

Life is ... : il progetto artistico del cinema di Mike Leigh

sergiogue@libero.it

Quando si parla di cinema britannico il nome di Mike Leigh viene solitamente accostato a quello di Ken Loach, ed entrambi vengono accomunati sotto l'etichetta del naturalismo¹. Questa categorizzazione semplicistica tuttavia non tiene conto delle grandi differenze tra i due registi, né rende giustizia della complessità di un autore che in realtà si discosta nettamente dalle normali convenzioni del realismo sociale (come d'altronde, in modo diverso, anche Ken Loach) per giungere ad una sua personale estetica, ad un suo stile peculiare messo a punto nell'ambito di un progetto artistico perseguito nel corso di una carriera ormai ultratrentennale. Sebbene si sia imposto solo negli ultimi quindici anni all'attenzione mondiale, prima di critici e cinefili, poi anche di un pubblico più vasto², come uno degli autori più interessanti d'oltremarica, la carriera del regista inglese è infatti cominciata all'inizio degli anni '70 (preceduta da varie esperienze in campo teatrale negli anni '60³), ma per la sua eccentricità rispetto ai filoni più commerciali e più in generale per ragioni connesse alla crisi del cinema inglese in quel decennio Mike Leigh, dopo l'esordio con *Bleak Moments* nel 1971, dovette aspettare ben diciassette anni per vedere un altro suo lungometraggio, *High Hopes*, distribuito nelle sale, e fu costretto a dirigere nel frattempo la sua creatività sul medium televisivo⁴.

Analizzando l'intera produzione filmica di Leigh (diciassette film in totale

¹ Cfr. ad esempio Cooke 1999: 378.

² Il grosso pubblico è venuto in contatto con il cinema di Leigh dopo la sua vittoria a Cannes nel 1996 con *Secrets and Lies*.

³ Il suo primo play, *The Box Play*, è del 1965.

⁴ Per la BBC, tra il 1973 ed il 1985, Leigh ha diretto alcuni cortometraggi e otto lungometraggi: *Hard Labour* (1973), *Nuts in May* (1976), *The Kiss of Death* e *Abigail's Party* (1977), *Who's Who* (1979), *Grown-ups* (1980), *Home Sweet Home* (1982), e *Four Days in July* (1985).

tra cinema e TV), non si può non rimanere colpiti dalla fondamentale coerenza stilistica, dalla fedeltà a dettami artistici elaborati a inizio carriera (e questa è per esempio una delle cose che ha in comune con Loach). Per tentare di individuare le idee alla base del progetto espressivo leighiano, si può partire dal racconto del regista di una sorta di ‘illuminazione’ avvenuta mentre era studente al Camberwell College of Art:

I was in a life drawing class at Camberwell one day when I suddenly had this clairvoyant flash. I realized that what I was experiencing as an art student was that working from source and looking at something that actually existed and excited you was the key to making a piece of art. [...] Everything is up for grabs if you see it three-dimensionally, and from all possible perspectives, and are motivated by some kind of feeling about it. (Clements 1983:8)

Osservazione della realtà a 360° motivata da interesse e fascinazione per essa, ecco il punto di partenza scelto da Leigh per fare arte, per attualizzare in forme e strutture, nel suo caso sullo schermo, significati e dinamiche profondi ed elusivi. Fin dall’inizio, dunque, c’è un impegno nei confronti del reale, ma abbinato ad una consapevolezza di molteplicità e di complessità che rifugge da rappresentazioni semplicistiche e manichee.

