

CINEMA

71. INTERNATIONALE FILMFESTSPIELE BERLIN

Berlino: vince il cinema romeno Novità da Europa orientale e Asia

Premiati: Radu Jude, Ryusuke Hamaguchi, Maria Speth,
Dénes Nagy, Hong Sang-soo e Yibrán Asuad

La settantunesima edizione della “Berlinale” ha dovuto forzosamente essere ripensata a causa della grave ripresa della pandemia da coronavirus Sars-Cov-2, nelle maggior parte dei Paesi del mondo, a partire dallo scorso ottobre. Questa grave situazione ha determinato la decisione di effettuare il Festival di quest’anno con un nuovo format, articolato in due fasi temporali, con diverse modalità: un evento online all’inizio di marzo, definito “Industry Event” e riservato esclusivamente a professionisti del cinema, costruito per garantire lo svolgimento dello European Film Market; un probabile evento definito “Summer Special”, programmato dal 9 al 20 giugno e dedicato completamente al pubblico, con proiezione indoor e outdoor dei film di tutte le sezioni del Festival, già presentati a marzo, con l’aggiunta della tradizionale **Retrospectiva** intitolata quest’anno “**No Angels - Mae West, Rosalind Russell & Carole Lombard**”, dedicata all’epoca d’oro del genere screwball comedy a Hollywood e comprendente 27 film, realizzati tra il 1932 e il 1943.

La prima parte della “71. Berlinale”, che ha avuto luogo dal 1 al 5 marzo (con repliche anche il 6 e 7 marzo dei film premiati della Competition), è stata definita un “Industry Event”, è stata fruibile solo da due categorie di accreditati, i professionisti del cinema ovvero operatori dell’industria, funzionari ed agenti delle compagnie di produzione e di distribuzione, buyers e sellers, e i giornalisti, essenzialmente critici di cinema, e si è svolta completamente online. Peraltro, grazie a un notevole sforzo organizzativo dell’intero staff del Festival, ha garantito sia la presentazione di un totale di 139 film (di cui 34 cortometraggi e 35 documentari), provenienti, come profilo produttivo, da 59 Paesi (mentre nel 2020 i film presentati erano attribuibile produttivamente a 71 Paesi) suddivisi nelle sezioni **Wettbewerb (Competition)**, **Encounters**, **Berlinale Shorts**, **Berlinale Special & Berlinale Series**, **Panorama**, **Forum**, **Forum Expanded**, **Generation**, **Perspectives**, **Deutsches**, **Kino**, sia lo svolgimento virtuale di tutte le attività del consueto **European Film Market**, uno dei principali appuntamenti mondiali del business cinematografico internazionale, comprese le piattaforme **Berlinale Co-Production Market** e **World Cinema Fund**, nonché il **Berlinale Talents**, un progetto di carattere formativo culturale e di interscambio con l’industria cinematografica, giunto alla diciannovesima edizione e dedicato a giovani filmmaker e altri operatori professionali del mondo cinematografico, in campo artistico e produttivo. In particolare lo **European Film Market** ha registrato un grande successo. Ha coinvolto circa 12.000 partecipanti di 131 Paesi, in maggioranza di Europa, USA, Canada, Russia, Giappone, Brasile, Cina e Sud Corea, con la partecipazione di 504 compagnie di acquisizione e di vendita di film, che hanno complessivamente presentato 821 film, realizzati nel 2020 e nel 2021, di cui 578 market premieres, ovvero nuovi film, esibiti nel corso di 1452 online market screening. Inoltre ha garantito lo svolgimento di un centinaio

CINEMA

di eventi, tra cui workshops, tavole rotonde, pitches, masterclasses, seminari e incontri tematici.

