CINEMA

72. INTERNATIONALE FILMFESTSPIELE BERLIN

Berlino: vince il cinema spagnolo
Novità da Asia e America Latina

Premiati: Carla Simón, Hong Sangsoo, Natalia López Gallardo
Claire Denis, Laila Steler, Rithy Panh e Sarit Mang

Nonostante la ripresa in Europa della pandemia da coronavirus Sars-Cov2, a partire dallo scorso dicembre, la netta limitazione della gravità dei casi di infezione, conseguente il successo dei programmi di vaccinazione, specie nella parte occidentale del continente, ha consentito di effettuare la 72.Berlinale, dal 10 al 20 febbraio, in presenza delle équipes dei film, dei giornalisti, dei critici, dei professionali dell'industria accreditati e anche del pubblico, ovviamente quasi esclusivamente tedesco, e soprattutto berlinese. Si è trattato di una fruizione del Festival in presenza per la sua porzione più significativa, ovvero, come di consuetudine, per le proiezioni dei film in una settantina di sale, tra cui il magnifico Berlinale Palace e la efficiente multisala CinemaxX, nella modernissima area di Postdamer Platz, ma anche la grande multisala CineStar CUBIX in Alexanderp e lelatz storiche e le eccellenti sale della zona orientale della città, tra cui l'antico Friedrichstadt-Palast, perfettamente ristrutturato, e, in aggiunta, anche gli storici cinema della zona occidentale, Zoo Palast, Delphi FilmPalast e Haus der Berliner Festspiele, a Charlottenburg. Per agevolare una buona fruizione delle proiezione è stato quindi deciso, quantunque solo a fine gennaio, di suddividere il Festival in due periodi: dal 10 al 16 febbraio con proiezioni separate in varie sale, riservate solo ai giornalisti accreditati, che peraltro sono stati almeno il 50% in meno rispetto alle passate edizioni della Berlinale, fino al 2019; dal 17 al 20 febbraio, nel periodo cosiddetto "Publikumstage", con proiezioni, in tutte le sale, riservate al pubblico, quantunque aperte, per un limitato numero di posti, anche ai giornalisti che avevano avuto l'accortezza di informarsi preventivamente su questa possibilità aggiuntiva di poter vedere i molti film delle sezioni non competitive a cui avevano dovuto rinunciare durante la prima settimana dell'evento. Oltre ad aver predisposto un sistema davvero efficiente di prenotazione online dei biglietti per accedere alle sale, è stato deciso di garantire la visione dei film agli accreditati per la stampa (ovviamente obbligati a possedere un certificato europeo di avvenuta completa vaccinazione) solo previa esecuzione giornaliera la sera prima o al mattino presto, di un tampone antigenico con esito negativo. E, come detto, sono state predisposte proiezioni stampa specifiche, ma con l'accortezza, per evitare assembramenti, di garantire sempre un numero più che sufficiente di sale, specie per i film della sezione **Wettbewerg**, la competizione ufficiale (ovvero lo stesso film è stato proiettato il almeno 4 - 5 sale diverse nel corso della stessa giornata). Si è anche consentito, a un ristretto numero di giornalisti e di critici, di prenotarsi e di partecipare alle conferenze stampa con le équipes dei film, registi e attori, delle due sezioni competitive della selezione ufficiale del Festival. Viceversa è stato deciso per tempo, già nel dicembre scorso, di effettuare online, ma garantendo comunque tutti gli incontri e i panel previsti , lo "Industry Event" della Berlinale, riservato esclusivamente a circa 2000 professionali dell'industria. Si è trattato quindi di uno svolgimento in forma

virtuale delle consuete attività dello **European Film Market**, uno dei principali appuntamenti mondiali del business cinematografico internazionale, comprese le piattaforme **Berlinale Co-Production Market** e **World Cinema Fund**, nonché del **Berlinale Talents**, un progetto di carattere formativo culturale e di interscambio con l'industria cinematografica, giunto alla ventesima edizione e dedicato a giovani filmmaker e ad altri operatori professionali del mondo cinematografico, in campo artistico e produttivo. Quindi bisogna dare assolutamente atto al tandem direzionale del Festival, il Direttore Esecutivo Mariette Rissenbeek e il Direttore Artistico Carlo Chatrian, di aver compiuto un grande sforzo organizzativo, con un accurato sistema di controlli, coronato da un pieno successo dell'evento.

Anche l'edizione di quest'anno della "Berlinale", un Festival di categoria A, che si svolge in una delle principali metropoli europee, a vocazione nettamente internazionale, ha riconfermato una tradizione storica di impegno e di qualità, presentando alcune opere che affrontano temi di grande attualità e di impegno civile, ma anche film che trattano in termini nuovi l'identità individuale, il disagio all'interno dei rapporti di coppia e nella famiglia e le relazioni sociali. Inoltre ha promosso diversi giovani autori esordienti di talento e opere di carattere realmente innovativo a livello di soluzioni narrative, di messa in scena e di valori estetici. Nel complesso la 72. Berlinale ha presentato un totale di 226 nuovi film (di cui 66 cortometraggi e 4 mediometraggi), provenienti, come profilo produttivo, da oltre 70 Paesi e ripartiti nelle seguenti sezioni: **Wettbewerg (Competition)**, **Encounters**, **Berlinale Shorts**, **Berlinale Special & Berlinale Series**, **Panorama**, **Forum e Forum Expoanded**, **Generation**, **Perspoectives Deutsches Kino.** Nel 90% circa delle opere presentate si è trattato di premieres mondiali, mentre, negli altri casi, sono state anteprime internazionali. 18 feature films lungometraggi, opere prime presenti nelle sezioni **Competition**, **Encounters**, **Panorama**, **Forum**, **Generation** e **Perspoectives Deutsches Kino**, sono state valutati da una apposita Giuria per l'assegnazione del GWFF Best First Feature Award, mentre 18 documentari lungometraggi, presenti nelle sezioni **Berlinale Special**, **Encounters**, **Panorama**, **Forum**, **Generation** e **Perspoectives Deutsches Kino**, sono stati valutaie da una apposita Giuria per l'assegnazione del Berlinale Documentary Award. In aggiunta è stata presentata La tradizionale **Retrospettiva** del Festival, organizzata dal 1977 in collaborazione con la "Deutsche Kinematek", sotto la supervisione del Dr. Rainer Rother, intitolata quest'anno **"No Angels - Mae West, Rosalind Russell & Carole Lombard"**, dedicata all'epoca d'oro del genere screwball comedy a Hollywood e comprendente 27 film, realizzati tra il 1932 e il 1943. Lo stesso team della "Deutsche Kinematek" ha inoltre proposto una piccola rassegna di capolavori del passato, splendidamente restaurati, denominata **Berlinale Classics**.

In sede di bilancio complessivo, al di là del plauso per la completezza del programma, l'edizione di quest'anno del Festival ha consentito di verificare e di confermare alcune persistenti problematicità della formula introdotta dal nuovo Direttore Artistico Carlo Chatrian, al suo terzo anno di mandato, svolto con la collaborazione del Direttore Esecutivo Mariette Rissenbeek. In effetti Chatrian, pur riconfermando la storica apertura del Festival al cinema che affronta temi con risvolti sociali e politici significativi e al cinema indipendente più innovativo,, ha confermato la sua scelta di fondo, di rimodulazione della Berlinale in buona parte a immagine e somiglianza del Festival di Locarno, di cui è stato Direttore Artistico dal 2012 al 2018. Si può quindi ribadire che la sua "nuova" Berlinale si trova a essere posizionata precariamente a metà strada tra una caratterizzazione polivalente di alto profilo e quella di tempio della cinefilia più snob e militante. Questo fatto nasce dalla volontà dello stesso Chatrian, e dell'ingombrante Mark Peranson, responsabile del comitato di selezione, di non definire un orientamento programmatico e qualitativo coerente, ma di far convivere, nel programma e nelle sezioni del Festival, un cinema "di serie A" e uno "di serie B". Ne sono esempio alcune scelte emerse in queste tre ultime edizioni del Festival. La ormai consolidata nuova sezione competitiva, **Encounters**, continua a presentarsi indefinita e molto disomogenea, con il risultato di non configurare affatto, come sarebbe nelle intenzioni, una vetrina esclusiva per giovani autori di opere prime e seconde, di privilegiare film didascalici e opere declamatorie e / o criptiche e di mettere insieme disordinatamente cinema sperimentale di dubbia qualità e modesto cinema di genere. La rimodulazione della consueta sezione **Berlinale Special**, trasformata in una vetrina mista di film di genere fuori concorso, in alcuni casi anche opere brillanti e riuscite, e di documentari biografici o "politici", continua ad apparire poco utile, presentandosi come una copia della sezione "Piazza Grande" del Festival di Locarno. Persiste

l'immotivato evidente ridimensionamento delle storiche sezioni non competitive **Panorama**, nota per la presenza di film a metà strada tra art house e big audience, di film con tematica LGBT ed i documentari di rottura e di denuncia.

L'eterogenea sezione **Berlinale Special & Berlinale Series** ha presentato 13 lungometraggi, 8 feature films di autori affermati e 6 documentari, e 2 cortometrggi, provenienti da 12 Paesi. Le world premiere sono state 12. Inoltre ha compreso e alcuni episodi di 7 nuove serie televisive realizzate in Svezia, Danimarca, Islanda, Gran Bretagna, Repubblica Ceca, Canada e Argentina. Dedichiamo quindi un'analisi critica a cinque lungometraggi, risultati i più convincenti, secondo il nostro giudizio.

The Outfit, opera prima dell'americano quarantenne Graham Moore, è un crime drama davvero intrigante, costruito come una scacchiera su cui fatti e bugie, passioni e suggestioni, verità e inganni si alternano in un gioco tanto verosimile quanto artificioso, e impreziosito dalla qualità della recitazione degli attori. Un chamber film divertente e affascinante, in cui pochi e ben definiti personaggi interagiscono secondo il canone drammaturgico classico, che comprende le unità aristoteliche di luogo, di tempo e di azione, riecheggiando gli stilemi del grande cinema britannico e americano degli anni '60. La vicenda si svolge nel 1956 a Chicago. E accade tutto in un piccolo, ma elegante, negozio di abbigliamento maschile di sartoria, con annesso laboratorio, nel corso di 24 ore: dall'apertura, in una mattina invernale, e, soprattutto, nel corso di una lunga notte, fino all'alba del giorno successivo. Il proprietario dell'atelier, Leonard Burling (lo straordinario Mark Rilance), è un sarto inglese sessantenne, anzi un "cutter", definizione che la tradizione riserva solo a selezionatissimi artigiani formatisi nelle esclusive sartorie di abiti classici che hanno sede in Saville Row, la famosa via dell'esclusivo quartiere di Mayfair nel centro di Londra. Trasferitosi nella città americana dopo la Seconda guerra mondiale, in seguito a una misteriosa avversità, è un sessantenne prudente, misurato e preciso. Ma è anche un uomo che sa stare al suo posto e sa adattarsi alle situazioni. Nel corso della narrazione emerge che, quando Leonard è immigrato negli USA e ha aperto il suo negozio, ha ricevuto un aiuto sostanziale, in termini di appoggio e di buona propaganda, da parte d Roy Boyle (Simon Russell Beale), un anziano boss di una gang criminale. Quest'ultimo ha sfruttato la situazione, ottenendo di poter collocare, in un angolo del laboratorio, una cassetta di legno che funziona come deposito temporaneo di pacchetti contenenti denaro o merce scottante o missive. Bernard ascolta i discorsi dei membri della gang che frequentano il suo negozio, vede i loro movimenti, ma pare non curarsene e si mostra leale, evitando accuratamente di commentarli persino con la sua unica impiegata, Mable Shaun (Zoey Deutch). Quest'ultima, una ventenne intelligente ed efficiente, si occupa di tutte le questioni commerciali e organizzative: acquisti, ordini e consegne. Anche quel giorno Leonard la tratta con simpatia e affetto, e la ascolta pazientemente quando gli racconta il suo sogno: andare a vivere a Parigi. Ma non ignora il fatto che la donna intrattiene una relazione con Richie (Dylan O'Brien), un trentenne spavaldo e impulsivo, figlio di Roy Boyle, e che quindi potrebbe nascondergli certi segreti. Alla fine della mattinata proprio Richie, accompagnato da Francis (Johnny Flinn), l'ambizioso braccio destro di Roy, si presenta al negozio chiedendo a Leonard di fargli un favore. Gli mostra una busta, contenente una lettera anonima e un nastro registrato, che ha rinvenuto nella famosa cassetta "pick up". La missiva informa circa la presenza di una spia, "rat" nel linguaggio della malavita, infiltrata nella loro organizzazione criminale, denominata in gergo "The Outfit". L'infame starebbe fornendo informazioni a una gang rivale rispetto a un importante affare che la banda si appresta a concludere. E l'audiocassetta conterrebbe registrazioni di conversazioni fra membri della banda, effettuate dalla spia e consegnate alla FBI. Richie lascia intendere che la busta possa essere stata inviata da un informatore della banda infiltrato nella polizia, ma vuole agire al più presto per risolvere la questione, in modo da impressionare favorevolmente suo padre. Quindi vuole costringere Leonard ad aiutarlo a trovare urgentemente un magnetofono per ascoltare il nastro registrato e per individuare la spia. Da quel momento si mette in moto una catena inesorabile di avvenimenti, in cui si susseguono capovolgimenti, menzogne, sotterfugi, imposture, ricatti, momenti di squisita suspense e rivelazioni parziali o deludenti, senza alcuna certezza degli esiti finali. E, infine, il negozio diventa il luogo dove avviene lo scontro cruento tra i membri di "The Outfit" e quelli della banda rivale, formata da immigrati caribici e guidata da Violet LaFontaine (Nikki Amuka - Bird), una cinquantenne molto determinata. Sarà poi Leonard, che fino a quel momento si è sempre mostrato umile, e quasi pusillanime, a chiarire il suo vero ruolo nella vicenda, fornendo a Mable la spiegazione del sorprendente retroscena e del significato dei fatti che hanno permesso loro di essersi liberati dalla pericolosa tutela imposta dai gangster. Graham

Moore, noto per aver ottenuto l'Academy Award per la sceneggiatura di **The Imitation Game** (2014), di Morten Tyldum, ha scelto di ambientare **The Outfit**, il suo lungometraggio di esordio, a Chicago, la città di cui è originario. Propone un thriller complesso e intricato, costellato di svolte e sviluppi imprevisti, ma anche ricco di atmosfere e deliziosamente divertente. La sceneggiatura, scritta da Moore in collaborazione con Jonathan McClain, sviluppa uno schema narrativo con caratteristiche teatrali, accuratamente concepito per valorizzare il cast di eccellenti attori britannici e americani e per sollecitare l'attenzione e la curiosità dello spettatore rispetto ai dettagli delle situazioni, dei dialoghi gradevolmente elaborati e delle torsioni del racconto. In effetti la scelta del nastro registrato quale MacGuffin, ovvero come espediente narrativo che diventa il motore cruciale dell'intrigo, determinando le azioni dei personaggi, appare piuttosto ardita. Per altro ben presto quell'espediente perde importanza a favore di una stimolante caratterizzazione dei personaggi, in primis Leonard, e della descrizione dei loro comportamenti, tra stereotipi rivisitati e trasgressioni rispetto ai canoni del genere. Comunque **The outfit**, pur presentando un intreccio chiaramente drammatico, con minimo spazio alla deriva farsesca e nessuna caratteristica splatter, presenta alcune similarità con altri noti film, come ad esempio **Reservoir Dogs** (1992), di Quentin Tarantino e, persino, **No Country for Old Men** (2007), di Joel e Ethan Coen.

Against the Ice, decimo film del danese Peter Flinth, è un adventure film d'epoca, di buona fattura, interessante e coinvolgente. È basato sugli eventi reali della esplorazione dei danesi in Groenlandia all'inizio del XX secolo. Nel 1909, la spedizione Alabama guidata da un esploratore esperto e ambizioso, il capitano quarantenne Ejnar Mikkelsen, (Nikolaj Coster - Waldau), ha un doppio obiettivo: la ricerca geografica e la raccolta di prove utili per la difesa della sovranità sul territorio. In effetti il governo danese intendeva impedire la possibile occupazione sulla Groenlandia nordorientale da parte degli USA, che rivendicavano quella area territoriale basandosi sulla convinzione che la Groenlandia fosse divisa da un canale, configurandosi due diverse isole. Mikkelsen doveva quindi dimostrare che invece non esisteva alcun canale e che la Groenlandia era un'unica enorme isola. Peter Flinth propone il racconto emozionante dell'avventura di due uomini molto diversi, il capitano Mikkelsen e il meccanico ventenne Iver P. Iversen (Joe Cole), dispersi per oltre due anni nei territori oltre il circolo polare artico. **Against the Ice** si avvale di un eccellente cast di interpreti ed è prodotto dal regista islandese Baltasar Kormákur e dall'attore protagonista, il danese Nikolaj Coster - Waldau. Configura un mix abbastanza convincente di cinema di genere, nelle location autentiche, di credibile rappresentazione della società dell'epoca, con una scenografia accurata, e di convincente studio di caratteri. È un dramma in cui si intrecciano lotta per la sopravvivenza in condizioni estreme, esperienza scientifica in campo geografico, fedeltà al proprio impegno e i ricordi deliranti degli affetti lasciati a Copenhagen.

À propos de Joan (About Joan), opera seconda del francese di Laurent Larivière, propone il ritratto drammatico, intrigante e malinconico, di una donna indipendente e coraggiosa, alle soglie della età anziana. Una galleria di ricordi romantici, e forse parzialmente ingannevoli, di una felicità antica, di tremende delusioni, e di un indomito spirito di resilienza, raccontato da lei stessa attraverso una lunga autoanalisi. Joan Verra (Isabelle Huppert), editore di libri di successo, ricostruisce in flashback il suo passato, dalla gioventù in Irlanda dove ha vissuto un rocambolesco idillio con un piccolo delinquente, che l'ha resa madre single, al ritorno in Francia, dove, a Parigi, ha conosciuto il successo professionale. E, nel corso di questo appassionato itinerario della memoria, si alternano le presenze a volte reali, a volte fantasmatiche, di due uomini. Da una parte vi é il figlio Nathan (Swann Arlaud), sfuggente e quasi infastidito per la domanda urgente di affetto da parte di Joan. Dall'altra vi è Tim Ardenne (Lars Eidinger), uno scrittore cinquantenne tedesco anticonformista, scoperto e lanciato da Joan, che è diventato un suo grande ammiratore, confidente e partner. Una storia che diventa straordinaria, grazie alla messa in scena che ricompone, quasi sempre con successo, il sofisticato groviglio di flashback, flashforward, ardite e stranianti incursioni oniriche, colpi di scena, non sempre opportuni e credibili, e ripetizioni, attraverso diversi toni melodrammatici. E, soprattutto, in virtù dell'interpretazione, sentita e magnetica, di Isabelle Huppert (Orso d'Oro alla carriera della 72. Berlinale), in un'alternanza di espressioni enigmatiche e stoicamente sofferenti.