L’oggetto primario dei film di Mike Leigh è la realtà ordinaria, in particolare la sfera del domestico, in opposizione non solo naturalmente al fantastico, ma anche all’esotico, all’eccezionale, all’inusuale: “the minute anything extraordinary or exotic happens (in a film), I get bored. Most movies are about extraordinary or charmed lifestyles. For me what’s exciting is finding heightened drama, the extraordinary in the ordinary” (Leigh in Carney and Quart 2000:14). La vita comune di tutti i giorni di persone come tante altre è già di per sé un soggetto avvincente per una narrazione filmica o di altra natura, essendo come è piena di drammi, conflitti e fatti straordinari (e qui ‘fatti’ va letto essenzialmente come fatti dello spirito, sentimenti, emozioni) inerenti al ‘lavoro’ di vivere la vita, che è per la maggior parte delle persone un’occupazione faticosa, dove abbondano confusione, disorganizzazione e irrazionalità, e dove non si tratta tanto di vincere o perdere, quanto di tener duro, far fronte ai problemi, tirare avanti. Privilegiando di solito ambientazioni *working class* e *middle class* (specialmente *lower middle class*), Leigh mostra la varietà di risposte individuali a determinate situazioni, scelte, disagi, o avversità che i personaggi si trovano a vivere, mostrando così la varietà dei punti di vista possibili, il tutto nell’ambito della famiglia, quel luogo primo di costruzione e negoziazione delle identità che è oggetto costante di scrutinio in quasi tutti i suoi film (e punto di riferimento indiretto anche in film imperniati su *singles* come *Naked* o

Career Girls). Ed è nel contesto della famiglia che Leigh esplora il tema dell'intrappolamento, il tema che lo interessa maggiormente, mostrando personaggi chiusi in gabbie psicologiche prima ancora che sociali (ma il rapporto tra le due dimensioni viene comunque adombrato). Costretti da codici di comportamento, abitudini, rituali, e mentalità ormai fissi, molti dei protagonisti devono gestire le frustrazioni che derivano dall'obbligo di svolgere i ruoli imposti dalla società o dalle proprie ossessioni private, e stazionano per la durata del film in un limbo di possibilità da cui possono uscire cambiati o sostanzialmente gli stessi secondo la loro capacità di e disponibilità a mettersi in gioco, a comprendere, a maturare.

I vari John e Barbara di *Meantime*, Laetitia e Rupert di *High Hopes*, Aubrey e Nicola di *Life is Sweet*, Monica di *Secrets and Lies* sono intrappolati in vario modo nelle loro ferree convinzioni e riluttanti a metterle (e di conseguenza a mettersi) in dubbio. Il prezzo da pagare sarebbe una crisi profonda, ma una crisi che preluderebbe ad una relazione più vera e più appagante con la vita in generale e con le persone vicine a loro in particolare, come forse sperimenterà Barbara, quasi sicuramente farà Nicola e certamente Monica. È la chiusura nei confronti della molteplicità e varietà dell'esperienza che appare fonte di comportamenti intolleranti, egoistici, nevrotici, mentre nei personaggi più positivi quali Cyril e Shirley di *High Hopes*, Wendy ed Andy di *Life is Sweet* o Maurice di *Secrets and Lies* l'atteggiamento aperto, la flessibilità e disponibilità nei confronti di punti di vista diversi dai propri li rendono in grado di stabilire, in mezzo a tanta routine, momenti di comunicazione vera e profonda con gli altri, in cui le emozioni e i sentimenti migliori – amore, comprensione, tolleranza – circolano liberamente. Wendy ad esempio è, secondo Carney, un'artista della vita, capace di improvvisare, di muoversi all'interno della propria identità adattandosi alle situazioni e agli altri, non in maniera ipocrita, ma solo perché è disponibile a usare la propria immaginazione per mettersi nei panni altrui; un'artista capace di giocare, di prendere la vita in maniera leggera ma non per questo meno consapevole e responsabile, sia perché ne vede (intuitivamente in base alla sua natura ed esperienza, non intellettualmente) la complessità e molteplicità, e di conseguenza sceglie di non arroccarsi in una posizione monolitica ed incrollabile, sia perché ne sente il sapore fondamentale nonostante tutto: "life is sweet" (Leigh in Carney and Quart 2000:226).

