

CINEMA

70. INTERNATIONALE FILMFESTSPIELE BERLIN

Berlino: vince il cinema iraniano antiregime Europei e americani alla ribalta

Premiati: Mohammad Rasoulof, Eliza Hittman, Hong Sang-soo
Damiano e Fabio D'Innocenzo, Benoît Delépine e Gustave Kervern

La settantesima edizione della “Berlinale” è stata celebrata commemorando una storia di presenza insostituibile fin dagli anni della cosiddetta “Guerra Fredda”: il Festival è stato inaugurato il 6 giugno 1951. Nel corso di questi decenni ha presentato complessivamente circa 18.500 film, con un crescente impegno nel lancio di opere con tematiche socialmente e politicamente scottanti e significative e nel sostegno sempre più rilevante nei confronti dei registi giovani e indipendenti, accanto alla presentazione di blockbuster di autori più affermati. Nel corso degli anni, a Berlino, non sono mai mancate le star e il glamour si è accentuato nell'ultimo decennio e, in parallelo, la “Berlinale” è diventata anche un appuntamento imprescindibile per l'industria cinematografica di tutto il mondo. Le celebrazioni dell'importante anniversario che ricorre quest'anno non sono state accademiche, né magniloquenti, ma hanno rivelato l'orgoglio di un Festival radicato in un glorioso passato di successi, ma rivolto al futuro. Tra i molti dibattiti ed eventi celebrativi ricordiamo una delle iniziative più significative: il programma speciale “**On Transmission**” che ha costituito l'occasione per un confronto e un dialogo tra 14 affermati filmmaker, di 8 Paesi europei e asiatici, che hanno partecipato con le loro opere nella storia del Festival durante le ultime decadi. In effetti, su invito del Festival, 7 registi hanno scelto ognuno un collega con cui sentono particolare affinità, formando quindi coppie che si sono confrontate, presentando in successione uno dei loro film più significativi durante una lunga sessione di proiezione preceduta da una conversazione di fronte al pubblico. Elenchiamo i registi partecipanti e i film presentati, che hanno costituito una specialissima vetrina selettiva del miglior cinema contemporaneo, ospitata nella sala della Akademie der Künste: le ungheresi Ildikó Enyedi e Zsófia Szilágyi, con i rispettivi film **Tströl és lélekröl (On Body and Soul)** (2017) e **Egy nap (One Day)** (2018); gli italiani Paolo Taviani e Carlo Sironi, con i rispettivi film **Cesare deve morire** (2012), co-diretto con Vittorio Taviani, e **Sole** (2019); le tedesche Margarethe von Trotta e Ina Weisse, con i rispettivi film **Heller wahn (Sheer Madness)** (1983) e **Der Arkitekt (The Architect)** (2008); i cinesi Jia Zhang – ke e Huo Meng, con i rispettivi film **Xiao wu (Artisan Pickpocket)** (1998) e **Guo zhao guan (Crossing the Border)** (2018); i francesi Claire Denis e Olivier Assayas, con i rispettivi film **35 rhums (35 Shot of Rum)** (2008) e **Irma Vep** (1996); gli svedesi Roy Andersson e Niki Lindroth von Bahr, con i rispettivi film **En kärlek historia (A Swedish Love Story)** (1970) e i 4 cortometraggi **Tordo ch Tord (Tord and Tord)** (2010), **Simhall (Bath House)** (2014), **Min börda (The Burden)** (2017) e **Nägot att Minnas (Something to Remember)** (2019); il cinese, di Taiwan, Ang Lee e il giapponese Kore-eda Hirokazu, con i rispettivi film **Brokeback Mountain** (2005) e **Wandafuru raifu (After Life)** (1998).

L'edizione del Festival di quest'anno ha confermato una tradizione storica di impegno e di qualità, presentando alcune opere

CINEMA

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. Numerosi i film nuovi, un totale di 200 premières mondiali e decine di anteprime internazionali (ben 16 anteprime mondiali nella sezione competitiva ufficiale "Wettbewerb Competition" e 21 lungometraggi opere prime, presenti nelle sezioni "Encounters", "Panorama", "Forum", "Generation" e "Perspektive Deutsches Kino", in lizza per il "Best First Feature Award"), diversi dei quali caratterizzati da soluzioni narrative ed estetiche innovative. Il programma delle varie sezioni del Festival ha offerto sia un ampio panorama della cinematografia mondiale più attuale, attraverso il consueto mix di grandi produzioni di Hollywood (tra cui alcuni dei concorrenti ai prossimi imminenti Oscar) e di opere indipendenti, di finzione e documentari, sia iniziative, di alto profilo, di dibattito su temi culturali e su problemi di progettazione e di produzione cinematografica. La "Berlinale" è un Festival di categoria A, si svolge in una delle principali metropoli europee, a vocazione nettamente internazionale, ed è indirizzato prima di tutto al pubblico. Anche quest'anno ha conseguito un bilancio prestigioso di audience, con un totale di oltre 330.000 biglietti venduti, garantendo un'ottima fruizione dei 341 film proposti nelle varie sezioni e presentati in un totale di una settantina di sale, tra cui il magnifico Berlinale Palace e le multisale vicine, nella modernissima area di Postdamer Platz, ma anche le 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, perfettamente fornita di nuovissime tecnologie, a Charlottenburg. In effetti è il terzo principale Festival cinematografico mondiale per importanza e quindi è un appuntamento fondamentale per una vera folla di addetti professionali. Da un lato i soli critici e giornalisti accreditati sono stati 3.447, provenienti da 82 Paesi. Dall'altro gli operatori dell'industria, funzionari ed agenti delle compagnie di produzione e di distribuzione, buyers e sellers, hanno animato, come di consueto, lo "**European Film Market (EFM)**". È uno dei principali appuntamenti mondiali del business internazionale, dove si sono visti e contrattati circa un migliaio di film. Si svolge parallelamente al Festival ed è collocato nel vicino magnifico edificio, in stile rinascimentale, Martin Gropius Bau. Il totale degli accreditati dell'industria, comprensivo di registi, attori e tecnici vari, produttori e finanziatori del "**Co-Production Market**" (alla sua diciassettesima edizione hanno partecipato 568 professionisti che hanno visionato e discusso 38 progetti con origine da 34 Paesi), è stato di circa 11.423, provenienti da oltre 100 Paesi, con una presenza di un numero approssimativo di 564 società e compagnie che hanno presentato 732 film attraverso 971 proiezioni.

Il 70° anniversario della "Berlinale" ha coinciso con una svolta che dovrebbe garantire una grande opportunità di rinnovo e di rilancio. Nella primavera del 2019, dopo le dimissioni del tedesco Dieter Kosslick, Direttore Artistico per 19 anni consecutivi, a partire dal 2001, in seguito al mancato rinnovo del suo contratto, il Ministero della Cultura federale tedesco ha nominato una nuova doppia direzione del Festival: il critico e programmatore italiano quarantottenne Carlo Chatrion, già Direttore Artistico del Festival di Locarno dal 2012 al 2018, è il nuovo Direttore Artistico; l'olandese sessantaquattrenne Mariette Rissenbeek, produttrice cinematografica in Germania fin dal 1986 e dal 2003 responsabile delle relazioni internazionali di German Films, ente promotore del cinema tedesco, è diventata Executive Director. Come noto Chatrion è stato chiamato a sostituire lo storico direttore Dieter Kosslick perché il profilo di quest'ultimo si era progressivamente appannato nell'ultimo quinquennio a causa di alcune scelte specifiche in tema di selezione dei film, che hanno dimostrato un certo conformismo, la predilezione per i film d'epoca, i biopic di personaggi famosi e le tematiche politicamente corrette e soprattutto, secondo i detrattori, per aver subito la supremazia del Festival di Cannes e della Mostra di Venezia. Purtroppo, in sede di bilancio, occorre rilevare che le scelte di nuova configurazione di sezioni e programmi operate da Chatrion, e del suo team di stretti collaboratori (in gran parte gli stessi che lo hanno coadiuvato e consigliato durante il suo incarico per sei anni al Festival di Locarno), hanno determinato una nuova caratterizzazione del Festival più confusa e problematica. Si può sostenere che, pur avendo confermato la storica apertura del Festival al cinema che affronta temi con risvolti sociali e politici significativi e al cinema indipendente più innovativo, Chatrion sembra volerlo rimodulare in larga parte a immagine

CINEMA

e somiglianza del Festival di Locarno, ma con un surplus di decisioni incerte e velleitarie, che hanno portato la “nuova” Berlinale a essere posizionata precariamente a metà strada tra la caratterizzazione polivalente di alto profilo e quella di tempio della cinefilia più snob e militante. Questo fatto nasce dalla volontà di Chatrian, che già si era manifestata a Locarno, di non definire un orientamento programmatico e qualitativo coerente, ma di cercare invece di accontentare tutti i tipi di pubblico, avvalorando una concezione che anche nei Festival debba esistere e convivere un cinema di serie A e uno di serie B. Le modifiche più significative attuate sono state le seguenti: l'introduzione di una nuova sezione competitiva, “Encounters”, dal profilo indefinito e molto disomogenea, con il risultato di non configurare affatto una vetrina esclusiva per giovani autori di opere prime e seconde, dato l'intento di imitare la doppia competizione presente nel programma della selezione ufficiale del Festival di Cannes (laddove in quel contesto la suddetta doppia competizione assume ben altro significato e coerenza), creando un'assurda concorrenza con il concorso ufficiale, “Wettbewerb Competition”; l'ampliamento della sezione “Berlinale Special”, che da anni era la più indefinita e composita, trasformandola in una vetrina di film di genere, spesso didascalici, dedicati al grande pubblico, con proiezioni di gala, e portandola ad essere una copia della sezione “Piazza Grande” del Festival di Locarno; il ridimensionamento delle storiche sezioni non competitive “Panorama”, nota per la presenza di film a metà strada tra art house e big audience, i film con tematica LGBT e i documentari di rottura e di denuncia e “Forum”, culla del cinema indipendente e sperimentale, che quest'anno ha celebrato il 50° anniversario, sempre molto amate e seguite dal pubblico tedesco, che hanno subito ciascuna un taglio di circa il 20% di film, mettendo in crisi i risultati del lungo e positivo lavoro di consolidamento qualitativo effettuato dai precedenti storici curatori responsabili, rispettivamente Wieland Speck e Christoph Terhechte.

Per il diciottesimo anno consecutivo è stato realizzato il **Berlinale Talent Campus**, denominato **Berlinale Talents**, un progetto di carattere formativo culturale e di interscambio con l'industria cinematografica, dedicato a giovani filmmakers e altri operatori professionali del mondo cinematografico, in campo artistico e produttivo. L'evento si è svolto durante sei giorni consecutivi, dal 22 al 27 febbraio, presso le sale del “HAU Hebbel am Ufer”, e presso il “Berlinale Talents Market Hub” nell'ambito dell'EFM, con la collaborazione di alcuni partners prestigiosi quali il “Creative Europe - MEDIA Programme”, dell'Unione Europea, e il “Medienboard Berlin-Brandenburg”. Alle giornate hanno partecipato 255 giovani talenti emergenti, con varie professionalità nel mondo del cinema, provenienti da 85 Paesi, e 130 esperti e coordinatori, presenti in un centinaio tra workshop e seminari professionali (Script Station, Talent Project Market, Acting Studio, Camera Studio, Editing Studio, Production Design Studio, Sound Studio, Talent Press, Market Studio, ecc.), conferenze e discussioni sui film presentati come case study. Il programma di quest'anno ha proposto alcune questioni di grande interesse affrontate nell'ambito di 25 incontri pubblici e nelle discussioni successive alla proiezione di 4 feature film e di alcuni cortometraggi presenti in diverse sezioni del Festival. Ricordiamo inoltre la trentaquattresima edizione del “**Teddy Queer Film Award**”, che premia annualmente i migliori film con tematica LGBT, ovvero di diversità sessuale, presentati nelle varie sezioni del Festival. Infine, tra le molte altre iniziative collaterali, citiamo la ventiduesima edizione della manifestazione “**Shooting Stars - Introducing Europe's New Acting Talent**”, organizzata dalla “European Film Promotion” e dedicata a presentare e a promuovere 10 giovani attori e attrici di diversi Paesi europei, affermatasi negli ultimi 3 - 6 anni nei rispettivi ambiti nazionali, rappresentativi di varie scuole di recitazione e di diverse tendenze espressive.

La tradizionale retrospettiva del Festival, organizzata dal 1977 in collaborazione con la “Deutsche Kinematek”, sotto la supervisione del Dr. Rainer Rother, è stata dedicata al prestigioso sceneggiatore, regista e produttore statunitense **King Vidor** (1894 - 1982), una figura centrale nella storia del cinema americano. Un autore versatile che si è cimentato con vari soggetti e generi, caratterizzando sempre le qualità umane dei personaggi delle sue storie e rappresentando in modo incisivo le contraddizioni sociali. Si tratta di un artista che ha percorso una formidabile carriera, realizzando circa 70 film nell'arco di 67 anni, di cui 54 feature films narrativi nel periodo dal 1919 al 1959. Inizia in Texas nell'epoca del cinema muto, e, dopo essere stato un cameraman di cinegiornali e addetto alla proiezione dei film nelle sale cinematografiche, debutta nel 1913 come regista autodidatta. Quindi già nel 1915 si reca

CINEMA

a Hollywood e si afferma nel periodo dal 1923 al 1944 come uno dei più abili registi ingaggiati dalla nota casa di produzione Metro - Goldwyn - Mayer. Si distingue con opere che rappresentano l'archetipo dell'uomo comune, alle prese i drammi quotidiani della vita, e le figure di suggestivi antieroi che popolano drammi, film di impegno civile e western. Si devono citare i suoi due primi capolavori, molto lodati dalla critica anche in ragione dell'utilizzo davvero innovativo della macchina da presa: il malinconico film di guerra **The Big Parade** (1925), che ha influenzato noti registi contemporanei come G.W. Pabst e Lewis Milestone, e **The Crowd** (1928), un film vagamente "populista" che propone uno studio di caratteri franco e senza sconti. King Vidor dimostra talento anche realizzando riuscite commedie di genere "screwball" o di maniera, tra cui **The Patsy** (1928) e **Show People** (1928), interpretate da attrici quali Marion Davies, Gloria Swanson, Lilian Gish e Pola Negri. Successivamente diventa un protagonista dell'eroica prima era del cinema sonoro, tra il 1929 e il 1937, realizzando film di grande successo: il violento western **Billy the Kid** (1930); il dramma familiare **The Champ** (1931); il dramma sentimentale tragico, con ambientazione esotica tropicale, **Bird of Paradise** (1932); **The Stranger Returns** (1933) e **Our Daily Bread** (1934), drammi sociali che ben riflettono l'epoca della Grande Depressione economica; i drammi romantici e tragici **Street Scene** (1931), **Cynara** (1932), **The Wedding Night** (1935) e **Stella Dallas** (1937). Nel biennio 1935 - 1936 accetta la proposta della Paramount e dirige due film che non hanno riscosso un buon successo di pubblico: **Red the Rose** (1935), un dramma familiare e sociale ambientato alla vigilia della Guerra Civile Americana e western con implicazioni morali **The Texas Rangers** (1936), un western con implicazioni morali. Dopo aver recuperato un buon rapporto con l'ostico e irascibile produttore Samuel Goldwyn, King Vidor realizza alcuni film di grande impegno, prodotti nuovamente dalla MGM, che ottengono successo di pubblico e prestigiose candidature agli Academy Awards: **The Citadel** (1938), un dramma moralista, che adatta l'omonimo romanzo dello scrittore britannico A. J. Cronin, di cui è protagonista un medico idealista che paga di persona l'impegno per dedicarsi a curare i minatori affetti da tubercolosi in una cittadina del Galles; **Northwest Passage** (1940), un period film, girato con il nuovo Technicolor camera system, che adatta un romanzo epico dell'era coloniale americana, raccontando una spedizione punitiva dell'armata britannica contro un villaggio di indigeni amerindi Abenaki (Iroquois), alleati dei francesi durante le cosiddette Indian Wars; **Comrade X** (1940), una commedia politica, solo apparentemente farsesca, ambientata in Unione Sovietica, con Hedy Lamarr e Clark Gable. Nel 1946 dirige uno dei suoi grandi capolavori: **Duel in the Sun**, tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore e sceneggiatore Niven Busch. Si tratta di un western, con un sapiente trattamento melodrammatico e noir, che racconta la saga familiare dei mandriani McCanles che si consuma nello scontro tra due generazioni. Il cast annovera ottimi attori: Lionel Barrymore, Lillian Gish, Joseph Cotton e Gregory Peck. Nella fase finale della sua carriera, dal 1949 al 1959, King Vidor realizza altri film molto riusciti e alcuni capolavori, prodotti da Warner Brothers, Twentieth Century Fox e da Dino De Laurentis: **Beyond the Forest** (1949), un melodramma noir intenso e scandaloso che racconta il tragico declino di una donna appartenente alla piccola borghesia, interpretata da Bette Davis, dall'infedeltà coniugale all'omicidio, fino a una sordida morte; **Japanese War Bride** (1952), un dramma in cui si intrecciano il pregiudizio razzista e le nevrosi familiari; **Man Without a Star** (1955), un western iconografica in cui il violento conflitto tra un ricco latifondista allevatore di bovini e i suoi vicini agricoltori poveri conduce al confronto tra due gunmen, interpretati da Kirk Douglas e da Richard Boone; **War and Peace** (1956), il sontuoso adattamento dell'omonimo capolavoro letterario (1869) di Lev Tolstoj, interpretato da Henry Fonda e da Audrey Hepburn, con al centro i temi dell'individualismo, della centralità della famiglia, della cultura contadina e del sentimento patriottico; **Solomon and Sheba** (1959), un grandioso dramma di derivazione biblica in cui si mescolano guerra, sentimenti e religione, con soluzioni narrative e tecnico - stilistiche strabilianti, noto anche perché durante le riprese Tyrone Power morì a causa di un infarto cardiaco e il film dovette essere completamente rigirato dopo il recasting con Yul Brinner, che interpretò brillantemente il protagonista, il re Salomone. King Vidor è stato Presidente della della Screen Directors Guild dal 1936 al 1938, il primo sindacato dei registi americani. Dopo aver ricevuto la nomination come Best Director agli Academy Awards per ben cinque volte, senza mai ottenere l'Oscar, nel

CINEMA

1979 è stato insignito con un Honorary Academy Award. La retrospettiva ha compreso 37 lungometraggi girati nel corso di sette decenni.