Gangubai Kathiawadi, decimo film dell'indiano Sanjay Leela Bhansali, è un magnifico crime drama biografico che ricostruisce, con ovvie libertà, la vera storia di Gangubai Harjivandas, deceduta nel 1977. Era una giovane prostituta proveniente dallo stato del Gujarat, conosciuta come Gangubai Kothewali, ovvero "protettrice delle prostitute". Nel corso degli anni divenne titolare di

un bordello nell'area di Kamathipura, l'antico distretto a luci rosse di Mumbai. Poi, durante gli anni '60, fu protagonista delle battaglie per i diritti delle prostitute e venne persino ricevuta in udienza dal Primo Ministro Jawaharlal Nehru a New Delhi. Sanjay Leela Bhansali adatta il romanzo biografico "Mafia Queens of Mumbai" (2011), di S. Hussain Zaidi, proponendo un sontuoso ed energico melodramma. Intreccia con successo la descrizione d'epoca, il romanzo di formazione e la tematica sociale, utilizzando le coreografie e gli stilemi musicali tipici della migliori produzioni di Bollywood. La vicenda inizia in un villaggio della regione di Kathiawar La sedicenne Ganga, ingenua e pimpante, si lascia convincere dal fidanzato a fuggire a Bombay, all'insaputa della famiglia. Il giovane le promette di aiutarla a realizzare il suo sogno: diventare un'attrice. Tuttavia, appena giunti in città, quest'ultimo la conduce con l'inganno in un grande bordello, e, dopo averla derubata dei gioielli e del denaro che lei aveva sottratto ai genitori, la vende alla tenutaria. Essendo stata violentata e ripetutamente percossa per punire i tentativi di fuga, Ganga accetta la sua nuova miserabile condizione. Ma sfrutta la sua intelligenza, e il carattere ribelle e impavido, per farsi valere e per emergere, divenendo la prostituta più abile e richiesta del bordello. Per altro si mostra sempre solidale e generosa con le compagne. Nel giro di alcuni anni acquista progressivamente potere e stabilisce un'alleanza con un potente boss della criminalità di Bombay, ottenendone rispetto e protezione. Alla morte della odiosa tenutaria del bordello in cui lavora, Ganga ottiene di sostituirla. Quindi riesce a farsi eleggere leader e rappresentante delle migliaia di prostitute di Kamathipura, sconfiggendo un'acerrima rivale. In seguito, come promesso, si impegna in una campagna di sensibilizzazione e, sfidando i pregiudizi di una società apertamente maschista, pur essendo osteggiata dai politici più tradizionali o corrotti, ottiene grandi successi rispetto al diritto al lavoro e alla tutela sanitaria per le prostitute, nonché al diritto alla istruzione per i loro figli. **Gangubai Kathiawadi**, presenta un'ottimo cast di noti attori indiani guidato dall'eccellente Alia Bhatt nel ruolo della protagonista in età adulta. È caratterizzato da una brillante messa in scena coadiuvata dalle scenografie rutilanti di Subrata Chakraborty e di Amit Ray, dagli splendidi costumi di Sheetal Sharma e dalla scintillante fotografia di Sudeep Chatterjee, ed è impreziosito dalle vibranti musiche curate da Ankit e Sanchit Bahara e dallo stesso regista.

Good Luck to You, Leo Grande, terzo film della britannica Sophie Hyde, è una sophisticated dramatic comedy molto divertente, che sfida le convenzioni rispetto alla repressione sessuale e ai sex workers. Si tratta in pratica di un chamber piece con impianto teatrale: una camera in un moderno albergo nel centro di Londra, due soli personaggi e diversi quadri che scandiscono i loro incontri. Nancy Stokes (Emma Thompson, in un'interpretazione strepitosa), insegnante in pensione di 55 anni e vedova, decide di dare una svolta alla sua vita sessuale. Il motivo è che l'unico uomo con cui ha avuto rapporti è stato suo marito e che non ha mai provato un orgasmo, nemmeno con manovre autoerotiche. Quindi è entrata in contatto online con Leo Grande (Daryl McCormack, molto convincente nella parte), prenotando e pagando anticipatamente le prestazioni di un sex worker, o meglio di un "sex therapist" secondo la definizione che lui preferisce. Quando l'aitante e attraente giovane si presenta all'incontro nella camera d'albergo, Nancy cerca di comportarsi con naturalezza e sfoggia una certa sicurezza entrando nel merito di quali prestazioni si attende. Leo si mostra educato, calmo e accondiscendente. Ma da quel momento inizia un confronto tra i due perché Nancy vuole sapere di più sulla vita del suo amante mercenario occasionale e, soprattutto, sulle sue scelte e motivazioni, mentre Leo difende con fermezza la propria privacy. Successivamente emergono ostacoli, tabù e vari tipi di nevrosi rispetto a come e in che modo impostare il contatto fisico intimo Ne consegue un gustoso dialogo tra i due, che si snoda in altri tre incontri, lasciando intendere che le schermaglie verbali e filosofiche sono nemiche del desiderio e ostacolano la ricerca del piacere. Da un lato Nancy, prigioniera della propria razionalità e incapace di superare la repressione sessuale che le è stata insegnata fin dall' adolescenza, mostra segni di cedimento. Dall'altro Leo perde la propria sicurezza di fronte alle domande provocatorie, della inaspettata partner, rispetto alla sua famiglia. La stimolante sceneggiatura scritta dall'attrice australiana Katy Brand, denota una vis comica piuttosto originale, giocando abilmente sulla progressiva emersione dei rovelli psicologici dei due contendenti. La coerente messa in scena, la sapiente direzione degli attori e la qualità dei dialoghi consentono a Sophie Hyde di scandire efficacemente le tempistiche della dinamica emotiva il cui esito resta in bilico fino all'epilogo.

La sezione **Internationale Forum des Jungen Films (International Forum of New Cinema)** è stata, nel corso degli anni, un'eccezionale vetrina del cinema di giovani registi di tutto il mondo. Anno dopo anno offre un'ampia selezione di opere (feature

films, documentari e "crossover" tra generi culturali e tra diverse forme estetiche) che mettono a fuoco aspetti singolari di vicende esistenziali e sociali e sviluppano visioni soggettive non convenzionali. Quest'anno sono stati presentati solamente 30 lungometraggi, feature films e documentari, e alcuni cortometraggi. Tra di essi vie ne sono stati 23 in anteprima mondiali e 4 opere prime, realizzati da filmmaker provenienti da 20 Paesi di tutti i continenti, soprattutto da Germania, Portogallo, Francia, Canada e Argentina. Alla selezione vera e propria si è poi aggiunto un evento speciale, giunto alla sedicesima edizione. Tradizionalmente si tratta di un insieme di film sperimentali, installazioni e opere di video-art, mostre fotografiche e talk shows presentati in una dozzina di sedi diverse nella città (cinema, gallerie d'arte, saloni di conferenze, ecc.), ma ovviamente dato il format online dell'edizione di quest'anno del Festival, è stata ovviamente limitata. Questa iniziativa, denominata **Forum Expanded**, ha presentato 24 film, di cui 2 lungometraggi, 5 mediometraggi e 17 cortometraggi, nonché 14 installazioni e 1 performance. Analizziamo quindi alcuni tra i film più interessanti e riusciti della sezione.

O trio em mi bemol (The Kegelstatt Trio), settimo della portoghese Rita Azevedo Gomes, è un piccolo grande film. Un delizioso esempio di felice fusione tra testo teatrale e preziosa messa in scena cinematografica: la difficile prova di un film nel film, risolta con mirabile leggerezza e con magnifici dialoghi. Rita Azevedo Gomes adatta "Le Trio en mi bémol ", il testo di Éric Rohmer che avrebbe dovuto essere il quinto episodio del suo magnifico film, **Reinette e Mirabelle** (1987). Un'opera che, come noto, narra quattro episodi di vita quotidiana di Reinette, una giovane che abita in campagna e dipinge e che si trasferisce a Parigi sperando di affermarsi come pittrice. Il testo, escluso dalla sceneggiatura del film divenne invece l'unica pièce teatrale, firmata e diretta dallo stesso Rohmer, che fu anche rappresentata. Racconta gli incontri, nell'arco di un anno, e le schermaglie amorose tra due ex amanti. È caratterizzato da dialoghi estremamente brillanti, al punto che tuttora è molto studiato e utilizzato nelle scuole di recitazione. In scena vi sono solamente due personaggi, la location è sempre la stessa, l'appartamento dell'uomo, e la vicenda si articola in sette quadri, avvenendo in diversi periodi dell'anno, che si intuiscono grazie ai dettagli della scenografia. Come sottotesto marcante vi è un tema musicale che accompagna, attraverso le sue variazioni, le modifiche delle dinamiche sentimentali dei due personaggi nel corso della progressione del tempo. Il riferimento è una composizione di Mozart, il "Trio Kegelstatt, K. 498", per clarinetto, viola e pianoforte. Rita Azevedo Gomes ripropone il testo teatrale di Rohmer convertendolo in un film riguardante un film che si deve realizzare. Un regista spagnolo, Jorge (Ado Arrieta), gestisce le prove di un film tratto appunto dal testo di Rohmer. I due attori si muovono sul set: gli interni di un'elegante villetta con giardino posta su una spiaggia. Adélia (Rita Durão) e Paul (Pierre Léon) si ritrovano a casa di lui, dopo un anno dalla fine della loro relazione. Si raccontano come hanno vissuto dopo la separazione, e le relazioni con i rispettivi nuovi partner. Paul, sessantenne, è un accademico, uno studioso di una certa fama e nutre un vivo interesse per la musica classica. Adélia, la sua ex amante, quasi cinquantenne, ha mantenuto l'amicizia con lui e continua a visitarlo. Tra l'altro, le loro accattivanti discussioni sembrano tornarle utili per comprendere meglio sia Tito, il suo attuale fidanzato, che, tuttavia, non compare mai, sia le cause e le ragioni della fine della relazione con l'ex amante. E, nel corso degli incontri, che diventano progressivamente più significativi, le personalità si confrontano ed emerge che tra loro vi sono piccole divergenze di preferenze musicali. Entrambi amano la musics classica, in particolare il suddetto "Trio Kegelstatt, K. 498", ma Paul, a differenza di Adélia, non sopporta la musica rock. Le prove si susseguono e i sette episodi del testo, recitati sul set, sono rappresentati come se fossero vissuti realmente dai due personaggi (attori) del film che lo spettatore sta vedendo. Rita Azevedo Gomes costruisce un meccanismo artificioso e affascinante al tempo stesso. I dialoghi recitati nel contesto di una location naturale e vera, spesso interrotti dalle indicazioni e dai "cut" dell'attore che interpreta il regista, nonché la preparazione della scena, prima dell'incontro successivo, costituiscono richiami alla "realtà", ovvero all'essenza ontologica del film diretto da Azevedo Gomes. E si deve anche considerare la valenza di raccordo, e metaforica, della musica nel quadro della relazione tra testo teatrale e testo cinematografico: musica diegetica ed extradiegetica si combinano e si confondono ripetutamente. È un ulteriore segno della qualità di un'operazione artistica che intende seminare il dubbio sul fatto se i due attori protagonisti stiano interpretando i personaggi oppure se stiano provando il copione nella prospettiva di recitare di fronte al pubblico. E, al tempo stesso l'essenza dei dialoghi, che sembrano realmente definire i termini problematici della interazione e i limiti della

comunicazione tra i due ex amanti, unitamente a un mix di tenerezza, ma anche di velato risentimento e di tristezza, rivelano che non si tratta affatto di sterile accademismo. Azevedo Gomes sfrutta l'opportunità offerta dall'intenso testo di Rohmer, che riguarda il mistero dell'amore, per parlarci delle cose della vita e delle giravolte del sentimento e dell'amicizia fra un uomo e una donna, ma evita qualsiasi enfasi naturalistica o romantica e qualsiasi intento filosofico o didascalico. Realizza un film con una messa in scena rigorosa. La location, che si rifà al set teatrale del testo di Rohmer: è un appartamento elegante, ma spoglio, con struttura geometrica. La macchina da presa è posta in una posizione diversa in ognuno dei sette episodi, riprendendo la coppia ogni volta in una diversa composizione dell'immagine, ma quasi sempre con inquadrature fisse. Le vicende del film, tratto dal testo di Rohmer, si intrecciano con quelle "reali" del film che ne racconta la realizzazione. All'esterno del set dove recitano i due attori si possono osservare i membri della troupe al lavoro. E si nota la eterogeneità linguistica, il francese della recitazione della coppia di ex amanti, e lo spagnolo e il portoghese parlati dal regista e dalla troupe. In sostanza, pur realizzando un film nel film, Azevedo Gomes non intende proporre un'opera di mero metacinema. Quindi **O trio em mi bemol** non deve affatto essere considerato un'operazione virtuosistica e autoreferenziale di cinema nel cinema, sulle tracce di altre pur magistrali, come ad esempio **La nuit américaine** (1973), di François Truffaut, in cui proprio il cinema e i suoi meccanismi diventano il tema primario della narrazione, cosicché il film non solo diviene espressione di un punto di vista sul mezzo, ma anche veicolo di una poetica. D'altronde giova ricordare la qualità, l'onestà e la coerenza del percorso professionale di Rita Azevedo Gomes, che ha iniziato la carriera artistica durante gli anni '70, con esperienze nel cinema, nel teatro, nell'opera lirica, ma anche nelle arti plastiche e grafiche. Colta, interessata alla letteratura e cineasta autodidatta, è stata anche programmatrice presso la Cinemateca Portuguesa. È stata amica e collaboratrice di Manoel de Oliveira, partecipando alla realizzazione di **Francisca** (1981) in qualità di costume designer. È anche sceneggiatrice ed editor della maggioranza dei film di cui ha curato la regia. Ha esordito alla regia con **O Som da Terra a Tremer** (1990). Ricordiamo due altri suoi film. **A Vingança de Uma Mulher** (2012), un intrigante period drama di impostazione teatrale ambientato nel secolo XIX, con una trama da feuilleton borghese, un'emozionante e rigorosa messa in scena e un ottimo cast, comprendente Rita Durão e Fernando Rodrigues. **A portuguesa (The Portuguese Woman)** (2018), adatta l'omonimo racconto dello scrittore austriaco Robert Musil (1880 - 1942), e mostra reminiscenze di film di Manoel de Oliveira, di Eugène Green e di Paolo Benvenuti. Propone un melodramma poetico con una forte componente di fantasia, ambientato in un'epoca indefinita del Medio Evo, presumibilmente nel XVI secolo, tra dame, cavalieri, costumi eleganti e castelli. Racconta una sofisticata storia di amore in cui si prospetta la contraddizione tra valori morali e deriva mistica. La rigorosa messa in scena, eminentemente rappresentativa, che, secondo la logica del teatro filmato, mescola scene "reali" con inconsuete scene di finzione, rammenta il tono distaccato di **O Quinto Império - Ontem Como Hoje** (2004), il magnifico dramma storico di Manoel de Oliveira. Privilegia stilizzati tableaux vivants, caratterizzati da rari movimenti di macchina e intenzionale staticità degli attori. La recitazione è improntata alla tecnica dello straniamento e i dialoghi irrituali offrono suggestivi spunti poetici.

Europe, opera prima del tedesco Philip Scheffner, propone il ritratto esistenziale di una quarantenne algerina immigrata da molti anni in Francia. Si tratta di una metafora paradossale per mettere a fuoco un problema reale: la precarietà della condizione degli immigrati in Europa. Sono trascorsi ormai molti anni da quando Zohra (Rhim Ibrir) si è trasferita da Algeri, approdando in una cittadina della provincia nell'area sud ovest della Francia. Vive nell'appartamento della sorella minore Nesrin (Sadya Bekkouche), che lavora come badante, e del cognato Farid (Hassane Ziani), meccanico in un 'officina, insieme ai due bambini della coppia e alla nonna (Zoulikha Ibrir). Essendo affetta da una grave scoliosi ha subiti diversi interventi di chirurgia ortopedica e infine pare che la situazione sia stabilizzata. All'inizio di una calda estate, rimasta sola, perché i suoi familiari sono partiti in vacanza, Zohra si concentra sulle pratiche burocratiche di ricongiungimento familiare, necessarie per far arrivare anche suo marito in Francia. Ma nel frattempo scopre che il suo permesso di soggiorno, inspiegabilmente, non è stato rinnovato e che la sua vita è alla deriva. L'impiegato che interpella si limita ad affermare che non è una sua responsabilità. Finché un giorno Zohra non si presenta a un appuntamento all'ufficio immigrazione. La sua quotidianaità, diligentemente documentata dalla macchina da presa, che la segue scrupolosamente, si interrompe a causa di un artificio. Ma pare che nessuno si renda conto o si preoccupi della sua scomparsa. Da quel momento inizia un sottile gioco

tra immagini esplicite e fuori campo, per cui quando Zohra riappare sono gli altri personaggi a essere fuoricampo. Dopo una lunga carriera come documentarista, iniziata a metà degli anni '9o, Philip Scheffner propone la sua opera prima di finzione, scegliendo un registro narrativo antidrammatico con un ritmo calmo, tra realismo e vago clima surreale, ed evitando accuratamente ogni tentazione didascalica.

