

**IN UN MONDO MIGLIORE**  
*HÆVNEN*

*(Scheda a cura di Leonardo Moggi)*

**CREDITI**

**Regia:** Susanne Bier.

**Sceneggiatura:** Susanne Bier, Anders Thomas Jensen.

**Montaggio:** Pernille Bech Christensen, Morten Egholm.

**Fotografia:** Morten Søborg.

**Scenografia:** Peter Grant.

**Suono:** Eddie Simonsen.

**Musiche:** Johan Söderqvist.

**Costumi:** Manon Rasmussen.

**Trucco:** Charlotte Laustsen.

**Interpreti:** Mikael Persbrandt (Anton), Trine Dyrholm (Marianne), Ulrich Thomsen (Claus), Markus Rygaard (Elias), William Jøhnk Nielsen (Christian), Bodil Jørgensen (la preside), Elsebeth Steentoft (Signe), Martin Buch (Niels), Anette Støvlebæk (Hanne), Kim Bodnia (Lars)...

**Casa di produzione:** Zentropa.

**Distribuzione (Italia):** Teodora Film.

**Origine:** Danimarca, Svezia.

**Genere:** Drammatico.

**Anno di edizione:** 2010.

**Durata:** 113 min.

***Sinossi***

Christian (William Jøhnk Nielsen) ritorna in Danimarca con il padre, che odia perché crede che non abbia fatto abbastanza per salvare la madre morta recentemente. A scuola incontra Elias (Markus Rygaard), ragazzo timido e sempre preso di mira dai bulli. Suo padre è Anton (Mikael Persbrandt), medico in un campo profughi in Africa, alle prese con le violenze quotidiane di una zona di guerra. I due ragazzi fanno amicizia quando Christian salva Elias da un assalto dei bulli e, diventando il suo unico amico, Christian arriva ad avere una grande influenza sul compagno.

Quando i due fanno una gita al porto con Anton, il fratellino di Elias si azzuffa con un altro ragazzino al parco giochi, allora Anton, nel tentativo di risolvere la faccenda, incorre nella rabbia del padre dell'altro bambino che lo picchia, accusandolo di aver toccato suo figlio. Da allora Christian tenterà di vendicare l'affronto subito da Anton arrivando addirittura a costruire una bomba per far esplodere l'auto dell'uomo violento incontrato al porto.

## ANALISI SEQUENZE

### I atto

#### 1. Sudan: il lavoro di Anton nel campo profughi

Un inizio silenzioso che crea una sorta di tensione narrativa fin dalla prima scena. Poi rumori naturali, il vento e lo scroscio dell'acqua, si accompagnano alla prima inquadratura che si apre, con un campo lungo, su un paesaggio africano di primigenia bellezza su cui incombono minacciosi nuvoloni. La musica extradiegetica entra a metà inquadratura: è il tema principale della colonna sonora che, con le sue note, inizia a comunicarci tensione e inquietudine, preparandoci alle successive inquadrature che mostrano allo spettatore la disperazione, la miseria e la precarietà del campo profughi. Dai primi piani dei rifugiati, al primo piano di uno dei protagonisti della storia, Anton, medico svedese che opera nel campo profughi.

È a bordo di una camionetta e insieme agli altri medici e infermieri. La camionetta è seguita da un nugolo di ragazzini festanti che, con la loro gioia e gratitudine, accompagnano verso l'ospedale da campo gli operatori sanitari. Con la camera-car la regista li inquadra dall'alto verso il basso, in soggettiva di Anton. Questa inquadratura sarà un leitmotiv del film.

Le immagini sono rallentate dando alla scena un'enfasi particolare. Anton lancia un pallone ai bambini che si mettono a giocare, poi li osserva e sorride. La felicità dei bambini contrasta con l'indigenza, le condizioni disperate del campo profughi e, per questo, tutta la scena è pervasa da un senso di innocenza e di candore commovente.

Dopo un ultimo sguardo sereno di Anton sui ragazzi che giocano a pallone, ritorna l'immagine del deserto su cui, in dissolvenza, appare il titolo: *Haevnen*.

Già dal titolo, emerge una curiosa ambiguità che, d'altra parte, si rivela del tutto coerente con i contenuti del lavoro di Susanne Bier. Il titolo inglese del film, *In a Better World*, utilizzato ovviamente per la distribuzione internazionale della pellicola, e così quello italiano, che ne è la fedele traduzione, non scontano infatti solo una consueta perdita di letteralità rispetto alla versione originale, ma acquiscono la sensazione di uno "scollamento" linguistico, mettendo a confronto due concetti distinti e distanti, in un certo senso inconciliabili.

Se "haevnen", infatti, è una parola danese che intrattiene una certa similarità con l'inglese "heaven", che a sua volta indica il Paradiso, la sua traduzione corretta è, invece, quella di "vendetta". Se si dà per buona la titolazione internazionale, il film può essere associato a una formula che suona, infatti, come una sorta di accorata invocazione: saturi di un mondo vissuto come una condanna, in cui imperano violenza, prevaricazione e ingiustizia, dobbiamo costruire la speranza di un "paradiso in terra", paradiso in minuscolo poiché spogliato di ogni credenza irrazionale, in grado di coincidere appunto con l'idea laica di un mondo migliore. Ma, in effetti, nel film a tener banco è invece il titolo originale, l'intero film può essere soppesato davvero come un'opera sul tema della vendetta, che la Bier affronta come qualcosa che si può solo contenere ma che non è possibile rimuovere, qualcosa che ci inchioda alla nostra natura (più che al nostro contesto), qualcosa di cui, dalla quotidianità borghese di Copenhagen alle brutalità primitiva dell'Africa subsahariana, l'uomo non può disfarsi, poiché radicato a un tale livello di profondità da essere annoverato tra i caratteri distintivi della specie.