Il Festival ha attribuito il suo prestigioso premio, la Berlinale Camera 2020, alla sceneggiatrice e regista tedesca **Ulrike Ottinger** (1942), che si ritiene sia stata una dei più importanti filmmaker tedeschi fin dagli anni '70. Nel corso della sua lunga carriera ha realizzato 25 film, tra cortometraggi, documentari e feature films, molti dei quali girati in Asia, nelle regioni del Far East. Il suo documentario più recente, **Chamisso's Schatten (Chamisso's Shadow)** (2018) è l'ultimo dei suoi 12 film che sono stati presentati alla "Berlinale", in gran parte nella sezione Forum. La "Berlinale" ha inoltre premiato, con l'Orso d'Oro alla carriera, una tra le più importanti protagoniste del cinema europeo e internazionale: l'attrice britannica, naturalizzata statunitense, **Helen Lydia Mirren** (1945), pseudonimo di Helen Mironoff, figlia del russo Vasilij Petrovič Mironov e dell'inglese Kathleen Rogers. Si tratta di una star attiva da quattro decenni in teatro (in particolare presso la "Royal Shakespeare Company"), in televisione e nel cinema. Durante la sua lunga carriera, tuttora in corso, ha recitato in oltre 100 film e ha ottenuto svariati premi prestigiosi, essendo uno dei pochi attori che ha conseguito il "Triple Crown of Acting" negli USA, ovvero ha ottenuto un Academy Award for Best Actress, per l'interpretazione della Regina Elizabeth II in **The Queen** (2006), di Stephen Frears, il Tony Award for Best Actress, interpretando lo stesso personaggio nel dramma teatrale **The Audience** (2013) e, 4 volte, il Primetime Emmy Award for Outstanding Lead Actress in a Limited Series or Movie per **Prime Suspect** (1996), **The Passion of Ayn Rand** (1999), **Elizabeth I** (2006) e **Prime Suspect** (2007). Inoltre ha ottenuto 2 volte, nel 1984 e nel 1995, il Prix d'interprétation féminine al Festival di Cannes e la Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile alla Mostra del Cinema di Venezia del 2006. Nel 2003 è stata insignita del titolo onorifico di "Dame Commander of the Order of the British Empire" per i suoi servizi a favore dell'arte drammatica. Nata a Londra, vi ha frequentato il college universitario "New College of Speech and Drama" e, a 18 anni, è stata accettata dal "National Youth Theatre". Quindi, dopo l'esordio sulla scena teatrale a 20 anni, ha intrapreso una lunghissima carriera di attrice teatrale con la "Royal Shakespeare Company" e nei più prestigiosi teatri del West End, dal Royal Court Theatre al National Theatre e a Broadway, a New York, cimentandosi con prestigiosi play di autori classici e moderni, tra cui, ad esempio Arthur Miller, David Hare e Scott Ellis. Il suo esordio nel cinema avviene con **Herostratus** (1967), di Don Levy Herostratus. Citiamo alcuni dei film d'autore e anche con ottimo successo di pubblico, delle decenni dagli anni '60 al nuovo millennio, in cui Helen Mirren ha progressivamente consolidato la qualità delle sue interpretazioni: **Midsummer Night's Dream** (1968), di Peter Hall; **Age of Consent** (1969), di Michael Powell; **O Lucky Man!** (1973), di Lindsay Anderson; **Caligula** (1979), di Tinto Brass e Bob Guccione; **The Long Good Friday** (1980), di John Mackenzie; **Excalibur** (1981), di John Boorman (1981); **White Nights** (1985), di Taylor Hackford; **The Mosquito Coast** (1986), di Peter Weir; **Pascali's Island** (1988), di James Dearden; **When the Whales Came** (1989), di Clive Rees; **The Madness of King George** (1994), di Nicholas Hytner; **Some Mother's Son** (1996), di Terry George; **Painted Lady** (1997), di Julian Jarrold. A partire dal 2000 è stata protagonista di ruoli indimenticabili in film molto significativi, sia di genere, sia blockbuster, compresi action movie, oltre a quelli già citati: **Gosford Park** (2001), di Robert Altman; **Calendar Girls** (2003), ispirato da una storia vera, di Chris Harper; **The Last Station** (2009), di Michael Hoffman; **The Tempest** (2010), di Julie Taymor; **RED** (2010), di Robert Schwentke; **The Debt** (2010), di John Madden; **Hitchcock** (2012), di Sacha Gervasi; **Trumbo** (2015), di Jay Roach; **Anna** (2019), di Luc Besson; **The Good Liar** (2019), di Jeffrey Hatcher. Il Festival le ha dedicato un Hommage, presentando una piccola retrospettiva parziale del suo lavoro nel cinema, curata dalla Deutsche Kinemathe, comprendente 5 lungometraggi di cui è stata protagonista: **The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover** (1989), di Peter Greenaway; **The Good Liar** (2019), di Bill Condon; **The Last Station** (2009), di Michael Hoffman; **The Long Good Friday** (1980), di John Mackenzie; **The Queen** (2006), di Stephen Frears.

La sezione **Berlinale Special** ha presentato feature films di autori affermati, alcuni documentari e alcuni episodi di nuove serie televisive realizzate in Germania, Francia, USA, Australia e Canada. Dedichiamo quindi un'analisi critica a tre film tra i più convincenti di questa eterogenea sezione.

CINEMA

Curveball, del tedesco Johannes Nabe, è un thriller politico ben riuscito, con le sembianze di una commedia drammatica: un film caratterizzato da una gustosa vena surreale e da uno humour farsesco caustico e intelligente. Basato su fatti reali (non noti al grande pubblico), rielaborati con alcune licenze finzionali, racconta una storia in cui una sequela aberrante di eventi innesca una ripercussione globale e la giustificazione della guerra in Iraq (o seconda guerra del Golfo), iniziata nel marzo 2003 con l'invasione dell'Iraq da parte di una coalizione multinazionale guidata dagli USA. Arndt Wolf, esperto di armi biologiche e collaboratore del BND, i servizi segreti tedeschi, nel 1997 è stato impegnato in missioni dell'ONU di ispezione di siti in Iraq per cercare le prove di armi di distruzione di massa nascoste da Saddam Hussein. È un uomo privo di vera vita sociale, concentrato sul suo lavoro e ossessionato dal fatto di non aver potuto terminare la ricerca. Un giorno viene messo a confronto con Rafid Alwan, un sedicente ingegnere chimico fuggito dall'Iraq che afferma di aver lavorato nell'ambito del programma segreto di Saddam Hussein per la produzione di armi biologiche. È disposto a rivelare i dettagli del piano e la localizzazione dell'arsenale letale, ma, essendo terrorizzato per possibili rappresaglie, chiede in cambio protezione e un passaporto tedesco. Wolf è incaricato di condurre le indagini e, dopo lunghe conversazioni con Rafid, si convince della veridicità della notizia della produzione clandestina di antrace da parte di Saddam. Dopo averlo protetto e stipendiato per mesi, i tedeschi scoprono che Rafid è un ineffabile millantatore e un opportunista, un bugiardo che ha inventato fatti e prove inesistenti per ottenere l'asilo politico. Tuttavia, per ragioni diplomatiche e di prestigio nei confronti degli americani, i servizi segreti tedeschi non ammettono l'errore e non comunicano l'inganno ai Paesi alleati. Dopo gli attentati dell'11 settembre 2001 la CIA insegue il presunto informatore Alwan, il cui nome in codice è diventato "Curveball", per catturarlo e per ottenere le prove che servono per dare una motivazione alla scelta della guerra contro Saddam. Riecheggia il lugubre commento di uno dei personaggi: "la verità conta meno della giustizia". Al centro di **Curveball** vi è la strana relazione "amicale" tra i due quarantenni, frutto di circostanze paradossali ed eccezionali. Naber propone un approccio beffardo, puntando su una parodia dei racconti di spionaggio di John Le Carré, con personaggi brillantemente stereotipati. La scrittura, molto efficace, determina una narrazione incalzante e ricca di colpi di scena, ma genuinamente antiretorica, in bilico tra toni assurdi e tragici, e accompagnata da una vivace e nervosa colonna sonora curata dallo stesso Naber. Inoltre commentiamo brevemente altri due film significativi.

Yi zhi you dao hai shui bian lan (Swimming Out Till the Sea Turn Blue), del noto regista cinese Jia Zhangke, è un documentario che si propone di ricostruire aspetti dell'identità culturale cinese, facendo conoscere e celebrando alcuni scrittori e letterati contemporanei che vivono nella Repubblica Popolare della Cina. Nel maggio 2019, un gran numero di eminenti scrittori e studiosi cinesi si sono radunati in un villaggio nella provincia cinese dello Shanxi. Le immagini di questo evento letterario aprono un excursus poetico e "politico", con una narrazione articolata in 18 capitoli. La storia è raccontata attraverso i ricordi dello scrittore Ma Feng e le testimonianze di tre grandi autori che sono attivi oggi: Jia Pingwa, nato negli anni '50, Yu Hua, nato negli anni '60 e Liang Hong, nato negli anni '70. Fin dai suoi primi film, **Pickpocke** (1997), **Platform** (2000), **Unknown Pleasures** (2002) e **The world** (2004), Jia Zhangke ha trattato i temi del disorientamento e dell'alienazione della gioventù cinese e degli squilibri sociali dovuti allo sviluppo economico e alla globalizzazione. I suoi personaggi amari, duri e individualisti, determinati, ma destinati al fallimento dopo amene peregrinazioni, sono protagonisti di piccole e tragiche storie. Nei film realizzati negli ultimi anni, **A Touch of Sin** (2013), **Mountains May Depart** (2015) e **Ash Is Purest White** (2018), Jia racconta la Cina di oggi e il suo "progresso" che calpesta la dignità della gente comune attraverso l'arroganza e la sfacciata corruzione dei funzionari pubblici locali e dei nuovi ricchi. A partite da **Still Life** (2006), poi con i documentari **Dong** (2006) e **Useless** (2007), e successivamente con **24 City** (2008), e **I Wish I Knew** (2010), Jia spesso combina finzione e documentario, confondendo e sovrapponendo le due entità con un risultato di grande rilievo emotivo ed estetico. Rappresenta personaggi e scene di vita reali in contesti esistenziali e sociali di mutamenti epocali, nel Sichuan, nella regione delle Three Gorges, sulle rive del fiume Yangtze, a Chengdu e a Shanghai. Le testimonianze dei personaggi raccontano i cambiamenti dell'ambiente e le loro problematiche e sofferenze, a partire dal passato fino ad oggi. Le loro relazioni si collocano in

CINEMA

una dimensione ambigua, tra realismo e astrazione, tristezza rassegnata e sprazzi di vitalismo, nostalgia o desiderio e aspettativa materialista di futura affermazione sociale. Con **Swimming Out Till the Sea Turns Blue** Jia Zhangke ritorna nella natia provincia dello Shanxi: incontra tre autorevoli scrittori di generazioni diverse e ne rievoca un quarto. Nelle conversazioni si intrecciano ricordi personali legati a drammatici eventi della storia cinese dal 1949 a oggi. Dal film emerge una testimonianza partecipata e raffinata di vari destini umani, ma che, purtroppo, a differenze dei suoi film precedenti, propone episodi edulcorati e una nostalgia poco critica del periodo storico maoista. Jia conferma il suo stile molto raffinato ed efficace, improntato al realismo stilizzato, con molte sequenze statiche che configurano uno speciale “tempo storico”. Privilegia densi piani prolungati e piani sequenza in un contesto di narrazione lineare, ma discontinua e sorprendentemente ellittica, che spesso mostra le conseguenze delle azioni prescindendo dalle cause. Il senso della luminosità della fotografia, a cura di Yu Lik - wai, e la qualità del suono, a cura di Zhang Yang, sono impressionanti.

Persian Lessons, del russo di origine ebrea, radicato da anni negli USA, Vadim Perelman, è un period drama ambientato in un campo di concentramento tedesco durante la II Guerra Mondiale. Propone il drammatico confronto tra Koch (Lars Eidinger), un ambizioso ufficiale nazista, che si crede astuto, e Gilles (Hahuel Pérez Biscayart), un detenuto ebreo belga trentenne, che, per salvarsi dall'esecuzione, ha dichiarato di essere persiano. È un adattamento del racconto “Erfindung einer Sprache (L'invenzione di una lingua)”, contenuto nella raccolta “Silvester mit Balzac (San Silvestro con Balzac)”, dello scrittore e sceneggiatore tedesco Wolfgang Kohlhaase (1931), che, comunque, non è stato coinvolto nel progetto cinematografico. È un dramma sulla Shoah, ma configura soprattutto uno studio di caratteri: il confronto, tra astuzia e manipolazione tra i due protagonisti. Nonostante una parziale artificiosità della storia, la narrazione classica si snoda con precisione, bilanciando credibili toni drammatici e una sottile vena grottesca.

La sezione **Internationale Forum des Jungen Films (International Forum of New Cinema)** è un'eccezionale vetrina del cinema di giovani registi di tutto il mondo. Offre una selezione di film (features, 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 35 lungometraggi, tra feature film e documentari, 28 dei quali in anteprima mondiali, tra feature film e documentari, provenienti da una trentina di Paesi, soprattutto da Germania, USA, Francia, Italia, Spagna, Romania, Canada e Giappone. Alla selezione vera e propria del Forum si è poi aggiunto un evento speciale, giunto alla quattordicesima edizione. 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.). Questa iniziativa, che ha riunito i lavori di più di 60 artisti e filmmakers di vari Paesi (in gran parte legati al mondo underground), è denominata **Forum Expanded** ed è realizzata in collaborazione con il “Kw-Institute for Contemporary Art”, con il “Museum für Gegenwart”, con il Goethe - Institut di molte città di Egitto, India e Sud Africa e con l'Ambasciata del Canada. Analizziamo quindi alcuni tra i film più interessanti della sezione.

Namo (The Alien), opera prima dell'iraniano Nader Saeivar, è un dramma esistenziale che evidenzia con lucidità gli effetti del rigido controllo della popolazione da parte della dittatura teocratica iraniana. La vicenda si svolge in una città sconosciuta del nord - ovest del Paese, in un quartiere piccolo borghese dove convivono persone di diversa etnia, in maggioranza turcofoni - azeri, mentre la famiglia del protagonista è di etnia kurda. Il quarantenne Bakhtiyar (Bakhtiyar Panjeei), insegnante di storia in un liceo, vive con la consorte casalinga (Sevil Shirgi), la loro bambina di sette anni e l'anziano padre, che in passato è stato un oppositore del regime, mentre ora presenta un discreto decadimento cerebrale. È un uomo riservato e disciplinato, ma non privo di orgoglio: parla il farsi molto meglio dei vicini e svolge il suo lavoro con impegno, essendo ancora in attesa di stabilizzazione definitiva (come risulta dalla scena significativa in cui sorprende uno studente che copia durante un esame e ne propone una sospensione disciplinare). In aggiunta, per far quadrare il bilancio familiare, lavora anche come taxista non ufficiale, utilizzando la propria auto. La noiosa routine della strada dove vive Bakhtiyar viene interrotta da un'ondata crescente di inquietudine, di diffidenza e di agitazione quando il proprietario del minimarket e il meccanico notano che da giorni, di fronte ai loro esercizi, staziona in permanenza un'auto con due

CINEMA

uomini a bordo, che sembrano svolgere un'attività di vigilanza. Tutti sembrano certi che si tratti di uomini dei servizi segreti: quindi inizia una tormentata discussione per individuare chi sia l'obiettivo della sorveglianza speciale. Una serie di piccoli indizi mostra la separazione di Bakhtiyar dai propri vicini, nonostante egli non si sottragga ai contatti sociali. Ben presto, tra gli abitanti cresce la paura, anche perché contemporaneamente si moltiplicano altri segnali di tensione: alcuni elicotteri volteggiano minacciosamente sopra la città e le radio riferiscono di episodi di protesta di massa contro il regime. Fino a che, dopo che si sono verificati chiari episodi di isteria tra coloro che temono di dover rendere conto di colpe precedenti (il giovane figlio del negoziante con un passato di tossicodipendenza o l'uomo responsabile di sottrazione fraudolenta di denaro nella banca presso cui lavora), inizia un'affannosa ricerca del "colpevole" accompagnata da accuse controaccuse tra gli abitanti. Alla fine i sospetti cadono proprio su Bakhtiyar, perché secondo i suoi vicini è il nuovo venuto, è "diverso" e sembra non essere interessato all'auto che li ossessiona. Nader Saeivar descrive dettagliatamente un microcosmo in cui l'atmosfera diventa progressivamente minacciosa e soffocante, mettendo a nudo un lento, ma inesorabile processo di auto coercizione psicologica e di nevrosi paranoica e una deriva discriminatoria e, in ultima analisi, razzista. Ha realizzato un'opera di esordio molto convincente e ben scritta: la sceneggiatura è curata dallo stesso regista e dal suo amico, il noto filmmaker Jafar Panahi, che è responsabile anche del montaggio. La sobria messa in scena valorizza i dettagli sottotesto, e i dialoghi oltremodo significativi e solo occasionalmente troppo esplicativi. Inquadra un microcosmo in cui l'atmosfera diventa progressivamente minacciosa e soffocante, mettendo a nudo un lento, ma inesorabile processo di auto coercizione psicologica e di nevrosi paranoica e una deriva discriminatoria e, in ultima analisi, razzista. Si notano le affinità con i magnifici thriller dell'anima di Mohammad Rasoulof e di Asghar Farhadi, in particolare con **Darbareye Elly (About Elly)** (2009) e con **Forushande (The Salesman)** (2016). È un film che assume un significato più ampio e ci rimanda al contesto generale, ovvero al ritratto vero delle contraddizioni del regime teocratico iraniano, tra esasperanti rituali burocratici, corruzione, manipolazione delle coscienze, istigazione alla delazione e violenza autoritaria.

Ping jing (The Calming), opera seconda della cinese Song Fang, ha ottenuto il CICA Art Cinema Award quale miglior film della sezione. Si tratta di un film intrigante e ricco di atmosfere, tra introspezione psicologica e riflessione sull'identità femminile e sulla relazione tra vita personale ed esperienza artistica. Descrive la seducente traslocazione di Lin, una documentarista e videoartista trentenne, tra Cina, Giappone e Hong Kong, per accompagnare l'esibizione della sua ultima opera. Propone un itinerario di viaggi che si confondono visivamente l'uno con l'altro, tra spostamenti con treni, auto e navi, paesaggi diversi, incontri e dolente viaggio interiore. Solo pochi cenni indiretti segnalano che è reduce dalla fine di una storia d'amore con un boyfriend: ma non si sa come e perché la misteriosa separazione sia avvenuta. Ad essa si è aggiunta una crisi creativa. Lin osserva le cose e le persone con uno sguardo vagamente interrogativo, come se stesse catalogando materiali per un film. L'angoscia minaccia di emergere oltre la compostezza che mostra nei rapporti in sede familiare, con i genitori, e professionale. La sua condizione esistenziale oscilla tra solitudine, curiosità per la realtà circostante, ma anche incapacità di provare vero piacere, sentimenti ermetici e ricerca di uno stato mentale di accettazione della vita con i suoi corsi e ricorsi. **The Calming**, prodotto da Jia Zhang-ke e da Steven Xiang, è un'opera intima, che conferma una vena poetica minimalista e introversa, realizzata con grande rigore stilistico e qualità estetica. Song Fang ripropone temi ed elementi estetici della sua opera di esordio **Memories Look at Me** (2012), premiata al Festival di Locarno come Best First Feature Film: è un dramma minimalista autobiografico in cui racconta il viaggio da Beijing a Nanjing per visitare gli anziani genitori e da cui emergono sentimenti sia di perdita che di resilienza. In effetti si tratta di una esplorazione delle disposizioni d'animo di una generazione e del timore di ripercorrere la vita dei propri genitori. In **The Calming** Song Fang accentua il suo approccio contemplativo, in bilico tra osservazione della realtà e descrizione dello stato di stordimento mentale ed emotivo della protagonista che ne accompagna la crisi affettiva e creativa. Il ritmo narrativo è lento ed è scandito dall'ampio uso dei piani sequenza. I reiterati close up del volto di Lin, filo conduttore della narrazione non lineare, registrano un graduale processo di pacificazione oltre l'angoscia, e di recupero della capacità di provare consolazione e contentezza.