Najeneun deopgo bameneun chupgo (Hot in Day, Cold at Night), opera seconda del trentenne coreano Park Song-yeol, è un piccolo film low budget, realizzato e prodotto da una coppia di giovani filmmaker: il regista e la sua compagna. Un'opera seconda assolutamente pregevole: minimalista e squisitamente empatica. Un docudrama esistenziale realistico e giocato sul panorama emotivo dei due protagonisti, senza clamore, né retorica. Propone la descrizione della routine quotidiana di una coppia di trentenni: Young-tae (lo stesso regista e sceneggiatore Park Song-yeol) e Jeong-hee (Won Hyang-ra, che ha collaborato alla sceneggiatura). Vivono in un piccolo e disadorno appartamento e, essendo disoccupati, se la cavano con lavoretti occasionali, mentre cercano senza successo un'occupazione stabile. Nonostante i loro sforzi per risparmiare, le difficoltà finanziarie diventano pressanti. Un giorno Young-tae accetta di prestare la sua videocamera a un amico, Mien-su, che ne ha bisogno per filmare alcuni eventi. E ottiene la promessa di ricevere una piccola remunerazione. Nel corso delle settimane successive Mien-su continua a procrastinare la restituzione della videocamera. E, quando Young-tae lo mette alle strette, è costretto ad ammettere che l'ha venduta trovandosi in estrema necessità di ottenere del denaro. Young-tae gli chiede di versargli 3.000 dollari. Ma poi si pente di aver richiesto una somma superiore all'effettivo valore della sua videocamera e restituisce all'amico 1000 dollari. Nel frattempo Jeong-hee, recatasi a casa di sua madre per festeggiarne il compleanno, si sente davvero umiliata perché non ha potuto acquistare un regalo. Quindi, grazie a una raccomandazione, ottiene un prestito da un usuraio. Ma successivamente, quando si rende conto di non poter restituire il debito, deve ricorrere a sua madre la quale, dopo averla redarguita, accetta di ripagarlo. Da ultimo Young-tae viene a conoscenza, attraverso facebook, che Mien-su ha comprato una nuova automobile e si sente ingannato. Una notte, essendo davvero frustrato e arrabbiato, esce di casa deciso ad affrontare Mien-su, ma, quando giunge di fronte alla residenza dell'amico, desiste. Park Song-yeol realizza un interessante ritratto di una coppia di millennial, muovendosi sulle tracce della propria esperienza personale. Alterna toni drammatici e malinconici e una gentile vis comica, caratterizzata da gustosi sprazzi di humour vagamente assurdo. La narrazione di Hot in Day, Cold at Night è ricca di piccoli dettagli relativi alla spartana esistenza dei due protagonisti, di cui vengono colte le espressioni apparentemente imperturbabili di fronte alle circostanze avverse o mortificanti e durante le loro conversazioni, a volte sottilmente esilaranti. Il montaggio curato dagli stessi Park Song-yeol e Won Yang-ra, agevola la felice, semplice ed efficace accumulazione di episodi e svela pudicamente i sentimenti di Young-tae e di Jeong-hee mentre si arrabattano tra conti da pagare, ricerca di annunci di lavoro e le relazioni con amici e parenti. La stabilità del loro rapporto si incrina quando, timorosi delle conseguenze, si sentono costretti a mentire l'un l'altro rispetto alle iniziative azzardate per ottenere fondi. Ma alla fine i sentimenti che li legano e lo spirito di solidarietà reciproca li aiutano a ricomporre la loro relazione.

La sezione **Panorama** è tradizionalmente nota per la presenza di film a metà strada tra art house e big audience e per i documentari molto originali e di denuncia culturale e politica. Nel corso di questa edizione del Festival ha presentato solamente 29 lungometraggi, di cui 19 feature films e 10 documentari, realizzati da registi di 33 Paesi. Le world premiere sono state 25, mentre le opere prime sono state 10, con un'ampia presenza di produzioni indipendenti. Commentiamo quindi alcuni dei film presentati.

Baqyt (Happiness), decimo film del kazakho Askar Uzabayev, ha ottenuto il Panorama Audience Award. Offre il ritratto intenso e drammatico di una quarantenne che cerca di affermarsi in una società patriarcale e che è vittima di una brutale violenza domestica. Una vicenda paradigmatica in un Paese, il Kazakhstan, in cui, anche grazie a pervicaci tare culturali, gli ordinamenti legislativi e giuridici non tutelano affatto i diritti delle donne. È ispirato dalla biografia di Bayan Maxatkyzy, attrice, blogger e anchorwoman televisiva di grande successo nel Paese centroasiatico, nonché produttrice cinematografica, anche di questo film. Nel 2016, fu lei stessa vittima della violenza del marito, con cui era sposata da ben 22 anni, che la ferì con varie coltellate al corpo e al volto. Al centro della vicenda vi è un'attraente quarantenne (Laura Myrzakhmetova) che si è costruita una carriera come influencer, e recentemente è diventata un'abile venditrice di una linea di cosmetici, denominata "Happiness". Le sessioni di marketing di cui è

protagonista sono caratterizzate da un'originale e ipnotica messa in scena in cui si muove con disinvoltura e charme, avvolta in un sofisticato vestito arancione. All'inizio del film è a casa, in un'appartamento di un vetusto palazzone d'epoca, e si prepara per recarsi al lavoro. Siede nella camera da letto davanti allo specchio e contempla con stanca desolazione i lividi cosparsi sul suo corpo. In effetti da anni subisce il disprezzo, le percosse e gli abusi di suo marito (Yerbolat Alkozha), un uomo rozzo, autoritario e irascibile. Vive un incubo allucinante che, nel corso del tempo le ha causato terribili umiliazioni e persino alcuni aborti. Tra l'altro la loro figlia ventenne (Almagul Sagyndyk), che ha accettato un matrimonio combinato da una zia, giustifica gli atti violenti del genitore, perché ne subisce l'influenza, e colpevolizza sua madre, accusandola di assumere atteggiamenti provocatori. Senza capire che lei stessa si verrà a trovare in una situazione similare dopo le nozze. Si susseguono una serie di episodi da cui emergono le relazioni all'interno del clan familiare. E la descrizione dei costumi e delle tradizioni della società kazakha mette in luce come, sia in sede domestica, sia negli ambienti lavorativi, e persino durante le feste e le altre occasioni conviviali, prevalgono costumi e pregiudizi derivanti da una cultura patriarcale che discrimina le donne, osteggia i comportamenti giudicati poco remissivi e comprende persino rituali misogini. La protagonista sta seriamente pensando di chiedere la separazione dal coniuge, ma la gravidanza di sua figlia la trattiene dal farlo. Tuttavia una sera suo marito, tornato a casa ubriaco e furioso, la aggredisce, seviziandola con una violenza brutale. Askar Uzabayev propone una narrazione apparentemente pacata, in cui si alternano realismo e naturalismo, motivi melodrammatici, divagazioni folkloriche e persino spunti poetici e pop. Purtroppo lo showdown di inaudita ed efferata violenza, pur comprensibile nell'economia del racconto, propone espliciti aspetti horror e sensazionalisti. E l'epilogo, tristissimo, non è del tutto convincente. Nelle didascalie che accompagnano i credits finali di **Baqyt**, vi è l'informazione di alcune impressionanti statistiche. Si stima che in Kazakhstan ogni anno muoiano in media 400 donne, vittime di violenze domestiche. Inoltre si calcola che il 70% delle donne condannate per omicidio abbiano ucciso il coniuge per legittima difesa, mentre non esistono leggi che puniscano adeguatamente sia lo stupro sia la violenza domestica ad opera dei maschi sposati.

Berdreymi (Beautiful Beings), opera seconda dell'islandese Guðmundur Arnar Guðmundsson, ha ricevuto il premio Europa Cinemas Label. Si tratta di in coming - of - age drama, intenso, autentico e, a tratti, struggente. Affronta i temi dell'emarginazione sociale dei giovani appartenenti a famiglie disagiate e disfunzionali, raccontando la storia di quattro adolescenti, legati da amicizia e solidarietà. Guðmundur Arnar Guðmundsson descrive la dinamica dei rapporti familiari e interpersonali e la genesi della violenza, senza cadere quasi mai nella tentazione didascalica e optando per la convincente disanima dei profili psicologici ed emotivi dei protagonisti. La vicenda, ambientata nei quartieri popolari di Reykjavik, si svolge nel corso di un'estate, alla fine degli anni '90. Il quattordicenne Baldur, detto Balli, (Áskell Einar Pálmason), gracile e triste, trasandato e sudicio, appartiene a una famiglia disgraziata. Sua madre, tossicodipendente, non si cura d lui e si assenta per settimane, mentre il patrigno, un omone violento che si trova in carcere, lo ha picchiato molte volte, al punto che ha perso un occhio, sostituito da una protesi oculare di vetro. Abita in una palazzina decadente in cui regnano sporcizia e disordine. Ed essendo quasi sempre solo e prostrato e rassegnato, si alimenta con cibo scaduto e rinuncia a lavarsi e a cambiarsi d'abito. A scuola è vittima di odiosi episodi di bullying, finché un giorno un branco di ragazzi lo picchia selvaggiamente. Riporta fratture alle ossa della faccia e viene ricoverato in ospedale, essendo poi filmato in un servizio televisivo dedicato alla violenza giovanile. Quando ritorna a scuola viene notato da un trio di compagni, suoi coetanei, che trascorrono le giornate a progettare e attuare bravate, mettendo in atto provocazioni e ritorsioni verso chi li offende o li ostacola o è più debole e risulta antipatico. Anch'essi appartengono a famiglie disfunzionali, con genitori abietti, negligenti e violenti, estranei o indifferenti alle dinamiche comunitarie, e in genere ostili agli interventi dei servizi sociali. L'alienazione e la ordinaria brutalità dei tre inseparabili bulletti è evidentemente connessa ai modelli comportamentali e culturali che hanno appreso da chi li circonda. Arnar, detto Addi, (Birgir Dagur Bjarkason), è quello che cerca maggiormente di controllare i suoi demoni anche perché, in fondo, si trova in una condizione meno drammatica rispetto a quella dei compagni: suo padre è alcolizzato e ormai del tutto assente, mentre sua madre segue compulsivamente le fantasticherie new age e crede nei fenomeni paranormali. Il ragazzo pratica con profitto il karaté. Anche Siggi (Snorri Rafn Frímannsson) ha problemi familiari, ma non ne parla e cerca di evitare gli scontri fisici. Konni (Viktor Benóný Benediktsson) è vittima di un padre violentissimo e di conseguenza ha sviluppato un'indole aggressiva patologica: trova sempre modo

di attaccare briga o di concepire e attuare spedizioni punitive, per cercare di confermare la propria superiorità nutrita da pregiudizi machisti. I tre sodali inizialmente pensano di potersi prendere gioco di Balli, ma poi, spinti da confusi sentimenti di solidarietà e di protezione, decidono di adottare quel ragazzo che è ancora più sfortunato di loro. Si introducono nella sua casa, aiutano a ripulirla e la convertono nel luogo di riunione preferito, dove scherzano, fumano gli spinelli e ascoltano la musica, lontani dagli adulti e dimentichi del disagio che vivono nelle rispettive famiglie. Balli, dapprima perplesso e intimorito, poco a poco rialza la testa e riesce a farsi accettare dai compagni: li diverte con alcune buffe stramberie e li contagia con la passione di osservare con un cannocchiale le persone in strada e le stelle in cielo. Addi mostra maggior disponibilità verso di lui, gli insegna a difendersi e, durante un piccolo party in casa, spinge una ragazza a essere carina con lui. Poco a poco, tra i quattro adolescenti si stabilisce una fragile amicizia che si rafforza anche attraverso piccoli rituali collettivi di iniziazione, compresa una divertente festicciola in piscina, che stimolano il rispetto reciproco e una sincera affezione. Ma quel legame viene sottoposto anche a drammatiche prove durante diversi episodi: alcune risse violente in cui sono coinvolti; un party nella casa di Banni in cui Konni viene prima reso semincosciente con le droghe e poi viene aggredito sessualmente da un diciottenne membro di una gang che li aveva aiutati in uno scontro con alcuni coetanei; la festicciola che riunisce Balli con sua madre e il patrigno uscito dal carcere, ma che, purtroppo, conferma che l'uomo non è affatto cambiato. Quindi quando Addi comunica agli altri di aver avuto una specie di visione delirante del grave pericolo che minaccia Balli, decidono di agire. Il quarantenne Guðmundur Arnar Guðmundsson conferma uno spiccato interesse per il mondo degli adolescenti, già manifestato nella sua convincente opera di esordio, **Hjartasteinn (Heartstone)** (2016), un romanzo di formazione, ambientato in estate in un piccolo villaggio di pescatori nella regione orientale della grande isola. Al centro di quel film vi sono due quattordicenni, amici inseparabili che condividono le esperienze di una vacanza che è una scoperta continua. Entrambi vivono in famiglie disgregate, con figure paterne irresponsabili o violente, e devono anche subire le odiose provocazioni di una banda di coetanei che non smettono di insinuare rispetto alla loro assidua frequentazione. Il groviglio di situazioni e di sentimenti in cui si trovano coinvolti li condurrà a soffrire una rottura e un doloroso allontanamento che sfiora la tragedia. Ne emerge il ritratto, credibile, delicato e privo di derive didascaliche, di un'età cruciale della vita, attraverso la efficace rappresentazione della dialettica tra pulsioni, bisogno d'affetto e contrasti e delle correlazioni tra stati d'animo, crudeltà di alcune circostanze e fenomeni della natura. Con **Berdreymi (Beautiful Beings)**, Guðmundur Arnar Guðmundsson compie un salto di qualità, mostrando pari sensibilità nell'affrontare aspetti più critici e drammatici dell'età adolescenziale in un contesto più complesso e claustrofobico. Quello di un paesaggio urbano piuttosto degradato e di un ambiente sociale in cui la sopraffazione, gli abusi, le dipendenze e la violenza sembrano largamente presenti nelle famiglie e tra i giovani. Descrive le problematiche e le criticità dei percorsi di formazione di quattro adolescenti, vittime, e a loro volta parte attiva, di una violenza brutale. Le loro esistenze, tra dolore, rabbia e timida tenerezza, sono condizionate da disastrosi equilibri familiari e dalla irresponsabilità dei genitori, ma anche da incertezze, dubbi e scelte tormentate o contraddittorie. Nonostante alcuni stereotipi, i dissonanti effetti visivi che accompagnano la rappresentazione onirica dei conflitti interiori di Addi e sporadici eccessi drammatici, Guðmundur Arnar Guðmundsson riesce a mantenere un sapiente equilibrio di sguardo, senza compiacimenti, e dirige al meglio un eccellente cast, che comprende giovanissimi interpreti e sperimentati attori adulti.

Gat-eun sog-os-eul ibneun du yeoja (The Apartment with Two Women), opera di esordio del coreano Kim Se-in, è un convincente dramma esistenziale, ambientato a Seoul, che mette a confronto madre e figlia. La cinquantenne Su-kyung (Yang Mal-bok), irascibile ed egoista, è impegnata a preservare la propria avvenenza e a manipolare il suo amante. Ha cresciuto da sola sua figlia Yi-jung (Im Jee-ho), ma non l'ha mai veramente apprezzata e amata. La giovane, ormai alle soglie dei 30 anni, lavora come impiegata, ma vive ancora con sua madre e ne subisce le continue umiliazioni. Le loro liti spesso degenerano, anche con episodi di violenza fisica subita da Yi-Jung. Finché un giorno, colma di rancore, Su-kyung, alla guida della propria auto, investe volontariamente la figlia nel parcheggio di un supermercato. Ne deriva un lungo confronto, aspro e drammatico, tra le due donne, con carattere e personalità o antitetici, sullo sfondo di un' interessante disanima del contesto professionale e sociale in Sud Corea. La messa in scena, la direzione delle attrici e la loro recitazione risultano di buona qualità.

El norte sobre el vacío (Northern Skies Over Empty Space),terzo film della messicana Alejandra Márquez Abella, è un crime drama rurale che offre un'efficace rappresentazione dell'inesorabile crisi di una famiglia patriarcale di allevatori di bestiame latifondisti. È ambientato in una zona sempre più arida del Messico settentrionale. L'ultrasessantenne Don Reynaldo (Gerardo Trejoluna) gestisce con difficoltà la fazenda e la grande mandria di vacche che ha ereditato dal proprio energico genitore. La carenza di acqua e le difficoltà finanziarie mettono a rischio la proprietà. Durante la fiesta per il suo compleanno si manifestano i segni della decadenza: i commenti velenosi e le battute beffarde dei suoi pari, proprietari terrieri e notabili locali; le intemperanze e le gelosie tra i suoi figli; la silenziosa insubordinazione dei dipendenti, compresa la fidata Rosa (Paloma Petra), che Reynaldo continua a trattare con bonario paternalismo, non accorgendosi della loro smania di rivalsa e di affrancamento. Pochi giorni dopo la situazione precipita quando un pick up irrompe sul piazzale della fattoria: due brutti ceffi minacciano Reynaldo, intimandogli di abbandonare la fazenda affinché la loro gang criminale possa prenderne possesso. Alejandra Márquez Abella propone uno sguardo originale su un microcosmo in cui prevalgono debolezza e incapacità e in cui il vecchio ordine sociale è agonizzante, alla vigilia di una decomposizione violenta senza eredi. La messa in scena giocata su ritmi narrativi lenti, esalta la relazione tra uomini, animali e paesaggio e prepara con cura il tragico epilogo.

Concerned Citizen, terzo film di Idan Haguel, è un interessante dramma esistenziale e sociale. È ambientato a Tel Aviv, in un quartiere popolare che sta diventando un distretto residenziale alla moda a causa della fenomeno della gentrificazione. Il protagonista è Ben (Shlomi Bertonov), un trentenne gay, appartenente alla classe media, con un lavoro ben retribuito. Insieme al suo compagno Raz (Ariel Wolf) ha comprato recentemente un appartamento. La tranquilla routine quotidiana nella nuova residenza viene turbata quando si rende conto delle problematiche degli immigrati eritrei che vivono nel quartiere. La sicurezza emotiva e la fiducia nel futuro si incrinano. Anche il progetto di avvalersi della inseminazione artificiale di una madre surrogata, per ottenere, insieme a Raz, di completate la famiglia con un loro bambino appare, in qualche modo, in crisi. Idan Haguel propone un ritratto convincente del disagio psicologico intrecciato a nuovi squilibri sociali e al tema della tolleranza verso gli altri, alternando toni freddi e scene satiriche, ed evitando la facile deriva didascalica.

La sezione competitiva **Encounters** ha presentato 15 lungometraggi, di cui 1 opera prima, tutti in world premiere, provenienti, in termini di produzione, da 15 Paesi europei, asiatici, americani e africani, con presenza sia di giovani autori di opere prime e seconde, sia di autori consolidati come il francese Bertrand Bonello e il britannico Peter Strickland. Occorre affermare che, in generale, purtroppo, sono mancate opere di grande qualità, caratterizzate da compiuti linguaggi estetici innovativi e da mature e originali reinterpretazioni dei generi,. Al contrario sono prevalse opere declamatorie e / o criptiche e film sperimentali piuttosto pretenziosi o carenti in termini di messa in scena. La Giuria internazionale è stata composta da tre membri: i registi Vimukthi Jayasundara (Sri Lanka) e Shahrbanoo Sadat (Afghanistan) e la Festival programmer Gaia Furrer (italia).. Commentiamo tre film che, secondo il nostro giudizio, sono risultati maggiormente significativi.