Anche l'edizione di quest'anno della "Berlinale", un Festival di categoria A, che si svolge in una delle principali metropoli europee, a vocazione nettamente internazionale, ha riconfermato una tradizione storica di impegno e di qualità, presentando alcune opere che affrontano temi di grande attualità e di impegno civile, ma anche film che trattano in termini nuovi l'identità individuale, il disagio all'interno dei rapporti di coppia e nella famiglia e le relazioni sociali. Inoltre ha promosso diversi giovani autori esordienti di talento. Numerosi sono stati i film nuovi, un totale di circa un centinaio premieres mondiali e decine di film presentati in anteprima internazionali (tutti i 15 lungometraggi della sezione **Wettbewerb**, la competizione ufficiale, sono world premieres, mentre sono ben 26 i lungometraggi opere prime, presenti nelle sezioni **Encounters**, **Panorama**, **Forum** e **Generation**), 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 importanti produzioni americane 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. Tuttavia, in sede di bilancio, al di là del plauso per la capacità di mantenere la completezza del programma, l'edizione di quest'anno del Festival ha consentito di verificare e di confermare la problematicità di alcune fra le novità introdotte dal nuovo Direttore Artistico Carlo Chatrion, al suo secondo anno di mandato svolto con la collaborazione della Executive Director Mariette Rissenbeek. In effetti Chatrion, pur riconfermando la storica apertura del Festival al cinema che affronta temi con risvolti sociali e politici significativi e al cinema indipendente più innovativo, non sembra aver voluto riconsiderare la sua scelta di fondo, emersa già lo scorso anno, di rimodulazione della "Berlinale" in buona parte a immagine e somiglianza del Festival di Locarno, di cui è stato Direttore Artistico dal 2012 al 2018. Si può quindi affermare che la "nuova" Berlinale si trova a essere posizionata precariamente a metà strada tra una caratterizzazione polivalente di alto profilo e quella di tempio della cinefilia più snob e militante. Questo fatto nasce dalla volontà dello stesso Chatrion, e del suo fedele team di stretti collaboratori, di non definire un orientamento programmatico e qualitativo coerente, ma di far convivere, nel programma e nelle sezioni del Festival, un cinema "di serie A" e uno "di serie B". Ne sono esempio la conferma delle scelte inaugurate lo scorso anno: la nuova sezione competitiva, **Encounters**, continua a presentarsi indefinita e molto disomogenea, con il risultato di non configurare affatto, come sarebbe nelle intenzioni, una vetrina esclusiva per giovani autori di opere prime e seconde, di privilegiare film didascalici e opere declamatorie e / o criptiche e di mettere insieme disordinatamente cinema sperimentale di dubbia qualità e modesto cinema di genere; la rimodulazione della consueta sezione **Berlinale Special**, trasformata in una vetrina mista di film di genere, dedicati al grande pubblico, e di documentari biografici o "politici", continua ad apparire poco utile, presentandosi come una copia della sezione "Piazza Grande" del Festival di Locarno; persiste l'immotivato evidente ridimensionamento delle storiche sezioni non competitive **Panorama**, nota per la presenza di film a metà strada tra art house e big audience, di film con tematica LGBT ed i documentari di rottura e di denuncia, e **Forum**, culla del cinema più innovativo e indipendente. Giova inoltre ricordare che Chatrion, nelle sue dichiarazioni preliminari di presentazione del Festival, ha sottolineato che la line up dei film dell'edizione di quest'anno sarebbe stata condizionata dal clima pessimistico presente a livello mondiale generato dalla presenza della pandemia nella maggior parte dei Paesi del mondo e dalla crisi economica aggravata dalla restrizione della mobilità, delle attività e della socializzazione. Ne è risultato un programma dove spicca la prevalenza di film drammatici o tragici, con contenuti di ansia, rabbia e cinismo, e la scarsa presenza di commedie.

