

COLD WAR

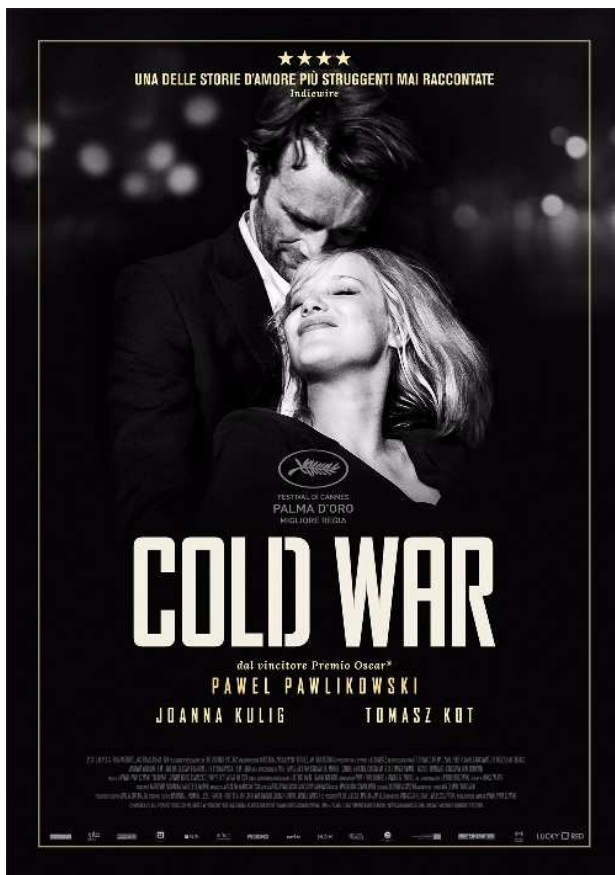
(*Zimna wojna*)

di Paweł Pawlikowski

con: Tomasz Kot, Joanna Kulig, Agata Kulesza, Borys Szyc, Jeanne Balibar

Polonia, Francia, UK 2018, 88 min.

recensione di Giuseppe Russo



Opera di non modeste ambizioni, a maggior ragione in quanto voluta, pensata e realizzata dopo il successo ecumenico e quasi folgorante di *Ida* (2013), il quinto lungometraggio del regista varsaviano naturalizzato britannico prosegue il lavoro sull'immagine al quale il cineasta si è dedicato negli ultimi anni e cerca di trattenerne le forme e ampliarne i contenuti, facendo attenzione a non compiere il proverbiale passo più lungo della gamba. In certi momenti, si ha la sensazione che Pawlikowski stia tenendo una *masterclass* di quelle che da qualche tempo imperversano in rete da parte di tanti registi,

sceneggiatori, attori, e proprio per questo motivo la prudenza prevale in non pochi momenti, il che è un bene per gli equilibri del film, dato che il filo narrativo conduttore è dopo tutto qualcosa di visto e rivisto innumerevoli volte nella storia recente del cinema, fino a rasentare la noia più assoluta al solo menzionarlo: la

storia impossibile di un uomo e di una donna separati sia dalle continue interferenze della realtà (in questo caso, della realtà politica) che dalle incompatibilità caratteriali, attraverso una serie di episodi cronologicamente distanziati che innescano una dialettica di avvicinamento/allontanamento in una spirale autodistruttiva. Insomma, l'*amour fou* di bretoniana e truffautiana memoria che rimbalza al di qua e al di là della cortina di ferro dopo il 1945 e fino all'età di Chruščëv, con tutto il suo prevedibile carico di esplorazione del desiderio e della sua lacaniana irrealizzabilità, di sperimentazione della presunta unicità del rapporto che il mondo intero non sarebbe in grado di capire ma solo chi è abbrustolito dal sacro fuoco dell'arte (forse) sì, e così via in un abisso senza fondo di tedio mortale. Ma fortunatamente Pawlikowski non cade in questa trappola e pratica la *φρόνησις* aristotelica quanto basta per evitarla. Ed è per questo che Cannes lo ha impalmato per la miglior regia nella 71^a edizione del festival.



