

scheda critica 2009

LE TRE SCIMMIE ▶ ÜÇ MAYMUN

regia ▶ Nuri Bilge Ceylan

Turchia / Francia / Italia, 2008 ▶ durata 109'

con ▶ Yavuz Bingol, Hatice Aslan, Rifat Sungar,
Ercan Kesal, Cafer Köse, Gürkan Aydın



LE TRE SCIMMIE ▶ SINOSSI tratta da Cineforum 478

Notte, in una strada poco frequentata, un uomo assonnato investe un passante e decide di abbandonarlo. Ma qualcuno ha visto e denuncia l'accaduto.

La targa dell'auto appartiene a Servet, un politico in carriera. Per evitare di perdere elezioni e faccia, l'uomo chiede a Eyup, il suo autista, di assumersi la responsabilità dell'incidente; in cambio gli promette una lauta ricompensa oltre agli emolumenti per il lavoro che non potrà svolgere. Eyup, che ha moglie e figlio a carico, accetta senza condividere con questi le ragioni della scelta. Non sa che il suo gesto coinciderà con la fine dell'unità familiare.

Hacer e Ismail, moglie e figlio, restano soli nella casa vicino alla ferrovia. Il ragazzo fatica a proseguire gli studi, la donna si sente abbandonata e perplessa. Così quando Ismail convince la madre a chiedere un prestito a Servet per acquistarsi una macchina il precario equilibrio della situazione crolla. Hacer inizia una relazione con Servet e Ismail, che scopre tutto, non osa confessare niente al padre in prigione.

Il tempo passa e Eyup esce dal carcere. Ma il rapporto è ormai compromesso: difficili i rapporti con il capo per il segreto che li unisce, difficili quelli con il figlio, freddi quelli con la moglie. Sospetti, senso di colpa per una scena familiare ormai allo sbando, astio e incomprensione minano la vita di Eyup. Anche per Hacer le cose non vanno bene: Servet la considera un'avventura, mentre lei è ancora attratta dall'uomo di potere. Lui, che ha una solida vita coniugale, la minaccia. Tutto converge verso una seconda tragedia...

Fin da piccolo sono sempre stato affascinato e allo stesso tempo impaurito dalla straordinaria varietà delle manifestazioni della psiche umana. Mi ha sempre stupito osservare come nell'animo umano possano coesistere il desiderio di potere e la capacità di perdonare, l'interesse per le cose più sacre e per quelle più banali, l'amore insieme all'odio.

E quello che mi spinge a fare film è proprio la volontà di comprendere il nostro mondo interiore - un mondo che è impossibile formulare razionalmente.

Il film affronta questo tipo di situazione emotiva e psicologica raccontando una vicenda carica di relazioni complesse e violente che coinvolgono i quattro

protagonisti. Ho cercato di drammatizzare i pensieri astratti, le convinzioni e i conflitti concettuali che viviamo nel profondo di noi stessi personificandoli nei protagonisti del film.

La cosa più interessante, in questa vicenda, è la deviazione che sconvolge tutto l'insieme, la strada secondaria che si stacca da quella principale.

Per esempio, il momento in cui una persona molto coraggiosa all'improvviso si ritrova in ginocchio, tremante di paura; o quello in cui un vigliacco dà un'improvvisa prova di coraggio. Quello che abbiamo voluto fare è stato sforzarci di capire la natura umana e noi stessi, e rappresentarla attraverso questo tipo di scarto.

MELODRAMMA A PERCORSO INVERSO ▶ CRITICA*di Carlo Chatrion, tratto da Cineforum 478*

Giunto al quinto lungometraggio, Nuri Bilge Ceylan realizza un film ricco di rimandi alla grande tradizione (quella letteraria alla Simenon e quella cinematografica noir anni Cinquanta) e insieme capace di portare avanti una poetica del tutto personale. Presentato in concorso al festival di Cannes (dove è stato premiato con la migliore regia) *Le tre scimmie* conferma il talento del regista sia come narratore dei rapporti interni alla coppia sia come esploratore delle potenzialità del supporto digitale. L'impressione è quella di un artista giunto ormai alla padronanza del dispositivo (narrativo ed estetico), capace dunque di allargare lo sguardo fino a trattare storie ed universi apparentemente estranei alla sua poetica. Per la prima volta, infatti, il protagonista, per provenienza sociale, formazione e carattere, si discosta dal dato autobiografico per porsi solo come personaggio di finzione. La figura di Eyup non si aggiunge alla galleria di artisti in crisi d'identità e/o in viaggio attraverso il paese. Il suo lavoro - subordinato e precario - lo caratterizza socialmente e questa posizione sociale determina una serie di azioni e le loro conseguenze. Detto altrimenti, il racconto non

è più il frutto di una riflessione esistenziale, ma è ancorato ad una visione sociale e politica della realtà. La decisione dell'auto denuncia, il tradimento della moglie, i tormenti del figlio hanno un rapporto con le condizioni materiali e sociali di partenza: la tragedia del film è inscritta in una visione della società in cui i rapporti di forza sono prestabiliti.

