna francese), sequenze nelle quali il gioco tra predatore e preda è descritto con quell'intensità e inventiva che ci ricordano di cos'è capace Tarantino. Ma la realizzazione dell'attentato ai gerarchi nazisti è talmente improbabile (Hitler, Goebbels, Borman, ecc. riuniti in un unico cinema senza nessun soldato a vigilare!!??) da distruggere in quell'ultima esplosione tutto ciò che poteva esserci stato di buono fino a quel momento.

Meglio volgere lo sguardo altrove, in particolare all'ultima produzione di quella perfetta fabbrica di sogni di nome Pixar, che in pochi anni ha subissato, per qualità e successo commerciale, tutti gli altri produttori di film d'animazione. Il motivo per cui in questo campo la Walt Disney è ancora oggi la casa cinematografica più conosciuta al mondo è legato alla riflessione fatta in apertura: la cultura di massa che ha elevato alcuni artisti ad icone internazionali non è più riuscita a rinnovarsi a causa del suo irreversibile declino; così oggi la Disney ha pensato bene di acquistare l'invincibile avversaria. **Up** è l'ultimo capolavoro di questi geni dell'animazione e racconta l'avventura di Carl Fredricksen che, dopo la morte della moglie Ellie, decide di realizzare il sogno che li ha legati fin da piccoli: cercare le Cascade Paradise nel lontano Sudamerica, dove tanti anni prima scomparve il loro idolo, l'esploratore Charles Muntz. **Up** è quindi prima di tutto un film d'avventura che pesca nel nostro immaginario letterario e

cinematografico, dai mondi perduti di Doyle agli animali umanizzati dal Dottor Moreau di Wells, (compresa la “gallina gigante” creata da Harryhausen per il già citato *L'Isola misteriosa* di Enfield); ma ciò che rende quest'opera l'ennesimo capolavoro d'animazione è la capacità di Pete Docter e Bob Peterson di padroneggiare il linguaggio cinematografico per raccontare una storia che ci parla con semplicità e intensità di amore, amicizia e paternità. La scena che narra in pochi minuti la vita di Carl ed Ellie attraverso piccoli particolari e gesti quotidiani (ai quali tutto il film farà riferimento) è un perfetto esempio delle vette artistiche che gli autori della Pixar possono raggiungere, come già dimostrato nella lunga parte iniziale del precedente *Wall-E* basata solo su gag visive che rimandavano direttamente, più che al cinema di Charlie Chaplin (come alcuni hanno sostenuto), a quello di Buster Keaton e alle sue geniali, silenziose invenzioni. E la lettura finale del diario di Ellie da parte di Carl, seduto a fianco della poltrona vuota sulla quale lei sedeva, è un momento talmente emozionante da farci ricordare cosa intendiamo con “la magia del cinema”.

**The informant** di Steven Soderbergh potrebbe essere letto come l'ennesimo prodotto di quel cinema di denuncia americano (*Insider - Dietro la verità*, *Michael Clayton*, *Erin Brockovick*, ecc...) che tanto ha colpito le coscienze di tutto il mondo. Qui però la figura dell'“eroico” uomo qualunque che aiuta i giusti a punire i cattivi viene proposta con uno straniante ribaltamento ironico. Siamo all'inizio degli anni Novanta quando Mark Whitacre, dirigente di una multinazionale dell'industria agroalimentare, informa l'FBI di accordi illeciti sui prezzi di alcuni prodotti. Il film per un po' procede rispettando i tradizionali canoni del genere, ma lo spettatore inizia a intuire che qualcosa non torna ascoltando lo sciocco commento sonoro scelto dal regista per accompagnare una storia dai risvolti drammatici; non sto parlando certo degli improbabili accostamenti musicali alla Tarantino (dopo i Santa Esmeralda nella scena di combattimento giapponese in *Kill Bill* ecco David Bowie nei momenti precedenti all'attentato a Hitler in **Bastardi senza gloria**) ma di musiche che rimandano alle commedie hollywoodiane degli anni Cinquanta; e infatti pian piano viene alla luce il progetto di Soderbergh: l'informatore non rappresenta la parte sana dell'America ma la reale anima della nazione; egli è infatti un uomo semplice e ingenuo che fa la cosa giusta e, nel frattempo, ruba, truffa e mente; una persona che ha una immagine di sé così idealizzata da non riuscire a comprendere perché lo Stato lo punisca per le sue malefatte visto che lui è uno dei “buoni”. Un film spiazzante e non proprio avvincente ma molto illuminante su una nazione che pensa di incarnare il ruolo del bene nel mondo nonostante l'Iraq, i mutui subprime e American idol.