Coma, nono film del francese Bertrand Bonello, ha ottenuto il premio della Giuria dei critici della FIPRESCI quale miglior film della sezione. Si tratta di un'opera ambiziosa, molto originale, "teorica", ma basata sul sentimento, sperimentale, creativa e vitale: misteriosa e giocosa, abbastanza sorprendente e affascinante. Un film dettato da motivazioni personali e intime, ma aperto al confronto con la realtà ambigua e ambivalente del mondo attuale. La figlia di Bertrand Bonello, Anna Mouchette, ha appena compiuto 18 anni, entrando nell'età adulta, quando inizia la pandemia da COVID 19. Il regista, ispirato da questa contingenza, immagina un'ambientazione specifica. Louise Labeque, l'attrice che interpreta la protagonista del film, ideale alter ego di Anna Mouchette, è costretta alla reclusione nel proprio appartamento. Frustrata dal forzato isolamento e sola nel suo letto, vive in uno stato di limbo, in balia del flusso dei propri pensieri e di varie suggestioni. Tra fantasticherie e video chat con le sue amiche, dove si confrontano i meriti dei serial killer, e una strana free zone dei sogni, spaventosa foresta in bianco e nero, scopre e inizia a seguire compulsivamente una immaginaria giovane yuotuber e influencer, di nome Patricia Coma. Quest'ultima offre consigli cabalistici di benessere e sta vendendo un robot da cucina provvisto di curiose tenaglie di metallo. La protagonista acquista online dalla stessa Patricia, un dispositivo definito

"rivelatore", che la porta a chiedersi quanto libero arbitrio effettivo lei stessa possieda. Bonello, regista di talento e spesso provocatorio e controverso, sceglie ancora una volta di rapportarsi alla generazione Z, gli Zoomer, e al mondo in cui vivono, così intriso di informazioni e mediato dalla tecnologia. Quindi propone un film che, insieme ai precedenti **Nocturama** (2016) e **Zombi Child** (2019), costituisce, a suo dire, una specie di trilogia. Stimolato dalla pandemia che ha condotto al lockdown, affronta uno dei suoi temi ricorrenti: il rapporto conflittuale del corpo adolescente con il mondo che lo circonda. In questo caso la ossessività paranoide che connota un'esistenza di reclusione nella propria stanza può essere letta come la rappresentazione del possibile scollamento che Anna Mouchette deve aver vissuto nel periodo del confinamento, quando la relazione materiale con l'altro da sé è venuta meno. **Coma** sembra un incubo a occhi aperti. Ma potrebbe anche essere un enigmatico diario di sopravvivenza, intriso di fiducia nel cinema e nelle sue suggestioni. Spaziando in un ricchissimo e contraddittorio universo di immagini, che evocano un viaggio "dantesco" in cui Patricia Coma (Julia Faure) rappresenta paradossalmente la figura di Virgilio, Bonello propone un puzzle per il futuro che verrà. Riflette sulla questione del libero arbitrio in un mondo in cui l'individuo fatica a sfuggire al controllo, tra paure e terribile fame di potere, e, al tempo stesso, compie un atto d'amore e di speranza per sua figlia e per le ragazze della sua generazione. Sembra suggerire loro che si può continuare a credere nell'atto della creazione e nella ridefinizione di sé stessi. Ricorrendo a un'ambientazione onirica, realizza un'opera molto ibrida e insieme strutturata, con uno stile visivo eclettico, che compendia pienamente le esigenze narrative. In effetti la messa in scena sfrutta diverse potenzialità, lo schermo multi-partito, le video chat e la stop motion, utilizzando found footage, immagini reali, immagini al computer, Zoom, Youtube e animazioni.

I Poli ke i Poli (The City and the City), dei greci Christos Passalis e Syllas Tzoumerkas, rispetivatamente opera di esordio per il primo e quarto film per il secondo è un'opera notevole, necessaria e contundente. Attraverso un'efficace estetica sperimentale, rivela la storia mai raccontata della comunità ebraica di Salonicco, l'antica città multietnica della Grecia settentrionale, dal tragico passato al problematico presente. Prima degli anni '30, gli ebrei erano la comunità etnica dominante nella città. Alla fine degli anni 1920, l'afflusso di profughi greci dall'Asia Minore alterò la composizione della popolazione. I nuovi venuti, insieme ai greci autoctoni, fondarono l'Unione Nazionalistica Greca, un movimento sostanzialmente antisemita. Sostenuti dal primo ministro Venizelos e dalla stampa cittadina, iniziarono a perseguitare gli ebrei. La Germania nazista occupò la Grecia nel 1941, e, nel 1943, gli ebrei furono prima confinati in un ghetto, poi diversi fra loro furono uccisi in campi di raccolta locali e, infine, i superstiti vennero inviati nel campo di concentramento di Auschwitz. In conclusione il 96% dei 55.000 abitanti ebrei della città fu sterminato durante quegli anni. E, comunque, anche dopo il processo e la condanna di alcuni dei responsabili del genocidio, avvenuti nel 1958 e nel 1959, si registrarono atti di antisemitismo, dalla distruzione di lapidi commemorative alla profanazione di alcune tombe. **The City and the City** è strutturato in sei capitoli e contiene varie didascalie esplicative che accompagnano le immagini identificando gli eventi principali. A partire dalla chiara volontà di configurare una vera e propria geografia della memoria, non pedissequamente didascalica, vi è la scelta di un'articolazione narrativa frammentaria e non esattamente cronologica. In effetti nel film vi è una costante alternanza, anche con ritmi anche travolgenti e con momenti non ben decifrabili, di footage, di immagini documentaristiche, di ricostruzioni finzionali di eventi e di personaggi di epoche diverse, di ricordi e di riflessioni personali dei due registi e di evocazioni metaforiche e poetiche. Una linea narrativa, per lo più in bianco e nero, inizia negli anni '30 e segue i destini di una famiglia ebrea nel corso degli anni. Un'altra, ambientata in location della città di oggi, con alternanza di bianco e nero e di colori, vi traspone la ricostruzione finzionale dei tragici eventi degli anni '40, durante l'occupazione nazista. In particolare viene rievocato un clamoroso episodio avvenuto nel 1942, quando, nella piazza della Libertà, 9.000 uomini ebrei furono umiliati e malmenati per ore dagli ufficiali tedeschi. Si nota un chiaro riferimento a **I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians** (2018), del regista romeno Radu Jude, lucido e intenso dramma politico che documenta i latenti pregiudizi antisemiti e razzisti tuttora presenti in Romania, proponendo le problematiche della ricostruzione, con un allestimento teatrale, del massacro di massa degli ebrei avvenuto a Odessa nel 1941, per ordine del Presidente dittatore Antonescu, alleato di Hitler. Da segnalare anche il sapiente montaggio di Yorgos Zafeiris e la fotografia creativa di Simon Sarketzis, che coadiuvano perfettamente l'elaborata scrittura degli stessi registi, valorizzando la dinamica e la tensione drammatica del confronto

tra la Salonicco di ieri e quella di oggi.

Keiko me wo sumasete (Small, Slow, but Steady), quarto film del giapponese Shô Miyake, è un magnifico e originale coming - of - age drama. Racconta la vicenda di una giovane pugile sorda, attraverso la disanima, ricca di sensibilità, dei suoi stati d'animo nella caparbia ricerca di affermazione di sé stessa, nonostante il suo handicap, e nelle relazioni con gli altri, nella piccola palestra dove si allena e nella quotidianità del lavoro di addetta alle pulizie e cameriera presso un lussuoso hotel. È ispirato dalla storia vera di Keiko Okasawara, diventata pugile professionista nonostante la sordità, e ne adatta liberamente l'autobiografia, "Makenaide! (Do Not Lose!)", evitando la trappola di un facile biopic celebrativo. La vicenda inizia nel dicembre 2020. Senza fornire notizie del passato, Shô Miyake introduce la ventenne Keiko (la straordinaria Yukino Kishii), minuto e scattante peso mosca, all'opera in una piccola e vetusta palestra di un modesto quartiere periferico di Tokyo. È sede di uno storico team indipendente di boxe diretto dall'anziano, autorevole e gentile, Katsumi Sasaki (Tomokazu Miura), con l'aiuto della moglie e di un paio di collaboratori. Si tratta di una scuola che anni prima ha goduto di una certa fortuna, grazie alla qualità dell'insegnamento e ai risultati di prestigio conseguiti dai suoi pugili. Ma ormai si trova in una situazione difficile, dovuta al drammatico calo degli iscritti, ridotti a meno di una decina, e alle difficoltà finanziarie nell'epoca della pandemia. Keiko si impegna tenacemente, tra training con il punching ball e il sacco e sedute di apprendimento sul ring, mostrando di sentirsi a proprio agio, precisa e diretta, e di apprezzare la considerazione che le riserva il suo anziano mentore. Katsumi comunica silenziosamente con lei. Comprende perfettamente la caparbietà e la strenua dedizione, ma anche i limiti emotivi, della sua allieva che recentemente è diventata professionista e si sta preparando per i prossimi incontri. La narrazione si snoda con naturalezza nei luoghi dove trascorre l'esistenza di Keiko, costantemente preoccupata di essere in ritardo e di trovarsi in difficoltà a causa del suo handicap uditivo, con l'aggravante di non poter intendere le parole di un interlocutore che porta una mascherina protettiva. Nell'hotel dove lavora si muove con attenzione svolgendo con efficienza le proprie mansioni. Appare restia a fidarsi dei colleghi, quantunque alcuni non esitino a comunicarle la loro ammirazione riguardo le sue ambizioni di carriera nel pugilato. Quindi si assiste alla quotidianità delle ore serali trascorse nel piccolo appartamento che condivide con Seiji (Satô Himi), il fratello poco più giovane che si dedica alla musica. I due si rispettano, ma tra loro non vi è troppa confidenza e intimità. Inoltre, durante una conversazione tra sua madre (Hiroko Nakajima) e Katsumi si apprende che Keiko non ha proseguito gli studi perché è stata vittima di bullying da parte di alcuni compagni di scuola. La donnaha accettato la scelta della figlia di essere indipendente e di dedicarsi alla boxe, ma si mostra timorosa dei rischi che corre. Dopo aver vinto i primi due incontri, Keiko viene sconfitta in un successivo combattimento, subendo i colpi dell'avversaria ed essendo incapace di affrontare con freddezza alcune contingenze svantaggiose. Si sente depressa e dubita delle proprie capacità: quindi interrompe gli allenamenti, meditando di ritirarsi. Tuttavia quando Katsumi, da tempo malato, muore, Keiko decide di sostenere un ultimo incontro nel tentativo di vincerlo e di aiutare a pagare i debiti della palestra , sperando di poter evitare la chiusura della palestra. Il trentasettenne Shô Miyake conferma un notevole talento nel rappresentare efficacemente, e con leggerezza, le pulsioni e i sentimenti altalenanti dei millennial, come già nella sua opera seconda **Kimi no tori wa utaeru (And Your Bird Can Sing)** (2018), il ritratto di un "ménage à trois" che coinvolge tre ventenni, tra esuberanza e malinconia, desiderio di prolungare i momenti di felicità e piccole beghe familiari e lavorative. In **Small, Slow, but Steady** il suo approccio intimo e delicato, essenziale e vibrante, si mostra del tutto adeguato per infondere autenticità allo studio di caratteri dei personaggi, in primis quello di Keiko. È una giovane donna in cui convivono orgoglio e spirito di resilienza, ma anche la capacità di fare i conti con le proprie debolezze. Il tono narrativo minimalista, apparentemente modesto, è invece ricco di dettagli ed evita ogni tentazione di magniloquenza o di sentimentalismo a buon mercato, aspetti invece ricorrenti nei classici film di boxe. La messa in scena è accuratamente sofisticata, in termini di attenzione al contesto ambientale, valorizzazione di sguardi, piccoli gesti e suoni, scansione dei tempi drammatici, direzione degli attori ed estetica ben controllata, anche grazie alla scelta molto felice di utilizzare la pellicola super 16mm. In particolare si segnalano alcune toccanti scene di interazione tra Keiko e Katsumi e il magnifico epilogo, sottotono e intenso al tempo stesso, che palesa, senza alcuna enfasi, la disponibilità da parte di Keiko ad affrontare comunque la vita futura.

Quest'anno la sezione **Wettbewerg**, la competizione ufficiale, ha presentato 18 lungometraggi, di cui 1 sola opera prima, tutti

in anteprima mondiale, ad eccezione di **Call Jane**, di Phyllis Nagy, unico film realizzato e prodotto negli USA, una commedia divertente ma troppo facile e poco credibile, presentato come international première, perché già selezionato al Sundance Film Festival dello scorso gennaio. E francamente risulta incredibile pensare che non si sia trovato nessun altro film prestigioso dagli USA da inserire nel concorso ufficiale della Berlinale che, per altro, è risultato oltremodo carente. In effetti si nota l'assenza di film dal Sud America, dall'Africa, dai Paesi dell'Europa Orientale e della Russia e di film appartenenti alle grandi cinematografie con tradizioni d'autore, come ad esempio la giapponese, la britannica e la israeliana. Inoltre si segnala un criterio di selezione oltremodo parziale, considerato che predominano largamente lungometraggi di produzione attribuibile a soli 4 Paesi, Germania (2), Svizzera (2), Francia (4) e Spagna (2), e, in generale, dominano i film prodotti, coprodotti o distribuiti da imprese francesi. Il Direttore Artistico Carlo Chatrian e il comitato di selezione hanno proposto un mix di autori con prevalenza di quarantenni e cinquantenni, tra cui alcuni noti veterani (Paolo Taviani, Hong Sangsoo e Claire Denis), ma anche con alcuni trentenni. Alcuni autori hanno mostrato o confermato pienamente il loro talento (François Ozon e Hong Sangsoo), mentre altri hanno presentato film interessanti, ma, in parte, meno riusciti (Ulrich Seidl, Natalia López Gallardo, Andreas Dresen, Carla Simón e, in qualche modo, anche Phyllis Nagy). Viceversa, purtroppo la maggioranza di loro ha presentato opere piuttosto deludenti, con aspetti melodrammatici convenzionali e affabulatori (Paolo Taviani, Claire Denis, Isaki Lacuesta, Mikhaël Hers, Li RuiJun e Kamila Andini) o caratterizzate da provocazioni e precipitazioni molto discutibili (Rithy Pan, Denis Côté, Michael Koch, Ursula Meier e Nicolette Krebitz). La Giuria internazionale è stata presieduta dal noto regista americano m. Night Shyamalan. Gli altri componenti sono stati i seguenti: l'attrice Connie Nielsen (Danimarca); i registi Ryusuke Hamaguchi (Giappone), Karim Aïnouz (Brasile(, Anne Zohra Berrached (Germania); la scrittrice e filmmaker Tsitsi Dangarenga (/Zimbabwe); il produttore Said Ben Saïd.

Commentiamo innanzitutto alcuni film in concorso che erano molto attesi e che sono stati giudicati positivamente da parte della critica o sono risultati graditi a una parte del pubblico. Al contrario ci sono sembrati più o meno deludenti, perché poco riusciti per vari difetti a livello narrativo e / o estetico, o irrisolti o ambiguamente didascalici.

Leonora addio, diciannovesimo film del veterano novantenne Paolo Taviani, ma solo il secondo realizzato senza l'apporto del fratello maggiore Vittorio, scomparso nel 2018, con cui in precedenza aveva condiviso la regia di tutti i loro film, a partire dall'esordio nel 1954, ha ottenuto il Premio della Giuria dei critici della FIPRESCI, quale miglior film del concorso. Si tratta di un'opera patchwork, una meditazione in cui si intrecciano vari temi: storici, culturali, autobiografici e politici. In primis vi è un omaggio a Luigi Pirandello (1867 - 1936), che si sostanzia in una riflessione originale sulla scomparsa del grande scrittore e drammaturgo siciliano e in generale sulla morte. Ma vi è anche la rivisitazione della storia dell'Italia fascista alla fine degli anni '30, della II Guerra Mondiale e del periodo postbellico, tra reminiscenze della propria infanzia e del cinema italiano dedicato a quell'epoca, realizzato tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '60. E, nell'epilogo, vi è la metafora che simboleggia gli ideali politici del regista. È un film che traspira sincera partecipazione emotiva e meritevole sforzo di fondere letteratura e cinema, ma, purtroppo, presenta una impostazione bozzettistica, uno stile frammentario e valori estetici eccessivamente di maniera che ne inficiano pesantemente la qualità drammatica e il lirismo evocativo. **Leonora addio** è composto da due parti apparentemente distinte e di durata diseguale, entrambe correlate alla personalità, al mito e all'opera di Pirandello. Ma ne emergono anche le vicissitudini del popolo italiano, tra conformismo, ipocrisie e altre miserie umane, prima e dopo la dittatura fascista, e nell'esperienza dell'emigrazione in America. Il primo segmento, che occupa oltre due terzi del film, racconta una vicenda rocambolesca avvenuta dopo dieci anni dalla morte di Pirandello, avvenuta nel 1936 a Roma. Per ordine del Duce, che vuole sfruttare il mito del famoso scrittore, avviene un pomposo funerale con scenografia fascista, prima della cremazione. Quindi le ceneri vengono inumate in una tomba nel cimitero monumentale del Verano. Dopo la Liberazione il nuovo governo democratico della Repubblica italiana stabilisce di dar corso alla volontà testamentaria del drammaturgo, che non era stata rispettata. Ne consegue la paradossale avventura delle ceneri e il movimentato viaggio dell'urna, che le contiene, da Roma ad Agrigento, luogo natale del drammaturgo. Fino alla travagliata sepoltura, avvenuta dopo quindici anni dalla morte. La narrazione si apre con un filmato d'archivio in cui Pirandello riceve il Premio Nobel a Stoccolma nel 1934, e la voce fuori campo ci

