

JOJO RABBIT

(*Scheda a cura di Neva Ceseri*)

CREDITI

Regia: Taika Waititi.

Soggetto: tratto dal romanzo del 2004 “Come semi d'autunno” (“Caging Skies ”) di Christine Leunens. Il libro è stato pubblicato anche con il titolo: “Il cielo in gabbia”.

Sceneggiatura: Taika Waititi.

Montaggio: Tom Eagles.

Fotografia: Mihai Mălaimare Jr.

Musiche: Michael Giacchino.

Scenografia: Ra Vincent.

Costumi: Mayes C. Rubeo.

Trucco: Danelle Satherley.

Interpreti: Roman Griffin Davis (Johannes "Jojo Rabbit" Betzler), Thomasin McKenzie (Elsa Korr), Scarlett Johansson (Rosie Betzler), Taika Waititi (Adolf), Archie Yates (Yorki), Rebel Wilson (Fräulein Rahm), Sam Rockwell (Capitano Klenzendorf), Stephen Merchant (Deertz), Alfie Allen (Finkel)...

Casa di produzione: Fox Searchlight Pictures, TSG Entertainment, Piki Films, Defender Films, Czech Anglo Productions.

Distribuzione (Italia): 20th Century Fox Italia (Walt Disney Studios Motion Pictures).

Origine: Germania.

Genere: Commedia drammatica.

Anno di edizione: 2019.

Durata: 108 min.

Sinossi

Jojo Betzler è un bambino di 10 anni che, nella Germania del 1945, si appresta ad entrare, con orgoglio e trepidazione, nella Deutschen Jungvolk. In realtà, questo timido e dolce “ometto” è forse il più improbabile neonazista della storia, ma il suo amico immaginario è fortemente convinto che la sua “anima tedesca” debba giurare fedeltà assoluta alla causa. Del resto, il confidente invisibile di Jojo non è un grande coniglio bianco come *Harvey* (1950), né il seduttore bogartiano di *Provaci ancora Sam* (1972), tanto meno un calciatore-filosofa come Cantona ne *Il mio amico Eric* (2009), bensì, niente meno che Adolf Hitler. Una versione buffa e caricaturale del terribile dittatore, frutto della fantasia di un bambino “molto gracilino, non molto popolare e che non riesce ancora ad allacciarsi le scarpe”, ma pur sempre un dispotico Adolf. E quando Jojo scopre che la madre Rosie, donna libera, coraggiosa e creativa, nasconde in casa Elsa, una ragazzina ebrea (che ama il disegno e la poesia) una serie di eventi connessi trasformano radicalmente il suo pensiero e la sua vita.

Liberamente ispirato al romanzo del 2004 “Il cielo in gabbia” di Christine Leunens, *Jojo Rabbit*, del regista, sceneggiatore e attore neozelandese Taika Waititi (*Vita da vampiro - What We Do in the Shadows*; *Selvaggi in fuga*; *Thor: Ragnarok...*), è un mix ben congegnato di commedia, favola e dramma. I modelli cinematografici sono evidenti e dichiarati dal regista stesso: Charlie Chaplin, Ernst Lubitsch, Mel Brooks, per citarne alcuni. Originalità e inventiva si riflettono anche nella colonna sonora musicale che alterna brani pop, rock e blues alle composizioni originali, più classicheggianti, di Michael Giacchino. Non un semplice accompagnamento sonoro, ma una presenza fondamentale capace di incarnare l'essenza del film e di esprimere musicalmente l'anima dei personaggi, coinvolgendo anche noi spettatori nella lotta per la vita, la libertà, il diritto di danzare, scatenando la gioia contro l'odio della guerra, del pregiudizio e della sopraffazione.

«*I bambini non nascono nell'odio, vi vengono addestrati*». (Cit. Taika Waititi)

ANALISI SEQUENZE

1. Prologo e Titoli di testa.

Jojo Betzler e il suo amico immaginario: Adolf Hitler (00:36':00" - 00:04':22")

Jojo Betzler è un bambino tedesco di 10 anni che, nella Germania nazista del 1945, si appresta ad entrare, con orgoglio e trepidazione, nella Deutschen Jungvolk (la sezione della Gioventù Hitleriana che accoglieva ragazzi di età compresa tra i 10 e i 14 anni). Un montaggio rapido e serrato ci mostra il completamento della vestizione nella sua cameretta, attraverso la somma ritmica e “marziale” di alcuni dettagli dell'uniforme fino al particolare del volto; il salto di montaggio nella concatenazione visiva delle inquadrature (sorta di jump-cut) e l'impeto scandito della loro successione simulano il piglio deciso, tipico della cadenza militare. Dritto come un fuso davanti allo specchio e in posizione centrale all'interno del quadro, sfoggiando l'uniforme nuova e scintillante che risalta adesso dal mezzobusto – il cui riflesso raggiunge l'occhio di noi spettatori – il piccolo si prepara per l'imminente campo estivo; ripete a voce alta – per darsi forza e contegno, nonostante il timore che ne vela lo sguardo – l'importanza del passo che sta per compiere. L'addestramento nella Jungvolk, infatti, lo renderà un “uomo”, Jojo ne è convinto (quasi). E come lui, migliaia di ragazzini e ragazzine tedeschi, sedotti dalla massiccia opera di Joseph Goebbels, Ministro della Propaganda nazista, nei confronti della gioventù tedesca (considerata un obiettivo “speciale” dal regime totalitario del Terzo Reich).

Segue, accompagnato dal timido canto esterno di uccellini (suono ambiente), il giuramento del piccolo aspirante nazifascista, con il primo piano di Jojo che si staglia dallo sfondo fuori fuoco, per enfatizzarne l'intensità emotiva:

«Io giuro di dedicare tutte le mie energie e la mia forza al salvatore della nostra patria: Adolf Hitler. Sono disposto e pronto a sacrificare la vita per lui... Che Dio mi aiuti».

E mentre pronuncia queste toccanti parole rivolte al Führer, con sguardo fisso in macchina (o sguardo proibito perché “interpellando” lo spettatore rompe la finzione scenica su cui si basa il racconto filmico), assistiamo al passaggio di un misterioso personaggio maschile che attraversa il campo visivo, passando prima davanti, poi dietro al ragazzino, sostenendone i propositi. Il dettaglio della divisa con la svastica in evidenza sul braccio e la voce fuoricampo (o voice off) ne dichiarano ovviamente l'appartenenza al nazismo, mentre un soffuso, ma vibrante suono over (o extradiegetico), quasi un magico “scintillio” sonoro, ne sottolinea il transito; tuttavia, per lo svelamento definitivo della sua identità dobbiamo sottostare a una breve attesa che accresce la curiosità nei suoi confronti.

Nel successivo passaggio dal primo piano al mezzobusto del ragazzino, riflesso nello specchio e sempre più teso, scorgiamo l'uomo che indossa proprio la nota divisa marrone di Adolf Hitler – usata fino al 1939 dal Capo del NSDAP e completa di dettagli originali, tra i quali: Croce di ferro e medaglia –, camminare avanti e indietro sullo sfondo e incoraggiare, con frasi di rito, il piccolo “nazi” sfiduciato.

- «*Jojo Betzler, qual è la tua mente?*».
- «*Mente di serpente*».
- «*Jojo Betzler, qual è il tuo corpo?*».
- «*Corpo di lupo*».
- «*Jojo Betzler, qual è il tuo coraggio?*».
- «*Coraggio di pantera*».
- «*E Jojo Betzler, qual è la tua anima?*».
- «*Un'anima tedesca*».

L'incalzante botta e risposta motivazionale termina con l'uomo che rassicura Jojo sul fatto di essere pronto per diventare un vero militante nazista. E se lo dice lui, c'è da credergli. Perché il piccolo, timido e dolce Jojo – forse il più improbabile neonazista della storia – ha come amico immaginario proprio Adolf Hitler, dittatore della Germania dal 1934 al 1945. È quello che apprendiamo subito dopo, prima nel passaggio al piano ravvicinato del ragazzino che lo chiama per nome e Adolf appare piegandosi e specchiandosi insieme a lui mostrando finalmente il proprio volto, poi dal campo medio con i personaggi ritratti a mezzo busto. Certo, è un Hitler un tantino diverso da quello originale: una versione buffa e caricaturale del terribile dittatore, frutto della fantasia di un bambino “molto gracilino, non molto popolare e che non riesce ancora ad allacciarsi le scarpe”. Un Adolf immaginario che incoraggia il suo protetto con affetto e simpatia.

Questa ironia nella presentazione e rappresentazione dei personaggi, unita a un messaggio in scena fantasiosa e realistica allo stesso tempo – con una scenografia dai colori caldi, vividi e allegri (ocra, giallo, marrone, verde acqua...) Uno stile visivo e cromatico che rimanda d'impulso a Wes Anderson: ricordate, ad es., *Moonrise Kingdom*? – contrasta nettamente con la mostruosità degli eventi storici narrati nel film.

Un mix ben congegnato di elementi narrativi, filmici e profilmici che afferma, fin dall'incipit, la scelta del regista di optare per un genere cinematografico capace di mescolare commedia, favola e dramma con originalità e inventiva.

Adolf cerca in tutti i modi di infondere sicurezza in Jojo, il suo “migliorissimo piccolo nazi” che appare piuttosto sfiduciato, a partire dal fondamentale: «*Heil Hitler!*». E l'esilarante botta risposta tra i due, visivamente mostrato dall'uso eloquente del campo-controcampo che, in modo speculare e simmetrico, con ritmo sempre più accelerato, alterna la rispettiva pronuncia del noto saluto tedesco, è puro divertimento per lo spettatore. L'enfasi del tutor è direttamente proporzionale all'incertezza del bambino che farfugliando e storpiando sempre di più il sacro saluto lo ridicolizza in modo impareggiabile.

L'esercizio funziona, l'autostima e l'energia di Jojo salgono alle stelle e, caricato a molla, si lancia fuori dalla porta, urlando come un guerriero investito di una forza sovrumana, sull'attacco sonoro del travolgento brano rock (musica over, extradiegetica) dei The Beatles che cantano: “Komm, Gib Mir Deine Hand”, versione tedesca di “I Want To Hold Your Hand” e che accentua il tono surreale della scena e raccorda il passaggio tra le inquadrature.

Sull'accompagnamento musicale dei Fab Four, il giovane protagonista corre leggiadro per le strade cittadine, ripreso da una carrellata laterale, eseguita con camera a mano per restituirlne realisticamente l'enfasi.

Jojo è visibilmente euforico e questa sua travolcente passione infantile per il Führer e il credo nazista viene espressa dal regista mediante un vorticoso montaggio alternato e simbolico che mette in relazione l'esultanza sincera del ragazzino con le immagini originali in b/n (e nel caratteristico formato 4:3) dei filmati d'archivio, in cui vediamo folle deliranti di cittadini e giovani in divisa che inneggiano e salutano il dittatore. L'emozione di Jojo è accentuata anche dall'uso reiterato e “spettacolare” dello split screen (schermo diviso che permette di mostrare più inquadrature contemporaneamente) in cui gli emblemi nazisti sembrano “danzare” in una scintillante coreografia geometrica come nei musical americani di Busby Berkeley.

Una sequenza molto coinvolgente per lo spettatore grazie al parallelismo dinamico ritmico tra immagini e suoni, e all'associazione simbolica tra l'idolatria delle masse naziste con l'isteria dei fan che adoravano i Beatles negli anni Sessanta.

Il contrappunto convenzionale di tipo storico tra il piano visivo (la storia narrata si svolge nel 1945, durante la Seconda Guerra mondiale) e quello sonoro (il brano della musica over, scritto da J. Lennon e P. McCartney è del 1963) aggiunge un significato ulteriore rispetto al contenuto delle immagini: amplifica il senso di follia collettiva dell'epoca in modo grottesco e surreale.

A contribuire invece al sapore teutonico delle immagini: la scelta del gotico Fraktur – il carattere tedesco standard per tutto il XIX secolo e fino al 1941 – come font dei Titoli di testa, messi in risalto dai forti cromatismi della grafica moderna, il nero, il rosso e il bianco, in sintonia con la rappresentazione del simbolo nazista, la nera svastica inscritta in un cerchio bianco su campo rosso.

Jojo “vola” per la città e raggiunge l’amico Yorki, con la camera che li ritrae in campo medio, giusto il tempo di salutarsi e proseguire insieme, alla volta del “più grande weekend della storia” (ovvero il loro primo campo d’addestramento nella Jungvolk), mentre un carrello laterale ne accompagna l’incendere festoso.

La corsa di Jojo continua fino al bosco, dove scorgiamo altri giovani in uniforme, mentre lo slow-motion ne sottolinea, attraverso il tempo rallentato, la fatica compiuta. Ed è proprio sul nostro piccolo protagonista sfinito, ripreso in piano ravvicinato, che termina la scena, con la trainante musica over che sfuma nell’eco sonora della folla nazista in tripudio e, mediante stacco netto, appare il titolo del film: *Jojo Rabbit*, nel solido, vigoroso contrasto tra nero, bianco e rosso.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sull'Adolf immaginario

L’amico immaginario di Jojo è Adolf Hitler e a interpretarlo c’è un polinesiano ebreo neozelandese. «*Sapeste che ridere dare ordini a un attore di dieci anni travestiti da Adolf Hitler*». Il regista Taika Waititi, sangue maori, russo, ebraico, scoppia in una fragorosa risata: «*Hitler sono proprio io! Il mio sangue è talmente misto che non potevo dire no a una parte così fuori di testa. Forse il fatto di avere la pelle scura rende Hitler più autentico... Scherzi a parte, ci ho pensato su tantissimo, poi, quando ho trovato la chiave di lettura, mi sono buttato. Quell’Adolf è un buffone senza alcun connotato storico, politico e sociale. Non è che un dittatore uscito dall’immaginazione di un bambino di dieci anni. Non volevo fare un film zuccheroso sul nazismo. Io lo chiamo piuttosto satira anti-odio*».

(Cfr. Filippo Brunamonti, “Taika Waititi, regista di Jojo Rabbit: ‘La mia satira su Hitler risveglierà le coscenze dei giovani’”, *Wired.it*, 29 ottobre 2019)

Su la Gioventù Hitleriana

Fondata nel 1926, la Gioventù Hitleriana aveva come scopo originale quello di addestrare i ragazzi al servizio nelle SA (Truppe d’Assalto), una formazione paramilitare che faceva capo al Partito Nazista. Dopo il 1933, però, i leader giovanili cercarono di integrare i ragazzi nella comunità nazionale nazista e di prepararli al servizio militare, all’inizio solo per l’esercito ma in seguito anche per le SS. Nel 1939, l’appartenenza ai gruppi giovanili nazisti divenne obbligatoria per tutti i ragazzi e le ragazze compresi tra i dieci e i diciotto anni d’età. Gli incontri che si svolgevano dopo la scuola e i campeggi nei fine settimana – sponsorizzati dalla Gioventù Hitleriana e dalla Lega delle Giovani Tedesche – insegnavano ai ragazzi la fedeltà al Partito Nazista e ai futuri leader dello Stato Nazional Socialista. Quando giunse il 1939, più di 765.000 giovani occupavano posti di leadership nelle organizzazioni giovanili, che li preparavano a ricoprire lo stesso ruolo nell’esercito e nella ormai imminente burocrazia di occupazione tedesca.

La Gioventù Hitleriana univa lo sport e le attività ricreative svolte all’aria aperta con l’insegnamento dell’ideologia. Analogamente, la Lega delle Giovani Tedesche propugnava attività atletiche di gruppo, come la ginnastica ritmica, che le autorità tedesche responsabili delle politiche di salute pubblica ritenevano meno pesanti per il fisico femminile e più adatto a preparare le giovani donne alla maternità. Le esibizioni pubbliche di tali principi incoraggiavano altri giovani, sia ragazzi che ragazze, a rinunciare alla propria individualità e ad abbracciare gli obiettivi della collettività ariana.