Non c'è un intreccio nel vero senso della parola nei film di Leigh, cioè una concatenazione logica e coerente di fatti che costituisce un meccanismo di cause ed effetti che va a sfociare in una qualche soluzione di un qualche problema. I problemi non sono tanto cose che accadono ma come i personaggi sono, e non è tanto importante sapere perché sono come sono (cioè il loro

background) ma ancora una volta *come* sono. Il fuoco di tutti i film è nei loro comportamenti e nella loro maturazione o meno quando posti di fronte ad eventi e situazioni catalizzatori di crisi (ma spesso si tratta di eventi e situazioni quotidiane, per nulla dirompenti); le opposizioni ed i contrasti tra le personalità, che sono il motore dell'elemento drammatico e che Leigh rimescola da un film all'altro in maniera combinatoria (un fratello *slow* ed uno *quick* in *Meantime*, un fratello altruista ed una sorella vuota ed egoista in *High Hopes*, una sorella immatura e nevrotica ed una matura e indipendente in *Life is Sweet*, ecc.), non si esplicano in azioni e reazioni concrete, non ci sono battaglie legali, inseguimenti, vendette o fughe da casa. Cambiano i dettagli ma non cambia la struttura, né le priorità: da vari tipi di relazioni familiari (i film si incentrano su una o più famiglie, spesso di ceto diverso e legate tra loro da legami di parentela, con l'inserimento di qualche personaggio esterno), e dalla loro attualizzazione in situazioni del tutto ordinarie scaturiscono le emozioni, i sentimenti, i momenti comunicativi profondi che rimangono le realtà ultime che Leigh tenta di cogliere, l'oggetto vero della sua ricerca artistica.

Per dipingere le sue tele e ricreare quella realtà pre-gna di senso e suggestione che è la realtà della vita, Leigh usa un metodo particolare da lui inventato agli inizi degli anni '60 per creare opere teatrali. Innanzi tutto, e questo è già sconcertante per molti, non si sa niente in partenza della storia e dei personaggi. Sono gli attori che, basandosi su una persona reale da loro conosciuta ed in collaborazione con il regista, iniziano per prima cosa a creare ognuno il proprio personaggio, inventandone il *background* e sviluppandone il lato emotivo in un primo momento, e successivamente procedendo a perfezionarne la fisicità. Solo quando questa fase è terminata, ogni attore è pronto per incontrare un altro attore che è arrivato allo stesso punto, ed è qui che iniziano le dinamiche dell'improvvisazione, tra attori/personaggi che interagiscono tra loro senza saper nulla gli uni degli altri. Leigh trae ispirazione da queste improvvisazioni per delineare relazioni, conflitti e possibili direzioni della storia, e poi, una volta stilata una traccia, non un copione, ma solo una struttura con l'indicazione telegrafica delle scene, si procede alla loro attualizzazione, sempre inizialmente tramite improvvisazioni, nel corso di lunghissime sessioni di prove in cui il disordine viene disciplinato, vengono perfezionati tutti i dettagli, toni di voce, gesti, accenti, ecc., e vengono stabilite le parole che confluiranno nello *script*. Una volta che tutto è definito, viene filmato immediatamente. Non c'è mai un momento in cui esiste un copione che gli attori possono studiare; tutto è costantemente *in progress*, tutto si sviluppa, persino la storia, fino al momento delle riprese, ma va sottolineato come l'elemento anarchico sia solo un punto di partenza, e come dagli *happening* iniziali venga progressi-

vamente distillata la forma ordinata che costituisce il prodotto finale, il film. Katrin Cartlidge lo definisce “a very fascinating journey, and a deeply complex and philosophical journey in a funny kind of way, because you never know what’s going to happen next, actually” (intervista in Binh 1998).

Appare evidente che in questo modo gli attori diventano i personaggi che interpretano in maniera molto più naturale ed organica rispetto a quello che accade normalmente quando devono studiare una parte già scritta. Prima viene la costruzione dei personaggi poi il copione, che scaturisce dalle loro interazioni, non le postula, esattamente come nella vita le parole, i comportamenti e soprattutto le dinamiche emotive derivano da contatti con altre persone, non li precedono. Gli elementi di evoluzione e di sorpresa, cioè il fatto di non sapere mai quello che succederà dopo, replicano la natura della vita reale; si può dire che gli attori di Leigh più che interpretare personaggi immaginati e fissati da altri creano e ‘sono’ quei personaggi, e questo spiega il forte e spiazzante effetto di realtà nei suoi film.