Dopo questo prologo l'azione entra nel vivo, con l'arrivo di una donna che trasporta su una carriola sua figlia insanguinata per uno squarcio nel ventre. La regista non ci risparmia i dettagli di questo scempio, inquadrando da vicino, in maniera documentaristica, e ripetutamente, le ferite.

È il suo assistente che spiega ad Anton la causa di tale violenza: Big Man, un “signore della guerra” locale, sventra le ragazze incinte scommettendo con altri assassini, suoi sodali, sul sesso dei bambini in grembo.

La sequenza termina con Anton sul camion che ritorna verso i suoi alloggi seguito dai ragazzini festanti. La sua maglietta è significativamente macchiata di sangue, rafforzando nella scena quel senso di minaccia, di pericolo imminente, che già era presente in tutta la prima parte della sequenza, con quel gioco degli opposti che crea una latente conflittualità: natura\umanità sofferente, bambini festanti\ospedale, carità dei medici ed infermieri\ brutalità gratuita degli uomini.

La voce extradiegetica di un ragazzino che declama una storia – che parla di morte e di usignoli, di cimiteri, di rose bianche e di fiori di sambuco che profumano l'aria di erba sempre verde – crea, infine, un nuovo effetto di straniante contrasto con le immagini del campo profughi, alternate agli aspri paesaggi subsahariani che raccontano una natura violenta e indifferente alle vicende degli uomini.

## **2. Funerale a Londra**

Una dissolvenza incrociata unisce due luoghi completamente diversi e distanti: il campo profughi africano e la cerimonia funebre londinese. Christian è il ragazzino che sta leggendo una storia per ricordare la propria madre defunta. Solo alla fine della scena sapremo, però, in maniera esplicita, che si tratta di un funerale.

Lo svelamento della situazione avviene gradualmente. Prima inquadrando la nuca di Christian con un teleobiettivo che isola il ragazzo dal contesto circostante, tutto fuori fuoco. Poi il primo piano del padre di Christian, Claus, che assiste emozionato alla lettura del figlio. Infine, Christian che legge, compito, senza far trasparire dolore ed emozione. In effetti, tutta la scena è costruita dalla Bier per “raffreddare” la situazione: la simmetria delle inquadrature, l'uso dei costumi in bianco e nero, del teleobiettivo che isola i personaggi dal contesto, fuori fuoco. E poi, ovviamente, il personaggio di Christian, con il suo contegno irreprensibile quanto innaturale.

## **3. Anton torna in Danimarca / Christian e il padre Claus dalla nonna in Danimarca**

Il montaggio alternato crea l'analogia tra i personaggi. È interessante che Christian scelga la camera più piccola, metafora di una sua condizione psicologica che tende a crearsi un “guscio” per proteggersi dal dolore del lutto, ritagliandosi un suo piccolo mondo fatto di rabbia e di disperazione. Quando il padre si allontana dalla cameretta, la regista inquadra la scena con Christian di spalle e quando l'uomo si volta verso il figlio viene sfocato, sottolineando, così, l'effettiva lontananza affettiva tra i due nonostante le apparenze. Claus riordina le sue cose dopo il trasloco in casa della madre. Negli scatoloni, le foto che condensano, in pochi centimetri, una vita: il matrimonio, i momenti di vita familiare, la moglie calva per la chemioterapia.

## **4. A scuola: Christian ed Elias alla presenza dei bulli**

Christian va scuola e incontra per la prima volta Elias, l'altro ragazzino protagonista della storia. Christian è inquadrato in primo piano quando, fuori campo, sentiamo le prime schermaglie tra i ragazzi che offendono Elias. Una improvvisa e rapida zoomata ci avvicina al volto di Christian ed è un movimento della macchina da presa empatico con il sentire del ragazzo, allertato da questa situazione di pericolo. Del resto, la regia della Bier è fatta di impennate improvvise che si alternano a dilatazioni e rallentamenti che non nascono solo dalla durata delle inquadrature ma anche dall'uso della macchina da presa utilizzata spesso a mano, con inquadrature dinamiche e numerosi piani ravvicinati sui volti dei protagonisti, un utilizzo abbondante di zoomate e carrellate che, spesso, paiono pedinare i personaggi.

La messa in scena è costantemente impegnata a creare tensione anche in momenti in cui non sarebbe necessaria, con evidenti esiti stilistici, come a evidenziare la presenza di un rumore di fondo, una sorta di ansia che avvolge tutto e dalla quale non possiamo prescindere.

Christian viene presentato ai suoi nuovi compagni, tra cui c'è anche Elias: resta impassibile agli sguardi, agli sguardi che lo scrutano. Con il campo e controcampo si mette in evidenza questo confronto tra il nuovo arrivato e la classe. Quando l'insegnante, nel tentativo di metter a proprio agio il ragazzo e instaurare un primo rapporto confidenziale, gli chiede la data di nascita, scopriamo che Christian è nato lo stesso giorno di Elias: volontà questa, da parte degli autori, di instaurare una connessione narrativa tra i due personaggi, legati da un destino indissolubile e con una evidente complementarità nei caratteri.