Contrariamente a quanto può sembrare, *Le tre scimmie* è il film più politico di Nuri Bilge Ceylan, quello in cui attraverso un soggetto canonico (l'adulterio) e una struttura classica (incipit, svolgimento e colpo di scena finale), il discorso di critica sociale viene fuori con maggior vigore.

Lo spazio, i luoghi, la luce

Fotografo di formazione, Nuri Bilge Ceylan da qualche tempo si è convertito al digitale. Innervate di un robusto realismo poetico, le sue istantanee mostrano un paese dominato da tinte cupe, in cui i corpi sembrano fatti con la stessa terra del suolo. L'uso del digitale permette di cogliere le sfumature interne ad una scala cromatica prestabilita: la profondità è quindi la risultante di un leggero contrasto tra il primo piano (l'umano) e lo sfondo (il paesaggio). Tra

volti e spazi si determina un rapporto di scambio e connivenza, dove il dato storico e sociale è bypassato dalla irruenza di una materia primitiva. Anche i film si arricchiscono di questa visione, preferendo però ritrovarla come conclusione di un percorso che porta dalla città alla provincia. Il senso del viaggio è quindi esistenziale ed estetico: esistenziale perché relativo al personaggio al centro del racconto e alla sua ricerca di verità, estetico perché funzionale a trovare una misura aurea al discorso visivo che il film di volta in volta elabora. Così è stato per la campagna pietrosa in *Uzak*, così per il villaggio innevato in *Iklimler*.

In *Le tre scimmie* il lavoro segue un principio diverso. Innanzitutto la figura del viaggio è esclusa, anche quando il racconto lo consentirebbe (vedi la prigione in cui risiede Eyup o le trasferte di lavoro di Servet). Pur abitando a fianco di una ferrovia, la famiglia di Eyup è rinchiusa in se stessa, in un'ossessione di cambiamento che non trova sbocco. L'inquadratura fissa, già usata negli altri film, diventa qui metafora di una condizione. Il film si compone di tante scene, collegate da rapporti temporali e consequenziali, ma non geografici. Come accadeva nel cinema degli anni Cinquanta lo spazio è definito da alcune inquadrature ricorrenti, isole in un territorio che sfugge nella sua interezza. L'ufficio di Servet, la stazione della ferrovia, la sala dei colloqui nella prigione... la definizione di luoghi è dettata da regole interne alla drammaturgia: se negli altri film lo spazio era un dato preesistente, sebbene sempre letto attraverso un filtro estetico, qui i luoghi del racconto - ad iniziare dalla strada buia, proseguendo con la casa della famiglia - sono spazi della finzione, costruiti o ritrovati ad hoc.

In questo quadro l'uso del digitale opera a due livelli: realistico ed espressivo. Sebbene definito all'interno di una struttura classica, *Le tre scimmie* non abdica al realismo di base. La durata delle inquadrature e la loro composizione restituiscono agli spazi tutta la loro concretezza. Questa la scommessa del film: non sempre portata a termine con successo ma senza dubbio coraggiosa. Accade così che anche nelle scene in interni non si ha mai l'impressione di essere su un set, Ceylan

usa le limitazioni dello spazio fisico (le dimensioni anguste della casa, le sue porte) come strumenti per rilanciare in senso drammatico la scena. D'altra parte anche in questo film apparentemente monolitico, il regista riesce a introdurre nella scansione degli spazi un certo dinamismo. La ripetizione di stesse inquadrature (in particolare quelle dedicate alla casa vista dall'esterno) gioca sulle variazioni "climatiche" per evidenziare un'evoluzione nel racconto. Ceylan conferma di essere cineasta "meteorologico", disegnando attraverso le variazioni del cielo sopra Istanbul una mappa sentimentale davvero unica. Meno sensibile nel restituire la profondità di campo, il digitale si dimostra un supporto perfetto nel collegare un oggetto allo sfondo, avvicinando di fatto il cielo ai personaggi o alla casa, dove il loro destino si sta consumando.