Chi in questi anni ha raccontato il centro di questa America è stato sicuramente Woody Allen che con i suoi film su New York ci ha mostrato cosa significava vivere nella più grande fucina culturale del mondo. Ma, in parallelo all'appassirsi dell'interesse popolare per le produzioni artistiche newyorkesi, è tramontata anche la capacità di rinnovarsi del regista che, ormai da tempo, ci ripropone stancamente i soliti, logorroici e personali alter ego che si aggirano per la solita Manhattan tra mostre, cinema e ristoranti, sempre troppo presi da se stessi per cercare di comprendere chi li circonda. In **Basta che funzioni** si torna all'antico: Boris Yelnikoff, un anziano tanto geniale quanto scorbutico e irascibile, passa la vita a esporre i suoi acidi pensieri agli amici che (incomprensibilmente) continuano a sopportarlo. Una sera ospita nel proprio appartamento la giovane, bella e stupida Melody e la sua vita cambia: trovandoci in un film di Allen è normale che ben presto la ragazza si innamori di lui, forse affascinata dalle sue bianche e spelacchiate gambe che spuntano dalle braghette che indossa durante tutto il film, donandogli un misterioso fascino che solo Melody e Woody Allen intravedono. Da qui in poi è tutto un tourbillon di coppie che si sfasciano e si scambiano fino ad arrivare ad un happy end collettivo dove ogni personaggio trova la propria anima gemella, o almeno qualcuno con il quale possa “funzionare”. Certo che andare al cinema per ricevere consigli sulla vita di coppia da Woody Allen ha un non so che di paradossale...

Torna finalmente al cinema un regista che meriterebbe un intero capitolo in un libro sulla cultura pop; e lo fa con l'ennesimo film visionario e immaginifico. Nonostante **Parnassus - L'uomo che voleva ingannare il diavolo** di Terry Gilliam riproponga stile e tematiche delle sue opere precedenti (penso in particolare a *Le avventure del Barone di Munchausen*) il risultato è colmo d'entusiasmo, traboccante d'invenzioni visive e piani di lettura stratificati.

Il Dottor Parnassus, diventato immortale per aver vinto una sfida con il demonio (interpretato da Tom Waits), percorre le strade della Londra contemporanea (in quale altra città poter ambientare l'originale

miscela di tradizione e postmoderno di Gilliam?) insieme a suoi aiutanti (la figlia Valentina, il giocoliere Anton e il nano Percy) per vincere l'ennesima scommessa con il diavolo: salvare le anime di cinque spettatori del suo teatro itinerante, evitando che cadano preda del maligno. Per far ciò deve convincere persone scelte casualmente ad entrare nell'Imaginarium, un mondo irrealmente celato/creato dalla mente di Parnassus, il cui ingresso è nascosto dietro uno specchio al centro del raffazzonato palcoscenico. La posta in palio è l'anima della figlia, offerta sedici anni prima dal padre al diavolo in cambio della possibilità di tornare ad essere mortale per poter così conquistare la donna amata. Fondamentale in questo gioco sarà l'incontro con l'ambiguo Tony Shepherd, interpretato dal defunto Heath Ledger, poi sostituito in modo ingegnoso ed efficace da Johnny Depp, Jude Law e Colin Farrell.