I due ragazzi escono da scuola e si incontrano vicino alle biciclette: quella di Elias è stata sgonfiata dai bulli (la regista qui usa nuovamente una rapida zoomata sul primo piano del ragazzo per sottolineare il suo disappunto) e Christian gli consiglia di rubare le valvole a un'altra bicicletta; si introduce la logica dell'“occhio per occhio” che muoverà le vicende del film.

Sopraggiungono i bulli e Christian, che al contrario del succube e rassegnato Elias, risponde perentorio a Sofus, il più arrogante dei teppistelli, viene colpito violentemente in volto dal pallone scagliato dallo stesso Sofus. È il momento della svolta narrativa: i due giovani protagonisti sono accumulati dalla stessa sorte.

### **5. La frustrazione di Elias si focalizza su sua madre Marianne**

La costruzione del sistema dei personaggi è molto precisa: anche un personaggio marginale come il fratello di Elias, che rappresenta l'ingenuità e la spensieratezza dell'infanzia, diventa, infatti, funzionale per definire meglio le angosce e le paure dell'adolescente Elias che si affaccia alla vita adulta e si scontra con l'arroganza, la prepotenza del mondo.

Marianne sembra essere una madre attenta e affettuosa ma, come vedremo, gli adulti (sia i genitori che gli insegnanti) non sanno comprendere fino in fondo il disagio dei ragazzi.

Molto belli, nella loro drammaticità, i primi piani della donna che ritraggono le sue reazioni di sorpresa e poi di sgomento per la reazione rabbiosa del figlio che, alla fine, si allontana lasciandola, sullo sfondo, abbracciata al figlio minore.

### **6. Christian e il padre Claus**

Il montaggio raffronta in parallelo le vicende del Sudan con quelle in Danimarca, le vicende di Elias con quelle di Christian, creando delle forti analogie. Ecco, per esempio, che nella scena precedente, le parole: «Io ti odio», pronunciate da Elias contro sua madre, rimbalzano adesso sul primo piano del freddo Christian, chiuso, in realtà, in suo mondo fatto di rancore per la morte della madre. Oltre a questo indizio, creato, appunto, dall'analogia di un raccordo di montaggio, la Bier inizia a metterci in guardia su questo atteggiamento di facciata del protagonista attraverso quella inquadratura in cui Claus, ritornato a casa dal lavoro, indugia davanti alla porta semichiusa della cameretta del ragazzo. Noi spettatori, insieme al padre, ci soffermiamo, così, per un attimo a osservarlo, con sospetto, mentre disteso sul suo letto gioca al computer ad un videogioco di guerra, quasi a volerlo spiare di nascosto, diffidenti rispetto al suo atteggiamento apparentemente compassato e maturo.

La bugia del ragazzino sul sangue rappreso sulla sua camicia non fa che confermare i nostri sospetti sulla effettiva sincerità del suo comportamento e la musica extradiegetica, empaticamente, sottolinea la tensione nei rapporti padre e figlio.

L'ultimo sguardo che Christian riserva al padre, appena uscito dalla stanza, è ambiguo e rimanda all'ultima inquadratura della scena dove Claus, seduto in cucina, nervoso, è ripreso attraverso la

porta socchiusa. Una inquadratura che sembra essere speculare rispetto a quella precedente, in cui avevamo spiato Christian a letto. Qui non sembra esserci nessuno a osservare l'uomo ma l'inquadratura, fatta con camera a mano, di cui notiamo i leggeri sobbalzi, ci fa subito pensare a una soggettiva, così come siamo stati abituati a vederne in tanti film thriller. La cornice nera che si crea intorno all'apertura sulla cucina sottolinea cromaticamente la tensione che già la musica, in crescendo, delinea nella scena.

### **7. Il ritorno a casa di Anton**

È un'esplosione di felicità, dopo le tensioni precedenti, l'abbraccio di Elias al padre che scopriamo essere Anton, il medico che ritorna dal Sudan. Dopo 18 minuti dall'inizio del film tutto il sistema dei personaggi e le loro relazioni sono finalmente chiare.

### **8. I genitori di Elias dagli insegnanti**

La leggerezza presente nella scena precedente viene contrapposta a questo duro confronto tra genitori e insegnanti che si fronteggiano in serrati campi e controcampi. Qui emerge la difficoltà, già anticipata precedentemente, di comprendere, da parte degli stessi adulti, i sentimenti degli adolescenti.

Le nette contrapposizioni con cui l'autrice definisce i personaggi (figli contro genitori, uomini contro donne, studenti contro insegnanti) e gli spazi (l'Africa e l'Europa, la casa al mare e la casa in città, i luoghi sicuri e quelli pericolosi) rafforzano l'idea centrale del film di una realtà conflittuale in cui la cultura, la civiltà non sono riuscite a lenire tutti i contrasti, tutte quelle idiosincrasie che tratteggiano un'umanità disperata in cerca di un impossibile riscatto, di una improbabile pacificazione. Un mondo delineato da separazioni, da confini apparentemente insuperabili.

Alla contrapposizione genitori e insegnanti che discutono nella stessa stanza, quella tra adulti e Elias che viene fatto allontanare e confinato nel corridoio da cui riesce, però, a sentire tutto l'alterco e la verità sulla situazione della sua famiglia.