L'eterogenea sezione **Berlinale Special & Berlinale Series** ha presentato 11 lungometraggi, feature films di autori affermati, alcuni documentari, tra cui 9 world premiere e 3 opere prime, e alcuni episodi di 6 nuove serie televisive realizzate in USA, Argentina, Brasile, Germania, Gran Bretagna e Danimarca. Dedichiamo quindi un'analisi critica a cinque lungometraggi, che sono risultati i più convincenti, secondo il nostro giudizio. Occorre peraltro considerare che tre film non sono stati disponibili per i media accreditati: il dramedy, **Best Sellers**, opera prima della canadese Lina Roessler; la commedia drammatica **French Exit**, dell'americano Azazel Jacobs; il documentario **Wer wir waren (Who We Were)** del tedesco Marc Bauder.

CINEMA

The Mauritanian, sesto lungometraggio dello scozzese Kevin MacDonald, ispirato da una storia vera, è un solido legal drama e political thriller che si inquadra nella lunga tradizione del cinema civile americano in versione mainstream. È basato sul romanzo memoir, pubblicato nel 2015 e diventato un best seller internazionale, "Guantánamo Diary", di Mohamedou Ould Slahi, un brillante ingegnere, cittadino della Mauritania, sospettato di essere stato un complice nel reclutamento dei terroristi di Al Qaeda autori degli attentati di New York dell'11 settembre 2001. L'uomo, abitante prima in Germania e poi in Canada e noto per il suo precedente sostegno ai mujahideen che lottavano in Afghanistan contro l'invasione sovietica durante gli anni '90, fu arrestato dalla CIA all'età di 31 anni e venne detenuto dal governo degli USA, senza che fosse stato formulato alcun preciso capo d'accusa, prima in Giordania, per alcuni mesi, e poi nella prigione speciale della base navale statunitense di Guantánamo, a Cuba, per un periodo di 14 anni, dal 2002 al 2016. Sottoposto a un durissimo regime di isolamento e a pressanti interrogatori accompagnati da intollerabili umiliazioni fisiche e psicologiche, e persino da pratiche illecite, come la tortura del waterboarding e la privazione del sonno, per estorcergli confessioni che risultano forzate e ben poco attendibili, Mohamedou Ould Slahi (Tahar Rahim) riesce comunque a entrare in contatto con l'avvocato cinquantenne Nancy Hollander (Jodie Foster), nota esperta di diritto internazionale e di diritti umani. Quest'ultima, coadiuvata dalla giovane associata Teri Duncan (Shailene Woodley) accetta il caso di Shahi, ne assume la difesa pro bono, supera tutti gli ostacoli e ottiene dal governo di visitarlo regolarmente in carcere. Kevin MacDonald ricostruisce la storia della battaglia legale per ottenere l'annullamento delle confessioni estorte a Shahi e per farlo liberare. Intreccia le tappe del travaglio psicologico del detenuto con il serrato confronto che avviene, nel corso di anni, costellati da lungaggini e rinvii, tra le due penaliste e il procuratore militare incaricato del caso dal governo di Washington, il severo colonnello Stuart Couch (Benedict Cumberbatch). Inoltre mostra il percorso del militare, che, poco a poco, scopre tutti i punti deboli delle accuse mosse a Shahi. La vicenda si sviluppa su diversi piani paralleli, ponendo al centro le iniziative dei due tenaci e perspicaci avvocati difensori, costrette a leggere i dossier e le missive pesantemente censurate negli archivi blindati, dove il governo americano custodisce questi documenti, e i dubbi dell'ufficiale incaricato dell'accusa, che dimostra infine onestà intellettuale e dignità morale. Finché emerge una vera e propria macchinazione per continuare a detenere Shahi senza prove sufficienti per istruire un vero processo, Nel frattempo Mohamedou Ould Slahi riesce a scrivere clandestinamente il suo memoriale e a inviarlo all'avvocato Hollander. La battaglia legale sembra avere successo quando nel 2010 il giudice James Robertson emana un primo *sabea corpus*, ma il Dipartimento di Giustizia degli USA oppone appello e il caso viene nuovamente bloccato in attesa di nuovi accertamenti e di udienze sempre rinviate, finché, nel luglio 2016, Shahi viene rilasciato e, nell'ottobre 2017, ritorna a vivere, in totale libertà, in Mauritania. Kevin MacDonald conferma il suo talento sia di documentarista che ha affrontato anche scottanti temi politici e storici, come in **One Day in September** (1999) e in **My Enemy's Enemy** (2007), sia di abile regista di feature film afferenti al genere political thriller, il suo brillante esordio **The Last King of Scotland** (2006) e soprattutto **State of Play** (2009). In effetti anche in **The Mauritanian**, come in altri film precedenti, propone una struttura e una messa in scena basate su una serie di trame e di cornici concentriche. Intreccia i capitoli del dramma esistenziale e la puntuale documentazione dell'inchiesta sugli atti legali del caso, affastellando le immagini delle allucinazioni e dei deliri di Shahi in cella, da cui emerge anche una certa ambiguità del personaggio, quelle degli interrogatori e delle torture che subisce e le scene dell'attività delle penaliste e del procuratore militare. Ne emerge una buona caratterizzazione dei personaggi, che mostra anche i sentimenti, le speranze e le delusioni di tutti i protagonisti in campo, e un'efficace direzione dell'ottimo cast di attori. Non mancano scene molto riuscite anche grazie all'ottimo lavoro di editing curato da Justine Wright, abituale collaboratrice di Macdonald, ma si devono segnalare anche alcuni snodi narrativi faticosi, ridondanti, rocamboleschi e non del tutto credibili e, purtroppo, qualche cliché ispirato alle logiche del politically correct.