(Cfr. “L’indottrinamento della gioventù”, *Encyclopedia.ushmm.org / Enciclopedia dell’Olocausto*)

2. Benvenuti nella Deutschen Jungvolk! (00:04':23" - 00:08':33")

Stacco netto. La sequenza si apre mostrando il Capitano Klenzendorf (l'attore Sam Rockwell, Premio Oscar nel 2017 come Miglior Attore non Protagonista per l'interpretazione dell'agente Jason Dixon in *Tre manifesti a Ebbing, Missouri*), mentre addenta una mela prima di lanciarla nel fuoricampo, ripreso a mezzo primo piano, con angolazione dal basso, per restituirla il ruolo di "comando"; la posizione centrale del militare, incastonato nella cornice lignea con svastica sovrastante, e il saluto nazista al "branco di lattanti" adorante in controcampo ribadisce definitivamente il contesto: siamo nel campo estivo della Gioventù Hitleriana, ripreso poi in un eloquente totale che mostra l'insieme dei presenti riuniti all'aperto.

Il capitano, ritratto a figura intera e a mezzo busto davanti alla massa di giovani, presenta se stesso e i suoi aiutanti: il sottufficiale Finkel e Fräulein Rahm, introduce l'addestramento che trasformerà ragazzini e ragazzine inesperti in uomini e donne capaci, secondo gli ideali e gli obiettivi del regime. L'uomo, visibilmente amareggiato e disilluso a causa della fatidica "operazione farsi fottere" – che gli è costata un occhio e la partecipazione attiva in guerra, con il conseguente ripiego nella Deutschen Jungvolk – si rivolge con tono beffardo ai suoi piccoli "discepoli" (tra i quali scorgiamo il nostro Jojo) che, invece, lo acclamano all'unisono, come si evince dall'inquadratura dinamica (lieve movimento panoramico della camera) che li immortala seduti e attenti, in , nel controcampo visivo con Klenzendorf.

Il Capitano mette, quindi, in scena una performance degna di un vero pistolero western, che ne sancisce la definitiva venerazione da parte del pubblico di nazistelli; imbracciando il fucile, l'uomo spara ripetutamente e colpisce, con precisione assoluta (mimando persino posizioni ginnico-acrobatiche), alcuni oggetti del campo. La scena è restituita dal regista mediante un incalzante montaggio audiovisivo, caratterizzato da serrati jump cut (o falso raccordo: salto nella concatenazione visiva con evidente, improvvisa discontinuità spaziale), e una combinazione di zoom e panoramica a schiaffo che esalta la rapidità d'azione lasciando letteralmente a bocca aperta i "mostriciattoli". Ovviamente, tale enfasi, unita alle pose insistite di Klenzendorf, dona alla scena anche un travolgente effetto comico.

La spiegazione del Capitano continua, accompagnata da un movimento panoramico della camera che pare voglia "indugiare" sulla crescente possibilità, riferita dalle parole di Klenzendorf, che il "potente esercito tedesco" non vinca la guerra – e che imprime qualche titubanza sul volto dei ragazzi in ascolto – fino a introdurre l'uso del mitico coltello in dotazione alla Deutschen Jungvolk che, ripreso in dettaglio tra le mani di Jojo, fa tornare subito il buon umore ai piccoli virgulti. Ma è pur sempre un'arma, quindi: «*Niente pugnalate!*».

Il campo-controcampo che mostra visivamente la comunicazione surreale tra il Capitano e i nazionalsocialisti in erba, restituisce bene, nell'alternanza delle inquadrature, i rispettivi stati d'animo: da un lato la solitudine e disillusione dell'uomo (seppur nei toni farseschi), dall'altro il candore e l'ingenua ignoranza dei ragazzini rispetto all'orrore del nazismo e della guerra.

Infine, le ultime raccomandazioni, rigorosamente sessiste. Così, mentre i maschietti, pronti a diventare uomini, da oggi, dovranno e potranno: «*Marciare, usare la baionetta, lanciare granate, scavare trincee, leggere le mappe, difendersi dal gas, mimetizzazione, tecniche di imboscata ed esplosioni varie*» nel tripudio dei presenti, le femminucce «*impareranno importanti doveri femminili, per esempio, curare le ferite, rifare i letti e anche... rimanere incinte*». Tale prospettiva non incendia gli animi delle giovani hitleriane che, invece, rispondono con un eloquente silenzioso-disenso che risalta nel totale dell'inquadratura, e a poco vale l'esempio citato dalla bionda, e non proprio materna, Fräulein Rahm, con i suoi "presunti" 18 figli sfornati per la causa.

Basta teoria: che "le danze" abbiano inizio! Il Capitano rompe le righe e i ragazzi si scatenano sul coinvolgente incipit sonoro del festoso "I Don't Wanna Grow Up" (quasi un inno infantile ad un'eterna giovinezza senza regole), cantato dalla voce graffiante, da vecchio bluesman, di Tom Waits.

Musica over (o extradiegetica) che accompagna, e raccorda tra loro, le immagini di un efficace montaggio ellittico, finalizzato a raccontarci, in modo sintetico e omettendo il superfluo, le attività dei ragazzi nel campo di addestramento paramilitare hitleriano. La sequenza è caratterizzata da un efficace parallelismo visivo-sonoro (seppur nel contrappunto storico tra le immagini del 1945 e il brano musicale del 1992) che rafforza empaticamente il senso goliardico del racconto.

Assistiamo, dunque, a violenze involontarie – come il coltello del tenero Yorki che rimbalza sul tronco di un albero e si conficca casualmente nella gamba di un compagno – ma anche evidenti atteggiamenti di bullismo da parte dei ragazzi più grandi che lanciano pietre e minacciano i più piccoli e indifesi, come Jojo, che cerca una via di fuga nel caos degli scontri più accesi.

La Gioventù Hitleriana univa lo sport e le attività svolte all'aria aperta con l'insegnamento dell'ideologia, qui sintetizzata nelle “assurde” lezioni di Fräulein Rahm, dedicate a promuovere la superiorità della presunta razza ariana e a infondere l'odio antisemita. Ed è proprio da tale accostamento – evoluzione e civilizzazione ariana con il disegno caricaturale tracciato con il gesso alla lavagna (raffigurante il diabolico giudeo con corna, lingua biforcuta e scaglie di serpente) – che esplode, tramite la sua ridicolizzandone cinematografica, la follia assoluta del pensiero e dell'azione nazista.

E non finisce qui. Dopo l’“illuminante” didattica arriva anche il momento di «*Bruciare qualche libro*», come suggerisce la bionda sostenitrice della propaganda hitleriana tra le grida eccitate dei giovani, ormai totalmente plagiati e istupiditi dal pressante lavaggio del cervello.

Quindi, in sintonia con la condotta del più bieco fanatismo ideologico o religioso – citando le cosiddette Bücherverbrennungen (o “roghi di libri” non corrispondenti all'ideologia nazista, organizzati nel 1933, e negli anni successivi, dalle autorità della Germania nazista) – vediamo pile e pile di volumi gettati nel fuoco da ragazzini e ragazzine frementi, mentre il tempo dilatato dello slow motion sottolinea l'enfasi e la gravità dell'atto.

Nel buio rischiarato dalle fiamme altissime, tra i volti eccitati dei giovani – con Jojo che ha un attimo di esitazione, subito annientata dall'esaltata incoscienza di gruppo – notiamo lo sguardo cupo e consapevole del Capitano che, fisso sul crepitare dei libri nel rogo, si fa forza bevendo alcool dalla fiaschetta. Segue lo scorrere di alcuni dettagli eloquenti che mostrano i testi bruciare tra le fiamme, con lo scoppiettio dei falò in primo piano sonoro, nell'accompagnamento musicale del brano “anticonformista” e ruggente di T. Waits.

Il passaggio temporale, mostrato tramite dissolvenza incrociata, scandisce il finale della sequenza nella visione del totale notturno dell'accampamento, ritratto in campo lunghissimo, che crea una suggestione ambivalente, poetica e dolorosa allo stesso tempo: quei frammenti luminosi che si levano al cielo, colorando l'oscurità di scintille gioiose nella buonanotte dei “bambini”, non possono non evocare, a livello simbolico, e dato il contesto storico, anche il fumo mortale dei campi di sterminio. “*Dove si bruciano i libri si finisce per bruciare anche gli esseri umani* (*Dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen*)” scriveva Heinrich Heine nella tragedia romantica “Almansor” (1823), e le sue parole risuonano profetiche.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Su: il “rogo di libri” del 10 maggio 1933

Il **10 maggio 1933** in 34 città della Germania (fra le quali Dresda, Dusseldorf, Heidelberg, Lipsia, Monaco), il nazismo al potere da pochi mesi organizzò giganteschi roghi di libri svuotando le biblioteche delle principali città universitarie tedesche. Fu il più vasto e pianificato incendio di libri della storia contemporanea, benché purtroppo l'atto in sé non sia stato affatto una novità, nel corso delle vicende umane. Il rogo più grande avvenne il 10 maggio nella piazza del Teatro dell'Opera di Berlino, alla presenza del ministro della Propaganda del Terzo Reich Joseph Goebbels, secondo il quale “i roghi erano un ottimo modo per eliminare con le fiamme lo spirito maligno del passato”. Solo in quella notte, i membri dell'Associazione degli studenti tedeschi diedero fuoco a 25.000

volumi, scritti da autori rappresentanti dello “spirito non tedesco” e quindi di una “cultura degenerata” (ebrei, comunisti, socialisti, artisti delle avanguardie, sostenitori della Repubblica di Weimar, critici della morale e della religione, pacifisti, giornalisti oppositori e satirici).

Tra i libri distrutti, le opere di alcuni dei maggiori pensatori, scrittori e intellettuali del tempo: Karl Marx, Bertolt Brecht, Thomas Mann, Joseph Roth, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Ludwig Wittgenstein, Hannah Arendt, Edith Stein, Max Weber, Erich Fromm, l’architetto Walter Gropius, i pittori Paul Klee, Wassily Kandinsky e Piet Mondrian, gli scienziati Albert Einstein e Sigmund Freud, i registi Fritz Lang e Franz Murnau. Preceduto da altri incendi nei giorni precedenti, quello di Berlino fu così partecipato e colossale da essere trasmesso anche via radio, e spinse i militanti nazisti a organizzarne numerosi altri nelle principali città tedesche, come nelle minori, fino ad oltre la metà del mese di giugno.

(Cfr. “10 maggio 1933: rogo di libri e di coscenze”, *Ilmaggiodeilibri.it*)

Su la campagna a favore delle Bücherverbrennungen

Queste le parole eloquenti di Jonathan Rose, storico e Preside alla Drew University:

«La storia dei sei milioni è anche quella dei cento milioni. Questo, secondo i calcoli di uno storico delle biblioteche, è il numero di libri distrutti dai nazisti, in solo dodici anni, in tutta Europa, come è ovvio, si tratta di una stima assai approssimativa, che sarà probabilmente corretta con il progredire delle ricerche. Ma si può partire da una terribile certezza: lo sterminio di massa degli ebrei fu accompagnato dal più spaventoso sterminio letterario di tutti i tempi. Tutti gli storici del libro condividono la medesima premessa di base: nella società acculturata, scritti e stampa sono i mezzi primari per la conservazione della memoria, per la diffusione delle informazioni, la divulgazione delle idee, la distribuzione della ricchezza e l'esercizio del potere. La prima domanda che gli studiosi si pongono riguardo ad ogni cultura è: in che modo ha preservato, utilizzato e distrutto i documenti? Dalla cultura del Puritanesimo nella Nuova Inghilterra alle cause della Rivoluzione francese al collasso dell'Unione Sovietica, questo nuovo approccio alla storia ha costretto a riconsiderare i meccanismi del passato; nel caso della Shoah, potrebbe aiutare anche a comprendere l'incomprensibile».

(Jonathan Rose, “Il libro nella Shoah”, p. 9)

3. Yorki: il secondo miglior amico, dopo Hitler (00:08':34" - 00:09':32")

Stacco netto. È notte fonda e i giovani del campo si avviano a dormire nelle tende, ma le voci fuoricampo (off) di Yorki e di Jojo ci introducono il loro imminente dialogo. Subito dopo, infatti, vediamo i due ragazzini, sdraiati a terra e ripresi da un'inquadratura plongée (perpendicolare dall'alto) che ne evidenzia la tenera morbidezza infantile, con i corpi fasciati dalle tutine intime dell'epoca e ritratti a mezza figura. La propaganda nazista incombe su di loro, cercando di assoggettarne le menti, come si evince dallo scambio di battute tra i due: la paura degli ebrei da parte di Yorki, la sicurezza di facciata di Jojo che “sa come riconoscerli”; tuttavia, l'individualità di entrambi, invece, dichiara una profonda sensibilità che trapela dalle loro espressioni ingenue, dal modo buffo, giocoso con cui maneggiano il coltello della Deutschen Jungvolk, dall'innocenza delle loro attitudini nonostante l'addestramento paramilitare. A questi elementi si aggiunge la mortificazione del piccolo Yorki quando apprende di essere non il primo, ma il secondo miglior amico di Jojo, dopo Hitler. Tale rivelazione viene mostrata tramite la tecnica di montaggio del campo-controcampo, con i due personaggi ripresi in piano ravvicinato orizzontale e semi-soggettive che ne simulano i punti di vista, nel botta e risposta simmetrico e speculare delle rispettive inquadrature. La sequenza termina con la dolcezza disarmante del piccolo Yorki che, a malincuore, da “bambino nel corpo grasso di un bambino”, si accontenta del secondo posto, mentre Jojo, in primo piano orizzontale, dandogli le spalle, brandisce il coltello puntandolo verso la camera con smorfia bellicosa, come il più temibile dei guerrieri. Un rullo di tamburo in sottofondo crea un “trionfale” raccordo sonoro con la sequenza successiva.

4. Jojo “coniglio” (00:09':33" - 00:12':13")

Stacco netto. Il mattino seguente i ragazzi grandi del campo impartiscono lezioni di forza ai più piccoli, riuniti davanti a loro. «*Nell'esercito di Hitler non c'è posto per quelli a cui manca la forza. Vogliamo guerrieri temprati, pronti a uccidere senza esitare.*».

Il campo-controcampo che mostra il botta e risposta tra le due parti, evidenzia la provocazione sadica dei capetti e l'ubbidienza dei ragazzini in soggezione; tra questi, i più smarriti e incerti sono Yorki e Johannes che, preso di mira, viene subito interpellato e messo a dura prova. Il passaggio dalla figura intera ai piani più ravvicinati serve al regista per approfondire le emozioni dei personaggi. Il nostro protagonista dovrà “torcere il collo” a un dolcissimo coniglietto davanti a tutti e, ovviamente, “senza esitare”.

Jojo trema solo all'idea e mentre tiene in braccio l'animaletto sacrificale, uno sferzante accompagnamento sonoro simula i brividi di paura e di tensione che lo attraversano, potenziando la suspense della scena. «*Uccidi! Uccidi! Uccidi!*», incalzano grandi e piccini tutt'intorno a Jojo, e la camera mostra l'incitamento reiterato e sempre più pressante, mediante il crescendo sonoro dell'inquietante accompagnamento over e l'uso di rapidi zoom in sui personaggi inquadrati, rendendoli grotteschi e “mostruosi” – tranne l'amico Yorki che lo guarda preoccupato.