Lui è Wiktor (Kot), pianista e ricercatore di melodie popolari della tradizione rurale nei vojvodati della Polonia orientale dopo la fine della guerra. Lei è Zula (Kulig), ambiziosa cantante che inizialmente si limita a cercare di mettersi in mostra interpretando la sua parte in questi cori e balli popolari e, quando possibile, facendo la voce solista. I due si incontrano nel 1949, in un Paese ancora devastato dal conflitto mondiale, e collaborano nella compagnia Mazurek, che ottiene un discreto successo, al punto che nel 1952 viene offerta la possibilità (che

nella Polonia di Bierut significava obbligo) di esibirsi in un teatro di Berlino Est. Lui ne approfitta per invitare lei a fuggire a Berlino Ovest, essendo ancora relativamente penetrabili le barriere fra le diverse zone della città in quel periodo. La aspetta fino a notte fonda ma l'attesa è vana: Zula preferisce restare in patria. Tuttavia il gioco è appena iniziato. Pochi anni dopo i due si ritrovano nella Parigi di Sartre e di Roland Barthes, lungo quelle stesse strade nelle quali sta per iniziare la sua carriera Godard. E mentre Wiktor si è ormai convertito al jazz, Zula non riesce a sopportare lo *spleen* della capitale francese nell'età dell'oro dello strutturalismo e va via. I due si ritrovano in Jugoslavia nei primi anni '60, e allora è lui a fare il possibile per ritornare in Polonia, dove è costretto a scontare una condanna, finché la coppia – a quanto pare, solo vagamente ispirata ai genitori del regista¹ – riesce infine a riunirsi in un epilogo di fuga dal mondo.

Se fosse tutto qui sarebbe poca e noiosissima roba. Ma il regista è molto bravo e attento nel raccontare questa storia all'interno di un lavoro sulla forma e sulla composizione dell'immagine che, dopo l'abbandono delle soluzioni pur molto raffinate adoperate in *My Summer of Love* (2004) e in *The Woman in the Fifth* (2011), era già iniziato con *Ida* e qui ha la possibilità di proseguire. L'*aspect ratio* è lo stesso del fortunato precedente, ossia un



rappporto ridottissimo di 1,35:1, praticamente lo stesso adoperato da Sjöström in *Körkarlen* e in altri suoi classici degli anni Venti, ma l'uso del B/N si fa più ovattato, setoso, allusivo. E mentre in *Ida* c'era un'attenzione quasi maniacale alla posizione del volto della protagonista nel quadro², in quanto la ragazza doveva conquistarsi il centro dell'immagine solo al termine di un sofferto percorso di autoconsapevolezza, qui la composizione ha la possibilità di arricchirsi sfruttando più elementi. Così abbiamo esempi molto diversi tra di loro: da alcune riprese in esterni nelle quali Pawlikowski sembra proprio riprendere la lezione di Dovženko sull'arretramento in calce all'immagine degli attori, quasi ospiti occasionali della placida campagna sarmatica (la bucolica *wsi spokojna, wsi wesola* di Jan

¹ Cfr. l'articolo di Chris Edwards *Cold War. Poles Apart*, su: *Switch*, online al seguente link: <https://www.maketheswitch.com.au/article/review-cold-war-poles-apart>.

² Ne ho parlato nella recensione al film apparsa su questo stesso sito, cfr. <http://www.kaiak-pj.it/images/PDF/cinema/recensioni/RecensioniIDA.pdf>.

Kochanowski, col tempo diventata quasi un luogo comune della cultura popolare polacca), ad alcuni interessantissimi interni nei quali si incrementa la terza dimensione con tecniche molto tradizionali, come in questo notevole *frame* in cui un gioco di specchi alla Lubitsch alimenta l'illusione della profondità, anche grazie ad un sapiente posizionamento di macchina e alla giusta durata del piano sequenza che la contiene.