Limbo, diciottesimo film di Cheang Soi, regista, produttore e attore cinese di Hong Kong, è un thriller poliziesco molto intenso, disperato ed esteticamente ricercato. La vicenda è ambientata a Hong Kong nel 2017, tra atmosfere plumbee e notturne e squarci di pallida luce. Due poliziotti, Cham Lau (Gordon Lam), un detective veterano, duro e disincantato, che forza le regole, e Will Ren (Mason Lee), un giovane graduato dell'accademia di polizia inesperto e vagamente idealista, danno la caccia a un ignoto serial killer.

CINEMA

Si tratta di un sospetto feticista, autore di ripetuti e brutali femminicidi, con successivo smembramento dei cadaveri. Dopo una serie di insuccessi e di incidenti Cham Lau decide di utilizzare come esca Wong To (Cya Liu), una criminale trentenne che conosce tutti i bassifondi frequentati da drogati e drop out. Molti anni prima la donna aveva causato un grave incidente stradale provocando la tetraparesi della moglie e la morte del figlio di otto anni di Cham Lao e ora cerca una qualche espiazione. Ma purtroppo è imprevedibile e poco affidabile. Cheang Soi maneggia con sicurezza i rituali dell'azione investigativa e li intreccia con la descrizione delle gravi problematiche esistenziali dei protagonisti, spinti da una tenace ostinazione a sopravvivere. Non rinuncia a sfidare i limiti degli eccessi di violenza, ma evita il narcisismo e dosa con cura la suspense. Quindi propone uno strabiliante, prolungato e insistito show down finale, impreziosito dalle interpretazioni degli attori. L'incalzante messa in scena, con mirabili accelerazioni e pregnanti close up, si avvale dell'elegante monocromia in bianco e nero, messa in risalto dalla splendida fotografia di Cheng Siu-Keung, e di un brillante editing, curato da David Richardson.