Sentimenti, ossessioni, vendette

Diverse volte i film di Nuri Bilge Ceylan hanno sfiorato il melodramma senza però mai accoglierlo completamente. Probabilmente era la presenza di un personaggio ancorato ad un vissuto a trattenerli dallo slittamento in un genere fortemente codificato. Anche da questo punto di vista *Le tre scimmie* segna un cambiamento e a nostro avviso una progressione. La struttura di base del film si dispone attorno alla figura del triangolo (lui, lei, l'altro), con scambi di posizione e di funzione frequenti e spesso insospettati. Verrebbe da dire che attorno allo scambio il film intero ruota, se è vero che la scena iniziale dell'incidente descrive l'eliminazione non tanto di un anonimo passante quanto del protagonista stesso, Eyup. L'unico scambio non consentito è quello sociale che vuole definite con assoluta precisione le posizioni dominanti e quelle subalterne: questa regola determina anche le traiettorie sentimentali in senso positivo (fascino di Hacer per Servet) e negativo (odio di Eyup per lo stesso Servet). La differenza sociale, topos del genere, è tradotta da Ceylan con un'inattesa cattiveria: il personaggio di Servet è in fondo uno strumento per il cui tramite evidenziare le debolezze della coppia Hacer-Eyup. Soprattutto sulla donna il regista insiste. Hacer è un ulteriore personaggio femminile verso cui il regista dispiega il personale rapporto di attrazione/repulsione.

Dapprima sembra un elemento di contorno: il modo in cui è ripresa ne occulta il carisma e la bellezza e tutta la tensione è nel rapporto ambiguo e mai scontato tra Servet e Eyup. Quando poi Hacer emerge in tutta la sua conturbante presenza, il suo personaggio è già in piena caduta, presa al laccio da una passione che il film non vuole spiegare e soggiogata da un uomo che da subito ci è apparso come abietto e meschino. La scena madre in questo senso non è tanto l'amplesso violento cui la sottopone il marito ma quella che si svolge in un campo poco fuori della città (tutto il film è ambientato in una periferia indefinita) dove Hacer si produce in un momento terribile di perdita di orgoglio e identità. La violenza di tale situazione è aggravata dall'ottica in cui è vista: quella del figlio, impotente testimone di una tragedia che forse neppure intende. La forza del personaggio di Hacer e la sua conseguente tragicità stanno proprio nel porsi al di là della ragione. Ceylan non mostra alcuna tappa intermedia nel percorso di innamoramento:

solo l'amplesso iniziale e la disperata ricerca da parte della donna di proseguire il rapporto. Giocato su piccoli dettagli (uno scambio di sguardi, un'inquadratura ripresa più dal basso, un prolungamento di un controcampo), il rapporto adultero acquista un valore icastico, soprattutto se rapportato alla banalità in cui si consuma la vita della coppia. Mentre il melodramma classico si sviluppa su un percorso di crescita e sviluppo emozionale, *Le tre scimmie* sembra seguire un percorso inverso. Ad un momento iniziale di folgorante passione (tra l'altro lasciato in fuoricampo) segue un lento declino. È un melodramma freddo quello proposto da Ceylan, basato su una progressiva consunzione dei personaggi, che però non si rassegnano al loro destino - tanto che sul finale pesa una seconda tragedia. Questo scatto d'ali è caratteristico del modo di narrare del regista: fortemente ellittico ma non per questo privo di incisive svolte narrative. Proprio come i cieli di Istanbul: sembrano plumbei, ma guardarli meglio svelano segni inequivocabili di tempeste feroci.

CIELO DI PIOMBO ► CRITICA

di Sergio Di Lino, tratto da www.cinemavvenire.it

Troppo frettolosamente (e soprattutto troppo superficialmente) accostato ad Antonioni, per la rarefazione del suo modo di raccontare e per il tema dell'incomunicabilità che sembra fare da fulcro al proprio cinema, il turco Nuri Bilge Ceylan si sta viceversa ritagliando, film dopo film, un percorso autonomo e personale di assoluto spessore come di autentica dimensione autarchica. Non è neanche il caso di attribuire al quarantenne cineasta-attore di Istanbul la patente di "capofila" del rinnovato movimento cinematografico turco, che a detta degli esperti si appresta a vivere quella che con tutta probabilità - almeno a detta degli esperti - sarà la stagione più felice della sua storia, con tanto di copiose presenze ai più importanti festival internazionali e munifiche (oltre che del tutto impensabili fino a solo qualche anno fa) distribuzioni al di fuori dei patri confini: questo è infatti, nella prospettiva del suo percorso autoriale, un elemento da ritenere poco più che incidentale, e ha a che fare soprattutto con una rinnovata

(o forse inedita) disponibilità a investire sul cinema da parte dell'industria turca, proprio come avviene in altri paesi europei alla ricerca di un mercato più vasto di quello interno (si pensi all'esplosione della Romania, o alle sempre più convincenti manifestazioni di vitalità provenienti dall'Austria o dall'Ungheria).