CINEMA

Chico ventana también quisiera tener un submarine (Window Boy Would Also Like to Have a Submarine), opera prima dell'uruguayano Alex Piperno, è un dramma surreale e fantastico, originale e creativo, sperimentale e affascinante, sorprendente ed enigmatico. Il regista concepisce tre microcosmi lontani e diversissimi, simulacro di location reali, ma privi di logica. In ognuno di questi tre mondi vi è un protagonista alle prese con bisogni e contraddizioni. Un ventenne senza nome, (Daniel Quiroga), è imbarcato come marinaio su una piccola nave da crociera di lusso che viaggia lungo le coste della Patagonia. Il suo comportamento è strano. Mostra una certa avversione nel dover servire e intrattenere i ricchi turisti ospiti, trascura i propri compiti e, invece, si assenta per avventurarsi nella stiva dell'imbarcazione, camminando circospetto come se stesse esplorando un mondo sconosciuto e cercando una via di fuga. Nonostante i rimproveri e la minaccia di essere espulso da parte dell'ufficiale preposto, non desiste. Elsa (Inés Bortagaray), una trentenne appartenente alla classe media, abita sola in un grande appartamento in un'area residenziale di Montevideo: sembra infelice e soffre di insonnia. Noli (Noli Tobol) è un contadino che vive in un'area tropicale delle Filippine, nella provincia di Ifugao: insieme ai suoi compagni deve fronteggiare una natura selvaggia e cerca di preservare tradizioni secolari. Ma un giorno sono sconcertati e intimoriti dall'improvvisa apparizione di una misteriosa piccola torre cilindrica di cemento armato con una porta di ingresso che non riescono ad aprire. Questi tre personaggi non si conoscono, ma grazie a un'evenienza del tutto insolita, entrano in contatto tra loro e si comportano in maniera anomala. Durante una delle sue passeggiate notturne in cui vaga come un fantasma, il marinaio scopre una "porta "magica" in fondo alla stiva, la apre e improvvisamente, senza alcun effetto speciale, si ritrova nel corridoio dell'appartamento di Elsa. La donna, dopo qualche esitazione, lo accoglie con naturalezza. Tra i due non vi sono dialoghi, ma, notte dopo notte, si stabiliscono un'empatia e una misteriosa intimità che sembrano alleviare il loro imprecisato disagio. Da quel momento le tre subtrame si incrociano e si intrecciano. Fino a quando i due sudamericani trovano un altro passaggio astrale che, dalla stiva della nave, mediante una scala a pioli, li porta alla torre cilindrica al centro dei campi coltivati dai contadini filippini. Nel frattempo questi ultimi, dopo aver compiuto un rituale con sacrifici e offerte agli spiriti, senza aver ottenuto alcuna risposta, hanno deciso di passare all'azione. Alex Piperno costruisce un labirinto spaziotemporale con parvenze magiche e soprannaturali, prospettando un'esperienza di sapore onirico, avventurosa e drammatica, priva di deriva umoristica. Apparentemente è una non storia rivestita dal genere fantastico, che, solo nell'idea di fondo, può rapportarsi a un film considerato inusuale quando venne realizzato e distribuito: **Being John Malkovich** (1999), di Spike Jonze. Si tratta invece di un percorso esistenziale misterioso giocato su una lenta deambulazione e su incontri fortuiti, con una comunicazione quasi non verbale, ma sensoriale e primitiva, tra personaggi curiosi e ansiosi al tempo stesso. Il regista opta per un calmo approccio contemplativo, mostrando un chiaro apparentamento con la grammatica estetica di autori quali Apichatpong Weerasethakul e Tsai Ming-liang. Per altro non si tratta di un'opera derivativa rispetto al cinema dei suddetti registi asiatici, anche perché la poetica di Piperno appare ancora poco definita e abbastanza pretenziosa. In effetti **Chico ventana también quisiera tener un submarine** è un'opera che sembra lasciar trasparire un curioso intento didascalico: l'auspicio di un incontro di mondi e di popolazioni diverse e il rifiuto della globalizzazione.

Tipografic majuscul (Uppercase Print), ottavo lungometraggio del rumeno Radu Jude, è uno straordinario e avvincente dramma da camera che ricostruisce molto creativamente un fatto vero, utilizzando le parole originali dell'informazione falsificata e totalizzante del regime dittatoriale comunista di Ceaușescu. Nel 1981, a Botoșani, una cittadina di provincia, slogan di gesso scritti con lettere maiuscole iniziarono ad apparire negli spazi pubblici. Il liceale sedicenne Mugur Călinescu fu scoperto quale autore di quelle scritte sui muri che chiedevano la libertà, alludendo agli sviluppi democratici che si stavano verificando nei paesi retti da regimi comunisti dell'Europa orientale, accomunati alla Romania, o semplicemente chiedendo miglioramenti nella fornitura di cibo. Il giovane fu sorvegliato e perseguitato fino a provocarne la morte. Jude ha potuto attingere ai documenti originali del caso custoditi negli archivi della polizia segreta rumena. Inoltre ha preso come riferimento la regista teatrale Gianina Cărbunariu che ha creato uno spettacolo basato su questo materiale. Quindi ha abilmente messo insieme footage, costituiti da filmati televisivi d'epoca, e una rappresentazione teatrale, incalzante e angosciata, dei fatti come sono descritti nei rapporti scritti della polizia.

CINEMA

Le sezioni **Panorama** e **Panorama Dokumente**, rispettivamente note 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, costituiscono da sempre una vera alternativa alla competizione ufficiale. Nel corso di questa edizione le due sezioni hanno presentato complessivamente 23 lungometraggi di finzione e 13 documentari, provenienti da una trentina di Paesi. Le world première sono state complessivamente 28, mentre le opere prime sono state 16, con un'ampia presenza di produzioni indipendenti. Tra i temi dominanti dei film presentati si segnalano: le vicende familiari, con particolare riferimento a problematiche di crisi di coppia; le inchieste su delicati conflitti politici e sociali; i ritratti di artisti, intellettuali, esuli politici, dissidenti e musicisti; la descrizione di nuovi fenomeni di costume e dei comportamenti sessuali delle giovani generazioni; le problematiche connesse ai flussi migratori; le condizioni di vita nei Paesi sedi di conflitti; la corruzione dei singoli e dei politici. Commentiamo quindi alcuni dei film presentati.

Mogul Mogwli, opera di esordio di Bassam Tariq, pakistano, trapiantato in US, ha ottenuto il Premio della giuria dei critici della FIPRESCI quale miglior film della sezione. È un dramma radicale, intenso e coinvolgente, in cui convivono crisi di identità, malattia e rapporti familiari. Zed (Riz Ahmed) è un rapper trentenne britannico di origine pakistana che, approdato negli USA, sta vivendo il momento cruciale del possibile definitivo decollo della carriera. Invitato a comparire in un prestigioso show in Gran Bretagna, vi ritorna dopo due anni di assenza e si reca a visitare la famiglia che vive ancora in una modesta casetta in un quartiere popolare della periferia occidentale di Londra (West London). L'incontro con il padre conservatore che, tacitamente, disapprova la sua carriera artistica e con il clan familiare, religiosamente devoto, rinfocola amari ricordi degli anni giovanili. Poi Zed inizia ad accusare vivide allucinazioni: i fantasmi culturali del passato incombono sulle tensioni del presente. Le immagini della sua infanzia e delle tragiche esperienze della sua famiglia, durante la Partizione tra India e Pakistan del 1949, lo perseguitano. Successivamente, l'improvvisa insorgenza di una grave e misteriosa malattia autoimmune lo porta al ricovero ospedaliero ed entra in un tunnel disperato. Di fronte alla secca alternativa tra vita e morte Zed decide di accettare un piano di cura sperimentale che come effetti collaterali può procurargli l'impotenza sessuale e danni alla voce che possono stroncare la sua carriera. Zed vive un incubo surreale, dovendo confrontarsi con la disapprovazione dei familiari, il dolore e il rammarico per essere stato sostituito da un rivale privo di talento nel suo primo tour mondiale di supporto a una grande star musicale, l'ossessione di non poter lasciare un'eredità artistica e le persistenti illusioni allucinatorie. Fino ad un inaspettato finale. Bassam Tariq abbraccia la natura astratta del subconscio, e il film si sposta verso una direzione surreale che cattura perfettamente il turbamento interiore e la confusione che viene come parte integrante della doppia coscienza identitaria di Zed. Riz Ahmed, attore e anche rapper, offre un'interpretazione piena di energia e di sfumature in un dramma coraggioso che per lui, che è anche co-sceneggiatore del film, assume una valenza semiautobiografica. La regia nervosa di Tariq, con una forte tensione fisica enfatizzata nei ripetuti close up e il lirismo di immagini dei flashback, pur con qualche eccesso drammatico e artificioso dovuto a limiti di scrittura, è molto efficace. Mescola realismo, naturalismo e deriva surreale. La colonna sonora è eccellente: un mix di musica e di testi, tra rabbia e tristezza, con le canzoni del gruppo "Swet Shop Boys", di cui Riz Ahmed, con lo pseudonimo di Riz MC, è il componente più importante.

Cidade pássaro (Shine Your Eyes), opera prima del brasiliano Matias Mariani, è un attraente e coinvolgente dramma - thriller esistenziale. Si tratta di un film in cui si intrecciano vari temi: la relazione tra fratelli; il confronto tra identità e idiomi diversi; la contrapposizione tra logica matematica e aleatorietà dell'esistenza umana, che si nutre di paradossi. E, soprattutto, propone un omaggio anticonvenzionale a São Paulo, una città enorme, complessa e composita, con un panorama di svettanti edifici verticali con architettura modernista e di avanguardia, continuo movimento e multiple e inaspettate contaminazioni culturali. Il musicista nigeriano trentenne Amadi giunge a São Paulo senza conoscere la lingua portoghese. Inviato dall'anziana madre, si propone di trovare Ikenna, il fratello maggiore, geniale matematico, che è sempre stato un esempio e un mentore per lui. Quest'ultimo, in seguito a una crisi personale, ha abbandonato la fidanzata e da Lagos si è trasferito diversi anni prima nella metropoli brasiliana. Per altro, nel corso del tempo, non si è mai messo in contatto con la sua famiglia, che appartiene alla minoranza Ibo (o Igbo), un popolo

CINEMA

con una specifica cultura nell'ambito del mosaico etnico nigeriano. Amadi è spinto anche da una motivazione specifica: se non ritrova il fratello e non lo riporta a Lagos, l'assenza del primogenito determinerà che responsabilità e doveri familiari ricadano interamente sulle sue spalle, mettendo in crisi il suo stile di vita libero e indipendente. Amadi inizia un'inchiesta impossibile girovagando nella città, vistando appartamenti, bar e locali e contattando molti afrobrasiliani che nella maggior parte dei casi non lo capiscono. Ritrova segni della presenza di suo fratello, ma sembra sempre arrivare troppo tardi nei luoghi in cui è stata segnalata la presenza del misterioso Ikenna. Matias Mariani, che vanta una solida esperienza di documentarista, ha realizzato un'opera in cui si intrecciano aspetti di indagine antropologica ed elementi di cinema di genere per cercare di rappresentare la dialettica culturale ed esistenziale della città dove è nato e dove risiede: São Paulo. È una città cosmopolita in cui si sono mescolate e sovrapposte, nel corso dell'ultimo secolo, varie ondate migratorie: dall'Europa, in particolare dall'Italia e dai Paesi dell'est, dal Giappone, dall'Africa e da altri stati del Brasile, in particolare e massicciamente dal Nordeste. Insieme ad altri sei sceneggiatori Mariani ha compiuto un lungo lavoro di ricerca sull'etnia Ibo, stabilendo anche contatti con la comunità nigeriana emigrata a Londra, con lo scopo di introdurre nel film riferimenti autentici relativi alla diaspora africana. Ne risulta una narrazione stratificata che evidenzia il disagio esistenziale, ma anche la specificità identitaria dei personaggi, evitando l'esotismo picaresco e la deriva didascalica. **Cidade pássaro** pone domande e non offre facili risposte, configura atmosfere e dilemmi, è vitale e irrisolto, ma mai disperato, né reticente o pretenzioso. Ricorda in qualche modo lo spirito di scoperta e di avventura e il realismo presente in **A última vez que eu vi Macau** (2012), dei portoghesi João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata. La scelta del format quadrangolare, ovvero l'aspect - ratio 1,67 : 1, unitamente a una grande profondità di campo enfatizzano la suggestiva contrapposizione tra gli alti edifici - torri e Amadi, un'anima in pena con sentimenti ambivalenti, di rabbia e di ammirazione nei confronti del fantasmatico Ikenna.

Minyan, opera di esordio dell'americano Eric Steel, è un racconto di formazione, ambientato a New York durante i primi anni '80. È una dramedy che mette a fuoco la complessità della fine dell'età adolescenziale e la scoperta della propria sessualità da conciliare con i legami familiari e culturali. David, un diciassettenne ebreo, figlio di immigrati russi, abita nel distretto di Brighton Beach, a Brooklyn, una piccola enclave con presenza maggioritaria di ebrei russi, e quindi fortemente caratterizzata in termini etnici, nell'epoca precedente il fenomeno di più intensa gentrificazione. Suo padre, sua madre e il nonno, un omino spiritoso e dinamico a cui il giovane è molto affezionato, lo hanno educato secondo le regole della loro comunità e danno per scontato che lui si senta a proprio agio. In effetti David partecipa regolarmente alla comunità di preghiera (il minyan) che si riunisce nella casa di riposo dove soggiornano suo nonno e altri anziani. Si cala nelle tradizioni e si sente coinvolto nei piccoli drammi di uomini e donne sul viale del tramonto. Tuttavia, contemporaneamente, scopre la propria omosessualità e, segretamente, inizia a frequentare i bar e i locali dell'East Village, centro della presenza gay a New York. Ma deve confrontarsi con l'inizio della diffusione dell'AIDS. Poco a poco inizia a porsi delle domande rispetto alle regole e ai principi della comunità ebraica. E trova alcune risposte coltivando l'amicizia con una coppia di anziani ebrei omosessuali ospiti della casa di riposo. Il cinquantacinquenne Eric Steel ha realizzato un paio di interessanti documentari, **The Bridge** (2006) e **Kiss the Water** (2013), in cui ha mostrato una notevole capacità osservazionale del carattere e della psicologia di diverse tipologie di persone. **Minyan** è basato su un racconto di David Bezmozgis e trae spunto anche dall'esperienza personale di coming out dello stesso regista durante gli anni '80. Steel rievoca la sua giovinezza e propone un sincero ritratto d'epoca e una caratterizzazione dei personaggi largamente priva di stereotipi e di accenti didascalici, rivela una notevole misura e qualità nella narrazione, scandita da uno humour raffinato, e dirige al meglio un ottimo cast di attori. Inoltre mostra alcune affinità con il cinema riflessivo, dedicato ai sentimenti dei personaggi, di Ira Sachs.

Mare, terzo lungometraggio di Andrea Štaka, svizzera di origini croate, è un convincente e veridico ritratto femminile, tra solitudine e desiderio di una svolta esistenziale. È ambientato nella periferia di Dubrovnik, ben lontano dal fascino artistico dell'antico centro storico della città dalmata e dalle sue spiagge turistiche. Mare (Marija Škaričić), è una quarantenne attraente e non rassegnata, nonostante da anni si sia abituata alle ristrettezze della condizione sociale proletaria e al suo ruolo di madre di famiglia.

CINEMA

Si arrangia nel miglior modo possibile nel piccolo appartamento in affitto, in un caseggiato la cui costruzione non è mai terminata, dove vive insieme al marito Djuro (Goran Navojevic), un uomo massiccio che lavora come carrellista all'aeroporto, e ai tre figli adolescenti. Pulisce, lava, stira, cucina con dedizione e fa miracoli con il poco denaro che le passa il coniuge. Ma la lavatrice funziona male e non riesce a risparmiare per comprarsi un nuovo reggiseno. Nella sua vita non succede nulla di diversamente piacevole: né una cena al ristorante, né una vacanza. La famiglia sembra unita, tra scherzi, piccoli bisticci e rapide riconciliazioni, ma Djuro da tempo non le riserva alcuna sorpresa romantica e i figli non rispettano la sua privacy quando la mattina si trova in bagno. Mare non può dichiararsi scontenta, ma sente che la routine quotidiana sta anestetizzando i suoi sentimenti e le impedisce di essere felice. Un giorno incontra casualmente Piotr (Mateusz Kosciukiewicz), un trentenne polacco che lavora come caposquadra in un cantiere stradale. Quell'uomo gentile, che le parla in modo diverso, riaccende la sua libido e la spinge impulsivamente a osare: in breve allaccia una relazione clandestina con lui. Ritrova l'entusiasmo dell'amore e una passione nuova e genuina, spingendosi a fantasticare di abbandonare la famiglia. Al centro del cinema della quarantasettenne Andrea Štaka, svizzera, con origini croato-bosniache, vi sono le donne, descritte con sensibilità e acume nelle loro contraddizioni esistenziali. Nei suoi due film precedenti, **Das Fräulein** (2006), Pardo d'Oro al Festival di Locarno, e **Cure: The Life of Another** (2014), Štaka racconta personaggi femminili di diversa età. In **Mare** opta per una narrazione che valorizza la fisicità dei personaggi, per delinearne, con pudore e misura, l'universo sentimentale. Attraverso un'efficace strategia di valorizzazione dei dettagli mette gradualmente a fuoco il peso del ricatto emotivo della tradizione patriarcale che congiura contro la liberazione della protagonista rispetto ai vincoli familiari. Ma evita accuratamente la deriva psicologista e didascalica. L'empatia nei confronti della protagonista è indubbiamente favorita dalle doti interpretative di Marija Škaričić, attrice feticcio presente in tutti i lungometraggi di Andrea Štaka.