riferisce le parole che il drammaturgo scrisse in quella occasione: "Non mi sono mai sentito così triste e solo". Successivamente Pirandello viene immaginato nel momento della sua morte: un uomo anziano sdraiato sul letto in una stanza interamente bianca e disadorna, che sembra un palcoscenico. Si apre una porta ed entrano i tre figli bambini che, quando raggiungono il letto, davanti ai suoi occhi sono diventati adulti alle soglie della vecchiaia. Dapprima vi è la parentesi dei funerali a Roma voluti da Mussolini e della prima sepoltura poi l'epoca della guerra viene solo evocata attraverso footage, filmetti amatoriali e frammenti di film molto noti: **Il sole sorge ancora** (1946) di Aldo Vergano; **Paisà** (1946) di Roberto Rossellini; **Estate violenta (1959)** di Valerio Zurlini; **L'avventura (1960)** di Michelangelo Antonioni; l'episodio "L'avventura di un soldato", di Nino Manfredi in **L'amore difficile** (1962) di Bonucci, Lucignani e Manfredi. Quindi inizia la vicenda del trasporto delle ceneri. Nel 1946 un delegato del comune di Agrigento (Fabrizio Ferracane) giunge a Roma per ritirare l'urna cineraria, che è un'anfora greca. Dopo un avventuroso viaggio su un treno lentissimo, costellato da ameni siparietti umoristici, il funzionaro giunge ad Agrigento. In città viene organizzato un grande funerale, reso grottesco dal fatto che il vescovo (Claudio Bigagli) accetta di benedire le ceneri solo quando l'urna viene occultata da una piccola bara bianca, una di quelle usate per i bambini morti. E durante la sfilata, a cui partecipano giovani universitari con cappelli goliardici, la gente assiepata nelle strade e sui balconi nasconde a stento segni di ilarità e battute indegne. Solo dopo altri cinque anni, al termine di una lunga bega burocratico relativa al monumento funerario da costruire, l'urna viene posta in una nicchia ricavata in una roccia, chiusa da una lapide, in aperta campagna. E Taviani immagina anche un emblematico corollario: l'impiegato comunale incaricato dell'inumazione sottrae un piccolo quantitativo delle ceneri e le disperde in mare, ottemperando in tal modo all'originale desiderio espresso da Pirandello. Il secondo segmento, posto come fragile epilogo del film, è costituito dall'adattamento di "Il chiodo", ultimo racconto scritto da Pirandello venti giorni prima di morire. Essendo basato su un articolo di giornale riguardante un ragazzo italiano che aveva ucciso una ragazzina a Brooklyn, Taviani mostra l'atroce vicenda di Bastianeddu (Matteo Pittiruti), un bambino siciliano obbligato ad abbandonare la madre, con un'addio straziante, e costretto a seguire il padre a New York. Sei anni dopo, ormai quindicenne, il ragazzo lavora nella pizzeria del padre, ma, nonostante viva in un clima sereno e festoso, appare turbato. Poi, durante un assolato pomeriggio, mentre staziona su un terreno di periferia, assiste a una violenta rissa tra due ragazzine. Turbato dalla rabbia feroce che vede e dalle grida laceranti, si dirige verso Betty (Dania Marino) la più scalmanata, che sfoggia una improbabile chioma di capelli di colore rosso acceso, e la pugnala a morte. In tribunale non spiega il suo gesto insensato e viene condannato a molti anni di carcere. E, successivamente, si assiste alla enigmatica scelta di Bastianeddu, sempre più vecchio, il quale, anno dopo anno, si reca ritualmente sulla tomba di Betty, compiendo il rito della memoria di un lutto inestinguibile. Paolo e Vittorio Taviani hanno sempre considerato Pirandello come un punto di riferimento ineludibile, essendo fortemente attratti dal suo relativismo e dalla dialettica tra "rappresentazione" e "interpretazione" che emerge dal suo teatro. Infatti hanno realizzato due film liberamente tratti da alcune novelle dello scrittore: **Tu ridi** (1984) e **Kaos** (1998). Quest'ultimo è ampiamente citato nel film di Paolo Taviani, con l'inserimento di alcuni frammenti. **Leonora addio**, che trae il titolo da una novella di Pirandello scritta nel 1910, è, come detto, un film sulla morte: quella di Pirandello, quella che serpeggia nei film del dopoguerra di cui vengono mostrati gli spezzoni e quella del fratello Vittorio a cui è dedicato. E costituisce anche un possibile messaggio che possa testimonarei la prossima conclusione della traiettoria artistica ed esistenziale di Paolo Taviani. È un'opera che configura la perdita e l'elaborazione del lutto, ma anche la memoria storica e il passare del tempo, ovvero l'invecchiamento. Taviani tratteggia aspetti della società italiana nell'epoca della sua giovinezza, facendo ricorso formalmente a elementi dell'umorismo pirandelliano, per articolare una critica troppo di maniera al fascismo e alla confusione paralizzante del periodo postbellico. Inoltre non rinuncia a sfruttare l'occasione per costruire un'ardita metafora sulla scomparsa del suo ideale comunista e sul suo rimpianto, attraverso l'epilogo in cui si consuma la morte di Betty, la ragazzina dai capelli ostentatamente rossi, pianta da Bastianeddu, il suo assassino. In sostanza si tratta di un'opera a metà strada tra il pamphlet antropologico e il bozzetto irrisolto, gravato da molteplici evocazioni, con immagini troppo esemplari, e da uno stile episodico e frammentario. La messa in scena è sempre molto consapevole del senso e della costruzione delle immagini. Da un lato si apprezza la scelta prevalente del bianco e nero, interrotta solo da importanti sequenze a colori a conclusione di entrambi i segmenti narrativi, esaltata dalla splendida fotografia,

con interazioni tra luci e ombre, curata da **Paolo Carnera e Simone Zampagni**. Ma dall'altro si segnalano la scenografia di Emita Frigato e i costumi di Lina Nerli Taviani caratterizzati da un'estetica artificiosa e di maniera e la colonna sonora di Nicola Piovani, con strumenti ad arco e voci femminili, nettamente intrusiva e ridondante.

Yin Ru Chen Yan (Return to Dust), sesto film del trentottenne cinese Li Ruijun, racconta una drammatica storia d'amore tra due contadini poverissimi, vittime dell'ambiente sociale in cui vivono. Tuttavia la limpidezza umanista dello sguardo del regista si attenua progressivamente con il risultato di proporre una elegia che purtroppo appare marcatamente conforme ai valori della propaganda del regime nominalmente comunista, autocratico e ipernazionalista, di Xi Jinping. Ma (Wu Renlin) e Guiying (Hai Qing) vivono in un villaggio di un'area rurale. Sono due trentenni emarginati dalla società e sopportati con disagio dalle proprie famiglie. Ma è un contadino, semplice, trasandato e taciturno. È rimasto celibe ed è stato relegato in una stamberga in cui si trovano la sua stanza cadente e la stalla, prospicente la casa colonica in cui vivono i suoi familiari. Guiying è una donna reticente, disabile e sterile, e ha superato da tempo l'età in cui ci si sposa nelle campagne cinesi. Abituati all'isolamento e all'umiliazione, accettano senza entusiasmo il matrimonio combinato dalle loro famiglie. La loro convivenza sembra destinata al fallimento. Tuttavia, poco a poco, iniziano a conoscersi, a fidarsi e a prendersi cura l'uno dell'altro. Tra loro si sviluppa un sentimento amoroso sincero. Ne deriva che, sostenuti dall'unione delle forze, si impegnano per migliorare la propria esistenza. Nel corso di una lunga estate, che pare non terminare mai, producendosi in sforzi sovrumani, coltivano la terra e ottengono un abbondante raccolto di frumento. E costruiscono anche una piccola abitazione, spartana, ma linda, utilizzando quasi esclusivamente i materiali forniti dal terreno circostante e senza alcun aiuto. Tuttavia la loro felicità, in una società in cui la selvaggia modernizzazione capitalistica non rispetta le antiche tradizioni delle campagne, è destinata a non durare. Li Ruijun aveva mostrato finora una genuina poetica di carattere realista e intimista, offrendo, un'interessante ed efficace rappresentazione del deprimente ambiente sociale, delle contraddizioni tra campagna e città e dei nuovi valori di scarsa solidarietà, nel contesto di uno spietato sviluppo economico, presenti in Cina da alcune decadi. I suoi film precedenti, **The Old Donkey** (2010), **Fly with the Crane** (2012) e **River** Road (2015), hanno raccontato i soprusi subiti dai contadini poveri nel nord della Cina. Nel suo film di esordio, **Summer Solstice** (2007) e, soprattutto, in **Walking Past the Future** (2017), si è concentrato invece sui figli di quei contadini, che vivono nelle città, tra amore per i genitori e fragili sogni spezzati dalla dura realtà economica. In quest'ultimo film sono evidenti gli echi del cinema di Jia Zhangke, quantunque Li Ruijun non sembri inseguire la raffinata, audace e stratificata disanima psicologica e sociale e la meravigliosa estetica stilizzata di Jia, propendendo invece per accenti più pessimisti e melodrammatici. **Return to Dust** è ambientato nei luoghi dove Li Ruijun è nato e dove è poi tornato a vivere da alcuni anni, nel nord della Cina, nel distretto di Gaotai, della provincia di Gansu: una zona che si estende fra il Tibet, la Mongolia Interna e il Loess, un altopiano per lo più desertico. È un melodramma apparentemente molto sentito. Propone un ambito paesaggistico e antropologico che formalmente ricorda grandi capolavori del registi della cosiddetta quinta generazione del cinema cinese, non allineati al regime e concentrati sulla società rurale, sul lavoro nei campi e sulle relazioni familiari e sociali, quali ad esempio: **Red Sorghum** (1988) e **The Story of Qiu Ju** (1992), di Zhang Yimou e **Yellow Earth** (1984), di Chen Kaige. Tuttavia la narrazione, dopo un convincente inizio in cui il ritratto lucidamente realistico della estrema povertà dei due protagonisti si sposa con una disanima quasi lirica, e affatto prosaica, dei sentimenti di solidarietà e poi di vero affetto e di amore che si manifestano pudicamente tra loro, gradualmente scivola in una deriva didascalica e retorica sempre meno credibile e, a tratti, grottesca. I due protagonisti, ancorché interpretati da una coppia di ottimi attori, diventano due figure eroiche capaci di sforzi fisici sovrumani e di commovente sopportazione del dolore e delle avversità, ma vittime di singoli personaggi cinici e malvagi che li sfruttano e li ingannano. Tra l'altro la donna, essendo compatibile, è costretta a donare il suo sangue a un ricco possidente, lontano parente di Ma, che è gravemente malato. Tuttavia non reagiscono di fronte ai soprusi che subiscono, mostrano sempre grande onestà e generosità verso i compaesani e trattano con rispetto ed equità anche il loro vecchio asino. Fino allo strenuo sacrificio finale di Guiying che, nonostante la malattia, vuole sostenere in ogni modo il suo compagno. Non si può non riconoscere il fatto che la scrittura di Li Ruijun ha riconfigurato, consapevolmente, forse in termini di autocensura, o anche per scelta sentimentale e di accentuazione patetica, la sua inclinazione verso i diseredati. In effetti **Return to Dust** mostra una

implicita e oggettiva adesione alla propaganda culturale populista "neomaoista" del regime cinese, sempre pronta a promuovere ipocritamente esempi di persone umili da imitare e, simmetricamente, a indicare singoli casi di persone, corrotte e disoneste, che si arricchiscono, da disprezzare. Questi esempi sono incentivati e accolti con favore quando sono al centro di film o di opere letterarie o di reportage giornalistici e televisivi, purché non lascino emergere uno sguardo critico rispetto al modello politico, economico e sociale, imposto alla popolazione, che genera appunto i drammi personali e sociali presenti nella Cina di oggi. In fondo si tratta di una deriva di adeguamento alle richieste del regime, da parte di intellettuali e di artisti, che caratterizza da tempo, corrompendolo, anche il cinema di Zhang Yimou, ben evidente nel recente **One Second** (2021). Tra l'altro si nota che nella messa in scena, pur giovandosi di armoniosi e seducenti piani sequenza e limitando i close up per caratterizzare meglio l'interiorità dei due protagonisti, Li Ruijun ha abbandonato il minimalismo che caratterizza in larga parte i suoi film precedenti, optando per una maggior enfasi ed eleganza formale. Ne sono testimonianza anche la fotografia patinata di Wang Weihua e la musica segnatamente melodrammatica e, a tratti intrusiva, di Peyman Yazdanian.

Les passagers de la nuit (The Passengers of the Night), settimo film del francese Mikhaël Hers, offre il ritratto melodrammatico di una quarantenne con due figli adolescenti, alla ricerca di una nuova dimensione esistenziale dopo la traumatica separazione dal marito. Ambientato a Parigi durante gli anni '80, in un'epoca di speranze e di disillusioni, scivola progressivamente in una deriva prosaica e consolatoria, tra carenze nella caratterizzazione di personaggi stereotipati, che continuano a parlarsi addosso, tentativo abortito di inquadramento di alcune problematiche sociali e improbabile celebrazione conclusiva dell'unità della famiglia. Nel prologo, durante una sera del maggio 1981, Élisabeth (Charlotte Gainsbourg) cammina nelle strade di Parigi partecipando timidamente all'euforia per la elezione di François Mitterand, primo Presidente socialista eletto durante la Quinta Repubblica. Ma già nel primo segmento narrativo, nel 1984, dopo essere stata abbandonata dal marito, la protagonista si sente fragile e dubita delle proprie capacità, in quanto da anni si è dedicata solamente alla cura della casa e dei due figli Judith (**Megan Northam**) e Matthias (**Quito Rayon-Richter**), che frequentano il liceo. L'unico sostegno le viene da Jean (Didier Sandre), l'anziano genitore. All'avvilimento si aggiungono le difficoltà finanziarie e la preoccupazione di riuscire a continuare ad abitare nello spazioso appartamento di un condominio residenziale con vista sulla Senna. Spinta da un residuo spirito di resilienza, Élisabeth osa presentarsi di persona nello studio di una radio ove si svolge una trasmissione notturna dedicata a chi vive insonne e vaga o lavora di notte. È un programma condotto da Vanda Dorval (Emmanuelle Béart), una cinquantenne enigmatica e volitiva, all'insegna del microfono aperto alle persone che chiamano per parlare di sé, del proprio passato e della propria infanzia, che cercano risposte e che vogliono comunicare con gli altri. Catturata l'attenzione e la simpatia di Vanda, Élisabeth viene assunta come centralinista per filtrare le chiamate degli ascoltatori. In breve riacquista fiducia e autonomia. Finché una notte invita in studio Talulah (Noée Abita), una diciottenne senza fissa dimora che ha abbandonato il liceo e che afferma di non avere interessi. Spinta da un sentimento di protezione, Élisabeth decide di ospitare la nuova venuta, concedendole di dormire nella soffitta, ma di fatto inserendola nel proprio nucleo familiare. Ne consegue che l'introverso quindicenne Mathias si invaghisce perdutamente di Talulah, sperimentando lo sconvolgimento del primo amore e della maturazione sessuale. Purtroppo la giovane si rivela pigra, inaffidabile e consumatrice abituale di sostanze psicoattive. Un giorno Talulah scompare e Mathias, divorato dalla delusione e dal dolore, cade in uno stato di depressione. Nel secondo segmento narrativo, nel 1988, la famiglia sembra aver raggiunto un nuovo equilibrio. Élisabeth ha trovato anche un'altra occupazione part time e poco a poco stabilisce una relazione con Hugo (Thibault Vinçon,), un trentenne, frequentatore abituale della biblioteca in cui lei lavora, che si rivela uomo sensibile e solidale. Mathias è diventato istruttore di nuoto. Una sera madre e figlia trovano Talulah che li aspetta nell'androne del condominio. Ormai è dipendente dall'eroina. Mathias, nonostante tutto, ne è ancora innamorato e convince la madre a ospitarla nuovamente, anziché ricoverarla in una struttura psichiatrica. Ma anche questa volta Talulah delude Mathias e alla fine lo abbandona. Nel frattempo Élisabeth, che ha preso il posto di Vanda come speaker alla conduzione del programma rediofonico notturno, ha consolidato il suo rapporto con Hugo e trasloca in un nuovo appartamento con lui, lasciandosi alle spalle il passato. Nel corso di un defatigante epilogo, prolisso e sdolcinato, Élisabeth appare finalmente felice e trova il modo di coinvolgere i due figli in una

rievocazione dei momenti migliori della loro vita durante quegli ultimi anni. Il tutto accompagnato da una carrellata di footage costituiti da scene di filmini in super8 mm che li vedono insieme. Mikhaël Hers privilegia il genere drammatico raccontando i destini di personaggi ordinari, che, per altro, spesso, dopo eventi traumatici, sono coinvolti in una deriva sopra le righe. Tra i suoi film citiamo: **Primrose Hill** (2007), **Montparnasse** (2009), **Memory Lane** (2010), **Ce sentiment de l'été** (2015) e **Amanda** (2018). In **Les passagers de la nuit** si propone di descrivere le vicissitudini di una famiglia piccolo borghese durante un ampio arco temporale, di sette anni, in una metropoli, Parigi, che è, in qualche modo, fondamentale nella dinamica narrativa. Delinea con difficoltà il panorama delle emozioni e dei sentimenti di personaggi vulnerabili, ancorché non molto credibili. I loro destini si dipanano attraverso itinerari, piuttosto programmatici, di delusioni e di avversità, ma non precipitano mai nella drammatizzazione a tinte forti e nel parossismo. Purtroppo, dopo un incipit apparentemente onesto, sensibile e interessante, Hers scivola gradualmente in una deriva prosaica e di buoni sentimenti, che raggiunge momenti davvero artificiosi e quasi fastidiosi. La narrazione è costellata dalla inserzione di diverse immagini d'archivio, di filmati amatoriali e di frammenti di due film dell'epoca, **Le Pont du Nord** (1981), di Jacques Rivette e **Les nuits de la pleine lune** (1984), di Éric Rohmer, entrambi interpretati dalla carismatica Pascale Ogier. La fotografia di Sèbastien Buchmann presenta una tessitura pregevole e, contribuisce a ricreare la convincente ambientazione negli anni '80, mentre la colonna sonora curata da Anton Sanko risulta spesso meramente additiva rispetto agli sviluppi drammatici oppure ampiamente ridondante.