### **9. Marianne nella casa sul mare \ Anton e i figli**

Marianne arriva alla casa al mare e questa azione è raccontata attraverso l'uso di jump-cut: un taglio nel montaggio che interrompe in maniera perentoria il fluire regolare dell'azione, cogliendo così solo quegli attimi che cristallizzano le azioni e le emozioni del personaggio. L'arrivo con l'auto, i bagagli tirati fuori dal portabagagli e il portello sbattuto nervosamente, l'entrata in casa. Poi, una volta dentro casa, la situazione si calma e la narrazione si dilata: la macchina da presa segue la donna istante per istante, soffermandosi sul suo primo piano mentre si aggira nella stanza guardandosi intorno. È quindi Marianne, questa volta, che si isola nella casa al mare, allontanandosi dall'uomo verso cui serba rancore. Si crea l'ennesimo confine, l'ennesimo spazio-rifugio che non la terrà però lontana dalla sua inquietudine, dalle sue pulsioni, dalle sue paure. L'isolamento della donna è rafforzato dalla scena successiva, in cui Anton si gode i figli stretti attorno a lui.

## **II atto**

### **10. La vendetta di Christian**

Una volta delineate le vicende personali e familiari dei personaggi, il film entra nella sua fase centrale di sviluppo con l'evento che determina la svolta nella storia, ovvero la vendetta di Christian. L'ambiguità accennata nella prima parte si rivela compiutamente e il ragazzino rende esplicita tutta la sua rabbia e la sua violenza.

La scena è raccontata dal suo punto di vista: osserva l'ennesima prevaricazione sull'indifeso Elias, segue Rufus mantenendo la sua espressione seria e determinata. Le soggettive, abbondantemente

usate nella sequenza, creano una forte empatia tra lo spettatore e il protagonista. La regista, in maniera abile, ci porta a identificarci con Christian, protagonista di un atto deplorabile, e così facendo anche noi spettatori, identificandoci con lo sguardo del ragazzino violento, desideriamo la medesima vendetta, proviamo la medesima antipatia per il bullo e ci lasciamo coinvolgere nei peggiori sentimenti.

Quando scatta la violenza, e Christian colpisce ripetutamente con la pompa della bicicletta Rufus, il montaggio diventa molto dinamico, raccontando la scena con molte inquadrature, tutte riprese con macchina a mano, per darci una sensazione molto realistica, diretta, poco costruita della vicenda.

Assistiamo a un ribaltamento della situazione: Christian, inquadrato dal basso verso l'alto, giganteggia nella sua violenza, mentre il bullo, che sovrastava l'indifeso Elias con la sua stazza, adesso è disteso a terra, inerme. La macchina da presa riprende Rufus alla sua altezza, con una angolazione parallela. Ecco che il punto di vista cambia radicalmente e anche noi spettatore siamo acquattati per terra e subiamo nella stessa posizione di chi subisce violenza. Se prima noi spettatori avevamo lo stesso sguardo dell'aggressore (e quindi gli stessi pensieri) e ne condividevamo l'antipatia, se non l'odio, per il bullo, adesso Sofus ci sembra solo un ragazzino indifeso e non possiamo non sentire tutta l'inutile violenza di questa vendetta.

Così, con il sapiente uso delle inquadrature e del montaggio, questa prima sequenza del secondo atto enuncia, sia pure in maniera accennata, quella che poi sarà l'idea centrale del film, ovvero la vendetta, il nostro istinto primario a esercitarla. Un istinto che sembra azzerare tutte le nostre sovrastrutture etiche e culturali, tutti quei millenni di civilizzazione in cui l'uomo ha cercato di reprimere la propria bestialità.

Le ultime inquadrature, anche queste montate con l'uso del jump-cut, sono tutte dedicate alla vittima della violenza.

### **11. Gli interrogatori e il ritorno a casa dei ragazzi**

Anche gli interrogatori dei due ragazzi avvengono in due luoghi separati per farli cadere in contraddizione. Ma, sia negli interrogatori sia nel ritorno alle rispettive abitazioni, i protagonisti sono in perfetta sintonia, la risposta di uno può essere la risposta dell'altro.

Il montaggio alternato che si sposta da un ufficio all'altro, da un'auto all'altra, ha proprio la funzione di farci notare il forte legame tra i due giovani protagonisti. I loro destini sono ormai accomunati in un cammino verso il male sotto gli occhi impotenti dei pur coscienti genitori. I genitori, vessilli della buona educazione, sono la parte più debole e soccombono all'ira dei figli, al loro istinto violento che sembra avere una marcia in più.

### **12. Conversazione telefonica tra Marianne e Anton**

Al momento esplosivo di violenza, segue una sequenza in cui la tensione permane anche se con toni più sommessi e in cui l'autrice ne approfitta per raccontarci la situazione matrimoniale di Anton e Marianne. Capiamo il motivo del rancore di Marianne che si sta separando dal marito per essere stata tradita. È una donna ferita e non ne vuole sapere di perdonare, di trovare un motivo per comprendere gli errori dell'uomo e ricominciare la loro relazione.

Il tema dell'odio, del rancore che pervade la vita degli uomini si sposta da una situazione sociale a un piano personale e privato, ma la rabbia, anche se introversa, è sempre la stessa.