La tensione, restituita tramite una rapida carrellata ottica in avanti, esplode su Johannes che mette velocemente a terra il povero coniglio per farlo scappare. Con la velocità di un predatore, uno dei capetti sadici afferra l'animaletto e gli torce il collo – sentiamo lo scricchiolio delle ossa in primo piano sonoro – prima di lanciarne la carcassa tra le fronde del bosco.

«*Tu sei un codardo, proprio come tuo padre*». Jojo viene ridicolizzato pubblicamente – facendo anche riferimento al genitore (un disertore per i nazistelli) scomparso da due anni – e noi spettatori ne percepiamo tutta la mortificazione, grazie all'effetto di soggettiva del campo ingombro utilizzato. Il protagonista viene poi schiacciato a terra, nel dettaglio dello stivale che incombe sulla sua testa, e chiamato insistentemente “coniglio impaurito” dal branco di bulli e bulle intorno a lui, facendolo scappare via, mentre il sottofondo sonoro sottolinea la progressione canzonatoria, quasi una “persecuzione”, ai danni del ragazzino.

5. Il consiglio di Adolf: “Sii come il coniglio!” (00:12':14" - 00:14':15")

Stacco netto. Nella vastità del campo lungo che evidenzia la solitudine (fisica e interiore) di Jojo, seduto sul tronco di un albero in mezzo al bosco, vediamo l'amico immaginario Hitler venire in suo soccorso. La rasserenante musica over che accompagna la scena è in perfetta sintonia con le parole del simpatico Adolf, relative alla maestosità del coniglio e all'importanza di ogni animale (rinoceronti, polpi, rinocepolpi...) nel suo impero, tese a consolare, in modo buffo e divertente, il suo “ometto”. Nel campo-controcampo che distingue il loro confronto, notiamo la posizione dal basso di Jojo che ascolta i consigli del suo mentore, in alto e in piedi, a ribadirne i ruoli, ma poi Adolf, ripreso da una carrellata che ne segue l'incendere, raggiunge il ragazzino e si siede vicino a lui, in una stessa inquadratura che li avvicina e ne accomuna, in qualche modo, le sorti.

Uno scintillio “magico” – sorta di leitmotiv sonoro che sottolinea presenza e passaggio del personaggio immaginario – segna la sparizione di Adolf e l'apparizione di Yorki, l'amico reale, anticipata dalla sua voce fuoricampo.

«*Stai bene Jojo?*». La tenera apprensione di Yorki nei confronti del nostro protagonista è qualcosa che Jojo tende a rimuovere («*il caso è chiuso!*»), fingendosi sempre forte e audace di fronte al suo miglior amico in seconda posizione. Dopo un breve dialogo a distanza tra i due, mostrato in campo-controcampo, Jojo lo saluta e, in cerca di riscatto, inizia a correre tra gli alberi, fiero di essere un valoroso “coniglio”, in compagnia del fido Adolf. Lo sfrecciare delle “due antilopi umane” nella boscaglia, con tanto di urlo propiziatorio, è mostrato dalla camera mediante un intrepido carrello laterale.

6. La granata (00:14':16" - 00:16':14")

Stacco netto. All'accampamento, il Capitano Klenzendorf, sempre più svogliato e scompigliato nell'aspetto, sta spiegando l'uso della granata ai giovani del campo, come si evince dal totale della trincea su cui si erge l'uomo, con i ragazzi intorno che lo ascoltano rapiti.

Una granata viene fatta brillare nella vicina boscaglia per offrire un esempio pratico a supporto della teoria impartita e, dal fumo avvolgente dell'esplosione, annunciati da urla guerriere provenienti dal fuoricampo, ecco apparire Jojo "coniglio impavido" e il suo strepitante Hitler immaginario. Con ampie falcate la coppia entra in scena, ripresa in "ruggenti" figure intere, e scavala la trincea nell'enfasi dilatata del ralenti; il sottofondo sonoro di un tamburo, unito a un'aitante musica over (il brano originale "Grenade and Bear It" di M. Giacchino) alimenta la comicità della scena, caratterizzata da un efficace parallelismo visivo-sonoro e di tipo ritmico.

Ma non finisce qui: durante l'eroico passaggio, Jojo afferra la granata dalle mani del capitano e, dopo aver corso ancora un po', lancia l'ordigno tra gli alberi con tutta la forza possibile, come il più audace dei combattenti. Peccato che la granata rimbalzi sopra un tronco e vada a cadere paurosamente vicino al piccolo soldatino – persino Hitler fugge via in preda al panico – scagliandolo a terra con violenza.

Uno stacco netto con schermo al nero sottolinea il pauroso blackout psicofisico del nostro protagonista. Poi Jojo, povero "coniglio ustionato", si risveglia – il capitano, Yorki e Adolf sono i primi ad apparirgli davanti, in un trepidante, ovattato contre-plongée – e subito viene soccorso e portato in ospedale.

Un montaggio ellittico ci mostra, in modo sintetico ed efficace, le tappe progressive dell'esperienza vissuta da Jojo, interamente restituita tramite una soggettivizzazione del racconto.

Ogni chiusura e apertura degli occhi del protagonista scandisce il passaggio da una scena all'altra: dal campo di addestramento all'ambulanza (tra i commenti "confortanti" di Fräulein Rahm); il ricovero al pronto soccorso (nel disagio/seccatura del capitano e l'indifferenza dell'algido Finkel); l'arrivo nella stanza della madre (una Scarlett Johansson-Rosie Betzler splendida nonostante la sfocatura) che si avvicina tramite zoom in, e si erge, nel completo dai colori vibranti, davanti al suo "cucciolo"; la degenza a casa, nella propria cameretta.

In questa sequenza, grazie ad una soggettività audiovisiva, data dalla combinazione di espedienti tecnici, che ci restituisce le visioni e i suoni alterati di Jojo (lo sguardo annebbiato, la perdita parziale dell'udito, il respiro affannato), è come se noi spettatori percepissimo, sperimentassimo in prima persona la sua condizione.

Soggettività potenziata dalla distorsione ottica del fish-eye nei confronti dello spazio "schiacciato", dalla sfocatura dell'immagine e dall'angolazione stessa delle inquadrature che assume il punto di vista sbilenco del ragazzino allettato e "ammaccato".

Tutte scelte efficaci che, insieme alla tensione crescente dell'accompagnamento musicale (in stretta sintonia con l'enfasi delle immagini), non solo creano empatia con il personaggio ma accrescono il nostro coinvolgimento nella storia narrata.

7. Mamma leonessa e il suo cucciolo (00:16':15" - 00:18':14")

Stacco netto. Finalmente Jojo si alza dal letto dopo la convalescenza a casa. La m.d.p. inquadra i suoi piedi in dettaglio che, scalzi e feriti, camminano incerti sulla moquette della cameretta, per sottolineare l'importanza di questo ritorno alla vita. Il confronto con lo specchio è comunque piuttosto spaventoso, dal primo al primissimo piano del nostro "coniglietto" riflesso notiamo sia la cicatrice che l'emozione sofferta ben impressi sul volto; Jojo è addolorato per la sua azione sconsiderata e si sente un mostro pieno di cicatrici, ancora più intimidito da quel bellico mondo esterno a cui anela senza averne la spavalderia né la brutalità. Ma la madre Rosie conosce bene il proprio "cucciolo" e, da vera leonessa, lo protegge con coraggio e intelligenza, senza soffocarne individualità e aspettative.

Dal piano ravvicinato a due che li unisce in un tenero abbraccio, notiamo la somiglianza tra madre e figlio: oltre al buffo pigiama a pois gialli che indossano entrambi, hanno gli stessi colori (pelle e occhi chiari, capelli biondi...), morbidezza fisica, dolcezza, sguardo vivace e, soprattutto, un modo tutto loro di comunicare e giocare che ne evidenzia l'intesa e l'amore reciproci. Tuttavia è una famiglia divisa quella del piccolo protagonista, come apprendiamo dallo scambio di battute tra madre e figlio, con un papà "leone" lontano da casa e una Inge "leonessa" (forse la sorella di Jojo?) di cui non capiamo ancora bene identità e sorte.

La musica extradiegetica che accompagna questa scena – che ci introduce il contesto familiare di Jojo – è tranquillizzante e confortevole come la voce rassicurante della mamma, la quale non solo gli allaccia le scarpe in modo buffo nell'attesa che ci riesca da solo – come evidenziato dal dettaglio –, ma lo sprona ad affrontare la vita, e le sue "ferite", con ottimismo e ironia.

E se adesso il suo bambino ambisce ad essere la guardia del corpo di Adolf Hitler (un Führer incredibilmente amabile, idealizzato da una fervida immaginazione infantile), ecco che invita il cucciolo-feldmaresciallo a seguirla in una pericolosissima missione "là fuori", dove anche lui, come tutti, nonostante le proprie paure e "condanne", dovrà sempre confrontarsi. Quindi, non resta che catapultarsi fuori con piglio deciso – autorevolezza ribadita visivamente dal vertiginoso zoom in a schiaffo sulla maniglia – e affrontare il mondo.

L'apertura e chiusura del portone di casa segna il passaggio, tramite stacco netto e un repentino montaggio ritmico, alla sequenza successiva, dove ad aprirsi al cospetto di una vigorosa mamma Rosie sono le porte del comando cittadino della Gioventù Hitleriana.

8. Affissioni e impiccagioni (00:18':15" - 00:20':42")

Stacco netto. L'entrata dell'affascinante Rosie Betzler – che indossa pantaloni larghi e cappello da uomo come segno di emancipazione – e di Jojo nella sede cittadina della Gioventù Hitleriana, gestita da un Capitano Klenzendorf sempre più allo sbaraglio, è a dir poco incisiva. La donna spalanca la porta, cammina con grazia verso il capitano accusandolo dell'incidente del figlio e, dopo averlo colpito all'inguine con una risolutezza che non lascia scampo, ottiene che al timido ragazzino venga affidato un compito e fatto "sentire incluso". Nella evidente trasandatezza del luogo e fiacchezza d'intenti da parte dei vertici, tocca a Fräulein Rahm elencare le varie attività possibili per il piccolo "reduce": portare a passeggio i cloni, che subito appaiono nel controcampo visivo (buffissimi, assolutamente identici e interlocutori) – e il pensiero va ai 94 baby-Adolf, cloni di Hitler, de *I ragazzi venuti dal Brasile - The Boys from Brazil*, il film del 1978 di Franklin J. Schaffner (tratto dal romanzo omonimo di Ira Levin) –, affiggere i manifesti di propaganda e consegnare le lettere di reclutamento.

L'ironia con cui Rosie commenta il desiderio di Jojo di arruolarsi e combattere in prima linea si contrappone alla follia, seppur grottesca, dell'istruttrice che consegna veramente una pistola carica al fanciullo decenne, e del Capitano ormai alla deriva. Una scena mostrata in campo medio e con i personaggi a mezzo busto per evidenziarne espressioni e dinamiche.

L'incalzante brano "From Poster to Postest" di Michael Giacchino (autore delle musiche originali del film) introduce (ponte sonoro) e accompagna la sequenza successiva che racconta velocemente, grazie alla sintesi del montaggio ellittico impiegato, l'affissione dei manifesti politici da parte di Jojo. I dettagli eloquenti dei vari poster – tra cui quelli "animati" di un divertente Hitler il cui volto muta espressione e sembianze al passaggio della mano del protagonista –, via via incollati alle mura cittadine, scorrono davanti ai nostri occhi raccontandoci, in modo mirato, rapidissimo e omettendo il superfluo, l'impegno del nostro protagonista nella causa nazista, fino al campo lungo che termina la scena contestualizzandola.

Stacco netto. La trionfante musica over cessa bruscamente lasciando il posto al suono lugubre delle campane e ai rumori d'ambiente cittadini. Un campo medio frontale accoglie Rosie, a figura intera,

che osserva, cupa e immobile, ciò che si erge davanti a lei, subito raggiunta da Jojo. Nella luce diffusa del giorno, ecco stagliarsi nel controcampo una visione tra le più terribili: un patibolo per impiccagione, ritratto in un eloquente, spietato campo totale, da cui penzolano i corpi senza vita di uomini e donne, rei di aver agito contro il regime ed esposti pubblicamente, e sadicamente, a monito per la popolazione. Dietro di loro, in secondo piano ma estremamente evidenti, una serie di bandiere con la svastica unica (Bandiera nazionale e mercantile della Germania nazista dal 1935 al 1945) che risaltano nella monocromia della scena grazie all'acceso connubio di rosso, bianco e nero. La donna, seria come mai l'abbiamo vista fino a questo momento, afferra la testa del figlio (che cerca di evitare il macabro spettacolo) e lo spinge a guardare, e quando Jojo le chiede cosa abbiano fatto quelle persone lei risponde amareggiata: «*Ciò che potevano...* ».

Nel campo-controcampo che caratterizza il confronto tra madre e figlio che stanno osservando, ripresi in piani sempre più ravvicinati, e i cadaveri dei giustiziati, inquadrati progressivamente in evocativi dettagli simbolici (gambe e piedi ondeggianti), si esprime tutta la gravità del momento, attraverso una sintesi visiva di grande sensibilità e pregnanza.

9. La stanza segreta (00:20':43" - 00:27':09")

Stacco netto. Jojo sta terminando la consegna, per le strade della città, delle lettere di arruolamento e alcuni ragazzi grandi della Gioventù hitleriana lo sfottono da un camion in corsa.

Una volta tornato a casa, il nostro protagonista sente degli strani rumori provenire dal piano superiore e, sincerandosi dell'assenza della madre, intraprende una trepidante ricerca tra le mura domestiche per comprendere l'origine di quei suoni misteriosi.

La m.d.p. accompagna il percorso di Jojo nell'abitazione mediante brevi carrelli e panoramiche, mentre una musica over, sempre più tensiva e inquietante – il tema originale “The Secret Room” di Michael Giacchino –, ne alimenta la suspense. È questo il caso di un racconto a focalizzazione interna, ovvero in cui il sapere del personaggio e quello dello spettatore coincidono; quindi, scopriamo i vari elementi ed eventi della storia insieme a lui, via via che accadono.

La ricerca si placa per un po' quando il protagonista si sofferma nella camera di Inge, la sorella di cui ancora non abbiamo notizie certe, ma percepiamo il senso di mancanza misto a tristezza che la sua assenza suscita in Jojo e nella madre. Anche la musica d'accompagnamento sottolinea questa incursione malinconica nel tessuto sonoro iniziale, assumendo le dolci risonanze di un carillon. Sul piano visivo, da un totale armonico della stanza, sospesa in una atmosfera rétro, ammantata dal verde salvia della tappezzeria e da morbide tonalità pastello, si passa ai dettagli (i pupazzetti nella libreria, la farfalla nella lente di vetro, le scarpette da danza classica con il nome ricamato...), frammenti evocativi di una presenza/assenza che stringe il cuore del piccolo Jojo. Infine, eccola Inge, una ragazza bellissima, come evidenzia la foto nelle mani del protagonista. E un breve carrello in avanti, dal basso, ne rivela l'amato ricordo sul volto del fratellino che, adesso, sorride, prima che la sua attenzione venga rapita da un altro dettaglio: una fessura anomala tra le assi di legno del pavimento che si protrae fino alla parete sovrastante. Sottolineato dal regista mediante cambio di fuoco e breve carrellata in avanti.

L'efficace parallelismo visivo-sonoro (di tipo dinamico-ritmico) che contraddistingue la scena, rende noi spettatori sempre più coinvolti nella vicenda narrata, seguendo passo passo “l'indagine” del personaggio, insieme alla camera che ne mostra l'azione, tesa allo svelamento di quello che pare essere, senza dubbio, un enigma nella sua vita familiare.