Surge, opera prima del britannico Aneil Kaira, già presentato in anteprima mondiale al Sundance Film Festival 2020, propone una storia contemporanea di ordinaria follia urbana, che si sviluppa senza un attimo di tregua. Si tratta del diario di un break down mentale, spia di una profonda alienazione. È un thriller esistenziale, minimalista e viscerale, concentrato in 24 ore, con un crescendo parossistico, tutto giocato sul manierismo visivo: provocatorio, estenuante, ma anche coinvolgente. Il trentenne Joseph (Ben Whishaw) abita in un miniappartamento, modesto e impersonale, in un chiassoso quartiere periferico di Londra. La sua vita è scandita da una routine arida e grigia. È un addetto alla sicurezza a Stansted, uno degli aeroporti della capitale britannica. Il suo lavoro di ispezione al checkpoint con metal detector è ripetitivo: consiste in un continuo contatto con svariate persone durante molte ore. Magro, dimesso, sempre corrucchiato e a testa bassa, mostra gesti compulsivi e strani tic facciali ricorrenti. Si limita a eseguire i compiti assegnati, ma non socializza con gli altri, nemmeno con i suoi colleghi. Irritato dal comportamento di un passeggero, finisce per irriderlo e per infastidirlo. In seguito a questo scandaloso episodio il suo supervisor lo congeda. Quindi, più tardi, Joseph si reca a casa dei suoi genitori, Joyce (Ellie Haddington) e Alan (Ian Gelder), dove è atteso per il pranzo in occasione del suo compleanno. Tuttavia risulta evidente che il rapporto con loro è sempre stato teso e difficile. Sua madre Joyce, in particolare, lo critica e lo provoca con osservazioni banali, e si irrita quando lui entra in cucina e la vede preparare una torta che avrebbe dovuto essere una sorpresa. Joseph, incupito, morde violentemente il bordo di un bicchiere e finisce per spezzarlo, lacerandosi la mucosa buccale con abbondante sanguinamento. Sua madre inizia a urlare perché ha sporcato la moquette. Poi visita Lily (Jasmine Jobson), una graziosa collega da cui è attratto. La giovane donna ha appena comprato una nuova televisione e Joseph si offre di aiutarla a farla funzionare. Ma, accortosi che è sprovvista del cavo necessario, si reca in un negozio per acquistarlo. Al momento di pagare la sua carta di credito non funziona. Quindi si reca in una banca e compie una farsesca rapina, chiedendo e ottenendo solo la piccola somma di cui ha bisogno. Tornato nell'appartamento di Lily, conclude l'installazione. La donna lo ricompensa concedendogli un rapido rapporto sessuale, consumato in piedi nella cucina, e poi lo congeda. Sempre più frustrato e sconvolto, Joseph cammina velocemente nelle strade del quartiere, scatenando la sua rabbia violenta contro un ignaro passante. Si assiste alla sua caduta libera in una spirale grottesca di piccoli incidenti, uno dopo l'altro, fino a un'improvvisa brusca interruzione. L'esordio di Aneil Karia è molto

CINEMA

promettente. In parte originale studio caratteriale, in parte thriller sui generis, propone un personaggio evidentemente introverso e infelice, senza rivelare nulla rispetto alla genesi e alle ragioni del suo oscuro disagio emotivo. È un antieroe fragile, che inaugura un processo temerario e sconsiderato di repentina rivelazione di sé stesso e di contraddittoria liberazione che, peraltro, diventa una bizzarra discesa agli inferi. Tuttavia le sue azioni stravaganti, violente e autolesioniste, sembrano prive di motivazioni e inspiegabili e la vicenda non si conclude con una tragedia, né con una catarsi. L'approccio radicale, venato di umorismo surreale, mescola gusto per il paradosso picaresco e rappresentazione di un tetro malessere. E prospetta una relazione sia con il cinema di Antonio Campos, sia con **Good Time** (2017), dei fratelli Josh e Benny Safdie. Inoltre Joseph, il protagonista del film, fa pensare anche a William "D-Fens" Foster (Michael Douglas), il protagonista di **Falling Down** (1993), di Joel Schumacher. La trama non è il punto di forza di *Surge*, perché il film è sostanzialmente costituito da una collezione di episodi che si susseguono con nervosa intensità. La narrazione accelera progressivamente assumendo un ritmo incalzante, e a tratti frenetico, di pari passo con l'accentuazione del comportamento erratico e imprevedibile di Joseph. La messa in scena è fortemente caratterizzata da un magistrale, e quasi disturbante, utilizzo della telecamera a mano, sempre in movimento e oscillante, con inquadrature strette e frequenti close up del volto e del corpo del protagonista e con una fotografia dai colori tenui, curata da Stuart Bentley. Questi elementi denotano un'approssimazione stilistica ai primi film di Jean - Pierre e Luc Dardenne, segnatamente a **Rosetta** (1999). La performance di Ben Whishaw è decisiva e straordinariamente efficace nell'economia del film. Tra frenetica esacerbazione della mimica facciale, ripetuta torsione del collo, continui movimenti delle mani e camminata a scatti Joseph simula una condizione che mette insieme le stimmate dell'autismo, della sindrome di Tourette e di una qualche forma di psicosi schizofrenica.

The Assistant, opera di esordio dell'australiana Kitty Green, è un eccellente dramma esistenziale, con precisi risvolti sociali. È un film claustrofobico che configura dettagliatamente i meccanismi gerarchici negli uffici di un'impresa privata, con la "normale" mortificazione riservata a una giovane donna che ricopre un ruolo subordinato. La vicenda si svolge pressoché interamente nello spazio chiuso degli uffici di una consolidata casa di produzione cinematografica di New York, nel corso di una lunga giornata di lavoro. La ventenne Jane (Julia Garner perfettamente nella parte), di cui si apprende casualmente un background di ottimi studi in un college rinomato, è un "assistant", ovvero una dipendente con inquadramento base, che lavora come segretaria solo da 5 settimane. Ma è già stata perfettamente indottrinata e addestrata rispetto alle svariate incombenze organizzative che svolge per conto di un affermato produttore, autoritario, arrogante e scontroso. Ha accettato quel lavoro non adeguato alla sua qualificazione perché nutre la segreta speranza di fare carriera e di giungere un giorno a un incarico operativo per produrre film o magari di acquisire esperienza per diventare una independent producer. Nell'incipit, prima dell'alba, sale su un'auto di servizio che la porta dal quartiere periferico dove risiede agli uffici dove lavora, collocati in un paio di palazzi di Lower Manhattan. I locali sono deserti, ma Jane si mette subito all'opera: accende le luci al neon e i computer; pianifica le agende e prepara i dossier di lavoro per i componenti dello staff; stampa sceneggiature in lavorazione e archivia foto di aspiranti attrici; predispone il buffet di ristoro e ordina pranzi e medicine; risponde alle e-mail e organizza prenotazioni di voli aerei a Los Angeles; pulisce l'ufficio del boss, raccattando orecchini sul pavimento e smacchiando il divano, e predispone le pratiche sulla scrivania. Nel corso della giornata si assiste a una sequela di situazioni da cui risulta che Jane deve occuparsi di rispondere a tutte le richieste e le esigenze pratiche dei membri dello staff e di accogliere ospiti e interlocutori del capo. Inoltre deve farsi carico anche delle contumelie della petulante moglie del boss, salvo poi essere offesa e insultata da lui, che non le risparmia le sfuriate (a cui Jane deve rispondere con invio di e-mail di scuse). Per non parlare del fatto che è obbligata a subire atteggiamenti di sufficienza e innumerevoli piccole vessazioni e umiliazioni da parte dei colleghi quasi tutti maschi e visibilmente misogini. Tra l'altro il collerico produttore che occupa l'ufficio a pochi metri dalla scrivania di Jane non viene mai inquadrato: l'ottimo stratagemma consente che la sua presenza minacciosa sia rivelata solo dalla voce imperativa durante le discussioni con i dipendenti. La narrazione procede accumulando episodi, anche ripetuti, e mettendo a fuoco gesti, comportamenti, scene di umiliazione, in un'atmosfera pesante e nervosa che mette a dura prova Jane. La capacità di resistenza della protagonista

CINEMA

è notevole finché, spinta da scrupoli morali, prende una decisione ardua. Quando in ufficio arriva una donna, ancora più giovane di lei, una provinciale ingenua e carina, che si presenta come seconda assistant e viene spedita in un hotel su disposizione del capo che poi esce per raggiungerla, Jane si reca da Wilcock, il responsabile delle risorse umane dell'azienda, per richiedere chiarimenti rispetto al proprio coinvolgimento nella faccenda. Ma non ottiene nulla e viene addirittura catechizzata dal cinico interlocutore che da un lato la rassicura dicendole di non temere perché non è il tipo di donna che attira l'attenzione sessuale del capo e dall'altro le prospetta la velata minaccia di un licenziamento se non dimentica l'episodio che sembra essere il frutto di una routine consolidata. A tarda sera, Jane esce sola dall'ufficio e, prima di tornare a casa, si siede in una cafeteria riuscendo infine a telefonare a suo padre per fargli gli auguri di buon compleanno: una breve conversazione in cui non racconta nulla del suo lavoro e da cui si intuisce che il giorno dopo sarà nuovamente presente al lavoro, nonostante tutto. Kitty Green propone un approccio minimalistico e low-key, senza indulgere in spiegazioni e sottolineature, che risulta del tutto efficace, intrigante e antiretorico. Sceglie di raccontare in termini molto verosimili quella che dovrebbe essere una giornata tipo di ordinario lavoro, seguendo passo passo la protagonista, pedina asservita di un consueto meccanismo di potere, senza un'identità al di là delle proprie mansioni, essenziali, ma ben poco apprezzate. Fonde aspetti documentaristici e suggestioni di thriller dell'anima per configurare sia un accurato studio di carattere della protagonista, sia una disanima delle dinamiche del potere, tra coercizione e forzata complicità. Pur essendo presumibile che fonte d'ispirazione per **The Assistant** possa essere stata la casa di produzione Miramax e il famigerato produttore - mogul Harvey Weinstein, Kitty Green, che ha dichiarato di essersi basata su un attento lavoro di ricerca comprendente svariate interviste a impiegate di uffici di imprese diverse di vari settori, non si è proposta un'opera di mera denuncia con risvolti scandalistici. Proprio la qualità della scrittura e della narrazione che descrivono minuziosamente la vita lavorativa di Jane e la solidità della messa in scena, semplice e rigorosa nell'alternanza di piani frontali e laterali, nella collocazione dei personaggi nello spazio e nella scelta di omettere qualsiasi score musicale, enfatizzando invece i rumori ambientali dell'ufficio e brani di conversazioni convenzionali, (fa pensare, in qualche modo, a **Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles**, il film del 1975 di Chantal Akerman e alle opere di David Mamet), consentono di ottenere un lucido ritratto di una condizione femminile, costretta ad accettare gli abusi, che assume una valenza più generale, evitando la banale deriva didascalica presente nel dibattito contemporaneo su questo tema.

La nuova sezione competitiva **Encounters** ha proposto 15 lungometraggi provenienti da Paesi europei, asiatici e americani, con presenza sia di giovani autori di opere prime e seconde, sia di autori consolidati come Cristi Puiu e persino del veterano Alexander Kluge. La Giuria internazionale è stata composta da tre membri: le registe Dominga Sotomayor (Cile) e Eva Trobisch (Germania) e il produttore e direttore di Festival Shozo Ichiyama (Giappone). Commentiamo alcuni dei film che, secondo il nostro giudizio, sono risultati essere maggiormente significativi.

Isabella, sesto lungometraggio dell'argentino Matías Piñeiro, ha ottenuto la Menzione Speciale. Propone un attraente ritratto esistenziale al femminile, ricco di sfumature, essendo anche un atipico racconto morale. Un delizioso cinema della parola in una commedia che racconta la competizione tra due attrici trentenni, intrecciando teatro e vita reale. Nel suo quinto film dedicato a Shakespeare, Piñeiro sviluppa un gioco poetico, ironico e circolare, tra enigmi, bugie, scontri effimeri, relazioni controverse, colpi di scena e piroette. Matías Piñeiro si colloca all'interno di una nuova tendenza del cinema argentino, emersa a partire dal 2007. Si tratta di giovani registi che mettono in scena storie con un complesso intreccio di personaggi che vivono una falsa drammaticità. I loro film presentano una chiara caratterizzazione teatrale e dialoghi di largo respiro, ma criptici e spesso surreali. In sostanza risultano coinvolgenti e irritanti al tempo stesso, a causa dell'evidente esercizio affabulatorio estetizzante, ricco di riferimenti culturali e / o letterari. Per altro Piñeiro si differenzia per una maggior raffinatezza di sguardo indulgente sull'inaffidabilità del tempo, di scrittura e di messa in scena. Il suo originale cinema della parola si pone in sintonia con grandi maestri quali Éric Rohmer, Alain Resnais, Jacques Rivette e Manoel De Oliveira e rielabora creativamente testi e spunti delle opere letterarie di Jorge Luis Borges e di Domingo Faustino Sarmiento, dei feuilletons

CINEMA

francesi ottocenteschi e di alcune commedie di Shakespeare. **Isabella**, quinto film di Piñeiro dedicato appunto ai ruoli femminili nelle opere di Shakespeare, offre, come i precedenti, il cortometraggio **Rosalinda** (2011) e i lungometraggi **Viola** (2012) **La principessa de Francia** (2014) e **Hermia & Helena** (2016), uno scenario di confronti caratteriali, collaborazione e conflitto, invidia e gelosia, amori e disamori. Muriel e Luciana appartengono alla schiera dei personaggi dei film del regista argentino, in prevalenza donne, ma anche uomini, ventenni e trentenni, tutti appassionati di teatro, i cui percorsi esistenziali si intrecciano, svolgendosi tra la vita reale e i lavori precari, in ambito artistico o meno, e la recitazione. Sono due donne, una più giovane, indifferente, volubile e impertinente, l'altra più adulta e apparentemente consapevole, ma fortemente caparbia, della cui vita precedente si sa ben poco, se non la loro grande passione per il teatro. Molto diverse e ambigue caratterialmente e nei loro comportamenti, sono legate, in qualche modo, dal riferimento allo stesso uomo: Miguel, fratello di Muriel e amante di Luciana. Piñeiro sembra ispirarsi molto vagamente al celeberrimo **All About Eve** (1950), di Joseph L. Mankiewicz, quantunque il suo orizzonte non sia affatto il dramma classico, ma l'esistenzialismo incerto e controverso dei ventenni e trentenni di oggi, reso con spunti ironici e poetici. **Isabella** è apparentemente irregolare e casuale nella sua narrazione non lineare, che si sviluppa su un arco temporale indefinito, forse due o tre anni, ma è composto invece con intelligente malizia. Si dipana attraverso una teoria di episodi, rituali e associazioni romantiche libere. Gli avvenimenti si susseguono e procedono con un'articolazione irregolare e / o ripetitiva, con un ritmo circolare. Ne risulta un gioco fresco, in cui i personaggi si muovono vagando senza meta e interagiscono, tra verità, enigmi e bugie, pettegolezzi, scontri effimeri, relazioni controverse e dualismi. I dialoghi, a teatro o in strada, mescolano spezzoni del testo di Shakespeare, discussioni sulla vita di tutti i giorni e la reiterazione ossessiva di frasi e sentenze, configurando un labirinto dialettico e un equilibrio instabile, ma delicato, tra commedia e possibile tragedia. È un romanzo visivo che descrive desideri e impulsi, ricco di colpi di scena lasciati in sospeso, trame parallele e piroette. La tempistica drammatica è del tutto originale, elaborata e semplice al tempo stesso, ma per nulla narcisistica o pedagogica. In effetti è noto che Piñeiro concepisce idee certamente personali, ma ama svilupparle in sinergia con gli attori (alcuni dei quali, come la sua musa María Villar, sono presenti in tutti i suoi film) e con il suo abituale direttore della fotografia Fernando Lockett, abilissimo nel cogliere la gamma dei colori con una predilezione, in questo film, per il viola in tutte le sue sfumature.

A metamorfose dos pássaros (The Metamorphosis of Birds), opera prima della portoghese Catarina Vasconcelos, ha ottenuto il Premio della Giuria dei critici della FIPRESCI quale miglior film della sezione. Un piccolo capolavoro, tra documentario e finzione, ispirato da Jean Cocteau, Agnès Varda, Manoel de Oliveira e Maya Deren. Un sorprendente ed emozionante video - diario che indaga la famiglia della regista, combinando ricordi e invenzione poetica, felicità e dolore, intima elaborazione del lutto e meditazioni oniriche. Un affascinante collage di immagini, musica e brani letterari, con riferimenti anche alla storia del Portogallo dalla metà del XX secolo a oggi. Catarina Vasconcelos ha voluto raccontare la storia di Triz, la nonna paterna che non ha mai conosciuto e di cui suo padre Jacinto e i suoi zii parlavano poco. I suoi nonni, Beatriz ed Enrique, si incontrano, si innamorano e si sposano nel giorno in cui la donna compie 21 anni. Henrique, essendo ufficiale di marina, si assentava per lunghi periodi, che trascorreva in mare a bordo delle navi su cui era imbarcato. Beatriz che amava la verticalità degli alberi del giardino di casa, si è presa cura dei loro sei figli. Un giorno all'improvviso la donna muore. Jacinto, il figlio maggiore, padre di Catarina, fin dall'infanzia sognava di trasformarsi in un uccello. Sua moglie, la madre di Catarina, muore quando la giovane ha l'età di 17 anni. La perdita delle rispettive madri ha portato padre e figlia, Jacinto e Catarina, a una maggiore approssimazione. Da questo nodo esistenziale è nata la volontà di girare **A metamorfose dos pássaros**, che è un progetto ibrido, tra documentario e finzione, frutto di un intenso lavoro di scrittura. Ne è derivata un'opera che, secondo la regista, assume una funzione catartica, fondendo ricerca, osservazione e processo e colmando i vuoti della parola con l'invenzione e le lacune della memoria dell'infanzia e della giovinezza con la finzione.

CINEMA

La struttura del film è sofisticata e affascinante: è un collage di immagini, musica e brani letterari, diviso in due parti. La prima si concentra su Triz ed è girata in 16mm per sottolineare che è morta nel 1984 in epoca pre digitale. La scelta di non utilizzare pellicole amatoriali familiari è deliberata e funzionale a riservarsi la libertà di ricreare le immagini. La seconda, in digitale, inizia quando la nonna muore e propone un'intima elaborazione del lutto attraverso la relazione tra padre e figlia e una suggestiva meditazione visiva sulla metamorfosi. In effetti la rappresentazione della madre morta che si trasforma in albero, mentre i figli diventano uccelli rimanda alla mitologia classica e a quella nordica, ma viene svincolata da qualsiasi implicazione tragica, suggerendo invece le equazioni albero - protezione e uccello - libertà. La narrazione mostra al tempo stesso creatività e virtuosismo e si sostanzia in una raffinata composizione delle immagini. Riesce a comunicare, in forma convincente e originale, radici e profondità degli affetti, rievocazione poetica, felicità e dolore, anche con qualche riferimento alla storia e alla memoria culturale del Paese dalla metà del XX secolo ad oggi. Catarina Vasconcelos dichiara di essere stata ispirata da Jean Cocteau e da registi del passato, quali la francese Agnès Varda, il maestro portoghese Manoel de Oliveira e la statunitense, di origine ucraina, Maya Deren, nonché dalle nature morte della pittrice ispano - portoghese Josefa de Óbidos (1630 – 1684). Peralto si nota anche la sua affinità con il cinema della connazionale Rita Azevedo Gomes, amica e collaboratrice di Manoel de Oliveira e autore di film intriganti, con rigorosa messa in scena e componenti teatrali e di fantasia, quali **A Vingança de Uma Mulher** (2011) e **A portuguesa** (2018).