### **13. La pace tra i ragazzi e il coltello nascosto**

Nella scena precedente Marianne ha rimproverato al marito di aver fatto diventare il loro amore una commedia: nella loro vita, i veri sentimenti sono stati sostituiti dalla vuota retorica di un rapporto civile ma falso. E, a proposito di rapporti formali e vacui, ecco che la Bier, subito dopo, a sottolineare il concetto, mette in scena la commedia che recita l'istituzione scolastica.

Vengono convocati davanti alla preside i tre ragazzi e questi, coscienti della parte che devono recitare, si dimostrano pentiti e consapevoli del loro errore. I ragazzi hanno già imparato l'arte della simulazione e del conformismo. Infatti, appena espletati i convenevoli di rito, Christian nega l'amicizia a Rufus e regala il coltello a Elias, segno della loro amicizia e dei loro propositi violenti.

#### **14. Christian, Elias e la “torre”**

Avvicinandosi ai prmissimi piani dei due adolescenti, la regista si avvicina alla loro intima sofferenza. I ragazzi parlano delle loro famiglie e si raccontano i propri guai. Il rapporto con la morte è una presenza costante nel film: il funerale, i corpi sventrati, le fotografie della madre. Ma anche a livello metaforico: la morte dei rapporti interpersonali, la morte dell'innocenza.

Il dolore della perdita è forte nei giovani protagonisti ed è provocato dal mondo degli adulti. Nel film, il senso del pericolo viene trasmesso fin dalla scena della loro salita verso la sommità del silos dove alla musica ansiogena si sovrappongono, nella colonna sonora, dei sordi rumori metallici.

Da questo mondo di sofferenza Christian ed Elias si sollevano (letteralmente) rifugiandosi nella loro torre (del resto, alla domanda che cosa avrebbero fatto durante l'autogestione i due rispondono che avrebbero costruito una torre).

Sull'orlo del precipizio, i due osservano il mondo, obliano, nell'euforia dell'altezza e del pericolo, le proprie pene.

Unico elemento verticale, di un film che propone uno spazio filmico orizzontale, piatto (il deserto africano, il campo profughi, il paesaggio danese, il mare), la torre evidenzia e anticipa, in quelle scene dove i due ragazzini si sporgono pericolosamente sul limite dello strapiombo, le loro pulsioni di morte.

#### **15. Elias e suo padre Anton parlano del silos**

#### **16. L'incontro con il meccanico violento \ A casa, il tuffo nel mare**

Ed ecco il secondo momento di svolta del secondo atto.

Lo scontro con l'uomo violento. Animalesco e brutale, l'uomo diventa simbolo, al pari dell'africano Big Man, dell'istintività, di quelle pulsioni animalesche insite nell'uomo che, come dicevamo prima, travolgono e azzerano secoli di civilizzazione, di norme etiche condivise. Lo scontro tra Anton e l'uomo brutale, così come tra Anton e Big Man, riassume simbolicamente il conflitto tra Cultura e Natura, elemento tematico fondamentale per comprendere il senso profondo del film.

«Non chiama la polizia?», suggerisce Christian. Suggerimento interessante e che rientra nelle consuetudini del vivere civile. La rinuncia di Anton a reagire, anche solo con il coinvolgimento delle forze dell'ordine, tradisce lo smarrimento di fronte a una violenza gratuita, insensata, che avviene non in Africa, dove, per dovere e per spirito umanitario, l'“Anton dottore” sa conviverci e affrontarla, ma nei confini domestici e rassicuranti della sua Danimarca.

Anton non è un codardo come vedremo ancora meglio nel proseguo del film. Disgustato dal clima di violenza che ogni giorno con il suo lavoro respira, evita qualsiasi forma di aggressività, cercando di mantenere la propria dignità di essere umano, soprattutto per offrire un esempio ai propri figli.

Arrabbiato, spiazzato, rischia di cadere vittima dei suoi istinti primordiali e, quasi per contrastarli, si rifugia nella natura, questa volta materna e non più matrigna, con un tuffo nelle acque blu, che sa di purificazione. Il suo primo piano immerso nelle acque si dissolve con il campo lunghissimo del paesaggio.

Continuamente la regista, a richiamare l'intrinseco e imprescindibile legame uomo\natura, ci offre immagini di campi lunghi in cui i personaggi sono immersi nella natura, o dettagli che raccontano il mondo naturale, ed anche negli effetti sonori sono presenti cinguettii di uccellini, vento o altri rumori della natura.

### **17. Sul silos**

Elias vuole andarsene. I ragazzi prendono la targa e identificano il meccanico. Dall'alto del silos si illudono di controllare tutto e da lì pianificano le loro infantili strategie di vendetta.

### **18. Elias da suo padre con l'indirizzo del meccanico \ Anton da solo**

#### **19. Dal meccanico**

Come spiegare ai giovani, oggi, che in una società evoluta non si risponde alla violenza con altra violenza? Come trasmettere l'idea che la forza di un individuo non si misura dalla sua aggressività ma dalla sua rispettabilità? Il film di Susanne Bier, dunque, sollecita questi quesiti e disegna un mondo in cui le distanze e le prossimità non sono fatti geografici ma sono determinazioni culturali: il boia africano, Big Man, è rozzo e mentalmente sottosviluppato esattamente come lo è Lars, il meccanico danese che ha aggredito senza motivo il papà di Elias, non a caso associato a lui, come vedremo, anche nella corporatura.