Le radici di questo metodo innovativo sono da ricercare nell’ambito di quel clima culturale peculiarmente favorevole allo scardinamento delle convenzioni che è il clima degli anni ’60. Nel caso specifico, uno stimolo fondamentale fu l’esperienza negativa di Leigh alla prestigiosa RADA (Royal Academy of Dramatic Art), dove fu ammesso nel 1960 per studiare recitazione: “I trained as actor in the most sterile atmosphere. And *that* I regard as one of the most fortunate things in my life, because I spent two formative years questioning *everything* in that whole procedure [...] we never actually investigated anything real from life. It was all about churning out received ideas of performance” (Leigh in Bank 1997:115). La reazione a quel metodo accademico fu la molla per l’elaborazione di un metodo proprio che, pur nella sua singolarità, risente di molte influenze:

My notions of how to create film in an organic way – integrating various things together – not least the contribution of actors – came out of a huge number of things [...] ranging from the Nouvelle Vague, and Cassavetes, the Living Theatre, the Method, Stanislavski, Happenings, Grotowsky. I had an instinct that writing, directing, designing, and filmmaking could all be combined on the floor rather than at the desk. (Leigh in Bank 1997:115)

Tra le influenze fondamentali vanno aggiunti Beckett, Pinter e Peter Brook, che Leigh menziona altrove, mentre va sicuramente ricordata anche la sua esperienza in gruppi giovanili sionisti alla fine degli anni ’50: “we shared our money and learned about socialism. We did all that because we were on the production line to become kibbutznicks. It liberated us from the bourgeois,

provincial Jewish constraints. We were actually rather anarchic, but we also worked by getting people together in groups and working creatively” (Leigh in Stone 1991:28).

Gli aspetti collaborativi ed improvvisativi del metodo di Leigh, che viene elogiato invariabilmente dagli attori che hanno partecipato ai suoi film come un’esperienza fondamentale della loro carriera, ancor’oggi continuano a suscitare stupore e fraintendimenti nella stampa meno attenta. Ricorrono accuse di sfruttamento della creatività degli attori (ma mai da parte degli attori stessi) per un prodotto che viene firmato poi dal solo Leigh, o equazioni improvvisazione = anarchia/happening che non hanno alcun fondamento vista la rigorosa consequenzialità dell’intero processo e l’estremo ordine che segue la libertà iniziale. Quello che è reale è invece la persistente difficoltà (minore comunque oggi dopo il successo internazionale di *Secrets and Lies*) nell’ottenere finanziamenti in assenza di uno *script*. Il rapporto con i grossi studi di Hollywood in particolare è stato (e sarà sempre a sentire il regista) compromesso da questo aspetto e dalle ferree condizioni imposte da Leigh: controllo assoluto sul *casting* e *final cut*.

Per creare il ‘come è’, da cui si possa sprigionare la poesia intrinseca alla realtà, una cura estrema viene prestata nel processo di costruzione dei personaggi a toni di voce, accenti, manierismi, e ad un’infinità di dettagli che testimoniano un’osservazione meticolosa delle fonti: “Part of the actual substance, narrative, thematic – the content of my films – is the detailed study of how people actually behave. In other words, behavioural study” (Leigh in Ellickson and Porton 1994:66). Secondo alcuni critici, Leigh in realtà va spesso oltre la dettagliata riproduzione di comportamenti osservabili nella vita reale, sconfinando nel terreno della caricatura. Se da un lato lui stesso si definisce un “cartoonist manque” (Leigh in Hebert 1988:9) e cita illustri vignettisti (Rowlandson, Gillray e Grosz) come importanti influenze all’epoca in cui frequentava il Camberwell College of Art, dall’altro si difende dall’accusa che certi suoi personaggi sono eccessivi, sostenendo che la realtà offre costantemente idiosincrasie anche superiori a quelle visibili nei suoi film. Il problema, secondo Leigh, risiede nelle aspettative ed abitudini di un pubblico che si nutre da sempre soprattutto di cinema *mainstream*, e di conseguenza si trova solitamente di fronte personaggi “polished and charismatic” (Leigh in Rossi, a cura di, 1999), semplificati, ‘raffinati’, che percepisce in termini di segni e simboli. “Some people [...] are used to characters merely being ciphers, and are not used to having people rendered, moment by moment, like real people” (Leigh in Rossi, a cura di, 1999).