Služobníci (Servants), opera seconda dello slovacco Ivan Ostrochovsky, è un convincente dramma - thriller politico, teso, essenziale e claustrofobico, basato su un preciso e documentato contesto storico. Ambientato nei primi anni '80 nel seminario annesso alla facoltà di Teologia di Bratislava, racconta la vicenda di Juraj (Samuel Skyva) e Michal (Samuel Polakovič), due giovani amici aspiranti al sacerdozio, uno più sicuro di sé e disposto a violare le regole e l'altro più vulnerabile e preoccupato. I due provengono dalla provincia rurale e devono abituarsi all'ambiente urbano e accademico. Si trovano a confrontarsi con il volitivo e controverso padre spirituale (Tomáš Turek), addetto alla loro formazione e loro confessore e con l'incerto decano universitario (Vladimir Strnisko). La loro complessa vicenda esistenziale, tra vocazione e idealismo resistenziale, è marcata dal particolare clima politico dell'epoca in cui la Chiesa cattolica in Cecoslovacchia subisce le pressioni del regime comunista. In effetti il partito comunista esercita una continua azione di controllo e di repressione nei confronti di chi, nell'ambiente ecclesiastico, non accetta le restrizioni imposte in tema di primato della fede e di libertà di espressione. Il clero è diviso tra un'ala critica nei confronti del regime, la cosiddetta "chiesa delle catacombe", che mantiene relazioni clandestine, oltre l'ufficialità formale, con il Vaticano del nuovo papa Giovanni Paolo II, che si oppone all'ideologia comunista, e con i media del mondo occidentale, tra cui Radio Free Europe, e la gerarchia ufficiale che collabora con il potere politico. Lo strumento attraverso cui avviene la cooperazione attiva tra l'apparato statale e quello ecclesiastico, nonché deputato a stabilire compatibilità e limiti tra professione della fede e ideologia comunista, è la potente associazione di sacerdoti cattolici "Pacem in Terris (SKD PiT)" sponsorizzata dal regime e presente nella Repubblica Socialista Cecoslovacca (CSSR) dal 1971 al 1989. Ad un certo momento Michal entra in contatto con uno studente più anziano che diffonde un pamphlet di protesta contro il bollettino della Chiesa di accettazione delle regole imposte dallo stato affisso nella bacheca del seminario. Da quel momento i due giovani seminaristi sono esposti alle indagini della polizia di stato guidata dal temibile Doctor Ivan (Vlad Ivanov), di cui il padre spirituale è informatore. Incerti tra vocazione e idealismo resistenziale e testimoni di episodi di opportunismo e di atti criminali, diventano vittime sia della polizia sia della gerarchia ecclesiastica. **Servants** propone un eccellente cast di attori e un impressionante studio di caratteri. Ivan Ostrochovsky mostra un approccio austero che ricorda il cinema di Bresson, marcato dalla scelta di girare in bianco e nero, con la magistrale fotografia molto contrastata curata da Juraj Chlpík, il format quadrangolare di ripresa e di proiezione "Academy ratio", ovvero l'aspect - ratio 1,37 : 1, e l'editing secco e graffiante curato da Jan Daňhel, Martin Malo e Maroš Šlapeta, per sottolineare la drammaticità claustrofobica, e senza mediazioni possibili, del racconto. Anche la solida e meticolosa messa in scena enfatizza l'atmosfera oppressiva con tonalità noir, sfruttando al meglio la rigida architettura del seminario e affidandosi quasi esclusivamente a piani e inquadrature con camera fissa, con una logica

CINEMA

che ricorda la tecnica dei tableaux vivants e che tende a riprodurre efficacemente l'immaginario dell'epoca. La narrazione procede lentamente, con significative ellissi e senza episodi climax, rappresentando, con significativi dettagli, i dilemmi morali e pratici in cui si dibattono i personaggi principali e la manipolazione ideologica e il controllo comportamentale attuato da entrambe le istituzioni in gioco, lo stato comunista e la chiesa. Offre spazio a un dettagliato studio dei caratteri dei personaggi, interpretati da ottimi attori, ed evita largamente la deriva psicologista e didascalica.

The Trouble With Being Born, opera seconda dell'austriaca Sandra Wollner, ha ottenuto il Premio Speciale della Giuria. Si tratta di un dramma audace e venato di pessimismo, che esplora il limite della finzione e dell'illusione. Propone una distopia fantascientifica in cui si sviluppa un surrogato della relazione parentale, caratterizzato da ambiguità affettiva e sessuale. È ambientato in un imprecisato futuro, d'estate, in campagna, da qualche parte nell'Europa centrale, non lontano da Vienna. La protagonista è una ragazzina di dieci anni, pallida e magra, silfide androgina e piccola lolita al tempo stesso. Elli (Lena Watson), con una mimica facciale ridotta, ma stranamente sensuale, abita in una grande villa ultramoderna insieme a Georg (Dominik Warta), un quarantenne che sembra essere un genitore molto amorevole. Trascorre le giornate in giardino tra i bagni in piscina e i giochi con una cavalletta. Di notte spesso piange sommessamente consolata dal padre. Ma vi è un particolare che lo spettatore percepisce ben presto: l'uomo non è suo padre ed Elli non è un essere umano, ma un androide programmato per evocare memorie di un presunto passato e per rispondere ai desideri del suo "proprietario". Elli è un essere statico e ripetitivo: non possiede alcuna attività cerebrale o volontà. Tutto ciò che sembra pensare e che dice e ogni sua singola azione sono il risultato della programmazione portata a termine da Georg, l'uomo che l'androide ha imparato a chiamare "papà", ma che non lo ha mai generato. L'atmosfera è straniante e, apparentemente, idilliaca. Georg tratta la bambina androide con condiscendenza e, con pigra cautela, non esita a spingere la loro relazione sul terreno di un'intimità fisica disturbante. L'incesto è suggerito con insistenza, ma mai mostrato. I due si trastullano, tra abbracci lascivi, memorie di giochi e alcuni nudi di Elli, che si spoglia di fronte al finto genitore per farsi ammirare. Poi si insinua un'incrinatura, tutta giocata su dettagli e su sensazioni indefinite. Una notte Georg è attratto da uno strano eco sonoro che proviene dall'esterno, esce dalla casa e si addentra in un bosco. Elli lo segue, ma si perde. Poi incontra un'altra famiglia, viene portata in un alloggio e considerata un maschio a cui viene dato il nome di Emil. E si abitua perfettamente a un nuovo ruolo frutto della fantasia e dei bisogni di altri committenti, rimanendo reclusa in un modesto appartamento. Georg la cerca vanamente. La trentasettenne austriaca Sandra Wollner costruisce una storia minimalista e angosciante, inquietante e brutale. Ma sceglie un registro narrativo antisenzualista, occultando le metafore e le suggestioni tragiche in un quadro di malinconico lirismo. Sembra riferirsi alla filosofia esistenzialista del romeno, poi esule in Francia con lo stato di apolide, Emil Cioran (1911 - 1995), volta all'assurdo e a un pessimismo radicale e misantropo, seppure mitigato dall'ironia. Infatti il titolo del film è mutuato da quello di un saggio tardivo dello stesso Cioran: "De l'inconvénient d'être né" (1973). Presenta la vicenda essenzialmente secondo il presunto punto di vista di una macchina sui generis con sembianze umane, giocando sulla suggestione di una sua apparente sensibilità e coscienza. Quindi illude lo spettatore prospettando una rappresentazione similveridica dell'infanzia impossibilitata a svilupparsi e a progredire verso la l'età adulta. Al netto di alcuni aspetti confusi e contraddittori e di una certa meccanicità priva di ironia, il film risulta intrigante e stimolante.

Shirley, quarto lungometraggio di finzione di Josephine Decker, britannica, ma newyorkese d'adozione, è un ambizioso e contundente anti-biopic, percorso da una palese visione femminista: affascinante, ma anche contraddittorio e sottilmente manipolativo. È basato sull'omonimo romanzo di Susan Scarf Merrell, pubblicato nel 2014, che immagina un episodio cruciale nella vita della leggendaria scrittrice e giornalista californiana Shirley Jackson (1916 - 1965). Fu una geniale esponente della letteratura neogotica americana, autore di macabre opere con sofisticate venature horror, tra cui "The Lottery and Other Stories" (1949) e "The Haunting of Hill House" (1959), considerati scandalosi all'epoca e poi diventati cult. Ma indubbiamente fu anche una persona con una personalità borderline, intelligentissima, stravagante e tormentata da una psiconevrosi maniaco - depressiva e dall'agorafobia, al punto di morire prematuramente a soli 48 anni.

CINEMA

La vicenda mette a confronto due donne, accompagnando la loro relazione, inizialmente viziata da diffidenza e da prevaricazione dell'una sull'altra e poi, man mano modificata e rafforzata dall'emergere di affinità e di una comune intolleranza verso le stimate patriarcali ancora presenti nella società americana dell'epoca. Fino allo stabilirsi di una sorta di simbiosi intima, intellettuale e fisica, che oscilla tra una sorta di rapporto madre - figlia e l'attrazione erotica. La vicenda, ambientata durante i primi anni '50, inizia quando Fred Nemser (Logan Lerman), un giovane laureato, accetta l'invito a diventare assistente del cinquantenne Stanley Hyman (Michael Stuhlbarg), noto critico letterario e già illustre professore universitario presso il liberal arts college di Bennington. Fred e la giovane moglie, ancora studentessa, Rose (Odessa Young), che da poco ha saputo di essere incinta, si trasferiscono quindi nella cittadina del Vermont, in New England. E, secondo gli accordi presi, per cui, in cambio dell'aiuto di Fred, Stanley offre loro vitto e alloggio, accettano di essere ospiti, nel cottage dove Hyman vive con la moglie, la celebre scrittrice Shirley Jackson (Elisabeth Moss). Quest'ultima è una quarantenne piena di complessi e asociale, fragile e vendicativa al tempo stesso. E vive per scelta in uno stato di semi - reclusione: dorme durante il giorno, consuma alcolici in quantità durante le lunghe notti insonni, si rifiuta di alimentarsi e non si cura di tenere in ordine né la casa né il proprio aspetto fisico. Inoltre l'alternanza di eccitazione e di depressione si è aggravata da quando ha iniziato le ricerche per un nuovo romanzo, ispirato da un macabro fatto di cronaca, la misteriosa improvvisa scomparsa di una studentessa dello stesso college (nella realtà si tratta del romanzo "Hangsamen", pubblicato da Jackson nel 1951). Rose, che pure ha letto con passione alcune delle opere della padrona di casa, è riluttante, e in parte sconcertata, anche perché si rende subito conto che quella tra Shirley e Stanley è una relazione complicata di amore - odio e teme che lei e Fred siano coinvolti nelle penose dispute familiari dei loro anfitrioni. Fred, al contrario, entra subito in sintonia con Stanley, che lo tratta con grande familiarità, e, con il passare dei giorni si dimostra non solo tollerante, ma anche complice rispetto alle chiacchierate avventure extraconiugali del vivace ed estroverso professore. Tra l'altro, questi comportamenti di Stanley sono uno dei motivi dei continui sospetti e delle periodiche crisi acute manifestate da Shirley. In attesa di iniziare il corso di studi, Rose trascorre le sue giornate in casa, rassettando il disordine, a stretto contatto con Shirley, che, inizialmente le dimostra tutta la propria spocchia e un sottile disprezzo. Poi, poco a poco, tra le due donne nasce un legame, frutto di conversazioni in cui Rose dimostra intelligenza e valore, attirando l'attenzione di Shirley. La loro relazione è complessa e palesa una dinamica fisica ed emotiva non scontata. Da un lato sono entrambe ambiziose e orgogliose ed entrano facilmente in conflitto anche per futili motivi, mentre dall'altro si sentono accomunate dalla crescente indifferenza dei mariti, solidali tra loro, e, soprattutto, da un interesse condiviso per il macabro e l'horror. Josephine Decker, anche attrice di film del genere mumblecore, artista, performer e musicista, propone un cinema creativo e sofisticato, concitato e sensuale, spesso ai limiti dello snobismo, in bilico tra l'immediatezza realistica, l'introspezione psicologica, le suggestioni misteriose e la provocazione colta femminista sul tema delle relazioni tra maschio e femmina. I suoi lungometraggi precedenti, **Butter on the Latch** (2013), **Thou Wast Mild and Lovely** (2014) e **Madeline's Madeline** (2018) mostrano un disinvolto riferimento ai generi, affrontano con approccio libero e provocatorio i temi del disagio psichico, del desiderio e della seduzione nell'universo femminile e nelle relazioni tra essere e natura e tra vita reale ed esperienza artistica. **Shirley** propone un racconto immaginario che comunque fornisce molti elementi interpretativi rispetto alla tragica biografia e alle opere letterarie della vera Shirley Jackson. Per altro l'intenzione di Josephine Decker è ben altra e complessa: configurare sia il ritratto di una relazione tra due donne intima e ambigua, sia la rappresentazione dell'intesa femminile in opposizione e autonomia rispetto ai comportamenti patriarcali dei maschi che, anche in ambito borghese e intellettuale, confinano le donne nei loro ruoli tradizionali di madre e di moglie, sia un febbrile itinerario esistenziale tra realtà e suggestioni gotiche. La sceneggiatura di Sarah Gubbins (una nuova esperienza per la regista, abituata a scriversi i propri film) segue

CINEMA

un percorso narrativo piuttosto convenzionale, pur presentando molti dialoghi brillanti. Peccato che a tratti emerga un intento programmatico troppo studiato e in parte didascalico nella caratterizzazione dei personaggi. È invece la messa in scena, ricca di sensibilità illustrativa, che contribuisce efficacemente, coadiuvata dall'eccellente fotografia di Sturla Brandth Grøvlen, a far emergere un'atmosfera opprimente e audace al tempo stesso. Compone con cura diversi piani e sfrutta al meglio la disposizione dei personaggi negli spazi spesso claustrofobici e le doti interpretative di Elisabeth Moss e di Odessa Young. Ne deriva che le due protagoniste acquistano progressivamente spessore e audacia, in un itinerario di anticonformismo, autonomia ed emancipazione rispetto ai loro ruoli sociali che suggella un legame forte: l'una, Shirley, nevrotica e ossessiva, l'altra, Rose, disposta a lasciarsi corteggiare e forse sedurre, ma, soprattutto, a convertire l'iniziale remissività in nuova coscienza di sé.

Quest'anno la sezione **Wettbewerb**, competizione ufficiale, ha presentato 18 lungometraggi, di cui 16 in anteprima mondiale, ma nessuna opera prima. Carlo Chatrian ha proposto un mix di autori con prevalenza di cinquantenni e sessantenni, tra cui alcuni noti veterani (Philippe Garrel, Hong Sang-soo, Rithy Panh e Abel Ferrara). Purtroppo, mentre i registi asiatici sono risultati ben rappresentativi e i loro film notevoli, la rappresentanza europea è apparsa disomogenea e di qualità insufficiente, con autori che non hanno confermato pienamente il loro talento (Christian Petzold), o sembrano ormai ripetersi, con scarsa originalità e idee (Giorgio Diritti, Sally Potter, Benoît Delépine e Gustave Kervern) o i cui film sono decisamente mediocri e irritanti (le svizzere Stéphanie Chuat e Véronique Reymond e il tedesco Burhan Qurbani). E ancora, i giovani registi sudamericani presenti (i brasiliani Caetano Gotardo e Marco Dutra e l'argentina Natalia Meta) hanno realizzato opere pretenziose, con una improbabile commistione e reinterpretazione di generi, e grossolanamente didascaliche, mentre il cinema statunitense è risultato rappresentato solo da due registe (Kelly Reichardt e Eliza Hittman), considerato che Abel Ferrara vive da anni a Roma e il suo film è una coproduzione italo - tedesca - messicana. Inoltre si può sostenere che una buona metà dei film della competizione ufficiale sono in definitiva opere deludenti, con provocazioni di corto respiro o immagini emotivamente ricattatorie o convenzionali tratti melodrammatici e affabulatori o caratterizzate da ridicole velleità predicatorie, filosofiche o moralistiche. La Giuria internazionale è stata presieduta dal noto attore britannico Jeremy Irons. Gli altri componenti sono stati i seguenti: l'attrice Bérénice Bejo (Francia); l'attore Luca Marinelli (Italia); i registi Annemarie Jacir (Palestina), Kenneth Lonergan (USA); Kleber Mendonça Filho (Brasile); la produttrice Bettina Brokemper (Germania).

L'Orso d'Oro al miglior film è stato attribuito a **Sheytan vojvod Nadarad (There Is No Evil)**, dell'iraniano Mohammad Rasoulof. Allo stesso film è stato assegnato il Premio al miglior film da parte della Giuria Ecumenica.

L'Orso d'Argento, Gran Premio della Giuria, è stato assegnato a **Never Rarely Sometimes Always**, dell'americana Eliza Hittman.

L'Orso d'Argento alla miglior regia, è stato attribuito al regista al regista coreano **Hong Sang-soo**, per il suo film **Domangchin Yeolja (The Woman Who Ran)**.

L'Orso d'Argento al miglior attore è andato a Elio Germano, protagonista di **Volevo solo nascondermi**, di Giorgio Diritti. L'Orso d'Argento alla miglior attrice è stato assegnato a **Paula Beer** protagonista di **Undine**, del tedesco Christian Petzold.

L'Orso d'Argento alla miglior sceneggiatura è stato attribuito ai fratelli **Damiano e Fabio D'Innocenzo**, per il film **Favolacce** di cui sono anche registi

L'Orso d'Argento per un contributo artistico di grande distinzione nelle categorie fotografia, montaggio, colonna sonora, costumi e scenografia è stato assegnato a Jürgen Jürges, per il suo lavoro di direttore della fotografia in **DAU. Natasha**, dei russi Ilya Khrzhanovskiy e Jekaterina Oertel.

Infine l'Orso d'Argento speciale del 70. Berlinale è andato a **Effacer l'historique (Delete History)**, della coppia franco - belga Benoît Delépine e Gustave Kervern.

CINEMA

Inoltre **Irradiés**, del cambogiano Rithy Panh, ha ricevuto il Berlinale Documentary Award, attribuito dalla specifica Giuria composta dai registi Gerd Kroske (Germania), Alanis Obomsawin (Canada) e Marie Losier (Francia).

Commentiamo innanzitutto alcuni film in concorso, di diverso genere e di qualità differente. Alcuni erano molto attesi e sono stati giudicati positivamente da parte della critica o sono risultati graditi da 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.