La Bier ci stimola, insomma, a riflettere su questo nodo importante della nostra epoca: la civiltà e il progresso sociale sono bei vestiti da indossare ma si rovinano quando c'è lutto, morte, sofferenza; tre bestie divoratrici dell'evoluzione culturale maturata nel civilissimo Nord Europa. Non esiste primo o terzo mondo. L'autrice danese suggerisce, con tensione costante e perfetta, che la violenza nasce in qualsiasi luogo e condizione sociale, non c'è contesto o spiegazione socioculturale che tenga, più che impegnata in un confronto tra due mondi lontanissimi, la volontà della regista è quella di estendere, oltre i confini della geopolitica, il personale ragionamento sull'umano.

#### **20. Anton e i figli con l'aquilone \ Sudan: Anton è ritornato al lavoro**

Il secondo atto termina con una scena pacificatoria e apparentemente conclusiva. Anton pensa di aver insegnato qualcosa ai propri figli e si concede un momento di serenità familiare. Anche Marianne finalmente sorride.

Stacco. Anton, in Sudan a bordo di un pulmino, con gli occhi chiusi sembra ripensare a quei momenti. Anton al lavoro, sorride, visitando un bambino.

Il montaggio alternato che orchestra il susseguirsi dei due piani non si limita, dunque, a scandire l'ordine degli accadimenti, assicurando la continuità del prosieguo narrativo, ma pare intervallare le cornici della capitale europea e del villaggio africano cercandovi consonanze, analogie visive e concettuali. I raccordi di sguardo dei protagonisti sfidano distanze continentali e il puntuale utilizzo del leitmotiv musicale, che funge da elemento di raccordo, sembrano voler gettare una naturale prosecuzione tra le due dimensioni della messa in scena, facendo dall'una la cassa di risonanza dell'altra.

## **III atto**

### **23. I ragazzi sul silos \ La dinamite nel magazzino \ Le prove di esplosione sulla spiaggia \ Litigio e Christian si fa restituire il coltello**

Al momento di grazia che conclude il secondo atto del film, in maniera improvvisa, con un taglio netto sulle immagini e sulla musica, prende forma l'immagine del silos, ripreso dal basso verso l'alto a evidenziarne la maestosità e la sua simbolica pericolosità, con i ragazzini che sfidando i divieti sedendosi sulla sua sommità. Dall'alto osservano Lars e commentano la sua arroganza e prepotenza, meditando vendetta.

Anche in questa circostanza, con una certa schiettezza registica, uno zoom improvviso sottolinea la presenza dell'uomo nella piazza sottostante e sui volti dei protagonisti. Espedienti come gli zoom improvvisi o i jump-cut convivono, del tutto armonizzati, in una prassi registica che non disdegna



una smaltatura estetizzante, rintracciabile, ad esempio, nei toni garbati della fotografia che, al contrario, è molto pulita, con colori vivaci e molta luce naturale, in cui prevalgono il giallo, il verde e il blu, come a voler far risaltare il contrasto fra l'ambiente esterno e i chiaro-scuro esistenziali che caratterizzano i personaggi.

Il terzo atto si apre con un nuovo evento: il ritrovamento della dinamite da parte dei ragazzi proprio mentre costruiscono, guarda caso, un modellino di torre.

Come notavamo in precedenza, in un film che si racconta per piani orizzontali, la verticalizzazione si associa all'idea del pericolo che la torre rappresenta per l'incolumità dei ragazzi e, più intrinsecamente, come volontà di dominio e di controllo che porterà all'idea di vendicarsi facendosi giustizia da soli. Il pericolo viene, dunque, confinato in alto, sottolineato dalla verticalizzazione dell'azione e della scenografia: la dinamite è sugli scaffali alti del magazzino, così come, in precedenza, il coltello dell'aggressione a Sofus era stato nascosto sulle tubature poco sotto il soffitto del corridoio della scuola.

#### **24. Sudan: operazione per salvare la donna sventrata da Big Man**

Ancora una donna sventrata da Big Man. Episodio che rafforza ciò che era stato annunciato nella prima parte del film, preparandoci all'entrata in scena del pericoloso criminale.

#### **25. La notte / Il coltello**

Elias cerca di nascondere il coltello e viene scoperto dalla madre. Anche in questa circostanza non possiamo fare a meno di notare come la Bier caratterizzi la storia con elementi simbolici che creano una forte specularità tra la parte Europea e quella Africana. C'è un coltello che viene passato tra i ragazzi e c'è un coltello (che non vediamo ma a cui si fa riferimento) strumento di tortura nelle mani di Big Man.

#### **26. Marianne, Claus e il coltello**

Marianne e Claus sono spesso messi in relazione in questo film. In precedenza li avevamo visti insieme, per la prima, volta nell'ufficio della preside. Adesso è Marianne che cerca Claus, dopo l'azione sarà inversa. Sono figure simili: persone che portano un lutto dentro di sé (l'uomo per il decesso della moglie, la donna per la "morte" dell'amore a causa del tradimento di un marito, spesso assente) e sono entrambi genitori disorientati, spiazzati dal risentimento dei figli che gli gridano in faccia il proprio odio.

#### **27. Litigio tra Claus e Christian**

Tutto il rancore che era implosivo, e che potevamo solo intuire, adesso viene dichiarato palesemente. Il ragazzo cerca di provocare il padre, prima insinuando una presunta relazione con Marianne, nonostante il recente lutto, poi lo accusa, con le lacrime agli occhi, di aver desiderato la morte di sua madre. La regista racconta questo drammatico alterco con serrati primi piani e una fotografia che crea forti contrasti sui volti dei protagonisti.