Jojo riesce ad aprire il varco nell'intercapedine che immette in un corridoio segreto in cui lo vediamo penetrare e gattonare, piegato a terra, a figura intera, in un angusto e buio totale, mentre con la torcia illumina alcuni dettagli inquietanti (la teca di vetro con la testa di bambola) e scopre, prima i piedi nudi, poi il corpo fino al volto di una misteriosa ragazza rannicchiata nell'oscurità.

Lo svelamento, in una emozionante soggettiva, di questa emaciata, fantasmatica giovane donna che gli sussurra «*ciao*» guardandolo dritto negli occhi per testarne la forza, ammicca all'effetto sorpresa tipico del cinema horror e del thriller paranormale (tra i tanti personaggi femminili macabri pensiamo a quello di Samara Morgan in *The Ring*, film del 2002 diretto da Gore Verbinski e remake di *Ringu* del regista Hideo Nakata). Espediente ansiogeno che continua nel balzare fuori di Jojo dall'anfratto segreto – con incisive carrellate in avanti che stringono, mediante campo-controcampo, sia sul ragazzino sia sull'apertura del nascondiglio da cui appare la mano “terrifica” a ribadire il pericolo imminente –, fino al catapultarsi giù per scale del protagonista, seguito dall'inquietante presenza femminile che, fiutata la sua ingenuità, lo braccia dall'alto con insidiosa e strategica freddezza. Il tutto amplificato dal crescendo sferzante, quasi “urlante”, dei violini della musica d'accompagnamento (il brano “The Secret Room”), in perfetto parallelismo sonoro e dinamico-ritmico con il livello visivo della scena.

La corsa di Jojo che, terrorizzato dalla presenza alle sue spalle, si getta verso la porta, è ripresa in soggettiva e da carrellate repentine per comunicarci e renderci partecipi della frenesia dell'inseguimento, fino a quando, nel ritmo del montaggio incalzante, la ragazza afferra il nostro protagonista e lo schiaccia al muro minacciandolo con un coltello. Dal campo-controcampo che ci mostra il loro botta e risposta in simmetriche semi-soggettive, emerge la dominanza fisica e mentale (per età e volontà di sopravvivenza) della giovane nei confronti di Jojo che, spaventato a morte, appare più ingenuo e tenero che mai. Apprendiamo dunque che la ragazza è ebrea e non un fantasma (anche se per il bambino, imbevuto di propaganda nazista, è ugualmente un mostro, una creatura terrificante), e che la madre ha scelto di ospitarla segretamente rischiando la vita.

Il piano ravvicinato a due che si alterna al loro campo-controcampo è come se volesse unificarne le sorte, al di là delle attuali contrapposizioni.

Quando la giovane capisce di aver avuto la meglio sul ragazzino, torna con il coltello di Jojo nel nascondiglio, “dissolvendosi” nella sfocatura sullo sfondo mentre sale le scale senza voltarsi.

Jojo si rifugia nella propria camera accolto dal suo Adolf immaginario, altrettanto atterrito dalla presenza della ricercata e dalla possibilità di altre “centinaia di ebrei nascosti nelle pareti di casa”. La suggestione è così forte che entrambi si distanziano dalle mura della stanza guardandosi intorno circospetti, come sottolinea, in modo comico, l'inquadratura obliqua dall'alto a restituirci il senso di minaccia. E mentre si confrontano sulle rispettive, assurde, tesi riguardo le incredibili facoltà della “spregevole ebrea” – rapida come il velocista afroamericano Jesse Owens (quattro medaglie d'oro ai Giochi olimpici di Berlino nel 1936), sanguinaria come Jack lo Squartatore e capace di leggere nella mente di Jojo – i due personaggi si scambiano anche di posto, alternandosi in primo e secondo piano del quadro. Il gioco della messa a fuoco che caratterizza questo passaggio, definendo il soggetto che sta parlando e sfocando l'altro sullo sfondo, evidenzia non solo la dinamica stessa del confronto ma insinua, forse, anche l'idea di un'alternanza di identità...

La situazione è grave. Quindi, nel campo medio che li ritrae uno di fronte all'altro, Jojo e Adolf prendono una decisione a riguardo. E siccome incendiare la casa e dare la colpa a Winston Churchill (Primo ministro del Regno Unito durante la Seconda Guerra Mondiale) – come proposto inizialmente dal buffonesco Hitler – pare un po' troppo esagerato, ecco che si tenta con la “negoziazione”. Il brano originale di Michael Giacchino “Pickled Pink” accompagna la scena con un parallelismo sonoro discreto e calzante.

10. «*Vattene dalla mia camera!*» (00:27':10" - 00:29':45")

Stacco netto. Jojo, corazzato paladino nazista, è pronto ad affrontare la terrificante “ebrea nella parete”; lo vediamo, infatti, ritratto a mezzo busto, di profilo – con una pentola in testa, coltello alla mano e il coperchio metallico di un bidone come scudo – davanti al muro della stanza segreta.

Una rapida panoramica orizzontale a 80° ci svela anche la presenza di Adolf, seduto nelle vicinanze per sostenere il giovane soldato in missione. Ma proprio quando il nostro protagonista, in un

affermativo e tenero primo piano, riferisce all'ebrea (potenzialmente in ascolto) di non temerla, e le chiede di lasciare la casa (con la gentilezza di un bimbo dolce e ben educato più che di un combattente spavaldo) ecco che, a sorpresa, l'ebrea appare come un mostro in agguato: affiancando il proprio volto a quello di Jojo che urla terrorizzato prima di essere strattonato al suolo e cacciato via dalla stanza. L'accompagnamento musicale, il brano originale "Negotiate Your Heart Out" sottolinea ritmicamente l'azione in scena, dimostrando, ancora una volta, l'impiego da parte del regista di un efficace, coinvolgente parallelismo visivo-sonoro.

La disfatta è totale e Jojo si rifugia, di nuovo, nella propria camera con il suo fidato Adolf che, altrettanto intimorito e "stressato", continua ad offrirgli sigarette e cerca di trovare una soluzione alla presenza di quella "cosa" (ovvero l'ebrea) tra le mura domestiche. L'esilarante dialogo tra il bambino e l'amico immaginario è mostrato mediante la tecnica di montaggio del campo-controcampo per dare risalto al botta e risposta tra i due, con il primo piano del ragazzino sul letto e il mezzo busto di Adolf che gli cammina nervosamente davanti, ripreso dinamicamente da una panoramica laterale.

E, alla fine, ecco trovata la strategia giusta: «*Falla sentire al sicuro, lei abbasserà la guarda, poi tu avrai il controllo!*». Adolf Hitler sembra davvero esperto di trucchi mentali al contrario, ma soprattutto è dotato di una incredibile capacità di sopravvivenza, come dimostrano i tanti attentati subiti e falliti. Non a caso, con modalità farsesche, viene citato il più noto di questi: l'attentato del 20 luglio del 1944, passato alla storia come Operazione Valchiria, soggetto cinematografico dell'omonimo film del 2008 (tra i diversi realizzati sull'argomento), diretto da Bryan Singer e interpretato da Tom Cruise.

Adolf saluta il suo soldatino prima di lanciarsi letteralmente dalla finestra come solo i supereroi, i personaggi di un mondo fantasy, sanno fare. Del resto, chi potrebbe mangiare un unicorno per cena?

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sull'Operazione Valchiria

L'attentato più famoso alla vita di Adolf Hitler (e anche quello che ha sfiorato maggiormente l'obiettivo) è avvenuto il **20 luglio 1944**, con il nome in codice di **Operazione Valchiria**. Fu attuato dal colonnello Claus Schenk von Stauffenberg insieme ad alcuni politici e militari tedeschi della Wehrmacht. Il fine del colpo di Stato, eliminando il Führer, era quello di instaurare un nuovo governo che negoziasse, data ormai l'evidente difficoltà delle forze belliche del Terzo Reich, una pace separata con gli Alleati, in modo da evitare la disfatta militare e l'invasione della Germania.

L'attentato avvenne nel quartier generale della Wolfsschanze (Tana del Lupo) a Rastenburg, nella Prussia Orientale, durante una riunione del capo tedesco con i massimi esponenti del regime nazista. Due furono le bombe messe da Von Stauffenberg e dal tenente Werner von Haeften all'interno della stanza che ospitava Hitler e i suoi ufficiali, ma ne esplose una soltanto causando la morte di quattro dei presenti (tre ufficiali e uno stenografo civile). Il Führer, invece, si salvò ancora una volta, riportando solo alcune ferite.

I congiurati, barricati dentro al Bendlerblock, il loro quartier generale a Berlino, vennero arrestati, condannati a morte e giustiziati 21 luglio nel cortile dell'edificio.

Circa 7000 persone furono arrestate in connessione al fallito colpo di Stato. Quasi 5000 furono uccise.

11. Il fantasma di "Inge" (00:29':46" - 00:31':52")

Stacco netto. È sera tarda e in casa Betzler c'è qualcuno, molto preoccupato, che attende la madre. Il totale esterno dell'abitazione illuminata nell'oscurità introduce la scena, seguito dal campo medio interno che mostra Jojo pensieroso, seduto sul divano e armato di un attizzatoo, mentre aspetta che Rosie rincasi.

Quando la donna varca la soglia dell'abitazione si stupisce che il figlio sia ancora sveglio e cerca in tutti i modi di convincerlo che i rumori in casa siano causati dai topi e non dalla presenza del fantasma di Inge ma, soprattutto, di tranquillizzarlo affinché non scopra la sua “protetta” nella stanza segreta. Rosie è agitata e si muove frenetica negli ambienti domestici, come mostrano le sue inquadture in piano americano o a mezza figura, mentre Jojo (in espressivi piani ravvicinati) la asseconda, affilando lo sguardo per testarne i propositi, come evidenzia la carrellata in avanti mentre la osserva appoggiato alla porta di cucina.

La preoccupazione del protagonista non si placa: sia davanti al bagno che in camera, Jojo veglia sulla madre, fino alla tenera buonanotte serale con il buffo insegnamento dell'occhiolino da parte del “capo”, ovvero la mamma, che scioglie la tensione facendo tornare l'armonia; come ci mostra il campo-controcampo, nel dolce piano ravvicinato a due, accompagnato dall'arpeggiante melodia originale “*Beyond Questions*” che rasserenava gli animi. Rosie spegne la lampada che segna il passaggio, mediante analogia “luce-oscurità” e raccordo sonoro, alla sequenza successiva.

12. Rosie e la ragazza (00:31':53'' - 00:33':41'')

Stacco netto. Nell'angusta e buia stanza segreta, rischiarata dal lume di una candela, Rosie e la ragazza nascosta hanno un breve dialogo, mostrato in un eloquente campo-controcampo che evidenzia, grazie all'uso di piani ravvicinati, l'intensa espressività e il legame tra le due donne, reso ancora più intimo e profondo dall'uso drammatico della luce sui visi e sui corpi rannicchiati nella semi-oscurità.

Da madre, Rosie è preoccupata che Jojo possa scoprirla (ignara che sia già successo) e denunciarla, ed anche per la vita del figlio stesso, l'unico che le è rimasto. La giovane è sempre più sconsolata riguardo la propria sorte e quella degli ebrei, in generale, ma la donna la sprona a reagire: «*Finché qualcuno di voi sarà vivo, loro avranno perso. Non ti hanno preso né ieri né oggi, fa che domani sia uguale!*». E con queste parole la saluta, mentre il montaggio ci mostra subito Jojo che, livido nel bluastro riverbero notturno, disapprova quell'incontro con tutte le sue forze.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Su scenografia e illuminazione di “casa Betzler”

Il fulcro del lavoro di Vincent [Ra Vincent, scenografo del film, *ndr.*] è rappresentato dalla progettazione di casa Betzler, luogo in cui si svolge gran parte dell'azione. «*Volevamo che la casa di Jojo e Rosie avesse una gamma cromatica differente rispetto a quella degli altri film d'epoca*», spiega Vincent. «*L'edificio in sé è una casa in pietra tipicamente barocca, a schiera, ma abbiamo deciso che l'arredamento e le tappezzerie dei Betzler sarebbero stati molto vivaci e al passo con i tempi. L'epoca compresa tra il 1930 e il 1945 adottò in realtà uno stile rivoluzionario per l'Europa, nonostante la guerra. Dato che Rosie è una donna molto elegante, anche la sua casa possiede un grande fascino, con motivi Art Déco molto moderni*».

«*Gli interni della casa ci sembravano incredibili. I set di Ra erano così ricchi di elementi che potevamo girare in qualsiasi direzione ed era sempre una gioia per gli occhi*», dice Mălaimare [Mihai Mălaimare Jr, direttore della fotografia, *ndr.*]. Tuttavia, nelle viscere della luminosa abitazione, dietro il muro, si nasconde il luogo in cui vive Elsa, uno spazio oscuro e angusto che evoca una sensazione opposta e rispecchia la tensione quasi insopportabile con la quale la ragazza è costretta a convivere. Ciò ha rappresentato per Mălaimare una delle sfide tecniche più difficili.

«*Per illuminare quello spazio, usavamo solo candele, lampade a gas e alcuni LED da 5 watt. Ma utilizzavamo anche gli obiettivi TI: quando si gira a una simile velocità in condizioni di luce così scarse, si riscontrano limitazioni estreme, soprattutto per quanto riguarda i movimenti dell'attore. È stato un lavoro molto difficile, quindi eravamo entusiasti di riuscire a girare riprese simili*», afferma. Man mano che gli eventi del film diventano più tetri, lo stesso vale per i colori. Vincent spiega: «*Per i momenti più felici e gioiosi del film, abbiamo usato una gamma diversificata di colori sovrastaturi. In seguito, man mano che la storia si fa più drammatica, i colori si attenuano*.

La maggior parte del film si svolge in autunno, così abbiamo avuto anche l'opportunità di portare su schermo verdi brillanti, interrotti qua e là da splendide tonalità di rosso, arancione e rosa per le scene di strada».

(Testo e citazioni estratte dal pressbook del film)

13. Nuoto e valzer (00:33':42" - 00:36':29")

Stacco netto. Sull'imponente scia sonora del “Frühlingsstimmen op. 410” (“Voci di Primavera”), trainante valzer di Johann Strauss, ecco che la scena si sposta, il giorno seguente, all'interno del bianco spazio ginnico di una piscina coperta. È dove Jojo ed altri ragazzi delle Gioventù Hitleriana, oltre ad alcuni reduci, vengono allenati mediante sferzanti nuotate e riabilitati dai “salubri” massaggi di Fräulein Rahm.

Nella vasca, un Adolf guardingo (e armato) emerge dai flutti e osserva, in soggettiva, mamma Rosie mentre si avvicina – più elegante che mai nel suo seducente vestito blu e rosso – a parlare a bordo vasca con il Capitano Klenzendorf e il suo secondo al comando, Finkel, entrambi visibilmente in soggezione della donna.

Quando, poi, lei passa a salutare il suo Jojo, ancora dolorante sul lettino, il regista sceglie di inquadrare in dettaglio le sue magnifiche scarpe bicolore (modello “Spectator”) e di farci sentire la sua voce fuoricampo, per evidenziare alcuni aspetti importanti, prima di farla apparire nel quadro in tutto il suo splendore. La dualità cromatica delle calzature di Rosie, presenza creativa e artistica in un contesto monocromatico tendente all'omologazione, rispecchia forse lo spirito stesso del film di Waititi: da un lato l'allegria, la luce e “i colori sgargianti di un mondo filtrato attraverso gli occhi e la fantasia di un bambino” – come riferisce anche la costumista Mayes C. Rubeo –, dall'altro la realtà buia e terribile del nazismo, della guerra e dell'Olocausto. Ricordiamo il dettaglio dei piedi dei cadaveri appesi al patibolo (*vedi, Seq. 8*).