Inoltre sono numerosi i decentramenti della posizione degli attori verso i margini dell'immagine nelle opposizioni campo / controcampo sia in sequenze dialogate che prive di battute, le accentuazioni o le attenuazioni del contrasto, il ricorso a luci fredde e prevalentemente naturali³. Nessuna di queste scelte è gratuita, autocompiaciuta o fine a se stessa, ma al contrario ciascuna contribuisce a conferire un'aura di sottile asciuttezza alle immagini, una *nuance* di radicale diversità rispetto all'apparato visivo del cinema degli ultimi anni. Perciò è stato giustamente osservato che *Cold War* sembra «un film imploso, forse per segnare metaforicamente tutta la persistente oppressione. Che vorrebbe rompere le barriere che ha creato. Ma [nel quale] sembra esserci sempre un vetro»⁴ che introduce fragili distanze mentre sembra annullarle, che trasmette in certi

³ Il direttore della fotografia, Łukasz Szal, è lo stesso di *Ida*.

⁴ S. Emiliani, online qui: <https://www.sentieriselvaggi.it/cold-war-di-pawel-pawlikowski/>.

momenti l'illusione della prossimità attraverso lo sguardo ma impedisce puntualmente di toccare.

E tuttavia, la morbidezza di questo B/N solo in poche sequenze riesce a generare un impatto emotivo forte come lo aveva generato la ruvidezza di quello di *Ida*. Certo, lì si raccontava una storia del tutto diversa, e il percorso identitario della insicura protagonista meglio si prestava ad una ricerca anche sulla spigolosità delle immagini, dalle quali si cercava di estrarre dolorosamente l'essenza stessa della ragazza. In *Cold War* siamo per la maggior parte del montato in ambienti urbani, che vengono ripresi con sfumature diverse e da diverse angolazioni e che sono attraversate da individui sicuri di sé, con personalità forti o comunque ben strutturate. La Berlino notturna della prima parte del film ricorda non poco quella delle *spy stories* anni '50 e '60, mentre la Parigi notturna dei fumosi locali nei quali i due si esibiscono insieme portando a consunzione il loro rapporto e delle strade costantemente bagnate di pioggia è ripresa con uno stile molto simile a quello usato da Martin Ritt in *Paris Blues* (1961).



Infine, la tortuosità del rapporto tra i due, oltre che gli ovvi precedenti di Truffaut, ricorda inevitabilmente anche Kieślowski. Quando gli fu chiesto se ci fossero dei riferimenti letterari ai quali avesse attinto per la sua trilogia francese, Kieślowski rispose⁵ – con particolare riferimento a *Trois couleurs: Rouge* (1994) – di aver trovato uno spunto in una (allora recentissima) poesia di Wisława Szymborska intitolata *Miłość od pierwszego wejrzenia* (*Amore a prima vista*, 1992). In effetti, questo componimento intanto diventato famoso crea un legame anche col film di Pawlikowski. Mentre infatti la prima strofa, quella che aveva maggiormente

⁵ Cfr. *Una trilogia per sperare. A colloquio con Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz*, in: K.Kieślowski e K.Piesiewicz, *Tre colori. Blu, bianco, rosso*, Bompiani, Milano 1994, p. 311.

colpito la sensibilità di Kieślowski dice: «Sono entrambi convinti / che un sentimento improvviso li unì. / È bella una tale certezza / ma l'incertezza è più bella», la stessa poesia, solo tre strofe più avanti, prosegue in questi termini: «Li stupirebbe molto sapere / che già da parecchio tempo / il caso stava giocando con loro. / Non ancora del tutto pronto / a mutarsi per loro in destino, / li avvicinava, li allontanava, / gli tagliava la strada»⁶. E questa sembra proprio una sorta di anticipazione poetica della storia tra Wiktor e Zula, che non a caso è una storia meno rara di quanto i protagonisti abbiano bisogno di credere.

Già ampiamente premiato agli European Film Awards (miglior film, miglior regia, migliore attrice, miglior sceneggiatura e miglior montaggio), oltre che a Cannes per la regia, *Cold War* è anche candidato agli Oscar 2019 come miglior film in lingua straniera. Difficile dire se Pawlikowski proseguirà lungo questa strada oppure se, come è più probabile, tornerà al colore con nuove soluzioni. Si sa che tra i progetti imminenti del regista c'è anche una sorta di biopic su Stalin, ma non è chiaro che forma potrà assumere un lavoro del genere, sempre ammesso che l'ipotesi si traduca in qualcosa di concreto.



Il cast e il regista al Festival di Cannes 2018.

⁶ W. Szymborska, *Taccuino d'amore*, a c. di P. Marchesani, Scheiwiller, Milano 2002, p. 99.