Carney mette il tipo di caratterizzazione e recitazione osservabile nei film

di Leigh nel contesto di una differente tradizione espressiva rispetto a quella incarnata da Hollywood e dalla maggior parte dei film americani, per i quali parla di 'idealizzazione dell'esperienza'. Partendo da una comoda equazione tra identità e coscienza, il cinema *mainstream* presenta personaggi che sanno chi sono e cosa vogliono.

In *Fatal Attraction* o *Disclosure*, when Michael Douglas acts in a certain way (nasty, cunning, clever, trusting, innocent), he knows it. He understands his own goals and intentions as well as a viewer does. First person truth is trusted in the way many people innocently trust first person truth in their own lives. (I want to be so-and-so; I intend to be so-and-so; I believe myself to be so-and-so; therefore I am so-and-so.) The intentional self and the actual self are the same. There is only one self and we can know it. (Carney and Quart 2000:19)

Visto che gli stati interiori sono affidabili come fonte di informazioni, al fine di reperire il senso "the whole stylistic enterprise of these films is devoted to providing windows into characters' souls" (Carney and Quart 2000:20), e ad operare una soggettivizzazione che favorisca l'identificazione degli spettatori con i protagonisti. L'obiettivo è qui la chiarezza, la trasparenza, e per arrivare ad esse, con l'aiuto dei *devices* stilistici a disposizione del regista (tutta la gamma di effetti visivi e sonori, il dialogo, la recitazione), si opera un'estrapolazione dei pensieri, sentimenti e desideri dei personaggi e li si presenta in forma pura, astratta, svincolati dalle loro imperfette e mutevoli espressioni concrete, liberati dai mille dettagli delle interazioni sociali, indici ideali di soggettività, e così facendo si semplifica l'idea stessa di identità rendendo piano ed accessibile quello che è in realtà complesso, mutevole e nient'affatto trasparente.

Nel cinema di Leigh, invece, "character is deeper than consciousness (indeed, is usually opposed to it)" (Carney and Quart 2000:19). C'è molta vita oltre o al di sotto della consapevolezza, la cui mancanza è una caratteristica di molti dei suoi personaggi e fonte di tensioni e azione drammatica. Aubrey e Nicola di *Life is Sweet*, per esempio, immaginano se stessi diversi da come sono in realtà, l'uno ritenendosi *sexy* e *cool*, l'altra l'unico membro della famiglia a cui importa del prossimo, ma sono smentiti ai nostri occhi da ogni cosa che fanno. Dunque la loro percezione di se stessi, la loro coscienza non è affidabile come fonte di informazioni, ed è sempre tradotta in forme pratiche di interazione sociale. "Leigh's characters are not their thoughts and feelings, but their movements, gestures, tones of voice, and facial expressions. They must *perform* [...] Characters have voices and bodies" (Carney and Quart 2000:23). Se i personaggi del cinema hollywoodiano sono di norma personificazioni di pensieri, qualità o vizi universali, di un'interiorità in cui ci possiamo facilmente ri-

conoscere, quelli di Leigh sono così idiosincratici da scoraggiare in partenza l'identificazione. Leigh esplora le superfici espressive senza esternalizzare gli stati psicologici come fa di solito Hollywood, secondo i cui canoni "feeling is primary, (surface) expression secondary" (Carney and Quart 2000:24), i suoi personaggi sono involucri opachi, esteriorità che si frappongono inesorabilmente alla visione delle interiorità, che perciò vanno lette sui visi, nei gesti, nei movimenti, nei manierismi e nei comportamenti senza potersi avvalere di segnali che guidino l'interpretazione, cioè senza i suggerimenti forniti da un uso esplicativo dei *devices* stilistici. Come i suoi personaggi migliori, come Wendy, Leigh non impone il proprio punto di vista, e come nella realtà nessuno ci aiuta a capire, dobbiamo cercare di farlo da soli; quello che il regista fa è però isolare e contrapporre i personaggi e i relativi punti di vista, mettendoceli sotto gli occhi pronti ad essere studiati e (forse) capiti. Lo spettatore dopo il film ha di fronte a sé un percorso di riflessione, e questo viaggio intellettuale, come in Brecht o in Beckett, è propiziato e favorito dalla distanza nei confronti dei personaggi, dall'assenza di identificazione. "I do not make films which are prescriptive, and I do not make films that are conclusive. You do not walk out of my films with a clear feeling about what is right and wrong. They're ambivalent. You walk away with work to do. My films are a sort of investigation. They ask questions; they're reflecting" (Leigh in Riding 1996:103).