First Cow, settimo lungometraggio dell'americana Kelly Reichardt, e terza rivisitazione del western d'epoca, propone una storia picaresca di amicizia virile, con ingombrante deriva didascalica riguardo la vendetta dei potenti contro i marginali, narrazione estenuante e irritante messa in scena all'insegna di un'estetica decorativa. Conferma la netta evoluzione di una regista che pure con **Old Joy** (2006) e **Wendy and Lucy** (2008) aveva proposto un genuino e affascinante cinema minimalista e intimista, caratterizzato dalla sottile vena realistica, dalle tonalità documentaristiche e meditative e dal lirismo dolce-amaro. **Siberia**, del prolifico americano Abel Ferrara, è un'opera inclassificabile, la misteriosa e pseudo onirico e delirante elegia esistenziale di un maschio in crisi, tra dilemmi filosofici, metafisici e morali, oscuri e pseudo laceranti, elogi del pensiero anarchico, sensi di colpa, ossessioni erotiche e impossibile redenzione. È un film confuso, dispersivo, molto pretenzioso, pretestuoso, manierista e narcisista, che si riassume nella logorrea del povero Willem Dafoe, riecheggia in qualche modo la vena escatologica e allegorica di molti film di Lars von Trier e conferma la definitiva involuzione di un regista che gioca a presentarsi come maudit, ma vive un furbesco declino epicureo all'amatriciana.

Todos os mortos, dei trentenni brasiliani Marco Dutra e Caetano Gotardo, è un elegante e pretenzioso dramma d'epoca, con deriva horror, riguardante le relazioni sociali tra una ricca famiglia in decadenza e alcuni ex schiavi di origine africana. È ambientato a São Paulo all'inizio del 1900, nell'epoca che ha visto la definitiva abolizione della schiavitù (Lei Áurea, 1888) e la caduta dell'Impero e la proclamazione della Repubblica (1889). Propone una vicenda in cui la crisi morale e di identità della grande borghesia conservatrice si confronta con la riappropriazione del patrimonio culturale e religioso da parte degli afrobrasiliani. La vita della famiglia Soares, già proprietaria di piantagioni di caffè, ma ormai ridotta in ristrettezze economiche, trascorre tra stanchi rituali, nell'incapacità di adeguarsi alla modernità che avanza disgregando antichi equilibri fossilizzati. Rinchiuse nella loro vecchia villa due donne si sopportano a fatica: l'anziana e acciaccata matriarca Isabel, che vive immersa nel passato, e la figlia trentenne Ana, sessualmente frustrata e psichicamente fragile, che suona il piano ed è ossessionata dai ricordi dei misteriosi culti religiosi sincretici praticati dagli schiavi nella fazenda di famiglia, a cui ha assistito durante l'infanzia. La seconda figlia, Maria, diventata suora, le visita regolarmente. Smarrite in seguito alla morte della fedele governante Josefina, le tre donne convocano Inà, una delle loro schiave che ha ottenuto la libertà. Ana ritiene che l'imponente donna negra possa ricorrere alla sua conoscenza degli spiriti per guarire la madre e per dare pace ai fantasmi degli schiavi seviziati e ammazzati nelle piantagioni, che lei stessa afferma di vedere aggirarsi in casa ogni notte. Inà, fiera e poco convinta, accetta l'incarico per bisogno e per assicurare un futuro al proprio bambino, ma l'evocazione dei defunti produce conseguenze impreviste e tragiche. Marco Dutra è autore, con Juliana Rojas, di due film, **Trabalhar cansa** (2011) e **As boas maneiras** (2017), in cui l'intreccio tra genere fantastico e horror, la rievocazione di credenze popolari e le tematiche di confronto - contrapposizione di classe risulta efficace grazie a grande creatività, sarcasmo graffiante e buone tempistiche della suspense, con in aggiunta un evidente omaggio a Landis e a Polanski. In **Todos os mortos**, invece, la commistione tra poco brillante utilizzo degli stilemi dell'horror e confuso e predicatorio intento didascalico, infarcito di metafore, non funziona, nonostante i riferimenti nobili a Čechov, Ibsen e Tennessee Williams. Purtroppo Dutra e Gotardo mettono in ombra le potenzialità della dialettica psicologica ed emotiva tra i diversi personaggi femminili per rileggere strumentalmente la storia del proprio Paese in accordo con temi e miti del rozzo ed estremamente polarizzato dibattito politico contemporaneo brasiliano.

El prófugo (The Intruder), opera seconda della quarantenne argentina Natalia Meta, è un thriller psicosessuale che denota

CINEMA

una strenua, ma vana, ricerca di originalità. Si tratta di un libero adattamento del romanzo di genere horror “El male menor”, del suo connazionale C. E. Feiling. La quarantenne Inés abita a Buenos Aires. Doppiattrice professionale di film horror e anche, nel tempo libero, membro di un coro di voci bianche, è tormentata da strani sogni che diventano incubi e che si riproducono come allucinazioni durante la veglia. Durante una vacanza con Leopoldo, il fidanzato suo coetaneo, i loro contrasti si intensificano. L'uomo, ossessionato dal timore che Inés non lo ami più e che abbia fantasie oniriche erotiche con un altro, la sottopone a continui ed estenuanti interrogatori. La donna si sente soffocata da quella cieca gelosia. Una notte litigano aspramente e il mattino seguente Leopoldo viene trovato morto nella piscina dell'hotel in cui soggiornano. Da quel momento Inés precipita in un tortuoso percorso, in bilico tra sogno e realtà, in cui la linea di confine tra questi due mondi diventa sempre più labile, fino ad annullarsi. La donna inizia ad avvertire la sensazione paranoica di essere perseguitata da intrusi, personaggi sconosciuti o immedesimati che, attraverso i sogni, penetrano nella sua anima, portandola a crisi isteriche. Pochi mesi dopo, tornata al lavoro, incontra Alberto, un organista trentenne misterioso e ambiguo, che la affascina. Ma la loro relazione è disturbata da strani episodi e da minacciose emissioni sonore. Nel frattempo l'arrivo inaspettato di Marta, la madre di Inés, aumenta lo stress e la tensione. La sceneggiatura, curata dalla stessa regista, configura una trama narrativa debole e confusa, articolata in ambienti labirintici e claustrofobici. Natalia Meta vorrebbe indagare e rappresentare il tema del desiderio femminile, ma l'approccio e lo sguardo, incerto tra il dramma surreale e la caricatura nevrotica e grottesca, ludica e provocatoria, appaiono viziati sia da un voyeurismo di maniera sia da accenti di femminismo datato. Inoltre l'utilizzo di canoni di genere, thriller e horror, con un ammiccamento ai B movies e lo stratagemma di non svelare allo spettatore la natura, vera o falsa, dei sogni, appare incerto, contraddittorio e affatto intrigante. In effetti i riferimenti a opere quali **Blow Out** (1981), di Brian De Palma, **Possession** (1981) di Andrzej Żuławski e **Berberian Sound Studio** (2012), di Peter Strickland, le inquadrature sghembe e ardite, i giochetti con il fuori fuoco e il montaggio ellittico non sono sufficienti per riscattare un film molto pasticciato, noioso e pretenzioso. Forse gli unici aspetti davvero degni di nota sono costituiti dalla incisiva colonna sonora elettroacustica, curata da Luciano Azzigotti, e, soprattutto, dall'efficace sound design, curato dall'esperto Guido Berenblum, che creano alcune atmosfere suggestive.

The Roads Not Taken, della britannica Sally Potter, racconta la parabola esistenziale di uno scrittore cinquantenne precipitato in una grave crisi fisica, data dalla malattia neurologica invalidante, e psichica e morale, conseguenza della memoria tragica del fallimento del suo progetto familiare e delle sue relazioni con le donne, tra ricordi veri e immaginazione di ipotetici scenari diversi se avesse fatto altre scelte, nonostante il tenace tentativo di aiutarlo da parte della figlia ventenne. È un film che alterna l'ambientazione tra una stanza a New York, il deserto messicano e un'isola greca e che non emoziona mai, estenuante, superficiale, estremamente manierista e a tratti grottesco, con abbondanza di stereotipi melodrammatici ed estetici e recitazione naturalista. **Berlin Alexanderplatz**, del tedesco, di origine afghana, Burhan Qurbani, rischioso tentativo di attualizzare l'omonimo romanzo del 1929 di Alfred Döblin, un classico della letteratura modernista tedesca, e l'omonimo capolavoro televisivo di Rainer Fassbinder, racconta il tragico itinerario di un immigrato africano nei bassifondi della Berlino di oggi, tra violenza, discriminazioni morbose e incertezza degli affetti. È un'opera di oltre tre ore, che non funziona né come film di genere, né come denuncia della condizione degli immigrati, assolutamente pretenziosa e viziata da semplificazioni e stereotipi grossolani, incredibili caratterizzazioni dei personaggi e plurimi eccessi melodrammatici, dai toni esasperati, al carosello di climax e scene madri, a suoni e colori sempre over e, a una pessima direzione degli attori. **Schwesterlein (My Little Sister)**, delle svizzere Stéphanie Chuat e Véronique Reymond, racconta il rapporto simbiotico tra fratello e sorella gemelli quarantenni, entrambi impegnati professionalmente nel teatro a Berlino, poi divisi, quando lei si trasferisce in Svizzera per motivi di famiglia, e di nuovo riuniti quando lei accorre a soccorrerlo avendo appreso che è affetto da una grave leucemia con prognosi infausta. È un film sulla malattia terminale con una scrittura poco accurata, giocata sul climax drammatico e una messa in scena che spettacolarizza il dolore, l'angoscia e l'abnegazione, utilizzando tutti gli stereotipi possibili, rinunciando a un sobrio e dignitoso studio di caratteri.

CINEMA

Proponiamo quindi la critica di due lungometraggi, che ci sembrano particolarmente riusciti e meritevoli, esclusi inopinatamente dai premi.

Le sel des larmes (The Salt of Tears), ventiseiesimo lungometraggio del veterano Philippe Garrel, è una deliziosa commedia drammatica, ambientata a Parigi e in provincia. Riunisce due tra i temi usuali del cinema di Garrel: la passione amorosa incostante, in precario equilibrio tra desiderio e incapacità / impossibilità di gestire e di comprendere i sentimenti e le rispettive pulsioni ed esigenze individuali, e, in forma subordinata, il rapporto tra un figlio ventenne egocentrico, seduttore, infedele e cinico e l'anziano genitore saggio e protettivo. Luc si trova a Parigi per sostenere l'esame d'ingresso alla prestigiosa scuola di ebanisteria Boule. Conosce Djemila a una fermata dell'autobus. La giovane si innamora sinceramente, ma la storia d'amore dura solo due giorni. Luc riparte, torna alla casa paterna e interrompe ogni contatto. Nel frattempo ritrova Geneviève, la partner dell'epoca del liceo e instaura una relazione con lei nell'arco di qualche mese. Avendo superato l'esame si stabilisce definitivamente a Parigi, inizia la scuola e ignora il padre quando quest'ultimo gli comunica che la gentile Geneviève è rimasta incinta, e successivamente ha abortito. Ha conosciuto l'estrovertita infermiera Betsy. I due si amano e convivono, ma ben presto la giovane donna propone un ménage à trois che comprende anche il taciturno Paco, suo collega e amico di lunga data. Luc accetta la situazione e si adatta. Philippe Garrel elabora da oltre 50 anni un cinema di interiorità poetica, scandagliando affetti (im)possibili, disagi, solitudini, passioni frustrate ed emozioni rivelate. L'amore fra l'uomo e la donna, tormentato, insicuro e aleatorio, è il tema ricorrente e ossessivo dei suoi film, da cui emerge da sempre l'idolatria del femminile. Citiamo alcuni dei suoi film più noti e riusciti: **Les baisers de secours** (1988); **J'entends plus la guitare** (1991); **Les amants réguliers** (2005); **Un été brulant** (2011); **La jalousie** (2013); **L'ombre des femmes** (2015); **L'amant d'un jour** (2017). L'immaginario di Garrel è quello tipico degli anni '70 del secolo scorso, un'epoca in cui esprimere il femminile significava obbligatoriamente sublimarlo. In **Le sel des larmes** confronta la propria poetica con il modo di vivere e di amare della nuova generazione: i millennials. Offre un mosaico di comportamenti e di sentimenti non scontato né didascalico, fragile e problematico, ma oltremodo efficace e intrigante, nonostante un epilogo meno riuscito. Racconta un'educazione sentimentale che si sostanzia in un gioco di va e vieni, tra interni ed esterni, senza veri climax emotivi: un itinerario che, dopo giravolte e "sofferenze", si risolve in una duplice amara consapevolezza da parte del protagonista. Luc deve prendere atto del fallimento delle sue relazioni amorose a causa delle crudeltà che ha inflitto e che infine ha subito e della ingiustificabile insensibilità che ha mostrato nei confronti di suo padre, non rimediabile perché nel frattempo il genitore è deceduto. Il meccanismo narrativo di questo feuilleton contemporaneo con sapore antico, è magnificamente fluido e mai convenzionale, senza censure moralistiche rispetto a comportamenti discutibili e poco razionali dei personaggi. La messa in scena comprende l'uso magistrale del fuoricampo, gli intermezzi buffi e malinconici della voce narrante del protagonista e la lucida impaginazione delle immagini frutto della straordinaria fotografia di Renato Berta.

Rizi (Days), dodicesimo lungometraggio, scritto e diretto dal taiwanese d'adozione Tsai Ming-liang, è un'opera minimalista molto controllata e sottilmente emozionante, affascinante e vagamente narcisista al tempo stesso. Trae spunto da un substrato autobiografico: la storia della conoscenza e dell'amicizia tra il regista e Anong Hounghueangsy, nuova presenza nell'immaginario cinematografico di Tsai Ming-liang. La storia di un breve incontro tra anime solitarie è raccontata con una lenta intensità attraverso l'osservazione fisica, intima e poetica, di due soli personaggi. Il cinquantenne Kang (Lee Kang-sheng, taiwanese e attore feticcio di Tsai Ming-liang, presente in tutti i suoi film) è un benestante: vive solo in una grande casa a Taiwan. Porta un collare ortopedico e si muove con lentezza e cautela: soffre a causa di un persistente dolore al collo di eziologia sconosciuta, che spesso si irradia stranamente a tutto il tronco e diventa molto fastidioso. Appare stanco e depresso e trova sollievo solo quando fa il bagno, immobile nell'acqua della vasca. Trascorre molto tempo ad osservare, attraverso un grande finestrone, le cime degli alberi della foresta che ondeggiavano al vento durante la pioggia. Il ventenne Non (Anong Hounghueangsy, immigrato dal Laos in Thailandia, dove lavorava come muratore, ora attore esordiente scoperto dal regista) è un umile lavoratore. Vive a Bangkok in un piccolo appartamento. Porta

CINEMA

avanti la sua attività di artigiano con vari materiali e, quotidianamente, prepara con metodica precisione vari piatti tradizionali della cucina del suo luogo natio. Un giorno i due si incontrano in una stanza d'albergo dove si è stabilito Kang da quando è arrivato in Thailandia. Non riescono a comunicare tra loro a causa delle differenze linguistiche. Tuttavia quello spazio anonimo consente loro di uscire dai propri ruoli e di esplorare i loro corpi e le reciproche solitudini. Non pratica un massaggio al collo di Kang. Poi gli pratica un body massage erotico che sconfinava nel rapporto sessuale mercenario. Al momento del comiato Kang regala a Non un piccolo carillon. L'epilogo notturno vede Non seduto su una panchina in una strada anonima. Estrae il carillon dalla tasca, lo osserva a lungo, poi solleva il coperchio e ascolta la musica: è "Eternally", il tema conduttore di **Limelight** (1952), di Charlie Chaplin. Quando finisce si alza e se ne va. Tsai Ming-liang, che ha esordito con **Xiao hai (Boys)** (1991), ha realizzato, nel corso della sua carriera un percorso di progressivo distacco dal cinema narrativo, riducendo lo storyelling sempre più a pochi elementi essenziali, con una drammaticità e uno stile del tutto originali. Tra i suoi film più significativi si possono citare: **Vive l'amour** (1994), **The River** (1997), **The Hole** (1998), **What Time Is It Over There** (2001), **Goodbye Dragon Inn** (2003), **The Wayward Cloud** (2005), **I Don't Want to Sleep Alone** (2006) e **Stray Dogs** (2013). Il suo cinema si nutre di ricorrenti ossessioni ed espressioni: il flusso e la stagnazione dell'acqua; le infermità infettive; la quasi assenza dell'interazione verbale tra i personaggi; il pianto come momento di autocommiserazione e, al tempo stesso, di liberazione; i sentimenti d'amore incerti nella loro espressione; i desideri perversi; il sesso non tradizionale. Crea un'atmosfera sensoriale e simbolica grazie a precise connotazioni: una predilezione per le atmosfere oscure, poco illuminate da luci metalliche; movimenti impercettibili e progressivi; una durata lenta ed ipnotica che si nutre di sospensioni; la deformazione onirica della realtà; un'estetica naturalista raffinata, con ampio uso dei piani sequenza e di statiche e suggestive inquadrature fisse frontali spesso oltremodo prolungate per vari minuti; l'uso di intermezzi musicali costituiti da vecchie canzoni e melodie che stimolano fantasia ed emozioni. Esprime una visione del mondo dove predominano l'isolamento, la solitudine e l'abbandono e dove i vincoli tra gli individui nascono da rapporti strettamente fisici. E vuole dare coscienza allo spettatore del trascorrere del tempo, con le sue lievi alterazioni e i suoi ritmi. I film presentano una trama destrutturata, la rarefazione drammatica e un equilibrio dinamico, tra solitudine, voyeurismo, erotismo, humour atipico, sottintesi e misteri. I personaggi manifestano, oltre alla loro inadattabilità alla crudeltà della vita, anche comportamenti romantici e solidali. **Days** segue con sottile partecipazione e pacatezza lo svolgimento in parallelo di due esistenze che si svolgono a contatto con elementi e materiali naturali: l'acqua, gli alberi, i cibi, il legno, la stoffa. E introduce una novità rispetto all'universo limitato alla lower class dei film precedenti: la dialettica tra due personaggi agli opposti nella gerarchia sociale. Tsai Ming-liang recupera alcuni temi dei suoi primi film con un lavoro ammirevole, ma anche un poco ripetitivo, di contaminazione e di sintesi. L'incontro tra i due uomini fa pensare a **I Don't Want to Sleep Alone** (2006), ambientato a Kuala Lumpur, dove, in un contesto diverso marcato da temi politici e sociali, quali la divisione etnica, l'immigrazione e la segregazione, Hsiao-Kang (Lee Kang-sheng), un senzatetto cinese, aggredito, picchiato, ferito e derubato, viene soccorso ed accudito da Rawang, un immigrato del Bangladesh che vive con alcuni compatrioti in un edificio abbandonato. Nel film la voglia di non dormire da soli e di attendere qualcuno a letto che lega i due protagonisti è in fondo simile alla pulsione che innesca la relazione anche sessuale tra Kang e Non nella camera d'albergo. E ancora, il personaggio di Kang, tormentato dal dolore al collo, si riflette in un altro personaggio, chiamato nuovamente Hsiao-Kang: il protagonista di **The River** (1997) Anche lui è afflitto da un dolore al collo che peggiora dopo i vari trattamenti: il dolore è fisico, ma forse è anche la somatizzazione di un disagio psicologico e spirituale. E l'attore è lo stesso, Lee Kang-sheng, a distanza di oltre vent'anni. La relazione omosessuale tra Kang, l'uomo più anziano, e Non, il più giovane, rimanda alla rappresentazione dell'ambiguo desiderio che lega tra padre e figlio nello stesso **The River**. Infine l'epilogo del film con la prolungata inquadratura di Non seduto sulla panchina ricorda il celebre epilogo di **Vive l'amour** (1994), in cui la protagonista May Lin (Yang Kuei-Mei) è seduta sola e immobile e dopo vari minuti inizia a piangere. Per altro il pathos generato dalla solitudine presente nelle due scene appare ben diverso. E in fondo, il rapporto tra Kang e Non rispecchia la storia della relazione di amicizia tra Tsai Ming-liang e Anong Hounghuangsy, che è un fatto reale. **Days** è stato girato

CINEMA

dal regista dopo un periodo di distanziamento dal cinema in quanto tale per dedicarsi a realizzare videoinstallazioni e progetti di video art, con molte collaborazioni con musei di tutto il mondo. Non è basato su una sceneggiatura e la narrazione, esile e del tutto priva di climax, lo colloca idealmente e stilisticamente in continuità con il precedente e ancor più radicale **Journey to the West** (2014). La messa in scena è assolutamente pregevole: ogni piano e ogni inquadratura sono concepiti e studiati in funzione del carattere contemplativo del film, mentre sono del tutto assenti sia i dialoghi sia qualsiasi commento musicale d'accompagnamento, ad eccezione del tema emesso dal carillon.