Per Lucio (For Lucio), quarto documentario di Pietro Marcello, non è una semplice opera biografica: è un film diverso ed emozionante. Propone il ritratto di Lucio Dalla (1943 - 2012), il cantautore bolognese irriverente e poetico, vicino ai diseredati. Un artista unico, caparbio autodidatta e musicista multiforme e raffinato, tra jazz, beat, pop, musica melodica e lirica. Un istrione provocatorio e tagliente, ma anche un umanista radicale, intimamente inquieto e dolce. Lucio Dalla ha saputo raccontare drammi, sogni, miti e sentimenti della gente comune, calandosi in una maniera molto personale negli avvenimenti e nel tessuto sociale del suo Paese, dagli anni '60 fino al nuovo millennio. Marcello evita la fredda cronaca di una carriera straordinaria. Preferisce ricostruire episodi biografici ed evocare efficacemente l'immaginario, la disposizione esistenziale e l'ispirazione di Lucio a lungo fecondata dal felice incontro con il poeta Roberto Roversi. Utilizza, con molta originalità, footage di vari archivi e ripropone diverse canzoni indimenticabili: notissime, come "4 marzo 1943", "Piazza Grande" e "Nuvolari", o meno ricordate, come "L'operaio Gerolamo" e "Intervista con l'avvocato tra le altre". Il filo conduttore di questo viaggio tra privato e pubblico è la testimonianza di Umberto Righi, detto Tobia, storico manager, migliore amico e confidente di Lucio, che, nell'epilogo, conversa anche con un amico d'infanzia di Dalla, il filosofo Stefano Bonaga, evocando storie e luoghi di una città particolarissima, Bologna, e di un'epopea indimenticabile.

Tina, degli americani Dan Lindsay and T. J. Martin, è un documentario biografico che racconta senza veli Tina Turner, pseudonimo dell'americana Anna Mae Bullock, oggi ottantenne: una delle più famose cantanti del mondo nel corso di una carriera durata oltre 50 anni, una vera icona del rock internazionale. Ne rievoca la carriera, il travaglio della vita privata e l'enorme talento artistico, con lo scopo di suggellare un congedo molto personale della cantante dalla vita pubblica. Tina si presenta nella sua villa affacciata sul lago di Zurigo e inizia a ripercorrere le tappe di una vicenda personale e artistica contrassegnata da una vertiginosa ascesa e poi da una clamorosa défaillance, durante gli anni bui in cui ha subito abusi e violenze da parte del suo primo marito. All'età di 17 anni ha conosciuto Ike Turner, già noto musicista di R&B e pioniere del rock and roll che all'epoca aveva 24 anni. Il sodalizio professionale e personale tra loro è durato 18 anni, fino al 1976. A metà degli anni '70 la relazione con Ike è entrata in crisi perché il marito cocainomane la sottoponeva a continue umiliazioni, angherie e violenze fisiche. Tina rievoca il drammatico episodio della sua fuga dal marito nel 1976, avvenuta a Dallas dopo aver subito insulti e percosse, a cui è seguito il divorzio emanato ufficialmente nel 1978. Poi racconta le tappe di una memorabile rinascita, la piena ripresa dell'attività di performance, concerti, incisioni di dischi e persino le esperienze di attrice (ha recitato in **Tommy**, del 1975) **Mad Max Beyond Thunderdome**, del 1985 e **Last Action Hero**, del 1993, che hanno dimostrato una tempra coraggiosa e combattiva, una vivace intelligenza creativa e, finalmente, una sagace indipendenza imprenditoriale. Sono numerose le immagini e i footage che ricordano la carriera di Tina, iniziata nel 1958 con la band "Kings of Rhythm" di Ike Turner, dove si presenta con lo pseudonimo di Little Ann. Nel 1960 utilizza per la prima volta lo pseudonimo Tina Turner per il singolo "A Fool in Love", inciso come Ike & Tina Turner. Il duo ha pubblicato importanti successi: "It's Gonna Work Out Fine" (1961), "River Deep - Mountain High" (1966), "Proud Mary" (1971) e Nutbush City Limits (1973). Nel corso degli anni '80 Tina ha realizzato un grande rilancio come artista solista, mostrando un'enorme energia e presenza scenica e affinando la qualità e la forza della sua voce. Il singolo del 1983 "Let's Stay Together" è seguito dall'uscita del suo quinto album da