Mirato alla costruzione di una realtà 'solida', che replichi la vita reale nel modo più accurato possibile senza simbolismi e retorica, il progetto espressivo del regista inglese, così come contraddice il dettato standard del cinema *mainstream* esemplificato da Hollywood, allo stesso modo rifugge le forti stilizzazioni e concessioni formali tipiche di molto cinema autoriale, ad esempio Lynch o Tarantino, anche se Leigh è pronto a difendere il suo stile registico dall'accusa di staticità:

It's a bit of a myth that my camera is essentially stationary. I take pride in my camera movement. What critics are confused by is my antipathy to being gratuitously virtuosic. The camera in my films always does what it should do – whether it is as static as in the café scene in *Secrets and Lies* or as mobile as it is in the opening scene of *Naked*. In that scene I suggested to my cinematographer, Dick Pope, that he put the camera on his shoulder and run with the action. I felt it would be jagged and rough, and set the tone for the film. I think it worked. So it's important to me what the camera does, but it's not the same as indulging in gratuitous pyrotechnics. (Leigh in Quart 1997:133)

Lo stile visivo di Leigh può essere dunque definito come non appariscente, non invadente, discreto, mai gratuito, sempre giustificato da esigenze narrative

ed espressive, contraddistinto da una grande capacità di fissare sullo schermo le maschere ed i crescendo emotivi costruiti dagli attori in immagini emblematiche di grande forza iconica. Per quello che riguarda il tono dei suoi film, la definizione sicuramente più azzeccata ed esauriente è invece tragicomico. Sono frequenti, nei film di Mike Leigh, momenti ironici e comici che vanno a stemperare le miserie dei protagonisti creando quella mescolanza di tragico e comico, di disperazione e calore umano che va anch'essa a replicare la realtà della vita, una realtà osservata sempre con grande acutezza e profondità. Viene subito alla mente, tra le possibili influenze, il Beckett di *Waiting for Godot*, ma non va dimenticato il *background* ebraico di Leigh: "the tragicomic view of life, the melancholy [...] there is a Jewish flavour to it, a Jewishness in the spirit of it. I could deny it, but it would be stupid" (Leigh in Turan 1996:90).

Grazie al suo peculiare linguaggio espressivo, Leigh riesce a scendere "well below the surface to create an unmatched level of emotional intensity, and, in the process, stretching the boundaries of psychological truth on film as far as they will go" (Leigh in Turan 1996:85), creando un senso di realtà che per un pubblico abituato a convenzioni realistico-naturalistiche più blande risulta a tratti quasi troppo forte, tanto da far parlare di iperrealismo. Ma anche se è appunto la verità psicologica il target del cinema di Leigh, la maggior parte dei critici rileva in esso l'elemento della satira sociale come elemento distintivo e fondamentale. Che questo elemento sia presente risulta ovvio a chiunque abbia visto anche un solo film di Leigh, ma che il suo cinema sia categorizzabile esclusivamente in questo modo è perlomeno opinabile. Certo, "the overt performativity of the acting tends not only to inhibit the spectator's emotional identification with the characters but also to encourage a degree of critical distance from, and superiority to, them" (Hill 1999:195). Sono gli atteggiamenti, i gusti, e in generale la mentalità delle classi lavoratrici e piccolo borghesi, specialmente degli esponenti più volgarmente rampanti di esse, ad essere spesso messi alla berlina (basti pensare a Martin e Valerie di *High Hopes* e alla protagonista di *Abigail's Party*). Questo aspetto ha fatto parlare spesso di un atteggiamento paternalistico e condiscendente di Leigh nei confronti di queste classi, e Dennis Potter è arrivato a descrivere *Abigail's Party* come "a prolonged jeer, twitching with genuine hatred, about the dreadful suburban tastes of the dreadful lower middle classes" (Leigh in Turan 1996:87), ma il regista insiste che l'accusa di paternalismo è ridicola e che il suo scopo è semplicemente rappresentare accuratamente anche aspetti scomodi e spiacevoli della realtà, evitando di proporre stereotipi edulcorati.