Come nei suoi momenti migliori Gilliam ci immerge in un viaggio picaresco alternando luoghi angusti, freddi e sporchi a mondi colorati e spazi infiniti; e dopo averci fatto attraversare le grigie e umide strade di Londra in un baraccone di teatranti scalcinati trainato da cavalli, ci catapulta improvvisamente su verdi e soffici colline con fiumi d'argento solcati da gondole dorate. **Parnassus - L'uomo che voleva ingannare il diavolo** è come un roboante tsunami d'invenzioni visive e narrative, il cui (unico?) difetto è di non aggiungere nulla di veramente nuovo alla weltanschauung del regista, rielaborando e riproponendo molte delle suggestioni che animano la sua opera complessiva, immergendoci ancora una volta in un tourbillon di colori, sensazioni e oggetti talmente pop da creare un effetto di spaesamento post-moderno. Qui mi limito a sottolineare la passione di Gilliam per gli spettacoli di burattini, evidente già nelle sue animazioni per i film dei Monty Python (rigide figurine che entravano in scena con movimenti meccanici e ripetitivi) o in *Le avventure del Barone di Munchausen* dove non solo i vari episodi sono raccontati come piccoli quadretti con al centro dell'azione il Barone, ma nel finale finzione teatrale, realtà, recitazione e narrazione si fondono in un gioco di caotiche contaminazioni mostrandoci gli attori/marionette uscire dal palcoscenico per aprire la porta/varco verso l'esterno. Finale che si ripete, ribaltato, anche in **Parnassus - L'uomo che voleva ingannare il diavolo** dove il Dottore e Percy narrano ai passanti le loro avventure attraverso uno spettacolo di burattini, portando a compimento ciò che, a ben vedere, era iniziato già dalla prima apparizione dello spettacolo itinerante, quando si alza il sipario (anche se in questo caso si dovrebbe dire cala) e sul palcoscenico appaiono gli attori con costumi, movenze e dialoghi che rimandano immediatamente al teatro delle marionette e alla commedia dell'arte italiana. Gilliam fa così diretto riferimento al puppet show, genere di spettacolo molto popolare in Gran Bretagna dal 18° al 20° secolo, e in particolare alle rappresentazioni delle storie di Punch e Judy durante le quali l'anarchico protagonista si scontra con vari personaggi tra i quali il diavolo (chiamato Old Nick), risultandone sempre vincente. A ben vedere è tutto il cinema di Gilliam a "credere" in questa capacità di astrarsi dalla realtà oggettiva (stiamo osservando alcuni burattini mossi con fili semi-visibili) per emozionarsi davanti al meraviglioso e al fantastico; così chiunque entri nell'Imaginarium di Parnassus incontra immediatamente (in modo non mediato) i propri più profondi desideri, luminosi od oscuri che essi siano. Anche se nel film si parla di Immaginazione e non di Desiderio appare però chiaro che coloro che visitano i mondi del Dottore non si confrontano con la propria ragione ma con le pulsioni che animano il loro cuore (la donna borghese che vive un mondo di splendore consumistico, Tony che sale scale che portano al cielo o che vive il suo trionfo sociale); e quanto può essere potente il "desiderio" non lo scopriamo certo con Gilliam: mai prova (letteraria) fu più efficace di quella illustrataci da Angela Carter in *Le macchine infernali di Desiderio* dove, con una metafora abbastanza esplicita, sono i luoghi stessi (le città, le strade, i palazzi) a mutare, a modificarsi sotto l'urto dei desideri amplificati dalle macchine del Dottor Hoffman, sovvertendo così la nostra realtà e l'ordine della nostra vita. Ennesima dimostrazione che occorre prestare attenzione ai desideri che si esprimono: a volte potrebbero avverarsi.