La ligne (The Line), terzo film della francese Ursula Meier, è un melodramma familiare a tinte forti, con al centro il contrasto insanabile tra due donne adulte, madre e figlia, entrambe narcisiste e manipolatrici. Si tratta di un'opera caratterizzata da uno stile marcatamente espressionista e da un fastidioso manierismo estetico e giocata su una tensione emotiva volutamente esagerata, che palesa un forzato intento didascalico. La vicenda si svolge in una tranquilla cittadina della Svizzera francese nell'arco di circa un anno, iniziando in inverno. Riguarda una famiglia borghese che abita in un'elegante villetta, nell'area residenziale suburbana, a lato di una strada, di una linea ferroviaria e di un canale, circondata dal paesaggio montano. La sconcertante scena di apertura, che configura un allucinante "ritratto di famiglia in un interno", precipita lo spettatore, senza alcuna mediazione, in una dialettica relazionale esasperata e senza via d'uscita, che dà il tono al film. Durante un pranzo scoppia un litigio. La trentacinquenne Margaret (Stéphanie Blanchoud), schiumante di rabbia, si lancia furiosa, con estrema veemenza, contro sua madre, la cinquantenne Cristina (Valeria Bruni Tedeschi), che la stava incolpando, perché, secondo lei, il fatto di averla partorita a soli vent'anni, l'avrebbe costretta a gravose responsabilità, impedendole di intraprendere una luminosa carriera di pianista. La giovane donna scaglia piatti, bicchieri, suppellettili e dischi di vinile e colpisce con uno schiaffo la madre, facendola cadere e picchiare il capo sul bordo del pianoforte. La violenza espressiva della sequenza è enfatizzata da un espediente estetizzante: il suono diretto, e quindi anche le voci e le grida dei protagonisti, sono assenti e le immagini concitate sono accompagnate solo da un brano di musica classica. Trattenuta a fatica da alcuni familiari, Margaret viene infine gettata fuori casa, nella neve, mentre le sue due sorelle sono colte da emozioni diverse. La ventenne Louise (India Capelli), in stato di avanzata gravidanza, è turbata e mortificata, mentre la dodicenne Marion (Elli Spagnolo) è disperata e vorrebbe fare qualcosa. Dalle conversazioni dei familiari si apprende che Margaret era tornata a vivere a casa della madre da alcuni mesi, dopo che, anche a causa della sua impulsività e di comportamenti violenti, la prospettiva di una carriera come cantante e autore musicale si era arenata, contemporaneamente alla fine della relazione con un musicista produttore. Dopo l'intervento della polizia, nella successiva udienza preliminare, in attesa del processo, un giudice, considerato il rischio di recidiva, notifica a Margaret una ingiunzione per cui per tre mesi le è fatto divieto di entrare in contatto con sua madre e di avvicinarsi a meno di 100 metri dalla casa di Cristina. Non sapendo dove trovare rifugio, Margaret chiede a Julian (Benjamin Biolay), un amico musicista, di ospitarla nel suo appartamento. L'uomo non è entusiasta, ma accetta, a condizione di non essere coinvolto in situazioni imbarazzanti. Tuttavia la protagonista, essendo sovrastata dalla propria esuberante passionalità, ma anche convinta di poter essere perdonata, inizia ad aggirarsi giorno e notte nelle vicinanze della casa di famiglia. Cristina finge di ignorarla, ma mantiene un forte risentimento, anche perché a causa del trauma subito ha perso il 50% della capacità uditiva ed è stata costretta a interrompere la sua attività di insegnante di piano. Finché un giorno Marion, che vuole mantenere un legame con la sorella, prende un'iniziativa. Munita di una latta di vernice blu, traccia sul terreno circostante una

linea alla distanza di 100 metri dalla casa. Poi ogni giorno incontra Margaret sul limite della linea, conversa con lei e, seduta su una piccola scrivania, trasportata ad hoc, si fa impartire lezioni di musica. Nel frattempo Louise partorisce due gemelle, mentre Cristina inizia una nuova disinvolta relazione con un nuovo compagno, un giovane trentenne. Ursula Meier inanella vari episodi che arricchiscono il quadro di questa famiglia disastrata e della distimia delle due protagoniste. E accentua i toni nel rappresentare Cristina come una donna solo apparentemente immatura e inopportuna, ma in realtà presuntuosa, cinica, sprezzante e prevaricatrice nei confronti delle figlie. Nel corso del successivo processo finalmente Cristina ritira la denuncia e Margaret viene assolta. Quindi vi è il dissonante epilogo consolatorio in cui dopo vari mesi si vede Margaret tranquilla e finalmente realizzata al termine del suo primo concerto come cantante solista, coronato dal successo grazie all'aiuto di Julian. Ursula Meier ama il genere melodrammatico e ha raccontato sempre storie di intrecci familiari dominati da sentimenti controversi e caratterizzati dal contrasto tra genitori e figli, oppure fratelli e sorelle, tra separazioni traumatiche e faticosi ricongiungimenti. Nella sua poetica si mescolano la caratterizzazione emotiva, spesso sopra le righe, tra stereotipi e clamorosi capovolgimenti. Citiamo i suoi due film precedenti: **Home** (2008), ritratto drammatico, con deriva quasi horror, di un microcosmo familiare in una zona rurale, i cui equilibri vengono sconvolti quando nelle vicinanze viene aperta un'autostrada; **L'enfant d'un haut (Sister)** (2012), contundente romanzo di formazione, ambientato in una stazione sciistica alpina alla moda, che descrive la tormentata relazione tra due giovani emarginati, un dodicenne ladruncolo e truffatore e la sorella maggiorenne che cerca di farsi mantenere da amanti occasionali. In **La Ligne** Ursula Meier sembra ambire a un melò ancora maggiormente provocatorio, che potrebbe presumere echi di una fascinazione per le dinamiche familiari descritte da grandi autori, quali ad esempio Anton Čechov, Tennesse Williams, oppure, in qualche modo, Ingmar Bergman, ma, purtroppo, invece, ne è ben lontana. Propone il ritratto drammaticamente grossolano di una relazione conflittuale in un contesto del tutto didascalico e ricattatorio nei confronti dello spettatore, sulle orme del cinema ingannevole e pedagogico di Susanne Bier. E anche la messa in scena e la direzione delle pur impegnate interpreti è improntata al manierismo attraverso l'ostinata ricerca dell'immagine esteticamente significativa e dirompente, accompagnata dalla colonna sonora troppo invadente curata da Jean-François Assy e dagli stessi attori Stéphanie Blanchoud e Benjamin Biolay.

Analizziamo inoltre un film interessante e piuttosto riuscito, ma con evidenti limiti di credibilità. **Call Jane**, opera seconda della cinquantanovenne americana Phyllis Nagy, propone, con notevole empatia, la rievocazione, in chiave semidrammatica e rocambolesca della vicenda del "Jane Collective", una rete clandestina di donne, stabilitasi a Chicago tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70. Si tratta di una organizzazione militante di donne bianche e afroamericane, di varia età e condizione sociale e culturale, che organizzò alcuni ambulatori clandestini dove venivano praticate le interruzioni volontarie di gravidanza, aiutando, nel corso di circa 15 anni, oltre 12.000 donne, durante un'epoca in cui la legge perseguiva penalmente l'aborto. La vicenda, ambientata a Chicago, ha inizio nel 1968. La trentenne Joy (Elizabeth Banks), appartiene alla classe media, non si occupa di politica e manifesta idee e gusti conformistici. Non svolge un'attività professionale e si occupa della graziosa villetta in cui abita con suo marito Will (Chris Messina) e una figlia adolescente, in un sobborgo residenziale. Durante la seconda gravidanza accusa importanti sintomi per cui viene posta una diagnosi di rischio grave se dovesse portarla a termine. Si rivolge al suo ginecologo, ma il consiglio dei medici, tutti maschi, dell'ospedale di riferimento decide che non è opportuno concederle il diritto all'aborto per ragioni di salute. Confusa, ansiosa e sull'orlo della disperazione, Joy scopre casualmente l'esistenza di una misteriosa sigla, "Call Jane", un servizio che offre la possibilità di abortire nella massima segretezza. Chiama il recapito telefonico e le viene dato un appuntamento. Dopo aver seguito una procedura del tutto inusuale per lei, si ritrova in un ambulatorio con Dean (Cory Michael Smith), un giovane medico che pratica con successo l'aborto. Riesce a giustificare la perdita del feto dichiarando al marito che si è trattato di un aborto spontaneo. Dopo breve tempo Joy incuriosita dalla vicenda riesce a incontrare tutto il nucleo che costituisce "Call Jane": un collettivo di combattive militanti femministe guidato da Virginia (Sigurney Weaver), una sessantenne, energica e anticonformista. Poco a poco Joy, sfidando il pericolo di essere scoperta e incriminata e una crisi familiare devastante, diventa una delle più valide attiviste e organizzatrici. Poi dopo aver scoperto che Dean, il ginecologo di cui si servono, in realtà non ha mai concluso gli studi di Medicina, Joy propone di riorganizzare l'attività, vista la crescente domanda di donne bisognose di aiuto, attuando una soluzione del tutto inconsueta. **Call Jane** è una commedia divertente,

scritta da Hayley Schore e Roshan Sethi con sapiente valorizzazione dei personaggi e dei meccanismi comici, e impreziosita da un cast di validi interpreti. Purtroppo, nonostante una buona ricostruzione scenografica del contesto sociale e culturale dell'epoca negli USA, alla fine degli anni '60, banalizza in modo grottesco, compiacente e, a tratti compiaciuto, una storia vera. In sostanza sia la sceneggiatura che la messa in scena non valorizzano adeguatamente il contesto politico e sociale. E, soprattutto, tendono a rappresentare la vicenda secondo un punto di vista del tutto deviante, per cui praticare gli aborti sarebbe stata una pratica facile, di fatto autogestita da donne comuni che avevano appreso la tecnica "operatoria" sul campo. Ne deriva una enfatizzazione dell'atto in sé e l'assurda minimizzazione o negazione dei rischi di possibili complicanze per le donne che avevano interrotto la loro gravidanza in quel contesto.

Proponiamo quindi la critica di due lungometraggi, che sono drammi originali, con una messa in scena spesso geniale e che ci sembrano particolarmente riusciti, ma che sono stati esclusi inopinatamente dai premi attribuiti dalla Giuria internazionale.

Peter von Kant, ventitreesimo film del francese François Ozon è un'opera convincente e pregevole: molto sentita e consapevole, ma anche costruita con grande intelligenza. A distanza di cinquant'anni esatti dal capolavoro di Rainer Werner Fassbinder**, Die bitteren tränen der Petra von Kant (The Bitter Tears of Petra von Kant)**(1972), che venne appunto presentato alla Berlinale, François Ozon realizza un adattamento del tutto originale e molto libero di quell'opera, un film in cui le originarie tre protagoniste femminili diventano personaggi maschili. È un'operazione iconografica di dettagliatissimo omaggio a Fassbinder. Peter von Kant (Denis Ménochet) è un regista, non uno stilista come lo era Petra. E l'innamoramento per l'aitante giovane magrebino Amir (Khalil Gharbia) nasce filmandolo. L'abbandono da parte del giovane amante, quindi la sua dolorosa mancanza, porta Peter a rivestire la sua casa di immagini fotografiche del ragazzo e a dare sfogo a tutta la sua rabbia sorda, senza però mai rinunciare al narcisismo e al vizio di manipolare gli altri. Nella vicenda si inseriscono altri tre personaggi. Karl (Stéfan Crépon), l'esile segretario tuttofare, bistrattato e umiliato in tutti i modi da Peter, prono a eseguire tutti i suoi ordini e testimone di tutti gli eccessi del regista, sempre muto e stoicamente succube dell'uomo che adora, tra masochismo e rabbia repressa. Sidonie (Isabelle Adjani), la matura attrice, già musa di Peter e alla ricerca di un rilancio. È colei che gli presenta Amir, ma che gioca anche un ruolo ambiguo nel mantenere i contatti tra i due dopo la loro separazione. Rosemarie (Hanna Schygulla, l'attrice musa di Fassbinder, già interprete del personaggio di Karin Thimm, l'amante di Petra, nel film del 1972), l'anziana madre di Peter, che si confronta con lui e con i suoi fantasmi, rivelando una relazione complessa, tra cinismo e tenerezza, marcata da un groviglio di suggestioni, di recriminazioni e di rimpianti. **Peter von Kant** rappresenta un esempio di confronto mai subalterno con un riferimento magistrale, grazie a una magnifica messa in scena e a una sapiente valorizzazione del contesto, tutto in interni, un appartamento sofisticato che si affaccia su un ampio cortile, e degli attori. Disincantato e genuinamente sensibile, François Ozon esplora la complessità, l'impeto, la doppiezza e la delusione in una relazione amorosa e sessuale, senza mai cadere nella tentazione di esplicitare banalmente impulsi e sentimenti. Il senso dell'operazione di Ozon è quello di rimarcare il suo punto di vista esteriore su Fassbinder e il suo cinema, ne evidenzia la smania compulsiva di filmare. Peter è ricalcato fisicamente sul grande regista tedesco: in effetti l'attore che lo interpreta, Denis Ménochet, è estremamente somigliante. Nel modificare al maschile la passione omoerotica della storia, Ozon propone un aspetto biografico di Fassbinder, ovvero la sua sfortunata storia con il suo attore feticcio Günther Kaufmann. E torna a confrontarsi con un autore che ama molto. Lo ha già fatto con il precedente **Gouttes d'eau sur pierres brûlantes** (2000), un melodramma da camera venato da uno humour particolare, complesso, contraddittorio e tragico. È basato su una pièce teatrale scritta da Rainer Werner Fassbinder all'età di 19 anni e mai messa in scena. L'azione, ambientata in Germania negli anni '70, è sostanzialmente confinata in un appartamento dove si ritrovano quattro personaggi. Ozon esplora l'ampio range dell'espressività sessuale umana (eterosessualità, omosessualità, bisessualità, transessualità), i ruoli gender e i termini della manipolazione da parte di un amante nei confronti del partner. Nel complesso il film propone una visione piuttosto deprimente della sessualità e pare contemplare il potere distruttivo delle relazioni. Il tutto è accentuato dallo svolgimento tutto indoor con molte sequenze quasi in penombra. Anche **Peter von Kant** è strutturato teatralmente in quattro atti e registra minuziosamente le modificazioni comportamentali e le relazioni di potere tra i personaggi. Ozon compie un omaggio a Fassbinder, attraverso una complessa rappresentazione del desiderio, ma ponendosi anche in sintonia con lo humour corrosivo del grande regista tedesco. Il film si apre sul

cortile, un vero esterno, un paesaggio che poi ritorna periodicamente a rimarcare l'alternarsi delle stagioni: è una importante trasgressione, rispetto al film originale di Fassbinder. Ozon apre lo sguardo sull'esterno e rompe la dimensione claustrofobica del film originale. Per dimostrare la dialettica tra esterno vero e interno studio, usa in più di un'occasione uno sguardo da una telecamera esterna che osserva i personaggi incorniciandoli con i bordi dell'ampia finestra dell'appartamento. Sfruttando quindi con perizia lo huis clos scenografico e le doti interpretative degli attori, si affida a dialoghi prolungati e incalzanti e propone momenti intriganti, esilaranti, beffardi, oscuri e cinicamente disperati.

Rimini, diciassettesimo film dell'austriaco Ulrich Seidl, è un dramma esistenziale che ripropone l'approccio usuale di Seidl, volto a rappresentare, senza concessioni, un'umanità squallida e meschina, prigioniera di abitudini desuete e volgari e priva di veri ideali e di principi morali. La vicenda è ambientata a Rimini, la capitale romagnola del turismo di massa e del divertimento a buon mercato. Un luogo in cui convivono tutti i peggiori orpelli del kitsch, delle falsificazioni e delle emulazioni sgraziate dei miti provenienti dagli USA, mescolati con la banalizzazione caricaturale della musica e di certi costumi popolari. Peraltro si svolge in inverno e mostra immagini di estrema desolazione. Le spiagge, gli stabilimenti balneari, i campi da beach volley, i parchi giochi per bambini sono deserti, se si eccettua la ricorrente presenza di gruppi di migranti africani accoccolati a terra e silenziosi. Tuttavia, nonostante il maltempo, vi è una nutrita affluenza di anziani turisti austriaci e tedeschi, che giungono in città a bordo di autobus a lunga percorrenza. Sono uomini e donne piccolo borghesi, o anche abbastanza danarosi, acconciati in modo tradizionale o bizzarramente giovanile, desiderosi di divertirsi a tutti i costi. Si ritrovano con un certo entusiasmo nei saloni degli alberghi sgargianti, nei locali da ballo e nelle sale giochi. Il protagonista, Richie Bravo, è un cantante austriaco ultrasessantenne, bolso e sovrappeso. Un uomo che verosimilmente, in un lontano passato è stato una pop star di successo e che continua a interpretare la parodia di sé stesso, strizzato in assurdi abiti giovanili. Vive in una villetta confortevole, acquistata in tempi migliori, e sfrutta un'antica fama per esibirsi, di fronte a un pubblico di nostalgici turisti teutonici, in recital dove canta un repertorio essenzialmente di cover, datate canzoni romantiche di successo. In realtà vive alla giornata, umiliato dai proprietari di alberghi e balere che ogni volta gli pagano compensi miserabili. Debole e incapace di immaginare un futuro diverso dalla consueta mediocre quotidianità e ordinaria abiezione, in attesa dei bagliori della prossima stagione estiva, Richie si trascina qua e là, tra abusi alcolici, junk food e dipendenza da videogiochi mangiasoldi. E, per incrementare i suoi magri guadagni, si dedica anche all'attività di gigolò, dispensando prestazioni sessuali a pagamento a donne attempate, residenti locali o turiste, sue fan di vecchia data. Poi, nel corso di un intermezzo significativo, si reca anche in Austria dove visita l'anziano padre, veterano di guerra, affetto da demenza senile e ricoverato in una casa di cura, non esitando a derubarlo dei risparmi bancari. Il suo mondo e la sua routine iniziano a crollare quando improvvisamente compare sua figlia, ora trentenne, che lui ha abbandonato in tenera età. La donna riesce a suscitare i suoi sensi di colpa e, dopo varie insistenze, ottiene una discreta somma di denaro che Richie consegue attuando un sordido ricatto nei confronti del coniuge di una ingenua fan che ha sedotto. Ma, poco tempo dopo, la figlia, che è accompagnata da un misterioso gruppo di uomini mediorientali che viaggiano su un camper, torna alla carica, e Richie trova la sua nemesi. Il cinema di Ulrich Seidl, offre da anni un ritratto crudo delle miserie esistenziali e delle debolezze di un'umanità in crisi di identità. E descrive anche gli aspetti di una subcultura derivante dai miti della globalizzazione, dall'ignoranza dell'altro e dalla spasmodica ricerca del piacere a qualunque costo, o, simmetricamente, dal fanatismo religioso. I suoi personaggi sono individui tormentati o sofferenti che, comunque, non riescono affatto a rimettersi in discussione. Evidenzia, con una combinazione di toni grotteschi, beffardi e vagamente surreali, un convincente quadro di profondo malessere ed evita, quasi sempre, la deriva didascalica. Le sue opere più riuscite, **Hundstage (Dog Days)** (2001), **Import Export** (2007), **Paradies: Liebe (Paradise: Love)** (2012), il secondo film della trilogia dedicata a tre donne di una stessa famiglia e a tre forme diverse di ricerca, quello riguardante l'amore, **Im Keller (In the Basement)** (2014) e **Safari** (2016), descrivono in profondità le contraddizioni sociali e la criticità della solitudine individuale. In **Rimini** Seidl conferma il suo stile, combinando abilmente elementi narrativi e documentaristici e dirige al

In **Rimini** Seidl conferma il suo stile, combinando abilmente elementi narrativi e documentaristici e dirige al meglio attori in massima

parte non professionisti. Alterna scene aspre, immagini spietate e momenti di cinica derisione, in un'atmosfera decisamente triste e progressivamente asfissiante. E non esita ad autocitarsi attraverso la riproposizione di temi, ambienti e situazioni presenti in alcuni dei suoi film precedenti. Tuttavia la narrazione appare programmatica, faticosa e ripetitiva, essendo parzialmente viziata da aspetti didascalici rispetto alla dissolutezza, a cui corrisponde un inedito contrappasso, e alla caducità della vita. E si nota una cesura rispetto al consueto stile di Seidl che, in gran parte dei film precedenti, privilegia inquadrature fisse, prolungati long shots statici e rigorosi tableax vivants negli spazi chiusi. Prevalgono sequenze più dinamiche ed elaborati piani sequenza che segnano il tentativo, solo parzialmente riuscito, di sottolineare la dinamica drammatica della storia.