#### **28. Litigio tra i due ragazzi \ Elias da solo**

Il rancore di Christian adesso si focalizza contro Elias anche lui reo di tradimento. Elias, ancora una volta, solo si rifugia in cima alla torre.

#### **29. Sudan: Big Man**

L'arrivo di Big Man è un evento improvviso che viene raccontato dalla regista in maniera molto dinamica, con l'ingresso delle Jeep dei soldati nel campo. Big Man è un mostro con il volto sfregiato, senza un occhio e la gamba in putrefazione. La vera tempra di Anton viene mostrata in

questa occasione. È un uomo coraggioso che riesce a tenere testa a Big Man e alla sua truppa di assassini e così, tutta la vicenda di Anton e Lars, acquista ai nostri occhi un valore ancora più significativo. Il suo senso etico è forte: la scelta di curare Big Man, e tenere fede al giuramento di Ippocrate, gli crea ostilità e dissenso da parte della sua equipe medica e dei profughi.

La sua solitudine, a causa della decisione presa, è raccontata dalla soggettiva di Anton a bordo del camion, sulla strada polverosa questa volta senza i ragazzini che si divertono a inseguire il mezzo, salutano festanti i medici e gli infermieri a bordo.

«Siamo tutti assassini qui», dice Big Man: la morale non esiste e il male, abbiamo visto, è dappertutto. Tutti possiamo cedere alla tentazione di dimenticare i principi etici fondamentali e cedere alla violenza della vendetta. E così accade anche per Anton: la prepotenza e l'arroganza di Big Man, che irride una ragazza morta per l'ennesima violenza, scatena la sua incontrollata reazione, consegnando, di fatto, Big Man al linciaggio degli uomini del villaggio.

Nella struttura narrativa, il filo conduttore della vendetta è, dunque, teso almeno tra due poli persistenti: da una parte, l'indole irrequieta del giovane Christian, incapace di incanalare la rabbia per la scomparsa della madre in altre direzioni se non in quella, tanto violenta quanto precocemente lucida, della vendetta come proprio imperativo caratteriale (il pestaggio del bullesso a scuola, l'ossessione per la rivale contro il buzzurro meccanico Lars); dall'altra, l'abitudine alla disperazione degli abitanti del villaggio africano che, da vittime di atroci sciagure belliche, si trasformano in spietati esecutori durante il linciaggio del tiranno del luogo.

La continuità tra i due binari narrativi del film è assicurata dalla figura dello stesso Anton, poiché la sua professione giustifica la spartizione del film su due fronti alternati, in continuo ripiego uno sull'altro, e il suo carattere, misurato e pacifista, permette di problematizzare il contatto con le due diverse realtà con un'ottica di sovrapposizione contrastiva (al manesco Lars che lo prende a schiaffi in faccia davanti ai ragazzini, Anton reagisce porgendo l'altra guancia, mentre poi lascia morire un uomo ferito perché schifato dai suoi crimini).

La sequenza drammatica del linciaggio è sottolineata dalla regia con prolungati primi e primissimi piani su Anton, annichilito dalla propria azione, che osserva gli uomini e le donne accanirsi su Big Man. Nella colonna sonora, gli elementi sonori diegetici lasciano il posto alla musica extradiegetica che, per la prima volta nel film, ha una forte componente vocale: l'esecuzione corale riesce a dare enfasi e forza alle contrapposte emozioni di Anton, creando una forte empatia con il personaggio.

E ancora il montaggio svolge la sua funzione metaforica, unendo alla scena del linciaggio l'inquadratura, in campo lunghissimo, di una tromba d'aria che spazza il deserto africano e crea, così, un'analogia con il tourbillon di sentimenti nell'animo di Anton.

### **30. Elias cerca di parlare con suo padre**

Grazie ai nuovi mezzi di comunicazione, padre e figlio, anche se separati, possono comunicare abbattendo distanze e confini.

Ma se i confini non coincidono più con le frontiere doganali sono, però – sembra dirci la regista –, determinati dalla cultura. E allora, come fare a crescere e a progredire verso un mondo migliore superando pregiudizi, insicurezze, stereotipi?

In effetti, nel film, l'idea di confine pare ricorrere metaforicamente e non. Ci sono confini tra le persone: Christian non comunica con suo padre e lo accusa di essere responsabile della morte della mamma; i genitori di Elias si sono separati e si alternano nella stessa casa per stare con i figli; Elias non riesce a interagire con i compagni di classe ed è costantemente vittima dei bulli. Ci sono confini spaziali: il trasferimento dall'Inghilterra in Danimarca di Christian e di suo padre; gli arrivi e le partenze di Anton che va e viene dall'Africa; gli spostamenti dei personaggi tra città e campagna o, all'interno della città, tra casa e scuola; il tetto del silos su cui si arrampicano i ragazzi quando

vogliono isolarsi; l'alternanza degli ambienti naturali (campagna, mare, savana). Ci sono, infine, confini culturali: nella zona dell'Africa, in cui opera Anton, la violenza sulle donne è un problema dilagante; nelle scuole europee il bullismo sembra una pratica altrettanto diffusa (si pensi a quando Christian dice di sapere come trattare i bulli perché ha cambiato molte scuole); nella civilissima Danimarca, il meccanico è rozzo e violento non solo perché ignorante ma anche per via della sua totale mancanza d'intelligenza.