Come giustamente rileva Hill, si stabilisce una sorta di gerarchia morale tra i personaggi di Leigh, segnalata da differenze nelle *performance* attoriali, nel

senso che sono i personaggi più antipatici e disprezzabili che sono associati a *performance* eccessive, caricaturali (cfr. Hill 1999:196). Questo aspetto satirico può prestarsi ad essere interpretato nel più ampio contesto sociale e politico come una denuncia di un determinato orientamento ideologico. *High Hopes*, secondo Hill, è un “explicit commentary on the Thatcher years” (Hill 1999: 192), e lo stesso Leigh supporta questa visione quando dice che il film conclude una trilogia di opere più politicizzate (le altre due sono *Meantime* e *Four Days in July*, sempre degli anni '80; cfr. Leigh in Ellickson and Porton 1994:64). Ma in generale si può concordare con Philip French quando sostiene che, “unlike Ken Loach, Leigh doesn't appear to hold society and capitalism responsible for his characters' misery. What they lack – or perceive themselves to lack – is love, tenderness and understanding” (French 2002). La propaganda che compare regolarmente nei film del marxista Loach è assente da quelli del “lily-livered liberal” (Leigh in Ellickson and Porton 1994:75) Leigh, le sue preoccupazioni fondamentali sono esistenziali, tutto il resto è secondario, comprese le questioni di classe e la satira sociale e politica. Non è lì il fuoco dei suoi film, il cui soggetto primo sono le transazioni emotive tra persone, studiate in ognuno di essi in riferimento a determinate vite.

Come detto all'inizio, è la famiglia l'oggetto costante dell'attenzione del regista, e proprio questa concentrazione e in definitiva celebrazione della famiglia come ancora di salvezza in un mondo moralmente e politicamente alla deriva finisce per autorizzare uno scetticismo di fondo per forme attive e collettive di azione politica, per avallare un ritiro nel privato con conseguente rinuncia a qualunque coinvolgimento nel pubblico. Accanto a questa possibile accusa di sostanziale conservatorismo a dispetto di una facciata apparentemente ‘socialista’, ne sono state avanzate altre che riguardano questioni di genere e razziali. In particolare, a proposito di *Naked*, Leigh è stato accusato di sessismo e misoginia da una parte della critica femminista per il modo in cui ha rappresentato i vari personaggi femminili del film. Si tratta di accuse che Leigh respinge con fermezza, ricordando come i suoi film sono prodotto di collaborazione stretta con attori e troupe, e che anche in quel caso non sarebbe stato possibile completare il film senza “total commitment and collusion” (Leigh in Ellickson and Porton 1994:71) da parte delle attrici; come nel caso della caricatura, la difesa si basa sul fatto che quel tipo di donne e quelle esperienze esistono, e che si tratta della loro rappresentazione, che come sempre cerca di essere fedele alla verità emotiva di una determinata situazione o relazione.

Il progetto artistico del cinema di Mike Leigh, attraverso ma soprattutto al di là della descrizione di contesti socialmente riconoscibili, consiste nel tentare di cogliere e far sentire la realtà dei sentimenti e delle emozioni che costi-