CINEMA

solista, "Private Dancer" (1984), che divenne un successo mondiale da venti milioni di copie. Il successo è continuato nelle decadi successive con canzoni quali "We Don't Need Another Hero (Thunderdome)", "Typical Mal", "The Best", "I Don't Wanna Fight", "GoldenEye" e "When the Heartache Is Over" e con grandi show e concerti dal vivo in tutto il mondo, fino al 2000, e con incisioni in studio, fino al 2014. Giova ricordare che nel 1967 Tina Turner è stata la prima artista afroamericana, e la prima artista donna, ad apparire sulla copertina della prestigiosa rivista "Rolling Stone" e che, nel corso della sua carriera, ha ricevuto dodici Grammy Awards, di cui otto competitivi e quattro onorari: tre Grammy Hall of Fame ed un Grammy Lifetime Achievement Award. Nel racconto in prima persona davanti a una telecamera sono costanti i riferimenti a "My Live Story", l'autobiografia che ha scritto e pubblicato nel 2018. Tina afferma di sentirsi finalmente libera e in pace con sé stessa, e, nonostante la rinuncia alla cittadinanza statunitense, dopo l'acquisizione della nazionalità svizzera, dichiara di sentirsi sempre legata alle sue radici americane. Racconta anche la relazione con il produttore musicale Erwin Bach, l'ultimo marito, sposato nel 2013, svelandone i particolari: il loro incontro, il "colpo di fulmine", il corteggiamento e le nozze tardive. Dan Lindsay and T. J. Martin hanno costruito un documentario molto ricco, intrecciando materiale di repertorio, gli interventi di Tina e numerose interviste in cui si alternano i parenti, gli amici, i colleghi musicisti, i membri dell'entourage della cantante e anche la notissima anchorwoman televisiva Oprah Winfrey e l'attrice Angela Bassett, che ha interpretato Tina Turner nel fortunato biopic **Tina - What's Love Got to Do with It** (1993), di Brian Gibson.

Courage, opera di esordio del bielorusso Aliaksei Paluyan, è un docu – drama necessario ed efficace. Ricostruisce il clima delle fraudolente elezioni presidenziali avvenute in Bielorussia nell'agosto 2020 e racconta le successive massicce proteste della popolazione contro il Presidente autocrate Aljaksandr Lukašënka, al potere dal 1994 e rieletto per la sesta volta, seguite da una durissima repressione. I protagonisti sono tre attori di teatro, Maryna, Pavel and Denis, che, quindici anni fa hanno abbandonato il Minsk State Theatre e hanno aderito al nuovo Belarus Free Theatre. Paluyan li conosce da anni ed è loro amico: li segue durante le proteste in strada, nella loro vita familiare e nel corso delle loro rappresentazioni teatrali. Poi si reca fuori dal carcere dove i manifestanti arrestati, giovani uomini e donne, sono stati imprigionati dopo le manifestazioni non violente contro la farsa elettorale e contro il regime repressivo e liberticida di Lukašënka. Adottando una tecnica di cinéma vérité documenta lo sconforto dei genitori dei detenuti e infine al commovente rilascio di alcuni prigionieri. Aliaksei Paluyan ha realizzato un'opera di denuncia, con il chiaro intento di discutere la crisi della democrazia nei Paesi nati dalla disgregazione dell'ex URSS.

La sezione **Internationale Forum des Jungen Films (International Forum of New Cinema)** è stata, nel corso degli anni, un'eccezionale vetrina del cinema di giovani registi di tutto il mondo. Anno dopo anno offre un'ampia selezione di opere (feature films, documentari e "crossover" tra generi culturali e tra diverse forme estetiche) che mettono a fuoco aspetti singolari di vicende esistenziali e sociali e sviluppano visioni soggettive non convenzionali. Quest'anno sono stati presentati solamente 17 lungometraggi, feature films e documentari, 14 dei quali in anteprima mondiali e 7 opere prime, realizzati da filmmaker provenienti da 12 Paesi, soprattutto da Germania, USA, Francia, Canada e Argentina. Alla selezione vera e propria si è poi aggiunto un evento speciale, giunto alla quindicesima edizione. Tradizionalmente si tratta di un insieme di film sperimentali, installazioni e opere di video-art, mostre fotografiche e talk shows presentati in una dozzina di sedi diverse nella città (cinema, gallerie d'arte, saloni di conferenze, ecc.), ma ovviamente dato il format online dell'edizione di quest'anno del Festival, è stata ovviamente limitata. Questa iniziativa, denominata **Forum Expanded**, ha presentato 18 film, di cui 2 expanded films e 16 cortometraggi, e 10 installazioni. Analizziamo quindi alcuni tra i film più interessanti della sezione.