Segue un suggestivo totale frontale della parete piastrellata della piscina – sorta di fondale scenografico – che ospita le conversazioni, in campo-controcampo, di Jojo con Klenzendorf, Finkel e una Fräulein Rahm sempre piena di risorse e aneddoti strampalati. Il nostro piccolo protagonista, in piedi, con le sue cicatrici in evidenza e il bacio di mamma stampato in fronte, davanti ai rappresentanti sempre più sbandati e bizzarri di un regime al tramonto, chiede cosa fare nel caso in cui incontri un ebreo (o un'ebrea, nel suo caso specifico). La risposta che riceve non è delle più esaltanti e lascia Jojo interdetto; così, mentre il Capitano e il suo secondo si gettano in acqua per salvare “l'intrepida” gioventù nazista che sta affogando in una vasca, un buffo Hitler-sireno attraversa il quadro in campo medio, nuotando a figura intera davanti alla camera, nell'ovattato fondo azzurrino della piscina e accompagnato dalle note trionfanti del valzer.

14. “Stallo alla messicana” in una casa tedesca (00:36':30" - 00:39':24")

Stacco netto. Tornato a casa, Jojo decide di affrontare l'ebrea in modo diretto, non potendo denunciarla senza creare “pasticci” (a se stesso e alla madre), né rischiare di essere decapitato, secondo le sue distorte convinzioni, dalla ragazza stessa. Il piccolo aspirante nazista, dunque, armato di ramaiole sulla soglia della camera di Inge, si rivolge alla temibile giudea che “appare” dalla parete, chiedendole di conoscere tutto ciò che riguarda lei e la sua “razza”. Un progressivo zoom in sottolinea le due presenze in campo, i due protagonisti – a detta di Jojo – di uno “stallo alla messicana” (ovvero di una situazione nella quale due o più persone si tengono sotto tiro a vicenda), creando un moto comico che rimanda al contesto western di un “triello” alla Sergio Leone.

La ragazza ironizza sulle convinzioni del tenero nazistello ma sta al gioco, come evidenzia il loro botta e risposta, mostrato visivamente in campo-controcampo, con i personaggi ripresi in piano ravvicinato e campo medio così da coglierne sia le espressioni che le azioni nello spazio sempre più ravvicinato.

Apprendiamo che la giovane era amica della sorella di Jojo, ma lui non vuole indulgere nel passato (doloroso), gli interessa soltanto conoscere meglio quella “specie anomala” a cui lei appartiene in modo da scrivere un libro per Klenzendorf; così, foglio e penna alla mano, annota i dettagli salienti dei presunti “segreti ebrei”, inventati sul momento dalla ragazza per prenderlo in giro.

L'inquadratura che li ritrae insieme ma distanti – con Jojo seduto che scrive, sfuocato e in primo piano visivo, e l'immagine “tripartita” della ragazza che parla, in secondo piano ma perfettamente a fuoco nel riflesso della specchiera – ci rivela molto della natura di questa relazione nascente. Non solo viene ribadita narrativamente la maggiore astuzia della giovane, più grande e competente di Jojo, ma anche il desiderio da parte del ragazzino di essere messo, in un certo senso, alla prova da quella spaventosa, quanto interessante, “creatura”. Jojo decide di tacere alla condizione che lei gli riveli i “segreti ebrei” e la ragazza si diverte a inventare storie assurde riguardanti presunti “poteri ebrei”, come la lettura del pensiero, a cui il bambino crede ciecamente.

Lo scontro cresce di tensione e intensità quando il protagonista si alza dalla sedia e avanza verso la ragazza sfidandola sul piano della superiorità della “razza”: il piccolo, grande ariano puro sangue soccombe sotto la forte, rapida presa dell'ebrea “esile ciglio”, sottolineata puntualmente dall'accompagnamento sonoro (il brano originale “No Weak Jews”) che esplode nella morsa fatale, prima che Jojo venga scaraventato sul letto, nell'ansimante primo piano che chiude la sequenza.

15. Mamma e figlio ballano insieme (00:39':25" - 00:44':13")

Stacco netto. Jojo e Adolf si confrontano sull'esito incerto della negoziazione con l'ebrea. La scelta di riprenderli, in campo medio, all'interno del quadro creato dalla finestra passavivande (tra la cucina e la sala da pranzo) che crea una doppia cornice nell'immagine, isola i due personaggi, ripresi in primo piano, uno di fronte all'altro, dando particolare intimità e risalto al loro dialogo. Lo scenografico copricapo dei Nativi americani del nostro Hitler immaginario, oltre a renderlo divertente e simpatico, allude alla reale ammirazione del dittatore tedesco per i romanzi western dello scrittore **Karl May** (1842-1912), con il capo **Winnetou** della tribù indiana dei Mescalero-Apache tra i protagonisti di avventure letterarie molto popolari in Germania.

All'improvviso Rosie entra in casa e, dalla soggettiva dei due “amici” che la osservano a sua insaputa, vediamo la donna bruciare frettolosamente alcuni foglietti nel camino.

Stacco netto. Una suggestiva inquadratura plongée (perpendicolare dall'alto) di un vinile che gira sul grammofono, introduce la cena tra madre e figlio, sulle note ritmate di “Tabou” (1935) della band cubana Lecuona Cuban boys. La musica diegetica accompagna la suadente danza di Rosie che cerca di distrarre Jojo, visibilmente arrabbiato con lei (per aver nascosto una ragazza ebrea in casa) ma senza poterle rivelare il perché. Quindi, la accusa di di non essere patriottica mentre la donna gli spiega di odiare la guerra non la Germania. La tensione prosegue anche dopo aver smesso di parlare di politica perché il ragazzino intuisce che Rosie evita di mangiare per poter dare il proprio cibo (pane nero e brodo) alla “rifugiata”. Infine, Jojo esplode lamentandosi dell'assenza paterna, ma lei – donna intelligente, creativa e anticonformista – riesce, a tranquillizzarlo, truccandosi buffamente da uomo e “interpretando” il marito assente. Questo toccante gioco teatrale che termina con la danza in salotto tra madre e figlio abbracciati, evidenzia l'intensità del loro rapporto: un legame indissolubile, nonostante la divergenza momentanea di vedute, e le tragedie subite.

In termini visivi, dal botta e risposta della discussione al tavolo, restituita efficacemente mediante campo-controcampo, con “l'interferenza” estetizzante di alcuni totali scenografici dell'ambiente Art Déco (alla presenza di Adolf al centro del tavolo e frontale), la sequenza termina in un tenero campo medio. Non più la separazione di un battibecco frammentato, bensì l'unione, in un quadro unico, di Jojo che “balla con i suoi genitori”, teneramente avvinghiato alla madre-padre, con i loro corpi stretti mostrati a figura intera e a mezzo busto. E la musica diegetica, il brano swing “The Dipsy Doodle” (qui interpretato dalla grande Ella Fitzgerald) culla la famiglia nel calore domestico e cromatico, creando un raccordo con la scena successiva.

Intanto, la ragazza ebrea ascolta la musica che proviene dal salotto fissando, pensierosa, il coltello di Jojo che tiene tra le mani; lentamente uno zoom out apre la visione solitaria – dal dettaglio dell'arma alla figura intera nel totale dell'ambiente – di lei nell'anfratto segreto, rischiarato dalla luce flebile di una candela.

16. Gli ebrei che vivono nella testa di Jojo (00:44':14" - 00:46':25")

Stacco netto. Il mattino seguente, sempre a casa Betzler, come ci suggerisce il totale esterno dell'abitazione azzurrina che apre la sequenza, Jojo è sempre più convinto di voler conoscere i dettagli più reconditi degli ebrei. Infatti, all'interno della dimora, eccolo seduto davanti a Elsa (la ragazza che abita nel nascondiglio) pieno di domande sulla sua “specie”. Quesiti del tipo: «*Dove vivono? Cosa mangiano? Dove dormono gli ebrei? E dove l'ebrea regina depone le uova?*». Interrogativi talmente assurdi che, se da un lato, fanno ridere lo spettatore, dall'altro lasciano interdetta Elsa sulla sanità mentale del giovane intervistatore. In realtà, Jojo è chiaramente annebbiato dalla folle propaganda di regime a cui si è imposto di voler aderire per non sentirsi solo ed escluso. Come dimostra il proseguo del dialogo tra i due, mostrato sempre attraverso la tecnica di montaggio del campo-controcampo, con Elsa seduta a terra, a figura intera, e il nostro protagonista ritratto sia a mezzo busto che a figura intera, troneggiante sulla sedia, ma fondamentalmente insicuro. Lo spazio vuoto a lato di Jojo, sulla parte destra del quadro, evidenzia ancora di più la solitudine del ragazzino, nonostante finga di avere altri amici oltre a Yorki, oppure di essere annoiato dal racconto di Elsa sull'eroico fidanzato Nathan – la cui immagine emerge nel dettaglio del ciondolo della ragazza – di cui è follemente innamorata.

Jojo, nonostante denigri a voce alta i sentimenti e le attitudini della ragazza – pur mostrando interesse per il poeta Rainer Maria Rilke (nato a Praga e tra i più importanti poeti di lingua tedesca del XX secolo) – è sempre più attratto e interessato alla sua compagnia. Forse si sta già innamorando?

«*Ridicolo!*» afferma il decenne alla sola idea di innamorarsi pronosticata dall'ebrea, dopo che uno zoom in indaga l'animo del ragazzino fino a stringere sul assorto primissimo piano, e una sognante musica over potenzia l'effetto del rapimento.

Infine, ecco che Elsa consegna a Jojo il disegno, da lui richiesto all'inizio del loro incontro, che dovrebbe raffigurare il fantomatico posto in cui vivono gli ebrei; ciò che vede il nostro protagonista – e noi con lui, mediante soggettiva – è la caricatura della sua testa, evidenziata dal dettaglio. Inutile stupirsi, come afferma Elsa con autorevolezza, è esattamente nel suo cervello ideologizzato di aspirante nazista che risiedono il pregiudizio e l'odio nei confronti degli ebrei.

17. Le lettere di Nathan: “Lasciar l'un l'altro a sé” (00:46':26" - 00:49':53")

Stacco netto. Come ci mostra e contestualizza l'immagine iniziale, attraverso il totale esterno in campo lunghissimo della biblioteca cittadina, ecco Jojo entrare nell'imponente edificio tempestato di bandiere naziste. Una volta dentro, la voce off del protagonista («*Rilke, Rilke, Rilke... Dove sei, testa di rapa di un poeta!*») e il dettaglio del suo dito che scorre sui volumi in rassegna, ci svelano il il piano “malvagio” di Jojo, e del suo Adolf immaginario, finalizzato a punire Elsa che continua a disobbedirgli e a metterlo in imbarazzo.

La vendetta viene messa a punto nella camera di Jojo e prevede la scrittura di una lettera, da parte del nostro protagonista che si finge Nathan, nella quale il fidanzato rompe con la ragazza “spezzandole il cuore a metà”. Le sonorità del brano “A Boy of Letters” accompagnano la scena, accentuando la composizione misteriosa (e truffaldina) del testo in dettaglio, segue un Jojo in piano ravvicinato che scrive silenzioso e un Hitler sempre più astioso e sfuocato sullo sfondo.

Stacco netto. Ed ecco, infine, il momento della consegna e della lettura, ad alta voce, della lettera ad Elsa che, seduta nella stanza di Inge, resta visibilmente toccata dalle parole pronunciate da Jojo, in piedi davanti a lei. Il campo-controcampo che mostra la scena evidenzia una dinamica emotiva

“inversamente proporzionale” tra i due personaggi: la soddisfazione impressa nel primo piano del ragazzino mentre riferisce le presunte novità di Nathan (e lo zoom out sottolinea la progressione di questo compiaciuto svelamento), contrasta nettamente con la disperazione di Elsa che, sempre più colpita (come invece rimarca lo zoom in avanti, dal campo medio al piano ravvicinato), se ne va senza dire niente, chiudendo la porta e tornando nell'oscurità del suo rifugio segreto. A noi spettatori viene da sorridere alle buffe affermazioni di Jojo – pensando a un Nathan disoccupato, ingrassato e goffo traditore – ma ad Elsa quella lettera provoca una sorta di black-out emotivo che il regista desidera sottolineare tramite stacco e quadro al nero.

Inutile dirlo, Jojo è troppo buono e gentile per infierire sulla preda. Pentito e preoccupato per la reazione di Elsa, scrive subito un'altra lettera (sempre a nome Nathan) in cui ritratta tutto il contenuto della precedente, trovando anche il modo di incensarsi per far colpo sulla giovane. Il montaggio alterna il protagonista che legge, in un pregnante primo piano, lo scritto all'esterno del nascondiglio, ed Elsa che, dall'interno, in un intenso primissimo piano, lo ascolta appoggiata alla parete, commossa e divertita al contempo. Quindi, decide di aprire la porta. Il campo medio finale che accoglie entrambi i personaggi e li mostra guardarsi reciprocamente, esprime non solo una tregua, ma anche l'inizio di un importante avvicinamento.

Termina la sequenza un divertente botta e risposta a raffica tra Jojo ed Elsa, mostrato in campo-controcampo, che si sfidano in una sorta di “duello culturale” a base di personaggi famosi (di origine tedesca o ebraica), nell'incalzante pizzicato della musica over (“A Game of Names”). L'alternanza in rapida successione dei loro risoluti primi e primissimi piani, con sguardi in macchina interlocutori, oltre a rendere coinvolgente la scena per noi spettatori ci rivela un dato fondamentale: l'amicizia nascente tra Jojo ed Elsa che giocano, infatti, proprio come due amici.

18. L'amore è la cosa più forte al mondo (00:49':54" - 00:53':04")

Stacco netto. Il canto degli uccelli e i rumori d'ambiente caratterizzano, a livello sonoro, il contesto della nuova sequenza che si apre con la vista, in esterno giorno e campo lunghissimo, del ponte e dei giardini a bordo fiume. Rosie racconta al figlio del passato gioioso di quelle rive, piene di innamorati, di balli e di vita, ma Jojo preferisce mostrarsi duro e fedele alla causa bellica piuttosto che indulgere in fantasticerie romantiche. Grazie alla “magia” cinematografica del missaggio audiovisivo, nonostante la lontananza dei personaggi, udiamo le loro voci in primo piano sonoro.

Poi, quando viene approfondito il discorso sull'amore, ecco che madre e figlio vengono mostrati in piano ravvicinato e campo medio per evidenziarne espressioni ed emozioni rispettive durante il loro botta e risposta, sottolineato da un puntuale gioco di messa a fuoco.

«*Un giorno anche tu ti innamorerai (...)* *L'amore è la cosa più forte al mondo*» dichiara con passione Rosie, così bella, viva e luminosa (grazie anche ai colori accesi che la distinguono: il rosso delle labbra, l'arancio del golf, l'azzurro degli occhi e del cappotto...); «*Dovresti sapere che è il metallo la cosa più forte al mondo, seguito a ruota dalla dinamite e poi dai muscoli*» risponde scettico e supponente Jojo. Ma è solo per paura e insicurezza che il protagonista – nel passaggio dall'infanzia all'adolescenza – si finge disinteressato all'amore. E la mamma che conosce bene il suo cucciolo – oltre ad essere rimasta sola a prendersene cura –, è sempre pronta ad aiutarlo sdrammatizzandone le ansie, affinché impari a gestire le situazioni della vita, anche quelle più terribili, con ironia e il sorriso sulle labbra. Il gioco, il sogno, il ballo, il romanticismo... sono fondamentali per la sopravvivenza fisica e mentale di ogni essere umano, soprattutto in tempo di guerra. È questo che desidera tramandare al figlio in modo che il suo animo non soccombe all'orrore, al sopruso e alla morte.