tuiscono l'essenza profonda di vite particolari ma anche della vita in generale. Visto lo status primario degli scambi emotivi tra i personaggi, passano in secondo piano i fatti, gli eventi, la storia. I protagonisti di solito non fanno niente di particolare, *sono* semplicemente, e al posto di un intreccio vero e proprio ci sono solo situazioni in cui vengono alla luce i comportamenti. Si è parlato di una linea Osborne-Loach nella quale anche Leigh si inserirebbe, ma per certi versi questa enfasi sulla 'presenza' nel senso di cui parla Robbe-Grillet (1953), e, per lo spettatore, l'esperienza di vivere una situazione senza che gli vengano fornite chiavi interpretative, fanno pensare più ad un autore come Beckett e alla sua ricerca di una poesia che emerga dalla ritualità dell'esistenza che ad un realista come Osborne, mentre in campo cinematografico sono stati fatti tra gli altri i nomi di Cassavetes, Ozu, Olmi, Renoir e Ray come spiriti affini e possibili influenze. Altri elementi concorrono ad allontanare Leigh dal naturalismo inteso tradizionalmente: gli aspetti eccessivi e caricaturali, la messa in secondo piano degli elementi sociali, le complessità tonali, vale a dire le mille sfumature emotive che il regista coglie nelle interazioni tra i personaggi e che formano in definitiva il tessuto narrativo profondo del suo cinema. I film di Leigh sono più strani ed artisticamente avventurosi dei film naturalisti a cui siamo abituati, e non sono le condizioni sociali ad apparire causa principale dei disagi e dei problemi dei personaggi, ma il loro intrappolamento psicologico, le loro mancanze in termini di qualità umane (comprensione, tolleranza, capacità di amare, generosità). L'impegno realistico rimane primario, ma è nei confronti della realtà delle relazioni tra le persone, della complessità delle interazioni emotive, della molteplicità dei punti di vista, della profondità, imperscrutabilità, e imprescindibilità dei sentimenti.

BIBLIOGRAFIA

- Bank, M. (1997), "Mike Leigh", in Movshovitz (ed., 2000): 113-21.
Carney, R. and Quart, L. (2000), *The Films of Mike Leigh. Embracing the World*, Cambridge, Cambridge University Press.
Clements, P. (1983), *The Improvised Play: The Work of Mike Leigh*, London, Methuen.
Cooke, L. (1999), "British Cinema", in Nelmes (ed., 1999): 347-80.
Coveney, M. (1996), *The World According to Mike Leigh*, London, Harper-Collins.
Ellickson, L. and Porton, R. (1994), "I Find the Tragicomic Things in Life: An Interview with Mike Leigh", in Movshovitz (ed., 2000): 59-78.
Esslin, M. (ed., 1965), *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.

- French, P. (2002), "The Bleakest Link", *The Observer*, October 20.
- Hebert, H. (1988), "The Private Hopes of a Prophet of Gloom", in Movshovitz (ed., 2000): 9-12.
- Hill, J. (1999), *British Cinema in the 1980s*, Oxford, Clarendon Press.
- Leigh, M. (1995), *Naked and Other Screenplays*, London, Faber and Faber.
- Movshovitz, H. (ed., 2000), *Mike Leigh Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Nelmes, J. (ed., 1999), *An Introduction to Film Studies* (2nd edn.), London, Routledge.
- Quart, L. (1997), "Raising Questions and Posing Possibilities: An Interview with Mike Leigh", in Movshovitz (ed., 2000): 131-34.
- Stone, J. (1991), "Mike Leigh", in Movshovitz (ed., 2000): 26-9.
- Riding, A. (1996), "An Original Who Plumbs the Ordinary", in Movshovitz (ed., 2000): 98-104.
- Robbe-Grillet, A. (1953), "S. Beckett, or 'Presence' in the Theatre", in Esslin (ed., 1965): 108-16.
- Turan, K. (1996), "The Case for Mike Leigh", in Movshovitz (ed., 2000): 84-97.

MATERIALE VIDEO E FILMOGRAFIA

- Binh, N.T. (1998), *Le cinéma britannique d'aujourd'hui: la tradition des francs-tireurs*, Kanpai productions et La sept-arte, France.
- Bleak Moments* (1971), Autumn Productions/Memorial Enterprises/BFI Production Board.
- Abigail's Party* (1977), BBC TV.
- Meantime* (1983), Central Television/Mostpoint Ltd. For Channel 4.
- High Hopes* (1988), Film Four International/British Screen/Portman.
- Life is Sweet* (1990), Thin Man/Film Four International/British Screen.
- Naked* (1993), Thin Man/Film Four International/British Screen.
- Rossi, L. (a cura di, 1999), *Mike Leigh a nudo*, intervista per RaiSat Cinema.
- Secrets and Lies* (1996), Channel Four Films/CiBy/Thin Man Productions.
- Career Girls* (1997), Matrix Film and Television Partnership/Channel Four Films and Thin Man Productions.
- All or Nothing* (2002), Cloud Nine Films Ltd./Les Films Alain Sarde/Studio Canal/Thin Man Films.