Analizziamo infine tutti i film premiati dalla Giuria.

Sheytan vojud Nadarad (There Is No Evil), settimo lungometraggio dell'iraniano Mohammad Rasoulof, è un film eccellente, in termini di qualità artistica e di rappresentazione di un contesto umano tragico, e senza dubbio il migliore della competizione ufficiale. Rasoulof, condannato a un anno di carcere (per il presunto reato di "propaganda contro lo stato dell'Iran" connesso ai contenuti del suo precedente film **A Man of Integrity** (2017) e non detenuto, ma bloccato a Teheran e privato del passaporto, lo ha girato con modalità semiclandestine, grazie allo stratagemma di presentarlo come tre distinti cortometraggi, per confondere la censura statale. In ogni caso si tratta di un'opera compiuta grazie a un profilo produttivo di ottimo livello, grazie alla collaborazione delle case di produzione Cosmopol Film Hamburg (Germania) Europe Media Nest Prag (Repubblica Ceca) e Filminiran (Iran). **There Is No Evil** offre certamente una palese e lucidissima rappresentazione della natura liberticida e criminale del potere, ma va oltre la denuncia politica e morale. In effetti è un apologo sulla vita e sulla responsabilità individuali delle persone, in particolare di chi resiste, non obbedendo alle disposizioni, agli obblighi e alle minacce imposti dal regime teocratico autoritario e dispotico, e deve pagare un prezzo altissimo per sopravvivere. Al centro del film vi è la questione della pena di morte con riferimento a cosa significa per gli uomini iraniani effettuare il servizio militare obbligatorio ed essere costretti a eseguire le condanne. Giova ricordare che l'Iran è uno dei Paesi in cui la pena di morte viene comminata con grande frequenza e dove il numero di esecuzioni capitali, un centinaio all'anno secondo dati ufficiali, presumibilmente mendaci, è tra i più elevati a livello mondiale. Ambientato in quattro location differenti e costruito con un prologo che introduce tre storie collegate da rimandi e da sottili concatenazioni, **There Is No Evil** racconta le vicende, le scelte e i dilemmi di quattro personaggi, ognuno dei quali coinvolto in forme diverse con la questione delle esecuzioni capitali. Il prologo racconta la routine quotidiana di una famiglia del piccolo ceto medio di Teheran. Il quarantenne Heshmat (Ehsan Mirhosseini) sembra un uomo calmo e tranquillo, gentile e disponibile con gli altri, dedicato completamente alla famiglia. Lo si vede uscire dal posto di lavoro, che sembra essere un ufficio pubblico, dopo aver caricato in auto un sacco contenente la razione di riso che gli è stata assegnata. Torna a casa, in un comodo alloggio di un condominio moderno, si cambia e rasetta la cucina. Dopo aver aiutato i vicini a recuperare un gattino, rimasto imprigionato in un vano delle cantine, si reca a raccogliere la moglie insegnante e la loro bambina all'uscita dalla scuola. Dopo una sosta per la spesa al supermercato, i tre fanno visita all'anziana madre del capofamiglia, il quale consegna parte della spesa e diligentemente rasetta l'alloggio. Quindi consumano la cena in una pizzeria. La sera l'uomo, che mantiene costantemente un'espressione imperscrutabile, senza tradire alcuna emozione, aiuta la moglie a tingersi i capelli, guarda la televisione e poi, dopo aver assunto una pillola, va a dormire. Si risveglia alle tre del mattino, fa una doccia e si reca al lavoro. La sua auto supera un cancello automatico e improvvisamente si scopre che presta servizio in un carcere. Heshmat si prepara la colazione. Nel frattempo la macchina da presa inquadra, attraverso la finestrella della camera dove l'uomo staziona, le gambe allineate di una fila di corpi appesi nel vuoto. Su un monitor si accendono alcune spie rosse che poi diventano verdi. Heshmat preme un pulsante. Le gambe dei condannati all'impiccagione si agitano nel vuoto, in preda a violente convulsioni per poi cessare ogni movimento, mentre i rivoli di urina scendono a terra. È una scena agghiacciante che raffigura, senza alcun clamore sensazionalista, l'esecuzione di un gruppo di detenuti anonimi e che rivela che Heshmat, il marito e padre esemplare, è un boia che agisce con impassibile diligenza ed efficienza. Nel primo episodio, intitolato "She Said: You Will Do It", il ventenne Pouya (Kaveh Ahangar), sta svolgendo il servizio militare in un

CINEMA

carcere. È uno dei componenti di una squadra di una decina di soldati addetti alle esecuzioni capitali. È l'ultimo arrivato nel gruppo e una notte deve affrontare la sua prima volta: è incaricato di togliere gli sgabelli su cui sono appoggiati i piedi dei condannati all'impiccagione. Nell'angusta camerata dove consuma l'attesa l'uomo è agitatissimo. Solleva obiezioni etiche per giustificare il fatto di non volere essere responsabile della morte di un altro uomo e cerca di trovare il modo di sottrarsi all'ordine che gli è stato impartito. Uno dei commilitoni gli spiega che se è in grado di pagare una forte somma, da spartire con gli altri componenti della squadra per garantire il silenzio e la complicità di tutti, un altro di loro potrebbe sostituirlo. Ma Pouya non possiede il denaro richiesto. A quel punto gli spiegano che se non obbedisce il suo periodo di servizio leva sarà esteso da due a quattro anni, oppure dovrà scontare una pena e, non avendo concluso il servizio militare, in seguito, secondo le disposizioni di legge, non potrà ottenere un posto di lavoro, né potrà trovare una moglie, essendo considerato un cittadino indegno. Poi riceve la telefonata della sua fidanzata. Quando esce dalla stanza, ormai rassegnato a compiere un atto che considera inconcepibile, un compagno lo raggiunge e gli fornisce alcune informazioni. Con la forza della disperazione e rischiando la vita, Pouya riesce a evadere dal carcere dopo aver minacciato a mano armata i custodi. Giunto in strada sale sull'auto della fidanzata. Si avviano verso un futuro ignoto di fuorilegge, in preda a una folle allegria, mentre la radio trasmette le note di "Bella ciao" cantata da Milva (evidentemente Rasoulof ha adottato, un poco prosaicamente, quello che è diventato un inno di rivolta nei paesi del Maghreb e del Medio Oriente). Nel secondo episodio, intitolato "Birthday", il protagonista, Javad (Mohammad Valizadegan), anch'egli giovane militare di leva, raggiunge Nana (Mahtab Servati), la fidanzata che vive con la famiglia in una casa di campagna. Da molti dettagli si capisce che si tratta di una famiglia rispettabile, ma socialmente emarginata. È un giorno importante perché lei compie diciotto anni e Javad la chiederà in sposa al futuro suocero. Ma, arrivato alla residenza, scopre che Nana e i suoi familiari sono in lutto e si apprestano a commemorare un carissimo amico, uomo buono e saggio, deceduto da pochi giorni. Solo nel corso della giornata Javad giunge a vedere la fotografia del defunto, scoprendo con sgomento che lo sconosciuto, intellettuale e poeta, incarcerato dal regime con false accuse, è lo stesso uomo che lui ha contribuito a impiccare. In effetti, avendo obbedito all'ordine ricevuto, ha ottenuto l'agognata licenza premio di tre giorni che gli ha consentito di recarsi a visitare la fidanzata. Costernato e tormentato dai sensi di colpa, Javad confessa a Nana quello che ora gli appare essere un odioso crimine a cui lui ha partecipato attivamente. La terza e ultima storia, intitolata "Kiss Me", è ambientata in una zona collinare semiarida, lontano dalle aree urbane. Una coppia abita in una casa isolata, senza telefono né collegamento internet. Il sessantenne Bahram (Mohammad Seddighimehr), medico e un apicoltore, vive con una compagna un poco più giovane. Ricevono la visita di Darya (Baran Rasoulof, figlia del regista), figlia di un loro caro amico e studentessa di medicina che vive in Germania fin da bambina. È una giovane donna emancipata che manifesta apertamente le proprie convinzioni ambientaliste e pacifiste e, invitata a caccia da Bahram, si rifiuta di sparare a un coniglio selvatico. È stata sollecitamente convocata in Iran, ma trascorrono i giorni e non ne capisce il motivo. Poco a poco, con un meccanismo di rivelazione progressiva, si scopre il mistero. Bahram si è esiliato in provincia e svolge la professione pur essendo stato interdetto dal regime perché in gioventù, perché durante il servizio militare si è rifiutato di partecipare a un'esecuzione capitale. Ora è gravemente malato a causa di un cancro al polmone e vuole rivelare a Darya la verità, facilmente intuibile, sul legame biologico che esiste tra loro due e sul perché lei era dovuta andare in Germania con la madre deceduta da tempo. E proprio questo ultimo episodio, che rivela non poche implicazioni con la vicenda personale di Rasoulof, è il più emblematico per le questioni morali che implica. Responsabilità individuale rispetto alla propria coscienza e verso la propria famiglia si intrecciano nel confronto tra generazioni e tra persone che continuano a vivere in Iran, resistendo nonostante la persecuzione che subiscono, e persone che si sono trasferite all'estero, ma non possono rescindere i legami affettivi con chi è rimasto a soffrire. **There Is No Evil** continua un percorso di denuncia, film dopo film, da parte di Mohammad Rasoulof, rispetto alla insopportabile dittatura politico - religiosa e alla diffusa ipocrisia presenti in Iran. È un dramma che esprime una lucida e lacerante verità sulla fatica di vivere nel Paese, mescolando realismo, simbolismi e limpido umanesimo. Racconta con precisione la violenza e l'illegalità attuate dal potere e, ancora una volta, si rapporta a persone reali in situazioni reali e nel loro quotidiano (tra l'altro sfida la

CINEMA

censura presentando donne a capo scoperto e due fidanzati che amoreggiano in un bosco), presentando quindi tonalità di “thriller dell’anima”. In effetti ogni personaggio deve faticosamente fare i conti con le proprie emozioni e con vari pesi e dilemmi morali che gravano sulla coscienza. In ogni caso, pur lasciando trasparire una sottile empatia nei confronti dei suoi personaggi perseguitati, Rasoulof non li giudica, né manipola strumentalmente la materia narrativa con il fine di influenzare lo spettatore per scuoterlo o commuoverlo o infine alleviarlo mediante un epilogo catartico. Come nei suoi precedenti magnifici film, Rasoulof non esita a descrivere chiaramente anche gli atti repressivi e le macchinazioni criminali degli scherani del regime. Al tempo stesso vuole anche evocare, in qualche modo, il noto e dibattuto concetto della “banalità del male”, elaborato da Hannah Arendt. Peraltro, rispetto ai precedenti **Bé omid é didar (Goodbye)** (2011), **Dast-neveshtehaa nemisoosand (Manuscripts Don’t Burn)** (2013) e il già citato **Lerd (A Man of Integrity)** (2017), lascia emergere uno sguardo meno disilluso, perché alcuni personaggi, che scelgono di resistere all’abiezione disumana imposta dal potere, mostrano forza morale e una chiara volontà e capacità, oltre la speranza, di resistere, preservando la propria vita e una parziale libertà di movimento. A partire da una scrittura drammaticamente solida, Rasoulof, sviluppa una narrazione classica, ma non convenzionale, apparentemente semplice, ma ben controllata e articolata, riconfermando indipendenza e originalità stilistica e dosando suspense e intensità emotiva. Non è mai didascalico e propone un notevole studio di personaggi veri, anche se in parte paradigmatici, valorizzando i dialoghi oltre al non detto e ai silenzi. Ripropone la sua consueta tecnica docu - finzionale, con un tessuto narrativo pluristratificato molto denso e raffinato, nonostante qualche schematismo e alcune dinamiche artificiali nello svolgimento delle situazioni. La solida e intelligente messa in scena inquadra un microcosmo che diventa progressivamente soffocante, mettendo a nudo l’intimità di individui che mostrano una credibile sofferenza esistenziale. La direzione degli attori, che offrono interpretazioni davvero marcati e incisive, è assolutamente impeccabile. Si segnala anche la fotografia curata da Achkan Ashkani, abituale collaboratore del regista, che modula perfettamente i contrasti di luce e i colori rispetto alle variazioni tra interni ed esterni, giorno e notte, inverno e primavera. Quindi è un film realistico in termini scenografici e sociali, ma, al tempo stesso, assume un significato più ampio e ci rimanda al quadro generale, ovvero al ritratto vero delle contraddizioni che l’intera popolazione vive sotto il giogo del regime teocratico. Non si possono infine non riconoscere analogie con il cinema del noto regista cinese Jia Zhang-ke che racconta la Cina di oggi e il suo “progresso” che calpesta la libertà, la dignità e i diritti della gente comune: un Paese governato, come l’Iran, da un regime dittatoriale in cui sono saltate tutte le mediazioni sociali e politiche. Anche Jia Zhang-ke, come Mohanmmad Rasoulof, affronta temi cruciali che attraversano e influenzano la vita delle persone e racconta itinerari umani controversi e drammatici attraverso un approccio audace e sottilmente partecipativo.

Never Rarely Sometimes Always, terzo lungometraggio scritto e diretto dall’americana Eliza Hittman. Racconta una storia drammatica di formazione, dedicata al tema dell’aborto e ai gravi ostacoli per interrompere la gravidanza. Lo scenario è quello degli USA di oggi, una società frammentata e poco solidale, condizionata dal conservatorismo politico e ideologico. È un’opera di impronta realista, caratterizzata da un approccio osservazionale ricco di qualità documentaristica, che tuttavia inserisce un interessante studio di caratteri in un contesto eccessivamente programmatico e viziato da alcuni stereotipi. La diciassettenne Autumn (Sidney Flanigan, esordiente con indubbio talento), cresciuta in una famiglia proletaria, abita in una cittadina dell’area rurale della Pennsylvania: una comunità di blue collars e di piccolo ceto medio, con un’economia stagnante, dove predominano i valori tradizionali e non vi è spazio per deviazioni comportamentali. Tranquilla e piuttosto timida e schiva, conduce una vita normale tra la scuola e il lavoro part time, come cassiera in un supermercato, condiviso con la cugina e coetanea Skylar (Talia Ryder), l’unica persona con cui ha stabilito una vera intesa. Alcuni episodi denotano chiaramente il clima di abituale machismo che circonda Autumn: dall’insulto volgare che le rivolge un compagno di scuola, tra l’indifferenza di tutti, mentre la vediamo esibirsi durante un talent show cittadino, suonando la chitarra e cantando “He’s Got the Power” delle Exciters, gruppo femminile afroamericano, alla ruvida scortesia del supervisor che la redarguisce quotidianamente mentre lavora. La routine di Autumn viene bruscamente interrotta quando scopre di essere incinta. La scelta efficace di Eliza Hittman è quella di omettere qualsiasi informazione su chi sia il partner