Faro del "nuovo cinema turco" per caso e non per scelta, Nuri Bilge Ceylan somiglia invece a un certo prototipo di cineasta mitteleuropeo, del quale declina in maniera sufficientemente personale i "tratti somatici" più vistosi, spesso in maniera virtuosa, di tanto in tanto ricorrendo alla maniera: ambienti perlopiù borghesi, soggetti in crisi, famiglie disestrate, coppie che non comunicano, traumi, rimossi, legami di sangue problematici (si veda *Uzak*), crisi dell'intellettuale (*Iklimler*), una certa maldigerita eredità del teatro nordico e del *Kammerspiel*... Tralasciando i due primi lungometraggi del regista, *The Small Town e Clouds of May*, ancora afferenti alla fase di

rodaggio e “messa a regime” di uno stile e un universo referenziale, in *Uzak* tale maelström di segni e istanze si risolveva in una sintesi efficace e a tratti suggestiva, mentre in *İklimler* svelava in più di un momento la tendenza a un manierismo estenuato e a una dimensione esistenzialista pensosa e vagamente depressa che marcavano una sproporzione con i contorni delle vicende raccontate, i cui disagi messi in scena non autorizzavano un tale sperpero di spleen. Anche per questi motivi, questo *Üç maymun-Three Monkeys*, quinto lungometraggio di Nuri Bilge Ceylan, vincitore del premio per la Miglior Regia al 61° Festival di Cannes, è a conti fatti anche il miglior film del regista turco, quello in cui gli abituali pilastri su cui poggiano il racconto e la messa in scena rivelano un’efficacia e una sintesi di scrittura pressoché inappuntabili.

Nel mettere in scena la vicenda di alcuni individui la cui vita cambia radicalmente in seguito a un incidente stradale (l’autista di un uomo politico accetta di assumersi la responsabilità della morte di una persona causata dallo stesso, al posto del suo datore di lavoro, in cambio di una ricompensa; la moglie dell’uomo diviene l’amante del politico; il figlio della coppia osserva in silenzio e giudica), Ceylan prepara lentamente il terreno alla deflagrazione di una tragedia il cui continuo procrastinarsi serve soltanto ad aumentare la tensione e a sfibrare l’attesa dell’ineluttabile; che poi, provocatoriamente, si rivela soltanto desiderato, sognato, forse auspicato come evento (finalmente) catartico, ma non reale e tangibile, e lascia i protagonisti della vicenda attoniti e sfiniti, a contemplare il loro dissesto senza avere la possibilità di comprenderlo. Ceylan arriva alla restituzione di un tale complesso universo morale ricorrendo al suo abituale, spesso abbacinante, armamentario visivo (la fotografia è di Gökhan Tiryaki, già al fianco del regista in *İklimler*, in cui, a dire il vero, si manteneva su tonalità più vicine a uno stretto realismo), che in questo caso determina una vera e propria composizione pittorica del quadro. L’utilizzo di un filtro desaturante, che “asciuga” quasi tutti i colori (lasciando simbolicamente “in vita” il bianco e il rosso

degli indumenti dei personaggi) a vantaggio di una dominante seppiata, che immerge i personaggi in un universo plumbeo, quasi uno scenario post-atomico, rendendoli simili a dei sopravvissuti, contribuisce infine a determinare un’atmosfera da “fine del mondo”, da immanenza di un ground zero pronto a spazzare via, indistintamente, buoni e cattivi.

Forse i quattro protagonisti di *Le tre scimmie* sono davvero dei malcapitati survivors loro malgrado: desiderano catarsi ed espiazione, giustizia e un’equa collocazione morale per le loro azioni; tutte cose che vengono loro negate da un placido dispiegarsi del Caso e del Destino secondo coordinate che li mantengono in una situazione di costante indefinitezza. È la non finitezza delle loro esistenze la condanna di questi uomini e donne precipitati in uno stato di abulia, incapaci di riaffermare le redini delle loro sorti, che Ceylan lascia ondeggiare sullo schermo come canne di bambù esposte al vento, mentre il mondo sembra scorrere lontano da loro: lo dimostrano le due sequenze più belle del film, quelle in cui marito e moglie, esausti di loro stessi e distanti anni luce fra loro, stazionano sulla terrazza del loro appartamento, con le nubi che incombono, gravide di pioggia, sulle loro teste, e i rumori di Istanbul che si odono appena, persi in un fuori campo che sa di eco di vita percepito dall’Aldilà. Ceylan dipinge questi “quadri”, per l’appunto, come tableaux vivants, simulacri smunti di una qualsiasi scena familiare da dramma borghese, quasi a sottolineare, oltre all’immobilità, l’assenza di “verità” nel reciproco silenzio dei due.