Da alcuni anni i film di Michael Mann sfiorano la perfezione. Il loro livello qualitativo è praticamente insuperabile: inquadrature suggestive e originali, fotografia affascinante e ricca di sfumature "sperimentali", recitazione convincente, fluidità narrativa sempre al servizio della trama e commenti sonori mai banali o scontati (ebbene sì, a costo di far infuriare ancor più gli irriducibili fans di Tarantino affermo che le colonne sonore selezionate da Mann non hanno eguali nel cinema statunitense – a parte quelle dei film di Gus Van Sant). Insomma, opere che da *L'ultimo dei Mohicani* in poi non ha mai visto il regista sbagliare un colpo. Così è anche per **Nemico pubblico**, ricostruzione degli ultimi anni di vita di una delle icone pop americane del secolo scorso: John Dillinger. Che il crimine abbia sempre ambiguamente affascinato il pubblico non è certo una novità, ma gli anglosassoni hanno arricchito

l'immaginario popolare introducendo la figura del ladro che ruba ai ricchi per "donare" ai poveri; e Dillinger è stato inserito, volente o nolente, in tale categoria. Così Mann produce una biografia romanzata (tratta dall'omonimo saggio di Bryan Burrough) del famoso rapinatore di banche precisa e scorrevole, cercando anche di contestualizzare il periodo storico (proprio come dovrebbe fare ogni buon film che parla di Storia – e immaginate a chi sto pensando in questo momento) attraverso brevi scene forse non immediatamente comprensibili allo spettatore che non conosce già un po' di storia americana (la grande depressione, il proibizionismo, la nascita del mito di J. Edgar Hoover, la legislazione anti-criminalità, ecc...) ma comunque utili per orientarsi meglio nella biografia di Dillinger.

La recensione potrebbe terminare qui se non fosse per un "piccolo" particolare: al film manca quel pathos, quell'emozione che solitamente arde sotto la superficie delle opere di Mann, per poi esplodere in scene epiche come lo scontro tra Pacino e De Niro in *Heat – La sfida* o tra Tom Cruise e Jamie Foxx in *Collateral*. In **Nemico pubblico** è come se il regista fosse convinto che sia sufficiente raccontare la storia di un'icona della cultura americana per appassionare lo spettatore, ma così non è; e se il cuore dell'amante del cinema palpita alla vista dei fari dell'auto in fuga nel buio del bosco o dei colori del cielo riprodotti con pellicole speciali, ciò non avviene né durante le scene d'azione né in quelle più sentimentali; ed è un peccato perché **Nemico pubblico** è veramente un film perfetto.

Come saprete esistono film denominati mockumentari, cioè finti documentari dove ciò che viene spacciato per vero è in realtà fiction; le opere con Sacha Baron Cohen quali *Borat* e **Bruno** (entrambi di Larry Charles) apparterebbero a tale genere. Effettivamente è vero che il protagonista di *Borat* non è un giornalista kazako in trasferta negli Stati Uniti per realizzare una trasmissione televisiva sulla Grande Nazione America, così come **Bruno** non racconta il reale tentativo di un presentatore gay austriaco di diventare famoso dopo essere stato licenziato dalla emittente per la quale lavora, ma sono vere (o quasi) tutte le persone che l'attore incontra nei suoi viaggi, e ancora più veri i loro comportamenti. Dovremmo perciò valutare i film di Baron Cohen più come una nuova versione della mitica Candid camera (o Specchio segreto per i veri italiani) che non come un falso cinematografico.

**Bruno** ripresenta le stesse tecniche (e a volte le medesime situazioni) viste in *Borat*, perfette per convincere i malcapitati protagonisti a comportarsi in modo spontaneo e rivelare il loro reale pensiero sugli omosessuali; e bisogna dire che il limite che l'attore si pone nel tentativo di provocare queste ammissioni va molto oltre il buon gusto e il buon senso; ma il metodo è estremamente efficace! Così dopo aver deriso la passione dei bianchi anglosassoni per i gangsta afroamericani (con il personaggio di Ali G, protagonista di una serie televisiva e di un film) e aver mostrato a tutto il mondo il livello di maschilismo che si nasconde nella società americana (in *Borat*), ora Sacha Baron Cohen si dedica all'omofobia che pervade gli Stati Uniti. **Bruno** è un film di cui non consiglio la visione (contrariamente al precedente, che è più riuscito e incisivo) ma che può essere istruttivo vedere. E con momenti realmente esilaranti.