La dolcezza malinconica del brano originale “Mother Joker” accompagna la dinamica scherzosa tra i due – con Jojo che non sa allacciarsi le scarpe –, piena di amore e sintonia. Tutto questo, ovviamente, non piace al nostro Hitler immaginario che, sempre più irritato e geloso, osserva dall'alto il quadretto familiare.

Chiude la scena la stessa immagine iniziale della sequenza, il campo lunghissimo con il totale del ponte e dei giardini a bordo fiume.

La musica crea un raccordo con la scena immediatamente seguente, in cui madre e figlio camminano lungo l'argine, in campo lungo, e continuano a parlare. Rosie cerca di far comprendere a Jojo l'importanza di essere vivi, e che la vita va celebrata coltivando l'amore, l'arte e la bellezza, mentre Jojo, che teme la libertà della madre, s'impone il ruolo del soldatino fedele al Terzo Reich. Il dettaglio dei piedi della donna che danzano sul muretto – con quelle scarpe fantasiose, colorate e allegre come lei – davanti al figlio che la osserva dal basso, è un'immagine su cui il regista insiste chiaramente, forse perché prelude a qualcosa che ancora non conosciamo.

Jojo sfida la madre a una corsa in bicicletta fino a casa e i due sfrecciano spensierati lungo una strada di campagna, nella soavità melodica del brano “Mama” (versione tedesca, 1962) di Roy Orbison e Joe Melson che ribadisce l’armonia tra i due.

Un camera-car ne segue l'incendere e quando passa una camionetta piena di soldati feriti, dalla soggettiva dei nostri personaggi che li osservano salutandoli, cogliamo il profondo senso di devastazione che pervade i corpi e gli animi dei reduci.

La sequenza termina nell'amenità di un campo lunghissimo che immortala il passaggio, in bici, delle silhouette di Jojo e Rosie mentre attraversano il quadro, tra l'azzurro del cielo e il verde brillante della terra, nella vastità dell'ambiente e le sognanti note di “Mama”.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Su come ricreare la Germania della Seconda Guerra mondiale vista da un bambino

Come per la storia, il **design** di *Jojo Rabbit* riproduce il mondo attraverso la lente, limitata ma estremamente vivida, di un bambino di 10 anni: un'esistenza ricolma di colori brillanti e di bucolica bellezza, anche in mezzo all'oppressione e alla distruzione della Germania nazista. Fin dall'inizio, Waititi sapeva di voler offrire di più al pubblico di un nostalgico "sguardo sui tempi della guerra".

«*In molti film dell'epoca della Seconda Guerra mondiale, tutti si vestono di marrone e grigio e il mondo sembra triste e datato. Se andiamo a osservare attentamente lo stile dell'epoca, però, scopriamo colori brillanti e alta moda. Non era nostra intenzione spingerci fino a rappresentare qualcosa di surreale, ma volevamo davvero far risaltare il colore e l'energia che di solito non si vedono*», dice Waititi.

Il direttore della fotografia Mihai Mălaimare Jr. (*The Master*, *Il Coraggio della Verità*) racconta che le riprese a colori della Germania della seconda guerra mondiale, scoperte di recente, hanno modificato completamente la sua percezione di un'epoca che, nell'immaginario collettivo, è in bianco e nero. Vedere quel mondo a colori (e immaginare il modo in cui Jojo, Rosie ed Elsa l'avrebbero vissuto) l'ha trasformato in una nuova dimensione, conferendogli rinnovata vitalità. «*All'inizio, io e Taika parlavamo del fatto che la nostra percezione di quel periodo può giocare brutti scherzi*», spiega Mălaimare. «*Avevamo guardato talmente tanti film muti dell'epoca della Seconda Guerra mondiale, in bianco e nero o con colori ancora più cupi, che siamo rimasti sbalorditi nel vedere una gamma cromatica così vibrante. Ma questa era la realtà: una volta che abbiamo deciso di rispecchiarla, l'idea ha permeato la scenografia e i costumi, contribuendo a impostare il tono che Taika voleva dare alla sua storia. Può sembrare strano per il pubblico solo perché non ci siamo abituati, ma credo che il colore renda il tutto più reale*».

Lo scenografo candidato all'Oscar Ra Vincent (*Lo Hobbit - Un Viaggio Inaspettato*, *Thor: Ragnarok*) aggiunge: «*Ognuno di noi si è reso conto di avere l'opportunità unica di creare un nuovo look per i film ambientati nell'epoca della Seconda Guerra mondiale. Dato che il pubblico vede attraverso gli occhi di Jojo, la gamma cromatica della nostra creazione non poteva usare semplici colori: erano necessari colori molto intensi, per rendere gli ambienti più gioiosi e astratti*.

All'età di Jojo, si ha una visione più rosea di ciò che ci circonda, e il mondo appare più grande e sorprendente. Così, abbiamo deciso di ricreare questa sensazione, i sentimenti che accompagnano tutti noi durante l'infanzia, ma trasportati nella Germania degli anni Quaranta».

Sulla città (immaginaria) di Falkenheim

Per dare vita alla città natale immaginaria di Jojo, Falkenheim, la produzione si è diretta a Žatec e Ústek, due cittadine della Repubblica Ceca: una zona che all'epoca era considerata parte della Germania, e che durante la Seconda Guerra mondiale era sotto l'occupazione tedesca. Questo luogo non ha mai subito bombardamenti, e gli edifici dell'anteguerra hanno mantenuto vivo quell'aspetto antico, da libro di fiabe. «Abbiamo scelto queste cittadine perché erano molto caratteristiche, e tra tutte le località ceche che abbiamo visitato sembravano le più simili a quelle della Germania, così ricolme di architettura in stile barocco tedesco», afferma lo scenografo Vincent.

Mälaimare ritiene che la Repubblica Ceca gli abbia dato la libertà creativa a cui ambisce ogni direttore della fotografia. «Durante le riprese di un film d'epoca, si cerca spesso di nascondere i particolari del mondo moderno con le varie angolature e l'illuminazione. Ma il posto ci sembrava davvero bello e autentico: ovunque si guardasse era possibile scorgere talmente tanti dettagli che abbiamo potuto sfruttare molte altre opzioni. Nessuno avrebbe potuto affermare di trovarsi nel XXI secolo, perché non c'erano cavi, condizionatori o altro che permettesse di stabilire una collocazione temporale. Così, abbiamo avuto il lusso di poterci muovere liberamente e girare a 360 gradi: è stata un'esperienza meravigliosa. La maggior parte dei set interni, invece, sono stati costruiti sui palcoscenici dei Barrandov Studios di Praga».

19. Fascinazione (00:53':05" - 00:55':33")

Stacco netto. Jojo è in camera di Inge e, demoralizzato, chiama Elsa che subito apre l'accesso della stanza segreta e cerca di sollevare l'animo del ragazzino raccontando nuove storie (fantastiche) sugli ebrei: quelle che piacciono tanto al nostro protagonista e che gli servono per completare il suo libro dedicato. Il campo medio esprime bene la maggiore armonia con cui i personaggi gestiscono lo spazio comune, seppur mantenendo inizialmente una certa distanza, fino al primo piano a due con Elsa che disegna divertita e Jojo che la osserva rapito.

La ragazza dimostra pazienza e affetto nei confronti del giovane amico, infatti, non solo inventa per lui aneddoti incredibili – prendendo spunto da oggetti presenti nella stanza su cui le cade l'occhio, come evidenziato dalla soggettiva sui vari dettagli (la cartolina con i pipistrelli, la locandina della chiaroveggente) – ma è anche capace di passare sopra alle assurdità riferite da Jojo sui fantomatici ebrei e impartite dall'ideologia nazista. Alcune sono davvero esilaranti, come il “taglio dei piselli” (ovvero la circoncisione) per dotare i rabbini di nuovi tappi per le orecchie...

Man mano che Elsa elenca le facoltà paranormali della sua “specie”: leggere nella mente, essere attratti da tutto ciò che luccica, la lingua che sembra un canto... il ragazzino si appassiona sempre di più, annotando scrupolosamente ogni particolare. La compagnia della giovane è davvero affascinante per lui, come conferma la magia misteriosa della musica over (“A Few of My Shiniest Things”). Quando, al termine della sequenza, le chiede conferma sull'attrazione degli ebrei per la bruttezza – informazione che il ragazzino ha appreso addirittura a scuola (tanto è potente e subdola la propaganda di regime) –, lei diventa seria e osserva il tenero volto sfregiato (e preoccupato) di Jojo attraverso una lente di cristallo. La soggettiva dal vetro riflette, come un mascherino, la sua espressione incerta e sfuocata in primo piano. L'emozione nella stanza sale di intensità. Elsa e Jojo sono più vicini di quanto pensino.

20. Jojo e Adolf: l'inizio dei contrasti (00:55':34" - 00:57':19")

Stacco netto. Quando Jojo torna nella propria camera, con il libro sotto al braccio, trova Adolf nel letto che, arrabbiato e geloso, gli chiede spiegazioni sul tanto tempo trascorso con l'ebrea.

Il ragazzino cerca di calmarlo, spiegandogli che se ne occupa per evitare che muoia in casa e per completare il libro pieno di preziose informazioni sugli ebrei. Ma sta mentendo, in realtà, Elsa gli piace e l'attrae: è divertente, intelligente, bella e più grande di lui. E l'amico immaginario lo sente, per questo sta diventando sempre più “ambiguo” e nervoso, come evidenziato dai tic colericici che scimmiettano la stizza mimica del vero Hitler.

Più Jojo si avvicina a Elsa, più Adolf diventa distante, anche fisicamente nella spazio della cameretta in cui si trovano ad agire i personaggi, come notiamo già dal campo-controcampo iniziale che inscena il dialogo visivo tra i due, con il giovane protagonista sulla soglia della stanza, in semi-soggettiva, e il Führer che lo rimprovera da sotto le coperte. Campo-controcampo che viene riproposto dal regista, con i personaggi che si sono scambiati le posizione, anche al termine della scena, con Adolf in piedi che mette in guardia Jojo, seduto sul letto, sul lavaggio del cervello da parte della pericolosa ebrea. Termina la sequenza la conferma da parte dell'amico immaginario della bruttezza del protagonista, con la malinconica musica d'accompagnamento (“Eye of the Tiger”) che, sottolineando una consapevolezza (presunta), crea un ponte sonoro con la scena successiva.

21. Confidenze fra donne: “guardare una tigre negli occhi” (00:57':20" - 00:59':06")

Stacco netto. Un fluido e breve movimento panoramico ci conduce, sulle suadenti note di “Eye of the Tiger”, all'interno del nascondiglio domestico, al cospetto di Rosie ed Elsa che, sedute accanto, stanno conversando nella semioscurità notturna. Durante il toccante dialogo, a un certo punto la ragazzina chiede alla sua salvatrice cosa “significhi essere una donna” e lei risponde in modo puntuale e pregnante. «*Puoi bere champagne, guidare una macchina... andare in Marocco, avere degli amanti... guardare una tigre negli occhi e fidarsi senza paura*», dunque, non una donna vista soltanto come madre, o moglie, ma un essere umano libero, indipendente, appassionato e coraggioso. E mentre la voce (in e off) di Rosie elenca tutte queste possibilità, Elsa le immagina rapita. L'atmosfera raccolta che ospita questa bellissima confidenza fra donne, è restituita dal regista mediante intensi primi piani delle due protagoniste, una luce calda, di taglio ma poco contrastata, che ne indora morbidiamente i volti e l'assenza di una musica d'accompagnamento che potrebbe coprirne i sospiri.

22. Pastori tedeschi e piani d'attacco al Quartier generale (00:59':07" - 01:01':59")

Stacco netto. Il giorno seguente Jojo attraversa le strade della città, ripreso in campi lunghi che ne contestualizzano il tragitto, e raggiunge il Quartier generale della Gioventù Hitleriana accompagnato dal ritmo allegro e trionfale della musica over, il brano originale “Get to the Back of the HQ”. Dentro all'edificio, il Capitano Klenzendorf e il suo secondo al comando (nonché amante) Finkel hanno un piccolo contrasto, causato dal fraintendimento che l'appellativo “pastori tedeschi” può determinare nella mente “acuta” del giovane soldato nazista; infatti, lo scorgiamo, subito dopo, nel controcampo visivo, in mezzo a uno schieramento di rustici allevatori di bestiame, mostrati al completo in campo medio e piano americano, con tanto di bastone tipico e il vello di animali indosso... per il sommo divertimento dello spettatore. Klenzendorf e Finkel sono decisamente una coppia comica (a tutti gli effetti), e anche Fräulein Rahm, con le sue “interferenze” informative – in questo caso sull'amico “mangiato dai russi” – innalza l'umorismo a livelli eccellenti.

Jojo è davanti alla cartina della città – cosparsa di uva passa, arachidi e noci, come evidenziato in dettaglio – con Klenzendorf che gli sta spiegando il piano d'attacco e la strategia difensiva a cui sta lavorando. Tuttavia, al nostro protagonista preme di più raccontare al Capitano delle ricerche condotte personalmente sugli ebrei, confluite nel libro da lui stesso scritto e intitolato: “Yoo-Hoo Ebreo!”, facendo scoppiare dal ridere Klenzendorf, Finkel e Fräulein Rahm, pericolosamente armata di pistola.

Poi, il Capitano (ora anche stilista) mostra al giovane soldatino i bozzetti “artistici” (rigorosamente coperti dal copyright!) delle uniformi militari ridisegnate per il suo imminente piano di attacco e che, grazie alle piume, ai colori e alla musica sparata dai fucili, più che divise sembrano i costumi di

uno spumeggiante musical. Klenzendorf è decisamente un uomo costretto in un “abito” che non rappresenta la sua vera personalità, assai più profonda e variegata di quella circoscritta dal suo ruolo nel regime, e nutre simpatia per Jojo. Infatti, è premuroso, mostra interesse e vicinanza nei suoi confronti, come esprime il piano ravvicinato a due in cui l'uomo chiede al piccolo protagonista della sua vita in assenza del padre, prima di dargli un nuovo incarico. Sull'attacco sonoro di un'ottone si passa alla sequenza successiva (raccordo sonoro) che ci svela il tipo di mansione affidata a Jojo e non solo...

23. Mamma Rosie è un'antinazista (01:02':00" - 01:03':33")

Stacco netto. Jojo, nel suo costume da Robottino “raccogli metallo”, passeggiava per le luminose strade cittadine, come ci viene mostrato in campo lungo e medio, invitando la popolazione a donare pentolame e oggetti vari di metallo, utili alla causa bellica. La sua voce si unisce a quella degli altri piccoli volontari in giro, altrettanto ricoperti da ingombranti cartonati promozionali, e alla melodia extradiegetica del brano originale “Proving Your Metal”.

Nel tragitto, il protagonista scorge la madre che sta distribuendo alcuni volantini per la via, che Jojo si appresta a leggere non appena la donna si è allontanata. Il mascherino rettangolare che simula l'apertura nel costume indossato dal ragazzino mette in risalto la soggettiva con cui lo vediamo osservare la mamma (senza essere visto), mentre la lettura del messaggio: “Liberate la Germania”, evidenziato dal regista mediante dettaglio, allarma Jojo, come notiamo dalla sua espressione in primo piano, e sottolineata dal tono sospeso, esitante della musica over.