Questo è il mondo di Nuri Bilge Ceylan: un mondo di (non)morti che si trascinano stancamente da un evento all’altro, incapaci di comprenderli e di arrestarli, di governarli come di accettarli. Uomini a metà, condannati al limbo. Il pessimismo dell’autore turco deflagra in *Three Monkeys* in tutta la sua abissale oscurità, che non lascia nemmeno lo spazio per un’agnizione, un tentativo di riavvicinamento, uno squarcio di speranza in una pur faticosa riconciliazione. L’entropia è completa, assoluta, irreversibile. Ceylan non fa mostra di credere in una palingenesi degli uomini: non ci crede, punto e basta.

Un'auto nella notte, un uomo assonnato al volante, un corpo rimasto sull'asfalto. Il colpevole è Servet, un politico, che rischia di giocarsi le elezioni, e allora chiama in soccorso l'autista di fiducia: prenditi la colpa, fatti un po' di galera e io ti ripagherò in contanti. Si direbbe Simenon. E l'atmosfera potrebbe anche essere quella di un noir dei tempi in cui era ancora una categoria dello spirito (oltre che estetica). Ma l'illusione dura pochissimo. Per la verità, se uno guarda bene, non comincia neppure. Quella sequenza iniziale, con il fascio di luce di un'automobile che buca la notte e rimpicciolisce a distanza, lasciando alla fine solo buio e silenzio, è troppo lunga, insistita e allusiva, è troppo "ceylaniana" perché si possa avere l'illusione di un cinema fondato sulla suspense o sull'intrigo. Il bello però deve ancora venire. Lo sviluppo del noir, per lo più, si rivela un'implosione calcolata, uno sconcertante esercizio di sospensione e frammentazione del genere. Ad esempio: spariti i due uomini, per un po' cerchiamo di districarci tra le chiacchiere futili di una madre e un figlio, in un interno di periferia turca, con finestra aperta sul mare, in scene in cui si nota solo la formidabile maestria pittorica-digitale del regista-fotografo turco Nuri Birge Ceylan (che già in *Iklimer* lasciava letteralmente a bocca aperta). Ma non è solo un'esibizione di bravura, così come non è solo un esercizio di depistaggio. Non si può non notare ad esempio il modo in cui la bellezza di lei sboccia dentro la trama come una rivelazione, dai totali in cui è solo una funzione, la moglie-madre, inscritta dentro l'inquadratura,

ai primi e poi i primissimi piani, col suo fascino maturo prestato al melodramma - che sbuca fuori anche lui come un effetto collaterale, il ramo morto di una pianta decrepita. E proprio dentro il mélo che sta dentro il noir, ecco quel cadavere di bambino, che sembra uscire da un horror americano, e fa la sua apparizione dietro la sagoma di un corpo come fosse la sua anima marcia in libera uscita... Un'altra verità rimossa, dissimulata. Non parlare, non guardare, non ascoltare.

Recita la sinossi del film: «Una famiglia tenta disperatamente di restare unita rifiutando di affrontare la Verità». Quella V maiuscola, in effetti, fa pensare, visto che parliamo di un film formato minimalista, in cui le scene madri per lo più sono punti esclamativi messi tra parentesi (dilatate nel tempo e nello spazio: l'immagine di lei rifiutata che si getta ai piedi dell'amante, è vista da lontano, laggiù in fondo; la sequenza della gelosia di Eyup, che cerca di violentare sua moglie, è insistita, si ferma e poi riparte, procede a singhiozzo, non ha un apice in cui sfogarsi...).

Il regista non sguazza nella disperazione e neppure giudica. Sta lì, fermo, a osservare i suoi personaggi, con un'ostinazione che a volte dà sui nervi, ma che in un certo senso è anche il suo modo di com-patire (nel senso etimologico del termine) questi individui qualunque alle prese con la fatica di amare, di capirsi, di accettarsi. Da notare la cura del sonoro, una sinfonia di rumori, echi distorti e inquietanti, sospiri. A volte sembra perfino di percepire il suono che hanno certi sguardi.