

il passato religioso. Cliff, intanto, si separa dalla moglie e si dichiara ad Halley, ma lei fugge via, perché è ancora innamorata dell'ex-marito e Cliff è licenziato da Lester, perché il documentario che ha girato è una singolare satira del trionfo produttore. Le storie s'interrompono e si recuperano tempo dopo, durante un ricevimento in occasione del matrimonio della figlia di Ben. Quest'ultimo è diventato completamente cieco. Cliff scopre con dolore che nel frattempo Halley e Lester si sono fidanzati. Viene raggiunto da Jude, che lo conosce soltanto di sfuggita. E Jude gli confessa un soggetto perfetto per un film: è la storia di un uomo ossessionato dall'amante, che la uccide ma non viene punito. E Cliff si lamenta: "Ma se non viene catturato manca la tragedia." Jude, però, non ha dubbi: in questo mondo le cose vanno così. Non c'è tragedia perché non c'è catarsi, non c'è punizione. E non c'è punizione perché Dio non c'è. Oppure perché ha distolto lo sguardo. Magari perché è diventato cieco come il rabbino Ben.

Cecità è la parola chiave. Fra un religioso che perde la vista ed un oftalmologo che si scopre assassino e impunito, l'uomo moderno è schiacciato e senza speranza.

Perché si ride molto nel film? Semplicemente perché in un mondo che non è sorretto da alcun ordine morale, religioso, etico, un mondo senza Dio, tutto è privo di significato. Tutto è assurdo. E allora perché non riderne? In fondo è sempre stato questo lo spirito col quale Allen scriveva e dirigeva i suoi film. Benché in alcuni il tono serio abbia sostituito quello comico (penso a *Interiors* e *Un'altra donna*: entrambi omaggi al maestro Ingmar Bergman), nei film più maturi è sempre stato un gioco di equilibri. Il personaggio di Lester sembra fare proprio la parodia di questo atteggiamento, quando sostiene che la commedia è "tragedia più tempo" (quando sarà trascorso abbastanza tempo anche un fatto tragico potrà essere comico).

Lo stile è perfettamente funzionale. Asciutto, lineare, frontale. Sono rispettati tutti gli stilemi del cinema di Allen. Esempio: due persone parlano. Allen non usa quasi mai il campo/controcampo (per capirci: quando due dialoganti sono messi uno di fronte all'altro e mentre uno è inquadrato in primo piano, dell'altro vediamo una parte della schiena, anche una piccola parte, l'importante è che sia comunque in scena). I personaggi, perciò, sono isolati, quando raccontando qualcosa di essenziale non viene inquadrata subito la reazione dell'ascoltatore. In questo modo il focus è mantenuto sul "protagonista", come in una seduta di psicanalisi.

Il teatro entra nel cinema: così lo spirito di Ben può dialogare con Judah e quest'ultimo può assi-



stere a un pranzo in famiglia, svoltosi molti anni prima. È una finzione tipicamente teatrale, a dirlo è lo stesso Allen nel 2006, parlando del film *Match point*, nel quale ricorre lo stesso artificio.

Ma, ci chiediamo, che spazio ha il cinema in questo vuoto? In fondo il paragone è a portata di mano: stiamo parlando di oculisti, quindi di visione. E il cinema è visione. Il cinema è capace di fornire una guida nel caos del reale? Se alla proliferazione di immagini false e di verità trabalanti si potesse opporre un occhio-guida, almeno avremmo uno strumento per esplorare il caos. La risposta di Allen è che forse un tempo il cinema ha assolto a questa funzione, come suggeriscono i numerosi film della Hollywood che fu che vediamo nella pellicola.

La morale è insomma amara, anzi, è inesistente. *Crimini e misfatti* è un film amorale. Interrogativi alla Dostoevskij, assurdo di O'Neal, Beckett, Ionesco, comicità *slapstick*, teatralità alla Ibsen, tutto contribuisce a rendere un gioiello questa agghiacciante radiografia dell'uomo contemporaneo, cieco e smarrito.