Stacco netto. Jojo continua il proprio lavoro di recupero del metallo vecchio, con il pensiero inquietante che mamma Rosie faccia parte della resistenza tedesca, quando viene raggiunto dal carissimo amico Yorki, avvolto nella sua divisa in “simil carta” da soldatino hitleriano. A causa della rigidità e scomodità dei rispettivi indumenti, l'abbraccio tra i due è affettuoso e comico allo stesso tempo, come evidenziato dal campo medio, con i personaggi a figura intera, che ne mostra l'incontro. Jojo è un po' invidioso di Yorki (assoldato a soli 11 anni dall'esercito nazista ormai allo sbando) e gli confida di aver “preso un'ebrea” per non sentirsi da meno, ma la risposta dell'amico che non trova gli ebrei così spaventosi (anzi sembrano proprio “normali”) lo disarma e lo spinge a interrogarsi ulteriormente sulla verità della propaganda tedesca.

Dallo scambio di battute tra i due, che ci viene mostrato in campo-controcampo, oltre al loro affetto, risalta il sincero buon senso di Yorki e il conflitto interiore impresso sul volto di Jojo.

24. Ebrei e nazisti non si baciano... O forse sì? (01:03':34" - 01:05':08")

Stacco netto. Alla luce degli ultimi avvenimenti che alimentano l'interesse di Jojo nei confronti di Elsa, il nostro protagonista le regala delle matite da disegno con la scusa del suo libro sugli ebrei da illustrare. È sempre più evidente che la compagnia della ragazza, stare insieme a lei, confrontarsi con la sua maggiore esperienza, fa bene a Jojo e, anche se insiste nel ribadire la netta contrapposizione tra nazisti ed ebrei, in realtà, vorrebbe tanto... baciarla.

«*Non sei un nazista* – afferma Elsa con convinzione per tranquillizzarlo – *sei solo un ragazzino di 10 anni a cui piacciono le svastiche, indossi delle buffe uniformi e vuoi fare parte di un gruppo*». Ed è esattamente la verità anche se Jojo fatica ad ammetterla. La scena ci mostra i due personaggi sia in campo medio, in posizione simmetrica ai due lati del quadro ma insieme nella stessa inquadratura, sia in campo-controcampo, durante il confronto verbale, per esprimere l'attrazione vivace e dinamica nell'alternanza dei rispettivi punti di vista.

Termina il vivace confronto un'immagine visivamente composita che, grazie ad un effetto di quadro nel quadro, un gioco di riflessi e una simmetria interna degli elementi presenti, ci restituisce più significati. Elsa è ripresa a mezzo primo piano in campo medio, posizione centrale ma sfuocata perché ciò che è importante mostrare per il regista, e che, infatti, emerge nitidamente, è prima il viso della giovane riflesso nello specchio di sinistra della toeletta da camera, poi quello di Jojo che

la guarda intensamente da quello di destra. Mentre Elsa, pur apprezzando la compagnia del protagonista, è concentrata sulla propria condizione di ebrea costretta a nascondersi senza potersi nemmeno lavare, il ragazzino è chiaramente infatuato di lei. E l'attacco della dolce musica over (“Elsa's Art Appreciation”) raccorda armonicamente con la scena successiva.

25. Una terrificante ispezione di routine (01:05':09" - 01:15':14")

Stacco netto. Le avvolgenti sonorità del violino accompagnano questa scena che ci mostra come Jojo si sia innamorato di Elsa, tanto da sentire le famose “farfalle nelle stomaci”, esattamente come predetto da mamma Rosie qualche tempo prima. E il regista, mediante grafica animata (con una sovrimpressione che ricorda il cinema muto), ci mostra proprio gli insetti colorati che svolazzano nel corpo del protagonista, inquadrati in dettaglio per amplificarne il significato. Così, mentre Elsa si fa il bagno e si gode un attimo di relax, contemplando le tigri nel quadro del salotto – che emergono dalla giungla selvaggia e fiabesca che ricorda i dipinti esotici di Henri Rousseau –, Jojo si rende conto dell'affetto che nutre per lei e di come l'amore, invece che l'odio, gli faccia bene allo spirito, tanto da aver voglia persino di cucinare.

Ma l'idillio è interrotto da un'ispezione della Gestapo. Sentiamo infatti il battere degli ispettori, all'esterno della porta, e vediamo Elsa, avvolta nella bella vestaglia di Rosie, costretta a scappare via per non essere scoperta e arrestata.

Il regista organizza lo spazio all'interno dell'inquadratura in modo che noi spettatori vediamo contemporaneamente il salotto/soggiorno sulla sinistra – con la ragazza in primo piano e Jojo sullo sfondo (internamente alla cornice del passavivande della cucina) – e l'ingresso della casa sulla destra, con la porta a vetri da cui, a breve, entreranno gli ispettori che adesso stanno bussando.

Un tramezzo tra le stanze divide l'immagine in due zone/quadri all'interno della stessa inquadratura, creando una simultaneità visiva che accresce la suspense, inquietudine sottolineata anche dalla musica over. Ce la farà Elsa a non farsi scoprire dai poliziotti nazisti? È questa la domanda che attraversa l'intera sequenza.

Quando Jojo va ad aprire la porta, con un mascherino laterale che dal nero iniziale schiude la visione, vediamo ergersi davanti ai nostri occhi, grazie alla soggettiva del nostro protagonista, il tetro Commissario Deertz della Gestapo (che pare un parente tedesco del terribile giudice Morton, antagonista principale nel film *Chi ha incastrato Roger Rabbit?* diretto nel 1988 da Robert Zemeckis), seguito dai suoi numerosi “Herr...” scagnozzi, altrettanto lugubri.

L'angolazione dal basso che caratterizza lo sguardo di Jojo rivolto ai minacciosi poliziotti in controcampo, evidenzia anche la sua soggezione e la paura nei loro confronti.

Una volta entrati, gli uomini in nero cominciano la perquisizione dell'appartamento sotto lo sguardo terrorizzato del piccolo padrone di casa e nel crescendo tensivo dell'accompagnamento musicale.

L'arrivo (apparentemente casuale) del Capitano Klenzendorf, in compagnia dell'inseparabile Finkel, smorza lievemente l'ansia del momento, insieme all'esilarante gag della “heil-hitlerazione” infinita che accompagna il saluto in campo-controcampo e l'intera scena.

Già dal campo medio in cui si confrontano i profili del commissario crudele (e spilungone) e del capitano nazista *sui generis*, s'intuisce la differenza di vedute e il conflitto esistente tra i due.

Ma l'ispezione di routine continua implacabile e un carrello a precedere riprende il movimento di Deertz nell'ambiente mentre racconta le incessanti “fatiche” del suo lavoro (comunisti nascosti, muffa...) e cerca, con sadismo stupido ma insaziabile, qualche indizio nascosto.

Lo sguardo già spiritato gli s'illumina letteralmente quando entra nella stanza da letto di Jojo, davvero una cameretta da ragazzo “come si deve”, in quanto espressione del cieco fanatismo nazista. E il dell'ambiente, ripreso dal basso, con il piccolo Jojo affiancato all'altissimo, minaccioso commissario restituisce visivamente sia il concetto che la soggezione stessa del protagonista alla causa.

Rumori al piano superiore, nel rude tramestio degli uomini della Gestapo all'opera, spostano i personaggi nella camera di Rosie, dove Deertz, sempre più sgradevole e insidioso, interroga il protagonista sulla vita della madre assente, nel fibrillare ansiogeno della musica over.

Quando poi il commissario chiede spiegazioni al ragazzino riguardo alla mancanza del pugnale in dotazione, Jojo sembra sopraffatto dal panico, ma ecco che arriva Elsa in suo soccorso.

La vediamo nel controcampo che, inquadrata in piano americano, tiene in mano il suddetto coltello e, nello stupore generale, si presenta come Inge, la sorella di Jojo, giocando d'attacco con il terribile Deertz e tenendogli testa. Ma è grazie a Klenzendorf che la situazione, carica di tensione man mano che la scena si sposta nella stanza della sorella defunta, non volge in tragedia. Infatti, quando la giovane mostra i documenti di Inge (fingendo di essere lei) e dichiarando una data di nascita sbagliata, il capitano che ha la carta d'identità davanti agli occhi, la copre con la Gestapo. La suspense viene alimentata da un efficace parallelismo visivo-sonoro: l'insinuante interrogatorio di Deertz è accompagnato dalle note prima cupe, poi insistenti e martellanti della musica over, il brano originale "Gestapo Making Sense".

Lievi zoom in stringono su Jojo che assiste paralizzato e in silenzio all'ispezione, come "schiacciato" dal terrore che gli agenti possano scoprire la verità anche quando l'attenzione di Deertz passa sul libro illustrato "Yoo-Hoo ebreo!", la cui lettura sempre più divertita da parte del commissario nazista e dei suoi loschi figuri – mostrandoci dettagli eloquenti dei disegni – stempera per qualche istante la tensione nella stanza. Il montaggio di questa scena coinvolge lo spettatore in una serrata triangolazione visiva (agenti della Gestapo - Elsa - Jojo) davvero pregnante. La parte del libro dedicata a Nathan, inoltre, svela ad Elsa qualcosa di più dell'animo e dei sentimenti di Jojo.

Quando Gestapo e militari se ne sono andati, Elsa si rifugia impaurita nel nascondiglio; è consapevole di aver sbagliato la data di nascita di Inge e che la polizia nazista tornerà a prenderla, prima o poi. Adesso tocca al piccolo protagonista confortarla, dirle che l'aiuterà perché sono amici... come si evince dal loro dialogo nell'intimità del nascondiglio, mentre scorgiamo l'intensità delle emozioni dai rispettivi primi piani.

26. Priorità (01:15':15" - 01:16':36")

Stacco netto. Jojo è triste, in cucina, e riferisce quanto accaduto con Elsa al suo Adolf immaginario che, sempre più collerico per il legame tra i due ragazzi, sfoga la sua rabbia in un monologo di follia patriottica. Infine, sprona il nostro protagonista a non "essere un granello di sabbia" ma a lasciare una traccia nel mondo, scegliendo delle priorità. E Jojo lo guarda muoversi risoluto nella stanza e lo ascolta, restando seduto e incerto sul da farsi, anche dopo che il dittatore se ne è andato via sputando nel lavandino e sbattendo furioso una sedia. Forse perché, adesso, le priorità del nostro piccolo protagonista sono cambiate. Il brano malinconico "A Butterfly's Wings" che inizia al termine di questa sequenza crea un raccordo con quella successiva.

27. La più terribile delle scoperte (01:15':15" - 01:20':37")

Stacco netto. Jojo cammina pensieroso per la città che adesso, ammantata da una luce livida diffusa, sembra ancora più devastata e sofferente. Lo stesso accompagnamento musicale ("A Butterfly's Wings"), dolce e malinconico al contempo, sottolinea la desolazione del contesto in cui il giovane si trova a passeggiare, mentre una panoramica ne riprende l'incedere, soffermandosi in a mostrare l'ingenuo tentativo del ragazzino di riattaccare i volantini logori al muro, come a cercare di "rianimare" una nazione morente. La Germania ha perso la guerra, il senso di sconfitta è nell'aria. Ma un'incantevole farfalla azzurra cattura l'attenzione di Jojo nel suo vitale battito d'ali conducendolo, tuttavia, alla scoperta della più terribile delle verità.

Il dettaglio di un paio di scarpe bicolore che penzolano davanti alla testa del protagonista, incredulo e smarrito, ci rivela l'esecuzione, per tradimento nei confronti del regime, di mamma Rosie.

È questo il momento più toccante e tragico del film. Il regista ha deciso di esprimere questa perdita immensa mostrando una parte simbolica di questa donna generosa, volitiva e gioiosa, ovvero i suoi piedi che, prima, danzavano in nome della libertà in ogni luogo e, adesso, oscillano dalla pubblica forza, insieme ai corpi di altri che, come lei, “hanno fatto ciò che potevano” per lottare, a costo della vita, contro Hitler e il regime nazista. Senza parole, attraverso il montaggio di immagini e musica evocativi. Il primo piano straziato di Jojo che si accorge del corpo della mamma; il campo medio in cui le allaccia le scarpe (riuscendo per la prima volta nell'impresa) e ne abbraccia le gambe nell'illusione di sollevarla, di salvarla tenendola stretta a sé; il ragazzino a figura intera che continua a tenerla nel contesto di morte; il totale della forca nella piazza con Jojo seduto davanti ai corpi appesi; infine, l'inquadratura ripetuta delle facciate delle case, con le finestre che sembrano gli occhi di spettatori silenziosi aperti sulla devastazione e l'orrore.

Una progressione di istanti che, grazie ad un mirabile parallelismo visivo-sonoro, ci restituisce, nello scandire funesto del pianoforte e del violino, la fitta al cuore della perdita.

L'assenza di un commento verbale caratterizza anche la scena seguente, nella continuità sonora della toccante musica over (“Rosie's Nocturne”), con Jojo che cerca di accoltere Elsa in camera di Inge. La ragazza lo accoglie in silenzio, intuisce ciò che è successo e comprende la disperazione assoluta del protagonista. Per questo, non solo si lascia colpire da Jojo, visibilmente straziato, ma lo segue e lo assiste nella sofferenza, sedendo a terra accanto a lui. La condivisione della pena tra i due amici viene espressa pienamente nel momento in cui il ragazzino si allontana da Elsa dopo averla colpita, un carrello a precedere mostra il suo volto disperato in primo piano e la figura sfuocata della ragazza sullo sfondo che, perfettamente allineata dietro di lui, emerge nitida non appena Jojo si accascia a terra, prendendone il posto al centro del quadro.

28. Rivelazioni notturne alla finestra (01:20':38" - 01:22':26")

Stacco netto. È notte fonda e dal campo lunghissimo, panoramico della città scorgiamo i bombardamenti in lontananza, nel rumore ovattato delle esplosioni unito alle voci off di Elsa e di Jojo che parlano dei rispettivi genitori. Il fuoricampo dei due personaggi dura solo qualche istante, infatti, li vediamo in campo lungo, affacciati a una finestra, e un progressivo carrello in avanti ci conduce al loro cospetto, in piano ravvicinato. Apprendiamo da Elsa che Rosie e il marito svolgevano entrambi attività nella resistenza tedesca e che l'uomo, una volta terminata la guerra, sarebbe tornato a casa. Jojo pensa che la mamma non gli abbia rivelato nulla perché lo odiasse, ma la ragazza lo aiuta a capire, invece, quanto lo amasse e che ha fatto e avrebbe fatto di tutto per proteggerlo. Elsa racconta, infine, la storia della propria famiglia, del padre e della madre deportati nei campi di sterminio, l'odissea per scampare ai rastrellamenti della Gestapo fino all'accoglienza da parte di Rosie, e anche... di come ballerà una volta libera. I due ragazzi sono entrambi orfani ma non sono soli, adesso sono insieme ed è proprio sulla loro vicinanza che insiste la camera al termine della sequenza; un carrello in avanti stringe sui loro corpi alla finestra, ripresi da dietro, mentre l'attacco del brano soul “Everybody's Gotta Live” (1974) dei Love che si unisce alle esplosioni in sottofondo, raccorda con la scena successiva, come celebrazione del diritto alla vita pur nell'inesorabilità, un giorno, della morte. Dissolvenza al nero in chiusura.

29. La disfatta del Terzo Reich (01:22':27" - 01:29':24")

Stacco netto. Sul raccordo sonoro di “Everybody's Gotta Live” che imprime un ritmo coinvolgente alla scena, scorrono le immagini della vita di Jojo, di Elsa e della città sul finire della guerra, fino alla disfatta dell'esercito tedesco. Il passaggio temporale, evidenziato anche dall'uso della dissolvenza incrociata come raccordo tra inquadrature, viene sintetizzato mediante montaggio ellittico che consente al regista di raccontare in pochissimo tempo, omettendo il superfluo o ciò che non desidera mostrare, la sopravvivenza del nostro protagonista prima dell'arrivo degli americani e dei russi in città. Vediamo Jojo camminare per le strade bombardate nella miseria della gente, cercare cibo nella spazzatura con il freddo e la neve, mangiare patate immaginando il suo Adolf che

banchetta con una testa di unicorno, scrivere lettere d'amore a Elsa (firmate "Nathan"), leggere e condividere con lei momenti del giorno e della notte, come ci viene "condensato" nel bel girotondo panoramico a 360 gradi che chiude l'ellissi. La compresenza "magica" (impossibile) degli stessi personaggi in un unico movimento rotatorio, e raffigurati in momenti cronologicamente distinti, è resa possibile grazie al compositing: effetto speciale visivo mediante il quale riprese realizzate in momenti e luoghi diversi confluiscono in un'unica immagine finale.