La Giuria ha attribuito la quasi totalità dei premi a film di produzione europea, da Spagna, Francia e Germania, con riconoscimenti in maggioranza a registe o attrici. E, soprattutto, si nota che vi è un fil rouge nelle decisioni della Giuria: si tratta di opere che celebrano tutte, più o meno, e spesso retoricamente, la ritrovata unità di famiglie in crisi. Per altro si segnala che **The Novelist's Film** l'ennesimo delizioso film del maestro coreano Hong Sansoo, a nostro giudizio uno dei due migliori film del concorso ufficiale, ha ottenuto meritatamente il secondo premio più importante tra quelli stabiliti dal regolamento della Berlinale. Analizzando tutti i film premiati, riserviamo prima di tutto un commento ai film che, a nostro giudizio, sono di qualità inferiore o addirittura molto discutibili..

Avec amour et acharnement (Both Side of the Blade), quattordicesimo film della settantacinquenne francese Claire Denis, ha ottenuto l'Orso d'Argento alla miglior regia. Si tratta di un dramma d'amore prolisso e poco convincente, a metà strada tra un dramma psicologico con valenza romantica e un enigmatico triangolo passionale con deriva pseudo noir. Propone la defatigante disanima della crisi della relazione consolidata tra due parigini cinquantenni, quando emerge una divaricazione di prospettive legata al diverso status sociale e culturale e, al tempo stesso, si manifesta la ripresa della passione per il precedente partner da parte della donna. Sara (Juliette Binoche) e Jean (Vincent Lindon) vivono insieme da dieci anni. Durante il breve e significativo prologo stanno trascorrendo una breve meravigliosa vacanza al mare in cui sembrano teneramente innamorati e felici, uniti dalla passione fisica e da un placido e forte sentimento d'amore. Ma, dopo essere rientrati nell'elegante appartamento di Sara dove abitano, in un quartiere residenziale di Parigi, emergono i primi segni di disagio, nonostante lei gli ripeta che lo considera la sua roccia, il suo solido punto d'appoggio. Sara è un'intellettuale ben introdotta nell'ambiente d'élite parigino, una giornalista e conduttrice di un importante programma di Radio France Inter che si occupa di attualità politica, sociale e culturale e che ospita e intervista personaggi famosi su grandi temi, dal Libano al razzismo. Jean proviene da Vitry-sur-Sein,e nella banlieu di Parigi, è un ex giocatore professionale di rugby e si trova impigliato in diversi impicci: è attualmente disoccupato, dopo essere incappato in una misteriosa vicenda di frode sportiva e aver trascorso un breve periodo di detenzione; deve riuscire a ottenere la registrazione di una sua nuova società in ambito sportivo, ma sta incontrando ostacoli burocratici; deve fronteggiare le bravate di Marcus (Issa Perica), il figlio avuto dalla sua prima moglie, tornata in Martinica, che non vede da tempo perché non vive con lui, e con cui Sara non ha alcun rapporto. In effetti il sedicenne è stato affidato alla nonna Nelly (Bulle Ogier), la madre di Jean, che ora reclama di non volere più occuparsene perché il ragazzo trascura la scuola e gironzola di notte. Poi un giorno la situazione si complica ulteriormente: ricompare François (Grégoire Colin), un quarantenne affascinante, ex compagno di Sara ed ex grande amico di Jean. L'uomo ha preso contatto con Jean e gli ha proposto un'assunzione nella sua società di intermediazione nel mondo dello sport con operatività in tutta la Francia. Il fatto è che Sara aveva incontrato Jean quando era l'amante di François, preferendolo ben presto al suo partner perché a differenza di quest'ultimo le era sembrato più disposto ad impegnarsi con lei, dopo aver lasciato la propria consorte. Finché un giorno, mentre si sta recando al lavoro, Sara vede casualmente François in strada e resta profondamente turbata perché sente rinascere la passione per lui. Ben presto i due si incontrano e, dopo varie esitazioni, infine fanno l'amore. Tuttavia Sara non riesce a confessarlo a Jean, temendo non solo di deluderlo e di perderlo, ma anche di dover ammettere la propria indegnità morale per averlo tradito e di sentirsi vigliaccamente incapace di scegliere tra i due uomini. Ne deriva una sequela di dialoghi reticenti tra Sara e Jean e, contemporaneamente un profondo disagio di Jean nei confronti di François, considerato l'intreccio di sospetto nei confronti di Sara e di necessità di fiducia per i rapporti lavorativi

che li stanno legando. La narrazione, purtroppo, mina l'intensità drammatica del confronto tra i tre protagonisti del triangolo amoroso perché reiteratamente ritorna ai guai lavorativi di Jean, alla vicenda di Marcus e alle interviste radiofoniche gestite da Sara, cha appaiono come un banale contorno fuori luogo. E, al tempo stesso, disorienta lo spettatore seminando dubbi sulla possibile conclusione violenta o tragica del confronto soprattutto tra Jean e Sara. Ma, anche quando sembra giungere il climax di un confronto aperto e crudele, il dialogo tra i due amanti in crisi, nonostante aspre recriminazioni reciproche, da cui emergono persino offensive accuse legate alle loro differenze sociali e culturali, si risolve in un chiacchiericcio inconcludente. **Avec amour et acharnement** rappresenta la terza collaborazione alla sceneggiatura tra Claire Denis è la nota scrittrice e drammaturga francese Christine Angot. E, purtroppo, si nota quanto la scrittura a quattro mani ne rappresenti un verosimile elemento di debolezza, rendendolo enfatico e dispersivo al tempo stesso e, soprattutto, troppo verboso. Esattamente come è avvento nel caso della collaborazione di scrittura tra le due artiste in occasione di **Un beau soleil intérieur** (2017), precedente film di Claire Denis. Si tratta di una commedia sentimentale stiracchiata, verbosa e irrisolta, vagamente ispirata al saggio "Frammenti di un discorso amoroso" del noto semiologo francese Roland Barthes, reinterpretato appunto da Christine Angot. Descrive i crucci sentimentali e sessuali di Isabelle, una pittrice parigina cinquantenne, raffinata e velleitaria borghese, divorziata, con un figlio. Una donna che insegue ossessivamente l'ingenuità romantica nell'amore e che si ritrova costantemente delusa e confusa. Un personaggio ben poco credibile, interpretato proprio dalla stessa Juliette Binoche. Si può quasi affermare che, nel caso di entrambi questi film, Claire Denis realizza opere dedicate alla relazione amorosa, in un caso alla retorica e nell'altro alla crisi, rivolte al grande pubblico, all'opposto rispetto al suo cinema, essenziale, radicale, "fisico" e austero nelle parole. È sufficiente ricordare alcuni tra i suoi film più convincenti: **Beau Travail** (1999), **Vendredi soir** (2002) e **35 rhums** (2008). La sua poetica cinematografica fino a **Les salauds** (2013) è infatti sempre stata imperfetta, tra vizi di psicologismo e qualche tentazione moralistica, ma nutrita da una vera autorialità e spesso capace di ritrarre, con una certa originalità, l'animo e la psicologia femminili e i rapporti familiari e sentimentali sulla traccia di uno spirito laico, memore delle lezioni della Nouvelle Vague. Inoltre occorre aggiungere che **Avec amour et acharnement** è connotato da uno stile irregolare perché l'editing, curato da Emmanuelle Pencalet, Sandie Bompar e Guy Lecorne, appare disordinato quasi che Claire Denis abbia voluto vanamente riflettere la confusione dello stato d'animo di Sara. Da queste carenze di scrittura e di messa in scena, che incidono sulla caratterizzazione e sulla comprensione dei personaggi, derivano certamente anche le evidenti difficoltà interpretative palesate soprattutto da Juliette Binoche, da Grégoire Colin e dal giovane Issa Perica. E ancora, mentre la fotografia, curata da Eric Gautier appare ben modulata, la colonna sonora curata da Stuart Staples e dal suo gruppo Tindersticks, fedeli collaboratori di claire Denis, appare troppo suggestiva di incongruenti toni noir e piuttosto invadente.

Everything Will Be OK, diciannovesimo film del cinquantasettenne cambogiano Rithy Panh, ha ottenuto L'Orso d'Argento per un eccezionale contribuito artistico, attribuito allo stesso regista e allo scenografo Sarit Mang. Si tratta di un documentario pamphlet che segna una nuova tappa nella ricerca rispetto alle vittime dei genocidi e delle guerre. Dal 1989 Rithy Panh ricostruisce episodi della dittatura agghiacciante dei comunisti Khmer Rossi, in Cambogia, responsabili della eliminazione di due milioni di abitanti nel periodo dal 1975 al 1979, attraverso i suoi lucidi e toccanti documentari. Citiamno i più significativi: **S 21, la machine de mort khmère rouge** (2003); **Les artistes du théâtre brulé** (2005); **Duch, le maître des forges de l'Enfer** (2011); **L'image manquante** (2013); **Exil** (2016); il dolente eppure lucido **Les tombeaux sans nom** (2018) che nasce dall'esigenza di ritrovare la pace, combattendo l'oblio e di accompagnare la ricerca della memoria del genocidio. Nel 1975 Rithy Panh aveva undici anni e venne deportato dai Khmer Rossi con tutta la sua famiglia: fu l'unico sopravvissuto. Nel 1979, ad appena quindici anni, riuscì a ottenere un salvacondotto e a lasciare la propria patria e si stabilì in Francia. Tuttavia, pur sentendo la condizione di esiliato come propria, per lui, anche tuttora, l'esilio rappresenta una condizione di abbandono e una terrificante solitudine. È il risultato dello sradicamento, della perdita di un'identità condivisa, di una cultura, di un modo di vivere e di pensare. Rithy Panh non riesce a dimenticare e non accetta l'ingiustizia. Con **Irradiés** (2020), presentato e premiato anch'esso alla Berlinale, allarga il campo dell'evocazione e della presa di coscienza, includendo anche la tragedia del bombardamento atomico di Hiroshima e di Nagasaki, i campi di sterminio nazisti, i massacri in Rwanda e nella

ex Jugoslavia. La dolorosa testimonianza intreccia e sovrappone immagini, accensioni fantastiche, brandelli di poesie e di letture, baluginii di effetti speciali, frammenti di repertorio e footage. **Everything Will Be OK** prosegue stancamente sulla stessa linea, evocando in un crescendo, tutto un campionario di nefandezze e di tragedie che ha afflitto l'umanità nel corso del XX secolo e fino a oggi. Con diorami e filmati di repertorio Rithy Panh racconta una storia distopica e riflette sul rapporto degli uomini con le altre specie animali, da sempre basato sullo sfruttamento anche crudele. Attraverso la creazione di una scenografia indubbiamente suggestiva, con maquettes in scala ridotta popolate da pupazzetti di vari animali immobili, ma intagliati con fattezze molto espressive e quasi capaci di comunicare espressioni e sentimenti, configura un incubo carico di simbolismi. Dopo un secolo di ideologie genocide e di specismo distruttivo, in una prospettiva capovolta gli animali hanno schiavizzato gli esseri umani e conquistato il mondo. Il nostro pianeta sarebbe quindi popolato da scimpanzé, gorilla, cinghiali, leoni e altre fiere che, attraverso una macabra rivoluzione zoologica, stanno ricreando le atrocità dell'ultimo secolo. I volti ieratici e attoniti di queste figure di animali, osservano gli orrori dell'umanità che scorrono e si sovrappongono su schermi che proiettano filmati di repertorio che il regista ha raccolto da archivi di tutto il mondo. L'impianto visivo è sorprendente. È costruito su un mix confuso di immagini, su schermi divisi anche in otto parti, dove i segni di antiche civiltà, come Stonehenge, si affiancano alle immagini di **Metropolis (1927)**, il capolavoro muto di Fritz Lang, e dove i volti dei condannati a morte dal regime di Pol Pot sono raffigurati come le fotografie taggate usate sui social. Fino a una specie di tripudio in cui le ogive dei razzi spaziali vengono accostate al fungo della bomba atomica. Forse Rithy Pan è stato stimolato dalla pandemia da coronavirus Sars-Cov2, ma purtroppo sembra aver smarrito l'incisiva capacità di ri-creare e analizzare senza retorica i percorsi del male. In effetti mette in scena una carrellata contraddittoria di orrori della storia dell'umanità, mescolati con immagini truci di sperimentazione scientifica di laboratorio sugli animali, incorrendo in alcune cadute estetizzanti e rischiando un risultato di inefficace e ambigua omologazione.

Drii Winter (A Piece of Sky), opera seconda dell'attore e regista svizzero trentanovenne Michael Koch, ha ottenuto la Menzione Speciale. Si tratta di un melodramma che pare sia stata ispirato da una storia vera. Configura una problematica storia d'amore che, attraverso una deriva di psicologismo d'accatto con accenti lombrosiani, collassa inesorabilmente fino a una esplosione di insensata violenza. La vicenda è ambientata in un remoto villaggio alpino della Svizzera tedesca dove vive una comunità aggrappata alle tradizioni e segnata da un piatto conservatorismo. Il protagonista è Marco (Simon Wisler), un trentenne robusto e tarchiato, taciturno, molto timido e, apparentemente, rozzo e sempliciotto. Proviene dalla pianura e quindi viene considerato un outsider. Ha trovato lavoro durante l'estate come stagionale, assunto come aiutante da un maturo montanaro per occuparsi delle sue vacche e del terreno di pascolo. Guardato inizialmente con una certa diffidenza, viene ben presto accettato perché dimostra di essere un buon lavoratore. Marco frequenta la taverna del paese, unico vero punto di ritrovo, e non si cura del fatto che la sua abitudine di bere tè freddo anziché birra, susciti l'ilarità dei presenti. Anna (Michèle Brand), l'avvenente barista trentenne, formatasi come architetto e madre di una bambina nata da una precedente relazione, nota la sua gentilezza e, trovandolo attraente, riesce a sedurlo. L'uomo accetta di buon grado il gioco erotico e i due scoprono una soddisfacente intesa sessuale. Poco a poco si conoscono e, inaspettatamente si innamorano, tra l'incredulità e l'invidia di molti fra i maschi locali che scommettono sull'esito fallimentare di quella imprevista e improbabile relazione. Viceversa fra i due la fiducia reciproca si consolida e sfocia in un tenero amore. Alla fine dell'estate si sposano. Inizialmente le cose procedono bene, ma dopo alcuni mesi Marco manifesta preoccupanti turbe comportamentali e crescenti difficoltà posturali. Si sottopone a una visita medica specialistica e, purtroppo gli viene diagnosticato un tumore cerebrale. Nonostante nel frattempo abbia ricominciato a incontrare un ex fidanzato, Anna decide di continuare a stargli accanto. Marco viene sottoposto a un intervento neurochirurgico e, successivamente, alle cure farmacologiche del caso. Si ristabilisce e sembra aver riacquistato la buona salute e un buon controllo delle proprie azioni. Tuttavia, dopo qualche tempo, inizia a manifestare un morboso interesse a sfondo sessuale nei confronti della figliastra ormai adolescente. Quando i vicini e i colleghi di lavoro apprendono la faccenda, i due coniugi cercano di risolverla. Tuttavia l'esito funesto della anomala via crucis di Marco, purtroppo costellato anche da risvolti grotteschi ed efferati poco credibili, appare inevitabile. Michel Koch ha esordito con un film che riecheggia l'emozionante e intenso cinema in presa diretta dei fratelli Dardenne, che condensa traiettorie esistenziali legate alla realtà sociale più difficile e scomoda: **Marija** (2016), presentato in concorso al Festival di Locarno. Propone l'interessante ritratto drammatico di una trentenne ucraina, emigrata a Dortmund in Germania, dove svolge le

pulizie in un hotel. Lavora duramente spinta dalla ferma volontà di riscattarsi aprendo il proprio salone di parrucchiera. Ma quando viene licenziata senza preavviso è obbligata a una scelta estrema e pericolosa per sopravvivere e per avere la possibilità di perseguire un nuovo progetto esistenziale. Viceversa **A Piece of Sky** appare ben poco convincente e segnato da una volontà programmatica di sorprendere, capovolgendo il tipico immaginario apparentemente idilliaco della vita nelle vallate alpine. Propone la storia drammatica e troppo paradigmatica di una relazione amorosa, inizialmente condivisa con naturalezza, che entra in crisi, fino ad un esito di brutale tragedia. È un film costruito con fredda determinazione, che palesa un'inclinazione determinista a rappresentare una dimensione esistenziale miserabile. Dapprima artificiosamente compiaciuto nella composta interazione tra paesaggio, uomini e animali, diventa progressivamente greve e ossessivo, offrendo anche non pochi momenti ricattatori nei confronti dello spettatore, sulle orme di registe quali la polacca Malgorzata Szumowska e la danese Susanne Bier. Inoltre la messa in scena denota uno stucchevole accademismo espressionista, nella composizione delle inquadrature e delle immagini e nell'ampio uso del fuori campo, che appare comunque dissonante rispetto all'utilizzo di un cast composto largamente da attori non professionali. Si segnale in negativo anche l'utilizzo della musica diegetica, ad esempio quella del coro alpino, posto su verdi pendii, che intona inni che accompagnano e commentano i momenti salienti del beffardo destino di Marco e quella della performance di una troupe indiana impegnata a girare un film di Bollywood nei luoghi degli eventi.

Dedichiamo infine una critica più favorevole ai film premiati che, a nostro parere, sono davvero notevoli o maggiormente convincenti.