La difficoltà maggiore nel recensire **A serious man**, l'ultima opera dei fratelli Coen, sta nel definire con precisione l'argomento del film: si tratta forse della descrizione della piccola borghesia ebraica degli Stati Uniti alla fine degli anni Sessanta o dello scontro tra modernità e tradizione? Oppure dell'ironica rappresentazione della ritualità della più antica religione monoteista o della riproposizione contemporanea della storia di Giobbe? Penso che nel film vi sia un po' di tutto ciò, ma i Coen si divertono a mescolare le carte proponendo chiavi di lettura divergenti e, a volte, contraddittorie. Se dovessi però scegliere un termine per descrivere l'intera opera non avrei dubbi: Divertimento. Non solo **A serious man** è avvolto in un'atmosfera di fredda e spietata ironia che da anni non si vedeva nei film dei due fratelli, ma sembra che con la rappresentazione della vita della popolazione israelita del Minnesota i Coen abbiano deciso di togliersi qualche sassolino dalla scarpa. La critica alle relazioni familiari, all'educazione ebraica, ai rituali religiosi e più in generale alla struttura sociale di una comunità chiusa, paiono essere le colonne portanti dell'opera all'interno delle quali si situano trame e sottotrame che compongono forse la miglior prova degli autori dal lontano 1991 (*Il grande Lebowski*).

Il film racconta le disavventure del professore Larry Gopnick, un uomo normale, serio e laborioso la cui vita è improvvisamente sconvolta, alla vigilia del Bar mitzvah del figlio Danny, dalla richiesta di divorzio della moglie. Incapace di reagire Larry viene convinto a cercare aiuto e conforto presso i rabbini della comunità, dai quali riceverà però parole retoriche o confuse: sono proprio questi incontri i momenti più

esilaranti e, al contempo, più ferocemente critici verso la religione. Ma il film è pieno di personaggi bizzarri (dal fratello di Larry, Arthur, giocatore d'azzardo e probabilmente omosessuale, alla figlia Sarah, che ruba soldi al padre per farsi una rinoplastica, fino al falso e perfido amante della moglie, Sy Ableman) coinvolti in situazioni paradossali con i quali i Coen complicano la vita del protagonista: le caluniose lettere anonime, le telefonate per sollecitare il pagamento di *Abraxas* di Santana (che Larry non ha mai ricevuto, forse perché il disco sarà pubblicato solo nel 1970, cioè tre anni dopo), il rapporto sessuale tra sogno e realtà con la conturbante vicina di casa, l'improvvisa morte dell'anziano avvocato che aveva trovato la soluzione al problema dello sconfinamento del vicino. Poi vi sono le "altre" storie che arricchiscono la trama del film come lo strano incipit sulla donna che accoltella un ospite credendolo un dybbuk (uno spettro) o la storia del dentista che trova un messaggio divino scritto all'interno dei denti di un paziente, fino alla scena finale dove lo sguardo dei protagonisti (e dello spettatore) si volge verso l'uragano che sta per abbattersi sulla cittadina: simbolo di un'incombente minaccia per la vita personale del protagonista, per la comunità in cui vive o, forse, per l'intera società (il '68 che avanza)?

Nell'ottica di questo articolo è proprio la collocazione temporale della storia narrata ad essere fondamentale: il 1967, un attimo prima del definitivo imporsi della cultura giovanile con tutti i suoi miti e la sua musica. Così non posso che concludere la recensione con la citazione della prima e ultima scena del film (a parte l'incipit e l'explicit): durante una noiosa lezione di ebraico (tradizione) Danny si distrae ascoltando *Somebody to love* dei Jefferson Airplane (modernità), e per questo sarà punito; e nel finale l'anziano e saggio rabbino Marshak inizia (e termina) l'importante discorso privato del Bar mitzvah di Danny elencando i componenti degli Airplane e citando il testo della loro canzone: signore e signori, ecco a voi la cultura pop.