Nel caos cittadino che precede l'arrivo degli Alleati, tra i civili che scappano e le truppe tedesche che combattono allo sbaraglio, Jojo incontra Yorki, sdrucito ma armato di un lanciarazzi, che gli comunica della sconfitta della Germania e del suicidio di Hitler, mentre lui gli confida di essersi fidanzato con la ragazza ebrea. Il dialogo tra i due amici è sempre tenero e molto divertente – con Yorki preoccupatissimo riguardo ai russi che "mangiano i bambini e fanno sesso con i cani, come gli inglesi..." – filmato attraverso un carrello a precedere che li ritrae in campo medio e piano americano mentre parlano e avanzano tra il fumo e gli scoppi del conflitto bellico.

Gli scontri a fuoco e le esplosioni costringono i due amici a scappare e, mentre cercano rifugio tra le macerie, incappano in Fräulein Rahm che, più pazza che mai, continua a combatté per Hitler sacrificando ragazzini alla causa. Dopo aver armato e spedito a combattere il povero Yorki, la donna consegna a Jojo un'uniforme tedesca (tolta a un soldato morto) poi si lancia all'attacco rimanendo uccisa, a sua volta, in una terribile esplosione.

Il frastuono è totalizzante e, nello scenario apocalittico che si apre davanti e intorno al nostro protagonista sgomento, si scorgono folle di militari e civili al massacro (tra cui, i famosi "pastori tedeschi", donne, vecchi e bambini incoscienti...), fino alla "mirabile visione" del piumato Capitano Klenzendorf e dell'estatico Finkel (con gramofono sotto braccio) che sfidano insieme, più variopinti che mai, il fuoco nemico. L'attacco del brano solenne "The Kids Are All Reich" che si mescola al forte rumore d'ambiente, e l'uso dei ralenti nel girovagare senza meta di Jojo dentro al contesto devastato, infondono una suggestione sacrale alle immagini, allestendo con esse un parallelismo visivo-sonoro di forte intensità.

Infine, Jojo scappa di nuovo, corre sotto i bombardamenti e si rifugia tra le macerie di un palazzo, ripreso dalla camera con carrelli orizzontali e verticali, rannicchiandosi in attesa della fine, come si intuisce dalla paura che emerge dal suo primo piano nella penombra del seminterrato desolato.

30. Il gesto eroico di Klenzendorf (01:29':25" - 01:33':29")

Stacco netto. Il bombardamento è finito e scorrono le immagini dei luoghi devastati, immortalati in eloquenti campi lunghi e totali esterni. Ecco emergere Jojo dal nascondiglio diroccato e iniziare a percorrere le strade costellate di cadaveri, mentre i soldati americani e russi esultano prendendo il controllo della città, come si evince dal suggestivo totale della piazza piena di carri armati e dalla sostituzione delle bandiere naziste con quelle statunitensi. La musica over accompagna soavemente la scena, oltre a raccordare tra le loro le diverse inquadrature di questo "nuovo" giorno per Jojo, i suoi amici e per la Storia mondiale.

Jojo ritrova Klenzendorf che non solo si dispiace moltissimo per la morte di Rosie, ma salva addirittura la vita al nostro protagonista che, a sua volta, vede il capitano come un surrogato della figura paterna lontana. Il legame affettivo tra questi due personaggi emerge chiaramente dal loro ultimo dialogo che, infatti, il regista decide di riprendere tramite un insistito primo piano a due per sottolinearne l'intesa anche in termini estetici. In seguito, l'uomo spoglia il ragazzino della giacca da soldato tedesco e, scacciandolo bruscamente come fosse un ebreo davanti ai soldati russi, gli salva la vita. Lo scontro è ripreso mediante steadycam, con movimenti a "schiaffo", per restituire la concitazione del momento e aumentare il coinvolgimento dello spettatore.

Di lì a poco, Klenzendorf verrà giustiziato, insieme ad altri tedeschi, nel fuoricampo, come apprendiamo dal rumore inconfondibile della mitragliatrice (diegetico e off). Questa scelta di non mostrare direttamente l'esecuzione, ma di evocare la morte del personaggio mediante l'uso mirato del suono diegetico, ci ricorda l'uccisione di Guido ne *La vita è bella* (1997), film diretto e interpretato da Roberto Benigni.

Jojo scappa via terrorizzato e mentre cammina per le strade, ingrigite dalla guerra, sente Yorki che lo chiama. Il più tenero dei suoi amici è bravissimo a scamparla e i due si ritrovano, sani e salvi, ancora una volta. Messa da parte la fede nazista, Yorki andrà a farsi coccolare dalla mamma e Jojo potrà stare con la sua ragazza ebrea, libera adesso di uscire – come suggerito dall'amico – e di ritornare alla vita nel mondo esterno. L'attacco smorzato della musica over sottolinea, come una possibilità insinuante, la paura di Jojo, evidenziata in primo piano, di rimanere solo e perdere anche Elsa per sempre. Quindi, si reca subito a casa per evitare che accada l'irreparabile e un lento carrello laterale evidenzia, in uno scorcio cittadino, l'assestarsi di una nuova normalità, mentre la soavità del brano “New World Order” crea un ponte sonoro con la sequenza successiva.

31. La bugia e la dichiarazione d'amore (01:33':30" - 01:38':29")

Stacco netto. In casa Betzler, Jojo raggiunge titubante la camera di Inge, nella continuità sonora del sottofondo musicale “New World Order” che, tramite la toccante combinazione di archi e pianoforte, sottolinea sia il suo esitare nel rivolgersi a Elsa, rannicchiata dentro al rifugio segreto, che il dolce, profondo sentimento che nutre per lei.

Il protagonista mente, riferendole balbettando che la Germania ha vinto la guerra e, quindi, è necessario che lei stia nascosta. Il montaggio alterna l'insicurezza sempre più dilagante di Jojo, soprattutto dal rimorso e dalla paura di perdere la sua amata – come si evince dal modo in cui la camera stringe sul suo piano ravvicinato –, alla sofferenza dignitosa di Elsa, ripresa in toccanti primi piani che illuminano con la loro intensità la semioscurità dell'anfratto in cui si trova.

Jojo vaga per la stanza e osserva prima la foto di Inge, ripresa in un dettaglio e da cui sembra quasi che la giovane giudichi l'azione disonesta del fratello, poi il libro illustrato sugli ebrei realizzato con Elsa, provando sentimenti forti e discordanti. Le pagine che scorrono, adesso, in soggettiva davanti ai suoi (e ai nostri) occhi, evidenziate in dettaglio e nel sottofondo musicale sempre più incalzante, riassumono le tappe di un percorso fondamentale: il succedersi degli eventi che hanno modificato, trasformato per sempre il suo pensiero, le sue emozioni, la sua vita.

Jojo non è più il bambino imbevuto di propaganda nazista incapace di allacciarsi le scarpe e di autonomia, ma un ragazzino che, costretto a crescere in fretta, è diventato capace di ragionare con la propria testa e di sopravvivere nonostante la perdita della madre (e grazie ai suoi preziosissimi insegnamenti).

E dopo aver esitato e sospirato su quell'ultimo disegno: un coniglietto in gabbia davanti a un bambino con la chiave in mano, il protagonista prende in mano la situazione.

Dunque vediamo Jojo seduto vicino al nascondiglio segreto, ritratto a figura intera e centrale, in , improvvisare il contenuto di un ultima lettera del fantomatico “Nathan” per confortare Elsa, al di là della parete. La ragazza non deve preoccuparsi perché grazie al “buon amico Jojo” scapperà a Parigi, dove presto staranno di nuovo insieme... Peccato che la ragazza, affacciata nel frattempo dal pertugio, gli rivelò della morte del fidanzato, avvenuta un anno prima a causa della tubercolosi, mostrandosi particolarmente grata al protagonista per l'affetto nei suoi confronti. A questo punto, a Jojo non resta che dichiararle il proprio amore, accettando di essere amato da lei come un “fratellino” pur di condividerne la sorte. Il dialogo tra i due avviene mediante un intenso campo-controcampo, con i personaggi ripresi in primo piano/mezzo primo piano e semi-soggettiva, in un provvisorio silenzio extradiegetico che qui rafforza il valore delle parole appena pronunciate. «*Raccogli le tue cose. Ce ne andiamo!*». La risolutezza di Jojo al termine della scena conquista la fiducia di Elsa definitivamente.

32. L'ultimo incontro con Hitler immaginario (01:38':30" - 01:39':57")

Stacco netto. Jojo è in camera sua a sistemare alcune cose prima della partenza. «*Jojo Betzler, hai 10 anni e mezzo: fai ciò che puoi!*» dice a se stesso davanti allo specchio – similmente a quanto accadeva all'inizio del film (vedi Seq. 1) ma con una consapevolezza totalmente diversa, stavolta, e una autorevolezza che emerge dal primo piano – quando viene raggiunto dal suo Adolf Hitler immaginario, visibilmente fuori di sé. Insanguinato (per essersi sparato in testa nella realtà) e furibondo per la disfatta del suo piano malvagio, compresa l'insopportabile legame tra Jojo ed Elsa («*Quella cosa là sopra!...* »), intima al suo pupillo di cacciare l'ebrea, tentando di piegarlo nuovamente al proprio potere, ma ottenendo in risposta un grande calcio che lo lancia fuori dalla finestra. Fine dell'amico dittatore immaginario e inizio dell'indipendenza di Jojo.

33. Eroi (01:39':58" - 01:43':13")

Stacco netto. A coronamento della propria autodeterminazione, Jojo scende nell'ingresso dove Elsa lo attende per poter uscire insieme nel mondo. Un carrello segue l'incendere del protagonista e della ragazza verso il portone di casa. La giovane, con indosso gli abiti colorati e originali di Rosie, è un po' titubante, ma Jojo la rassicura: allacciandole le splendide scarpe bicolori e ironizzando sui pericoli esterni, proprio come faceva la madre con lui. E questo gesto ripreso in dettaglio, a sottolineare un passaggio simbolico di testimone tra mamma e figlio, esprime l'amore e l'insegnamento ereditati. Le note vivaci del brano “A World to the Wise” accompagnano la scena fino al momento dell'apertura della porta, con Elsa che attraversa la soglia e passa nel mondo esterno, accolta dai rumori d'ambiente mescolati a motivetti radiofonici, nel brulichio cittadino e nella luce di una nuova era.

La giovane che, dopo tempo e strazio memorabile, torna finalmente alla vita, e all'aria aperta, è come estasiata. La camera la riprende a mezzo busto mentre avanza per la strada e quando vede la camionetta con i soldati americani – ripresa da un travelling (composto da panoramica e carrello) mentre le sfreccia davanti – capisce di essere fuori pericolo, finalmente. E apprende anche della menzogna di Jojo, imbarazzato e sfocato sullo sfondo (ancora appoggiato alla porta di casa).

Un carrello laterale – nell'emergere lentamente in sottofondo del brano “Helden” (versione tedesca dell'epocale “Heroes”, composto nel 1977 da David Bowie e Brian Eno) – “assesta” il ritorno di Elsa verso il ragazzino che viene puntualmente schiaffeggiato.

Tuttavia, la gioia di essere vivi e liberi è più forte di qualsiasi altra cosa. E cosa fanno le persone libere, almeno in questo film? Ballano, come Jojo ed Elsa che vediamo sfidarsi a passi di danza in un campo-controcampo emozionante, colorato e strepitoso, sulle note di un inno alla vita e alla rinascita tra i più romantici e ruggenti della musica pop-rock. Come due sopravvissuti all'orrore ma non vinti, come due “eroi per un giorno o per sempre”, chissà...

Un finale davvero travolgente, grazie all'uso di una citazione musicale – “sospesa” tra piano diegetico ed extradiegetico – in perfetta sintonia con quanto raccontato nelle immagini, come evidenziato dall'esemplare parallelismo visivo-sonoro con effetto empatico. Del resto, però, ricordiamo come l'intera colonna sonora musicale di Jojo Rabbit (che alterna brani pop, rock, e blues alle composizioni originali di Michael Giacchino) abbia un ruolo fondamentale nel film stesso; non è un semplice elemento di commento, ma contribuisce a infondere ulteriore significato alle immagini, spronando i personaggi e gli spettatori a lottare per riprendersi la vita, la libertà, il diritto di danzare, scatenando la gioia contro l'odio della guerra e della sopraffazione.

Il film si chiude con il primo piano di Jojo che sorride fiducioso a Elsa (e a noi spettatori) e con la musica che accompagna e rafforza il senso racchiuso nella citazione dei versi magnifici di Rainer Maria Rilke, un invito alla scoperta della vita in tutte le sue manifestazioni:

“*Let everything happen to you, beauty and terror, just keep going, no feeling is final*” - (“Lascia che tutto ti accada, bellezza e terrore. Si deve sempre andare: nessun sentire è mai troppo lontano”).

TITOLI DI CODA

PER SAPERNE DI PIÙ:

Testo originale di “Heroes” (Brian Eno / David Bowie / Andrea Schroeder)

*I, I will be king
And you, you will be queen
Though nothing will drive them away
We can beat them, just for one day
We can be heroes, just for one day*

*And you, you can be mean
And I, I'll drink all the time
'Cause we're lovers, and that is a fact
Yes we're lovers, and that is that
Though nothing will keep us together
We could steal time just for one day
We can be heroes for ever and ever
What d'you say?*

*I, I wish you could swim
Like the dolphins, like dolphins can swim
Though nothing, nothing will keep us together
We can beat them, for ever and ever
Oh we can be Heroes, just for one day
I, I will be king*

*And you, you will be queen
Though nothing will drive them away
We can be Heroes, just for one day
We can be us, just for one day*

*I, I can remember (I remember)
Standing, by the wall (by the wall)
And the guns, shot above our heads (over our heads)
And we kissed, as though nothing could fall (nothing could fall)
And the shame, was on the other side
Oh we can beat them, for ever and ever
Then we could be Heroes, just for one day*

*We can be Heroes
We can be Heroes
We can be Heroes
Just for one day
We can be Heroes*

*We're nothing, and nothing will help us
Maybe we're lying, then you better not stay
But we could be safer, just for one day
Oh-oh-oh-ohh, oh-oh-oh-ohh, just for one day*

Traduzione in italiano del testo completo di “Lascia che tutto ti accada” (R. M. Rilke)

*Dio parla a ciascuno solamente prima ch'egli sia creato,
poi va con lui silente nella notte.*

*Ma le parole, quelle prima dell'inizio di ciascuno,
le parole, come nubi, sono queste:*

*Sospinto dal tuo intendere,
va' fino al limite del tuo anelare;
dai a me una veste.*

*Dietro alle cose come incendio, fatti grande,
sicché le loro ombre, diffuse,
coprano sempre me completamente.*

*Lascia che tutto ti accada: bellezza e terrore.
Si deve sempre andare: nessun sentire è mai troppo lontano.
Non lasciare che da me tu sia diviso.
Vicina è la terra,
che vita è chiamata.
La riconoscerai
dalla sua solennità.
A me da' la tua mano.*