CINEMA

maschile coinvolto nella gravidanza inattesa e indesiderata e rispetto alle abitudini, alle relazioni e alla vita sessuale più o meno disinibita della protagonista. Dopo un paio di giorni di disagio e di smarrimento, intenzionata a interrompere la gravidanza e data dalla certezza che i suoi genitori (che non sembrano seguirla molto) non le concederanno mai l'autorizzazione ad abortire (vincolo obbligatorio prescritto dalla legislazione della Pennsylvania in materia di interruzione di gravidanza in età minorile), Autumn si confida con Skylar. Quest'ultima non le chiede nulla e si mette subito all'opera. Dopo una ricerca online trova l'indirizzo di una clinica a New York dove il caso di Autumn può essere legalmente affrontato e risolto senza alcun costo. La sera stessa alla fine del turno di lavoro al supermercato le due ragazze sottraggono una manciata di dollari dalla cassa e partono in autobus. Giunte a New York City si ritrovano spaesate e i pochi soldi servono appena per mangiare qualcosa. Stazionano nelle stazioni della metropolitana e poi si mettono alla ricerca della clinica. Significativa è la breve la scena in cui Autumn osserva da lontano alcune decine di fanatici cristiani che protestano, con una coreografia truculenta, di fronte a una struttura sanitaria in cui si eseguono le interruzioni di gravidanza. Arrivata alla clinica, Autumn affronta un primo difficile colloquio con una counselor che, stabilito che la gravidanza ha ormai superato 10 settimane e che quindi si deve seguire una procedura d'urgenza, le rivolge varie domande circa la sua vita, la salute, le abitudini sessuali e, soprattutto, cerca di capire se si tratta di un caso di gravidanza successiva a una violenza sessuale. I quattro avverbi temporali che compongono il titolo del film, "mai, raramente, qualche volta, sempre", sono appunto le diverse opzioni a disposizione di Autumn per rispondere alle domande che compongono il questionario previsto. Quindi viene fissato l'intervento di interruzione di gravidanza dopo che sia trascorso il breve lasso di tempo stabilito dalla legge. Durante l'attesa le due ragazze si ritrovano a vagare nella città che non conoscono, tra fast food, sale giochi, un bowling e la stazione degli autobus dove si sono recate per acquistare il biglietto di ritorno a casa. Purtroppo il denaro non è sufficiente. Nel frattempo Skylar ha conosciuto un giovane che flirta con lei e riesce a farsi prestare la piccola somma necessaria. La quarantenne Eliza Hittman, formatasi presso la School of Film / Video at California Institute of the Arts e beniamina del Sundance Film Festival, dove ha presentato con successo tutti i suoi film, è interessata a rappresentare i contraddittori itinerari esistenziali degli adolescenti, con particolare riferimenti alle loro esperienze di socializzazione e alla loro incerta sessualità. Nei suoi film precedenti, **Il Felt Like Love** (2013) e il più radicale **Beach Rats** (2015), ha mostrato originalità di approccio alle insicurezze dell'età postpuberale e sensibilità documentaristica che incontra il minimalismo drammatico con spunti visivi poetici. **Never Rarely Sometimes Always**, al contrario, è indubbiamente differente perché si caratterizza come un apologo morale, malinconico e intenso. La definizione in tal senso deriva sia dalla maggiore contestualizzazione politica, sociale e culturale con l'epoca di Trump, che vede la prevalenza di valori tradizionali e reazionari e un forte arretramento in tema di diritti civili e delle donne, sia dalla lucida rappresentazione della difficoltà e della sofferenza nell'affermazione della libertà di scelta come donna rispetto al proprio corpo e al proprio futuro. Peraltro, questo road movie atipico, che configura una breve odissea esistenziale, non è un pamphlet militante femminista anche perché Eliza Hittman pone a freno la deriva didascalica e melodrammatica facendo appello a una chiara vocazione antispettacolare. La forza e l'energia del film risiede nella centralità del ritratto intimo di una giovane donna, di cui non si conosce né interessa il passato, nel momento in cui deve affrontare una prova terribile senza negare sé stessa. In effetti la rappresentazione cruda e realistica dell'ambiente circostante è largamente surrettizia e non indugia quasi mai in dettagli dispersivi, nemmeno durante il soggiorno a New York. Peraltro non sembra che vi sia grande differenza tra la cittadina della Pennsylvania e la metropoli urbana: le peregrinazioni di Autumn e Skylar si snodano tra gli stessi luoghi ordinari e anonimi. Purtroppo non si giunge alla dimensione di un thriller dell'anima, quantunque lo studio di carattere e la descrizione del percorso di consapevolezza della protagonista, tra silenzi ed emozioni trattenute a fatica, siano sinceri ed efficaci e denotino un'empatia mai forzata da parte di Hittman. A partire da una scrittura precisa e compatta Eliza Hittman imposta una narrazione sobria e in gran parte priva di cascami retorici, con una messa in scena rigorosa, di cronaca documentaristica, ricca di immediatezza e spesso felicemente giocata in sottrazione. La descrizione delle due teenager solidali si sviluppa senza tentazioni psicologistiche o inutili spiegazioni, mettendo a fuoco abilmente i volti, gli sguardi e i corpi grazie a una macchina da presa

CINEMA

mobile e nervosa che le inquadra costantemente con un'accorta combinazione di piani di ripresa. Il limite risiede appunto in alcuni stereotipi. A titolo esemplificativo si possono citare sia l'atteggiamento troppo scontato e magnanimo del personale della clinica di New York, sia l'incontro con Jasper (Théodore Pellerin), un giovane ambigualmente disponibile nei confronti delle due ragazze, nei locali del terminal degli autobus. La scena in cui Skilar si apparta con lo sconosciuto, con cui è nata un'improvvisa simpatia, e poi si intravede che lo sta baciando dietro una colonna, viene enfatizzata dal primo piano delle sue mani che si intrecciano con quelle dell'amica, per sottolineare prosaicamente la loro unione e solidarietà anche in quella circostanza, in cui si compenetrano spirito di avventura, incoscienza del pericolo e scelta utilitarista. Anche la scena centrale del film, il teso colloquio tra Autumn e la counselor della clinica, con il prolungato primo piano della protagonista con il viso stravolto dalla tensione lacerante e dalla crescente commozione, orgogliosa e pensosa al tempo stesso, è giocata al limite del ricatto emotivo nei confronti dello spettatore.

Domangchin Yeoja (The Woman Who Ran), ventiquattresimo lungometraggio scritto e diretto dal veterano coreano Hong Sang-soo, conferma la sua poetica votata al ritratto esistenziale minimalista, ma vitale e coinvolgente. Hong Sang-soo propone una storia semplice, tutta al femminile, rifuggendo come sempre dalla deriva retorica e didascalica e mantenendo un approccio narrativo ironico e un profilo estetico ben riconoscibile. Non è il suo miglior film perché sconta alcuni limiti nell'impostazione narrativa, ma offre comunque novità interessanti. Come noto il regista ama uno storytelling stratificato e nei suoi film ha spesso raccontato due microstorie diverse che si confrontano e si intrecciano. In questo film le vicende sono tre, con l'aggiunta di sottotraccia appena abbozzate e anche di episodi e di temi che si ripetono. La trentenne Gamhee (Kim Min-hee, talentuosa musa di Hong Sang-soo, a cui è legata da una controversa relazione sentimentale), approfitta del fatto che suo marito sia assente, perché impegnato in un viaggio di lavoro, per visitare le amiche che apparentemente non vede da tempo e che abitano in poli residenziali della provincia di Seoul. I tre diversi incontri, due intenzionali e programmati e il terzo fortuito, avvengono in locali chiusi, due appartamenti e un ambiente lavorativo. Diventano l'occasione per lunghe conversazioni in cui si mescolano dettagli sugli ultimi anni delle rispettive esistenze, pettegolezzi sui vicini di casa, suggestioni e opinioni sulla vita e sugli uomini. Tra l'altro emerge che lontano dalla metropoli Seoul, i contatti umani siano più facili e spingano a condividere esperienze e vicissitudini, quantunque i rapporti con i vicini di casa possano essere ambigui e persino conflittuali. Gamhee tiene a precisare che si tratta della prima volta, nel corso di cinque anni, in cui si trova a essere separata dal marito, con cui comunque, a detta sua, la relazione procede bene. Ma nel contempo non appare affatto dispiaciuta o depressa. Al contrario, sfoggiando un nuovo taglio corto di capelli e una messa in piega che, secondo le sue amiche, la rendono più giovane, mostra grande fiducia in sé stessa e un'indole di indipendenza rispetto agli uomini, che critica con giudizi sferzanti e atteggiamenti quasi snobistici. Il primo appuntamento è nell'alloggio di Young-soon (Seo Young-hwa), divorziata di recente, che ha organizzato un barbecue. La donna racconta l'amicizia con una vicina che ha problemi e il dissidio con un altro vicino che detesta i gatti. E poi il discorso verte su un altro inquilino che è in difficoltà dopo che la madre se ne è andata. La seconda amica è Su-young (Song Seon-mi), insegnante di pilates. Riceve Gamhee nell'appartamento in cui si è trasferita da poco, mostrandosi contenta della nuova sistemazione e raccontando che frequenta un uomo conosciuto in un bar che si è poi rivelato essere un inquilino che abita nell'alloggio sopra il suo. Infine Gamhee si reca nella sede di una impresa cinematografica e si imbatte in Woo-jin (Kim Sae-Biuk), un'amica che si scusa con lei per un imprecisato episodio del passato. In quel luogo vi è anche un breve contatto tra Gamhee e un regista cinquantenne (Kwon Hae-hyo), già alter ego di Hong Sang-soo in **On the Beach at Night Alone**) da cui emerge un disagio reciproco. Durante l'epilogo, che si svolge appunto in una location familiare del cinema di Hong Sang-soo, Gamhee assiste a una proiezione in una saletta privata e forse le immagini che vede assumono un significato simbolico. I film di Hong Sang-soo, tutti diversi l'uno dall'altro, nonostante le molte similarità, le relazioni che li legano tra loro e l'evidente matrice autobiografica che li nutre (i personaggi sono spesso studenti delle scuole di cinema e registi), offrono un approccio ironico e autoironico, a tratti perfino sardonico, e amaro, ma comprensivo, nei confronti dell'irrazionalità dei sentimenti nella Corea di oggi. Propongono abitualmente diverse varianti di drammi esistenziali individuali e di gruppo, con la centralità di una figura femminile e il

CINEMA

disagio degli uomini attorno a lei che tentano invano di manipolarla. La dialettica amorosa, sempre presente nelle storie raccontate, si dipana attraverso incontri, solitudini parallele, doppi e simmetrie, generati dalla disgregazione di affetti e di amori che segna ognuno dei personaggi. E si regge su giochi di incomprensioni, piccole bugie e candide aspettative, che spesso non si realizzano o deludono, conditi da dialoghi brillanti e da situazioni teatrali. È un cinema sempre molto personale, caratterizzato da architetture narrative non semplici, ma accuratamente disposte e sottilmente emozionanti, anche se si presentano fatti apparentemente casuali prodotti da circostanze accidentali, episodi imbarazzanti e piccoli equivoci. È fondato sulla parola, e quindi sulla conversazione 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 a Lelouch, e anche quello di Woody Allen, ma è saldamente ancorato a tipologie umane e a contingenze specificamente coreane. I film di Hong Sang-soo 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. È affidato alle cadenze lente dei personaggi, che si trovano a fare i conti con l'imaturità dei loro sentimenti, e ai loro dialoghi buffi e ingenui o pieni di divagazioni intellettuali, durante convivi in cui mangiano e bevono abbondanti libagioni alcoliche. Ne emerge un'idea della composizione dei contrasti interni alle relazioni attraverso una filosofia di ricerca di momenti di felicità. Relazioni complicate, rapporti che non decollano o che finiscono, infedeltà e incomprensioni attraversano, insieme a nuovi temi introdotti volta per volta, i film più riusciti, realizzati nel corso degli ultimi anni: il pessimistico **Woman on the Beach** (2006), che evidenzia il relativismo della vita e la fragilità dei rapporti di coppia; il brillante e intelligente **Oki's Movie** (2010), centrato sulla sostanziale incapacità a comunicare lealmente i propri sentimenti; il graffiante e soffocante **Ha ha ha** (2010), in cui pare che la realtà si vendichi di fronte alle omissioni e alle bugie ipocrite dei protagonisti; l'irrisolto **The Day He Arrives** (2011), che oscilla tra casualità e causalità, fatalità e determinismo; il brillante, romantico e surreale **Our Sunhi** (2013); il bellissimo e delicato **Hill of Freedom** (2014), basato sui temi della verità, del tempo e della memoria; il ricercato, intrigante e ricco di sottigliezze retoriche **Right Now, Wrong Then** (2015); l'ossessivo e misterioso **On the Beach at Night Alone** (2017); l'umoristico **The Day After** (2017), con al centro le menzogne e le aspettative deluse; il raffinato e malinconico **Grass** (2018), che orchestra un minuetto di coppie di personaggi anonimi; il malinconico, consapevole, ma anche ilare **Gangbyun Hotel** (2018), che articola una dialettica più alta e decisiva, quella tra la vita e la morte, in un percorso narrativo che tocca la contemplazione della bellezza e della natura, la poesia e il sentimento dell'esaurimento e della perdita. In queste opere, molte delle quali realizzate in un prezioso bianco e nero, la narrazione procede attraverso interessanti flashback, secondo uno stile visivo volutamente non descrittivo. La messa in scena è scarna, ma anche sofisticata, con una composizione accurata delle immagini data da una combinazione magistrale di inquadrature fisse prolungate, a varia distanza e simmetriche, zoom e close up, alternati a piani-sequenza, tipiche panoramiche a schiaffo e assestamenti visivi continui. **The Woman Who Ran** conferma largamente numerosi elementi stilistici essenziali del cinema di Hong Sang-soo, mostrando una costruzione drammatica fluida, armoniosa ed efficace. È permeato dall'usuale originale senso di intimità e dal vivace humour presente nei film precedenti e, attraverso le varie conversazioni, delinea le specifiche problematiche dei personaggi, interpretati con grande naturalezza dalle attrici protagoniste. È un film interamente centrato su Gamhee, una figura di donna risoluta e determinata nella volontà di occupare i propri spazi e di gestire i propri tempi. Quantunque non manifesti una chiara vocazione "femminista" di separatezza, sembra considerare il mondo maschile come qualcosa di alieno e privo di appeal. Tuttavia la prospettiva del film appare ambivalente. Le conversazioni e i comportamenti dei diversi personaggi femminili ne evidenziano sia l'acume e l'intelligenza sia un certo cinismo e la fastidiosa presunzione. I personaggi maschili, al contrario, sono del tutto marginali, sfuggenti, inquadrati brevemente di spalle o di lato, privi di significativa personalità e sostanzialmente inopportuni e antipatici. Uno è il vicino sconosciuto che odia i gatti. Un altro è il giovane poeta che perseguita Su-young. Poi vi è il regista che incontra Gamhee: un uomo che pare abbia

CINEMA

intrattenuta una movimentata relazione con lei e che verosimilmente è l'alter ego dello stesso Hong Sang-soo. E infine abbiamo lo scrittore famoso, marito di Gamhee, che non compare mai: una presenza fantasmatica. Questa impostazione narrativa evidenzia una significativa cesura rispetto al cinema precedente di Hong Sang-soo, centrato su maschi e femmine legati da relazioni complicate e contraddittorie, ma, comunque, accomunati da una filosofia positiva che tende all'incontro e alla ricerca di momenti di felicità attraverso piacevoli esperienze conviviali. I film citati si snodano tra bar, ristoranti e hotel e mostrano peregrinazioni e frequentazioni in pubblico. Al contrario in **The Woman Who Ran** i personaggi si incontrano e dialogano in ambiente domestico, con l'eccezione dell'ultimo scenario che è quello degli uffici di una società di produzione cinematografica dove Gamhee si reca per visionare un film. Non si consumano bevande alcoliche e lo stato di ubriachezza è solo evocato in un paio di occasioni. In aggiunta ritrova importanza, come in **Gangbyun Hotel**, il tema della natura attraverso vari elementi: la campagna autunnale, che circonda l'agglomerato urbanistico dove si svolge il film; il pollaio in cui il gallo che becca le galline; il gatto sornione. E paesaggio e animali diventano anche temi di conversazione che evidenziano la scelta animalista delle due amiche di Gamhee. La regia appare semplificata, con scarsi movimenti di macchina e zoom, e costruita con elementi ripetitivi: scene, immagini e riferimenti che si rincorrono e si rispecchiano tra loro. In effetti, a proposito di risonanze, **The Woman Who Ran** appare fortemente relazionato con **On the Beach at Night Alone**, anch'esso presentato in concorso alla Berlinale nel 1917 e premiato con il Silver Bear for Best Actress a Kim Min-hee, al suo esordio come protagonista in un film di Hong Sang-soo. In quel film una nota attrice, delusa da una precedente relazione con un uomo sposato, si tormenta rispetto al significato dell'amore, giungendo a ubriacarsi e a disperarsi, con eccessi melodrammatici. Al contrario, in quest'ultimo film, Gamhee, la protagonista, è una donna sicura di sé, cosciente delle proprie qualità, enigmatica e un poco strafottente e per nulla preoccupata rispetto alle sorti del proprio partner maschile.

Riserviamo invece solo poche note agli altri film premiati, che a nostro giudizio sono più problematici o meno riusciti. **Undine**, nono film del tedesco Christian Petzold, trasforma la leggenda di Ondina, bellissima sirena acquatica della letteratura romantica germanica, in una fiaba elegante, ma molto pasticciata e contraddittoria. Si tratta di un dramma denso e stratificato in cui si intrecciano: tragico amour fou nella Berlino di oggi, tra eros e thanatos; identità precarie e mutevoli; ossessioni e fantasmi; iperrealismo e grottesco mito soprannaturale. **Volevo solo nascondermi**, quarto lungometraggio di Giorgio Diritti, è un biopic che racconta la tragica vicenda umana e artistica del pittore naïf Antonio Ligabue (1899 - 1965). Il protagonista è interpretato da Elio Germano, purtroppo spinto alla mimesi assoluta, con monotona, e a tratti caricaturale, reiterazione espressiva. È un affresco - presepe d'epoca, con magnifiche location emiliane, ma privo di vera forza drammatica perché prigioniero di una narrazione sfilacciata, frammentaria e banalmente illustrativa, di una storia ben più seria e complessa. **Favolacce**, opera seconda dei fratelli Damiano e Fabio D'Innocenzo, è una tragicommedia corale, ambientata in un comune della periferia romana. È un film piuttosto pretenzioso, che vorrebbe fondere sia il racconto di formazione adolescenziale sia il ritratto politicamente scorretto del disagio esistenziale e sociale contemporaneo. Purtroppo abbondano gli stereotipi grotteschi, tra personaggi mediocri e caricaturali, subcultura qualunque, disvalori e alienazione incosciente, mentre l'incerta e confusa narrazione episodica, con rabbia e violenza sotto traccia, scivola in un epilogo sensazionalista tinto di horror. **DAU. Natasha**, dei russi Ilya Khrzhanovskiy e Jekaterina Oertel, costituisce la prima porzione - storia tratta dal mastodontico progetto di Khrzhanovskiy, in corso di realizzazione da 15 anni (con già 700 ore di girato). I due registi hanno realizzato una simulazione iperrealista del funzionamento di un istituto scientifico di ricerca scientifica statale sovietico, fucina per un trentennio delle teorie e delle strategie del regime autoritario nell'epoca di Stalin e dopo di lui. Si tratta di un elegante e prolisso ritratto di una cameriera quarantenne del ristorante dell'istituto, volitiva, ma frustrata e autodistruttiva, che, durante gli anni '50, è sottoposta a interrogatori e torture da parte dei servizi segreti affinché denunci uno scienziato francese ospite in Russia. **Effacer l'histoire (Delete History)**, nono film della coppia franco - belga Benoît Delépine e Gustave Kervern, è una commedia nera, furbesca e politicamente scorretta, che racconta le disavventure di tre persone qualunque che abitano in un'anonima periferia e, essendo accomunate dal fatto di essere vittime impotenti dell'invasività nella loro vita dei social network di

CINEMA

cui sono utenti- dipendenti, si alleano per vendicarsi contro la tecnologia in un tripudio di frenesia anarcoide, malinconica follia ed episodi surreali. È un film poco originale, prolissa, sgangherata e palesa una comicità grossolana e piena di clichés triti e ritriti. **Irradiés**, del cinquantacinquenne cambogiano Rithy Panh, segna una nuova tappa nella ricerca della memoria per onorare le vittime di genocidi e di guerre. Dal 1989 il regista ricostruisce episodi della dittatura agghiacciante dei comunisti Khmer Rossi, in Cambogia, nel periodo dal 1975 al 1979, attraverso i suoi lucidi e toccanti documentari: **S 21, la machine de mort khmère rouge** (2003), **Les artistes du théâtre brûlé** (2005), **Duch, le maître des forges de l'Enfer** (2011), **L'image manquante** (2013), **Exil** (2016) e **Les tombeaux sans nom** (2018). Nel 1975 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. **Irradiés** 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. Purtroppo Rithy Panh sembra aver smarrito l'incisiva capacità di ri-creare e analizzare senza retorica i percorsi del male e mette in scena una carrellata confusa di orrori della storia dell'umanità incorrendo in alcune cadute estetizzanti e rischiando un risultato di inefficace e ambigua omologazione.

GIOVANNI OTTONE