So - seol - ga - ui Yeong - gwa (The Novelist's Film), ventisettesimo film del maestro coreano Hong Sangsoo ha ricevuto l'Orso d'Argento, Gran Premio della Giuria. Propone una storia al femminile che disegna un gioco di intrecci e di incontri casuali, tra passeggiate e momenti convivali. La vicenda è apparentemente semplice e si snoda in cinque quadri. Una scrittrice cinquantenne, Junhee (Lee Hyeyoung), si reca in un sobborgo periferico di Seoul per visitare una libreria gestita da una sua vecchia amica, Sewon (Seo Younghwa) , una collega più giovane che aveva perso di vista. In seguito, rimasta sola, visita i dintorni e si reca sulla sommità di una torre panoramica dove casualmente incontra un conoscente di lunga data, Hyojin (Kwon Haehyo), un regista cinematografico, e sua moglie. I tre effettuano una passeggiata in un parco e si imbattono in Kilsoo (Kim Minhee) , una nota attrice trentenne, che da qualche tempo non recita più. La scrittrice entra in confidenza con l'attrice, che è sposata con uno sceneggiatore, e le comunica il suo agognato progetto, quello di dirigere un film, proponendo alla nuova venuta di esserne l'interprete protagonista. In **The Novelist's Film** Hong Sangsoo ripropone il suo magnifico cinema minimalista, semplice e sofisticato, in uno splendido bianco e nero, con rare sequenze a colori: dialoghi brillanti, sottile ironia, amarezza e piccoli equivoci. Disegna un nuovo gioco di intrecci e di incontri casuali, tra passeggiate e momenti convivali, che si snoda in cinque quadri. Vi è un predominante punto di vista femminile, con una labile demarcazione tra letteratura, cinema e vita. Abbiamo una rappresentanza di diversi ruoli artistici, con soggetti che hanno avuto successo, ma anche impegnati in ripensamenti sul proprio lavoro, e di corrispettivi che non ce l'hanno fatta. I film di Hong Sangsoo presentano una descrizione divertita e mordace di personaggi fragili, indecisi e moralmente e intellettualmente contraddittori. Offrono deliziosi spunti tragicomici, attraverso l'osservazione dei comportamenti e la presentazione di strani incidenti. Il flusso drammatico mostra la divaricazione emotiva e comportamentale tra uomini e donne. Configurano un cinema affidato alle cadenze lente dei personaggi, che si trovano a fare i conti con l'immaturità dei loro sentimenti, e ai loro dialoghi buffi e ingenui o pieni di divagazioni intellettuali. È fondato sulla parola, e quindi sulle conversazioni tra pochi personaggi che interagiscono tra loro, ed è nutrito da uno humour fresco e, a volte, sarcastico o amaro, e da un classico stile naturalista. Riecheggia il cinema francese della post Nouvelle Vague, con riferimenti a Rohmer, Rivette, Resnais e Lelouch, e anche quello di Woody Allen, ma è saldamente ancorato a tipologie umane e a contingenze specificamente coreane. . I suoi film raccontano relazioni complicate, rapporti che non decollano o che finiscono, infedeltà e incomprensioni attraversano, insieme a nuovi temi introdotti volta per volta. In **Dangsin - eolgul - apeseo (In Front of Your Face)** (2021), il film immediatamente precedente di Hong Sangsoo, presentato fuori concorso al Festival di Cannes, vi è una protagonista femminile che affronta, con dignità e consapevole amarezza, il declino della vita. Si tratta di un'anziana attrice, nota

durante gli anni ’90, e poi stabilitasi negli USA, che torna a Seoul. È ospite della sorella, ma tra loro l’estraneità supera l’affetto. Poi incontra un regista cinquantenne che l’ha mitizzata e che vorrebbe girare un film con lei. Ma la donna rivela che la propria esistenza volge al termine. Viceversa, in **The Novelist’s Film** si nota un maggior disincanto, e persino una vena di maggior ottimismo, nel rappresentare le relazioni interpersonali. I personaggi non nascondono le loro divergenze e non dimenticano antichi contrasti, ma sono pronti a sperimentare nuove opportunità nei loro rapporti e nell’affrontare il futuro.

Robe of Gems (Manto de gemas), opera di esordio della quarantunenne boliviana Natalia López Gallardo, radicata in Messico dall’età di 20 anni, dal 2000, ha ottenuto l’Orso d’Argento premio della Giuria. Si tratta di un intenso dramma esistenziale che racconta la storia di tre donne, i cui destini si intrecciano, in una cornice claustrofobica segnata dalla sensazione di un continuo imminente pericolo e dalla paura. Si svolge in un’area rurale del centro del Messico, un luogo in cui l’esistenza delle persone, anche di diverso ceto sociale, è tragicamente condizionata dalla violenza, tra narcotrafico e rapimenti, come strumento di sopraffazione e fonte di riscatti, e dalla impotenza e dalla collusione della polizia e delle istituzioni con le bande criminali. Isabel (Nailea Norvind), quarantenne benestante, è visibilmente depressa a causa dell’imminente e complicato divorzio dal marito, un uomo ambiguo che si è stabilito temporaneamente negli Stati Uniti. Quindi, insieme ai suoi due bambini, Benja (Balam Toledo) e Vale (Sherlyn Zavala Diaz), si trasferisce nella villa di sua madre, una matrona dai modi aristocratici e volitivi, che viene descritta nel corso di un esteso flashback in cui si nota la sua freddezza nei confronti della figlia. Nella grande casa in stile modernista, piuttosto decaduta, Isabel ritrova Maria (Antonia Olivares), la fedele domestica quarantenne che tuttavia appare molto turbata e meno diligente del solito. La donna ha subito un grave trauma psicologico in seguito alla inspiegabile scomparsa di sua sorella. Sospettando che possa essere stata vittima di un rapimento da parte di una gang criminale, prende un’iniziativa rischiosa per raccogliere indizi e possibili informazioni. Cerca di fare pressione su Roberta (Aida Roa), la delegata, responsabile della locale stazione di polizia, incaricata del caso. E, contemporaneamente, riesce a diventare addetta alle pulizie nel covo di una gang a cui appartiene anche un giovane violento e sbruffone: Adán (Daniel García), il figlio ventenne di Roberta. Mari sembra essere succube del giovane e, comunque, spera di scoprire qualcosa che le sveli il destino di sua sorella. Isabel, venuta a conoscenza della penosa situazione vissuta dalla domestica, spinta da confuse e diverse pulsioni, sia altruistiche, sia autolesionistiche, tra rabbia e disperazione, pensa di poterla aiutare. Quindi mette in atto un piano azzardato e assurdo. Convince un anziano e fidato giardiniere a colpirla violentemente al dorso con un badile per simulare lesioni a seguito di un sequestro, Successivamente girovaga in auto cercando di assumere informazioni sulla sorte delle persone scomparse. Tuttavia le varie vicende si aggrovigliano con sviluppi inaspettati. Nel frattempo viene scoperta casualmente una fossa comune con resti umani. Roberta, anch’essa collusa con le gang, dapprima si confronta inutilmente con suo figlio e poi, inaspettatamente, decide di interrompere una trattativa su un carico di marijuana in cui sono coinvolti i narcos e alcuni agenti della sua squadra. E sullo sfondo vi sono i bambini di Isabel che soffrono per il comportamento stravagante e assente della loro madre e per le incognite rispetto al suo divorzio. **Robe of Gems** è ispirato dalla situazione presente nello stato di Morelos, dove vive la stessa Natalia López Gallardo, e dalla sua conoscenza della popolazione locale. Propone una rappresentazione in cui si intrecciano le dinamiche familiari, con particolare riferimenti alla relazione tra diverse generazioni e tra genitori e figli, specie bambini e adolescenti, e gli episodi crudi della violenza: i sequestri, i desaparecidos, le stragi e le fosse comuni. Lo sguardo si sofferma sui dettagli e mette insieme realismo e naturalismo, efficace caratterizzazione dei personaggi e tentativi, non sempre riusciti, di introspezione psicologica, tra paura, sensi di colpa, autolesionismo disperato, rassegnazione ed episodi di resilienza. La narrazione diventa frammentaria e spesso enigmatica, con qualche narcisismo autoriale, specie nelle confuse sequenze notturne, e nell’insistenza sull’indecifrabilità di alcuni comportamenti dei personaggi e di alcuni fatti. Sono diverse le conversazioni di cui si inquadra solo un interlocutore, mentre l’altro resta misterioso. Vi è un uso efficace del fuori campo e dei close up sul volto dei personaggi. Si notano i riferimenti al cinema di Carlos Reygadas, di Amat Ascalante e di Lisandro Alonso, autori di cui Natalia López Gallardo è stata editor, ma anche i richiami ai film di Lucrecia Martel e di Michael Haneke.

Rabiye Kurnaz gegen George W. Bush (Rabiye Kurnaz vs. George W. Bush), dodicesimo film del cinquantottenne tedesco

ha ricevuto sia l'Orso d'Argento alla miglior sceneggiatura attribuito a Laila Stieler, sia l'Orso d'Argento al miglior interprete protagonista, attribuito a Meltem Kaptan, attrice tedesca di origine turca. Ispirato da una storia vera, è una commedia drammatica certamente divertente, con una scrittura basata su meccanismi narrativi scontati, ma abbastanza efficaci. Racconta la storia di una famiglia di immigrati turchi ben integrati in Germania, iniziata nel 2001. Rabiye (Melten Kaptan), la madre cinquantenne di un ventenne nato e cresciuto in Germania e radicalizzatosi in una moschea di Brema, è una donna sovrappeso, semplice, paciosa ed esuberante. Il giovane partito per l'Afghanistan all'insaputa della famiglia, per unirsi ai combattenti jihadisti, poco prima dell'attentato alle Torri gemelle di New York, viene arrestato in Pakistan e poi rinchiuso nella prigione di Guantanamo. Rabyie, aiutata da Bernhard Docke (Alexander Scheer), un avvocato esperto di diritti civili, che accetta di aiutarla spinto da motivazioni umanitarie, ingaggia una battaglia strenua, recandosi anche a Washington per ottenere il rilascio del figlio. Ma la liberazione e il ritorno a casa del giovane avverrà dopo ben dodici anni. Senza dubbio travolgente e di talento la interpretazione di Meltem Kaptan attrice tedesca di origine turca. Tuttavia **Rabiye Kurnaz vs. George W. Bush** risulta abbastanza condizionato da un approccio politicamente corretto di denuncia rispetto alla violazione dei diritti civili, che invece banalizza il contesto politico della vicenda. E si concentra pienamente, con assoluta empatia, sul ritratto di una madre sofferente, ma comunque ottimista e indomabile, spinta dal suo amore incondizionato per un figlio, di cui non si arriva mai a capire se fosse solo ingenuo o anche fanaticamente votato al terrorismo islamista.

Alcarràs, opera seconda della trentacinquenne catalana Carla Simón,ha ottenuto l'Orso d'Oro al miglior film. Propone il ritratto di una famiglia allargata di coltivatori di pesche che vive in una vecchia casa colonica circondata da un grande frutteto, ad Alcarràs, un piccolo villaggio della Catalogna, nel corso di una lunga estate. Nella famiglia Solé convivono tre generazioni: il patriarca; i suoi due eredi quarantenni con le mogli; i loro figli, adolescenti e bambini. L'anziano capofamiglia era un fittavolo a cui i latifondisti locali avevano affidato il podere sulla parola. Ma dopo molte decadi, non essendo mai stato stipulato un contratto scritto, ora ne rivendicano la restituzione, prima della fine dell'estate. In realtà quei padroni hanno deciso di sradicare le piante da frutto per installarvi un impianto di pannelli solari: un affare molto più remunerativo. I Solé si trovano quindi di fronte alla necessità di effettuare l'ultimo raccolto in tempi brevi, avvalendosi dei braccianti africani, prima dello sfratto. E poi, come sempre, devono vendere le loro pesche alla cooperativa di cui sono soci altri agricoltori, piccoli proprietari terrieri. Ma anche su quel versante vi sono problemi. Vi è un'aspra vertenza che impegna i membri della cooperativa per ottenere di vendere i loro prodotti a un prezzo equo di fronte ai soprusi delle grandi catene commerciali che, per abbattere i costi, pretendono di pagare la merce il meno possibile. Carla Simón propone un affresco della vita rurale, tra l'elegia di un mondo che sta scomparendo, di fronte a una modernizzazione arrembante e rapace, e il bozzetto che celebra i valori familiari. Una piccola saga che rasenta il dramma e si smorza in un epilogo esemplare e del tutto prevedibile. Sulle tracce della sua fortunata opera di esordio, **Estiu 1993 (Summer 1993)**, ritratto di formazione dolceamaro di una bambina di sei anni che non si rassegna alla perdita della madre, nonostante l'affetto degli zii, Simón conferma la scelta di un registro di naturalezza, empatia e sensibilità, con ritmi lenti e dialoghi alternati ai silenzi. Caratterizza con cura i personaggi, sfruttando al meglio attori non professionisti e non attori e riesce a mostrare sempre il loro punto di vista, dedicandosi in particolare agli adolescenti e ai bambini, i quali non capiscono le ruvidezze degli adulti e le loro liti. In **Alcarràs** la narrazione si snoda tra vari episodi, senza enfasi o veri eccessi drammatici. Privilegia la descrizione delle relazioni personali, con particolare riferimento ad affetti e sentimenti, tra rabbia, caparbietà e appelli al buon senso. Tuttavia non si può non notare un intento programmatico, accuratamente occultato, ma indubbiamente idealizzante, rispetto al mondo contadino. Ne deriva un'eccessiva semplificazione del contesto e il limite di alcuni dialoghi che sembrano esistere solo per spiegare quello che succede in seguito. Gli intrecci e le divisioni sono risolti spesso in modo artificioso, secondo un'ottica di composizione dei contrasti che depotenzia la profondità dello sguardo, pur caratterizzato da una sapiente propensione documentaristica. E ne consegue anche un certo eccessivo compiacimento estetico, specie nella rappresentazione dell'ambiente naturale.

Nana (Before, Now & Then), quinto film scritto e diretto dalla trentaquattrenne indonesiana Kamila Andini, ha ottenuto l'Orso d'Argento, attribuito all'attrice Laura Basuki, quale miglior interprete non protagonista. È un period film che adatta un romanzo del

poeta e scrittore indonesiano contemporaneo Ahda Imran. Un'opera di notevole eleganza formale e qualità estetica, perfettamente ambientata nell'isola di Giava durante gli anni '60, nell'epoca successiva al colpo di stato del generale Suharto. Presenta la vicenda melodrammatica di una donna di condizione agiata con un passato tormentato. Radem Nana Suhani (Happy Salma), è una trentenne, molto bella e raffinata, che conduce una vita confortevole, essendo sposata da molti anni con Mr. Darga (Arswendy Bening Swarar), un ricco proprietario terriero più anziano di lei, e madre di un ragazzino. Nella incantevole grande villa di famiglia in campagna, predispone ogni giorno, con gusto ed efficienza, i rituali del lavoro svolto dai domestici e organizza periodici splendidi ricevimenti, con sessioni di musica e di danze tradizionali giavanesi, riservati ai maggiorenti locali ospiti di suo marito. Quest'ultimo le riserva un sincero affetto e una grande considerazione. Tuttavia l'apparente placida tranquillità di Nana nasconde una pena segreta che si ripresenta ogni volta in occasione di un pauroso sogno ricorrente che ripropone il misterioso prologo del film. La donna rivive i fatti tragici di 15 anni prima, quando, durante i conflitti interni in occasione della guerriglia per ottenere l'indipendenza dai colonizzatori olandesi, il suo primo marito, che lei non ha mai dimenticato, era scomparso in circostanze mai chiarite. Quindi, dopo l'uccisione di suo padre, era riuscita a evitare di esser sequestrata da parte di uomini armati, grazie a una fuga disperata nelle foreste insieme alla sorella maggiore. E si era stabilita in una diversa località dove, in seguito, aveva conosciuto e sposato Mr. Darga. Poi un giorno Nana scopre che il ricco consorte ha avuto una relazione, forse non del tutto conclusa, con un'amante. E, compiendo un atto di coraggio, si reca nel mercato della città per conoscerla. Si trova di fronte Ino (Laura Basuki), una volitiva quarantenne, proprietaria di una macelleria, che sembra essersi emancipata dalla tutela degli uomini. E, inaspettatamente, tra le due donne nasce un'amicizia. Nana trova un'alleata nella sua iniziativa per sottrarsi alla passività in cui è caduta e per ottenere maggior autonomia da parte di suo marito, Mr. Darga. Proprio durante questa esperienza il passato di Nana riemerge: un giorno, mentre cammina in città, riconosce il suo primo marito, che ignorava fosse ancora in vita. Da quel momento i due iniziano a incontrarsi in un ristorante. Nana si rende conto di essere ancora innamorata e di volere sciogliere il vincolo che la lega a Mr. Darga, pur essendo cosciente di dover pagare un amaro prezzo per questa scelta. Kamila Andini privilegia i ritratti femminili, mettendo a fuoco gli sforzi delle donne per poter compiere le loro scelte in una società di antiche tradizioni, in cui sono condizionate da vincoli familiari e religiosi. E ha sempre optato per un approccio calmo nella descrizione della psicologia e delle emozioni dei personaggi. Ha esordito con **Laut Bercermin (Tghe Mirror Never Lies)** (2011), intrigante racconto di formazione in cui una ragazzina dodicenne della etnia Bajo cerca di rivedere l'immagine del padre, scomparso in mare, attraverso l'esecuzione di un rituale basato sull'uso di uno specchio regalatole dal genitore. **Sekala Niskala (The Seen and the Unseen)** (2017) compone il delicato ritratto di una bambina di dieci anni che affronta l'agonia e la morte del fratello gemello, facendo appello alla propria immaginazione come contraltare della realtà. **Yuni** (2021) narra, con genuina sensibilità, la vicenda di una sedicenne che abita in una piccola comunità e che sfida i pregiudizi e i presagi negativi, rifiutando le proposte di matrimonio per continuare gli studi dopo aver terminato la scuola superiore. **Nana** è indubbiamente un'opera più ambiziosa ed elaborata in termini di descrizione accurata, con scenografie e costumi autentici, dell'epoca, delle tradizioni culturali e delle convenzioni sociali. La narrazione, non priva di ellissi e di qualche elemento surreale, adotta felicemente il punto di vista della protagonista rispetto ai suoi traumi, all'ambiguità degli stati d'animo e al percorso di maturazione e di scelta. E caratterizza bene, nel contempo, anche gli altri personaggi principali. Inoltre è ben coadiuvata dalla qualità interpretativa di tutto il cast, con particolare riferimento alla speciale espressività e sensualità di Happy Salma e di Laura Basuki. Tuttavia si notano alcune sottili forzature di carattere imitativo e uno stile viziato da un certo accademismo e da qualche compiacimento. In particolare, nel corso dell'epilogo incentrato sulla descrizione dell'incontro, tra Nana e il suo primo marito, emerge chiaramente un riferimento troppo esplicito, e quasi imitativo, della magnifica dinamica sentimentale che intercorre tra i due mancati amanti, protagonisti di **In the Mood for Love** (2000), il capolavoro di Wong Kar-Wai. Anche la messa in scena, caratterizzata, da una curatissima composizione delle immagini e delle inquadrature e da un sapiente uso dei piani sequenza, unitamente alla sontuosa fotografia curata da Batara Goempar e al prezioso editing di Akhmad Fesdi Anggoro, mostra una netta approssimazione al voyeurismo del seducente cinema del citato Wong Kar-Wai.

GIOVANNI OTTONE