La regista sembra voler mostrare che riflettere, ragionare, prevedere le conseguenze di un gesto sono azioni che dipendono direttamente dalla capacità di pensiero degli esseri umani e, di conseguenza, anche dal loro livello di conoscenza. I ragazzini si mettono nei guai perché non sono abbastanza competenti, Elias non sa quanto sia forte e in gamba suo padre perché non lo ha mai visto al lavoro e, in tutta la durata del film, i due non parlano mai delle esperienze paterne; Christian non sa quanto abbia sofferto suo padre per la morte della mamma perché non gli era stata spiegata la gravità della malattia. *In un mondo migliore* è un film denso di aperture e chiusure: narrative, scenografiche, stilistiche.

### **31. Elias accetta di progettare con Christian il “colpo”**

La solitudine rende più deboli ed Elias, pur di riavvicinarsi all'affetto e alla compagnia di Christian, cede ai propositi violenti dell'amico.

### **32. Litigio e rancore**

Con il litigio di Claus con Christian (il ragazzo parla della sua morte) viene ancora fuori il rancore del ragazzo. *In un mondo migliore* può essere visto come tanti film in uno. È un film sul rapporto genitori/figli ma è anche un film sul mondo dei giovani, sui loro disagi, sulle difficoltà di adattamento, sui danni che possono causare a loro stessi e agli altri quando non sanno trovare uno sbocco pacifico ai loro dolori, reali o esistenziali.

### **33. L'attentato dinamitardo**

Questa sequenza, insieme a quella del linciaggio di Big Man in Africa, rappresenta uno dei punti di svolta fondamentali di questa terza parte del film. Infatti, la regista costruisce con attenzione e sapienza drammaturgica tutta la vicenda. Dalla notte buia e nuvolosa, carica di brutti presagi, al montaggio alternato dei due ragazzi che si preparano all'azione, ai dettagli dell'installazione dell'ordigno che si avvicendano con l'arrivo della mamma e della bambina: tutto il montaggio ha la funzione di creare suspense.

### **34. Interrogatorio di Christian \ Marianne e Christian all'ospedale**

#### **35. Marianne e Anton, insieme**

Marianne, unica vera figura femminile del film, catalizza su di sé forze e debolezze del suo genere. Il suo ruolo è solo apparentemente marginale: anche se non presente in gran parte dei momenti topici del film, la potenza della sua figura aleggia in tutte le scene, e non è un caso che il suo sia il corpo più consistente, la cui fisicità è meglio restituita dalle inquadrature. Marianne è ferita due volte, dal tradimento del marito e dal rischio di perdere un figlio, e in questo mutare di condizione, sorride, piange, si preoccupa, partecipa, si commuove, scherza, gioca e, infine, si riconcilia con il marito, con il figlio, con se stessa.

#### **36. Claus con la madre**

A livello di scrittura si sente la coerenza di un lavoro scrupoloso, che non lascia nulla al caso e che scivola solo sulla figura della nonna di Christian, figura di sfondo che non prende vita, scompare e

ricompare nella seconda metà del film, senza avere un peso sostanziale nell'economia narrativa. Molto più intense sono le figure dei tre genitori che personificano e condividono, anche senza dirselo, le contraddizioni contemporanee del loro ruolo.

### **37. Tentativo di suicidio di Christian**

Come Elias, Christian è sull'orlo della terrazza della torre. In questo caso il suo intento è evidente: scosso dai sensi di colpa tenta il suicidio. Christian come Elias, dunque, ed Elias che per tutto il film ha voluto essere come Christian. Anche in questo caso, come nel resto del film, il gioco del doppio è continuamente messo in scena. Una doppia coppia (anche se la moglie di Claus è morta, la sua presenza nelle vicende dei personaggi e nei loro dialoghi è costante), due amici, due antagonisti, due paesi...

### **38. Chiarimento dei due ragazzi all'ospedale**

Quello che da più parti della critica è stato indicato come un difetto, il lieto fine, è, a mio parere, un punto di forza del lavoro di Susanne Bier, anche perché, se di lieto fine si può parlare, è solo per quanto riguarda uno dei livelli su cui si snoda il racconto, la vicenda di Elias.

Risolvendo positivamente la sua parte, il ragazzino si salva e i genitori si ritrovano, la regista dona al film un respiro più disteso e permette agli spettatori di concentrarsi, uscendo dalla visione, su quegli aspetti più ampi, di carattere più universale, che ne hanno distinto il racconto.

Del resto, rimane, nonostante questa apertura finale, la consapevolezza della fragilità dell'essere umano, del rischio costante di percorrere strade sbagliate seguendo le proprie pulsioni. L'eroe del film, Anton, è un uomo che ha tradito, che ha creato infelicità alla sua famiglia, che ha istigato un omicidio. C'è uno sguardo pietoso, mai moralistico o giudicante, sulla vicenda umana, concedendo ai personaggi non un illusorio, e consolatorio, happy end, ma la speranza di un mondo migliore solo se ci aggrappiamo, con tutte le forze, alla nostra umanità, nonostante tutto.

### **39. Epilogo**

Sudan, i bambini corrono. Ritorna quel senso di leggerezza e di felicità che ridona a un mondo cupo, sempre sull'orlo di cedere ai bassi istinti dell'uomo, una possibilità di riscatto morale.