Jai jumlong (Come Here), quarto lungometraggio della thailandese Anocha Suwichakornpong, propone un'affascinante viaggio per immagini, tra atipico diario esistenziale e difficoltà nel confronto con una tragedia del passato. Quattro amici ventenni si recano a Kanchanaburi, nell'ovest della Thailandia: una meta turistica di grande richiamo per le sue attrazioni naturali. Vorrebbero visitare lo "Hellfire Pass Interpretive Centre", il museo commemorativo delle migliaia di vittime della II Guerra Mondiale, ma l'edificio è chiuso perché vi sono in corso lavori di ristrutturazione. Quindi si limitano a percorrere il "Memorial Walking Trail", il

CINEMA

cammino che segue la storica linea ferroviaria. Alloggiano in uno spartano chalet posto su una zattera attraccata alla riva del fiume Mae Klong in uno scenario suggestivo e maestoso. Sono allegri e spensierati. Il loro atteggiamento nei confronti di quei luoghi marcati dalla memoria storica è apparentemente superficiale e insensibile: non sembrano molto partecipi del significato politico e del dolore che li pervadono. Kanchanaburi semmai evoca in loro alcune canzoni popolari degli anni '80, amate dai loro genitori: è una località simbolicamente consacrata al turismo, allo svago e ai divertimenti. Nel corso del film si scopre che i giovani sono attori di una compagnia teatrale. Stanno allestendo la scenografia di uno spettacolo ed eseguono esercizi di training: imitano i versi degli animali, cani, galli e scimmie, costruendo una tensione continua tra natura e cultura. Parallelamente una donna, che si ritrova sola nella foresta, beve, e si lava il viso nel fiume. **Jai jumlong (Come Here)** è un'opera criptica e misteriosa che ruota intorno a un evento storico traumatico. Si tratta della realizzazione della ferrovia di collegamento tra Thailandia ed ex Birmania durante la II Guerra Mondiale. In quell'epoca l'esercito giapponese impiegò civili asiatici e militari prigionieri di guerra obbligati ai lavori forzati in condizioni disumane. Il risultato finale fu un vero e proprio eccidio: 90.000 vittime tra i civili e 16.000 tra i prigionieri di guerra delle Forze Alleate. Una infrastruttura fondamentale di questa storica linea ferroviaria è il ponte che attraversa il fiume Khwae Yai nel punto di confluenza con il fiume Khwae Noi, nella zona di Kanchanaburi, in cui diventa il fiume Mae Klong. La vicenda ha ispirato lo scrittore francese Pierre Boulle per il romanzo "Le Pont de la rivière Kwai" (1952), da cui David Lean ha tratto il celebre omonimo film **The Bridge on the River Kwai** (1957). Anocha Suwichakornpong mette in scena un'umanità che invade la natura, senza comprenderla, in una foresta che è spazio di vita di sussistenza ma anche di magia. Non intende realizzare un film politico sull'eccidio di Kanchanaburi, ma piuttosto un saggio teorico ed estetico sulla (im)possibilità di rappresentazione dello stesso. Propone una nuova generazione che non vuole rapportarsi alla storia o che la elude. Infatti i giovani attori non vogliono rappresentare, nel loro lavoro, la tragedia storica della linea ferroviaria tra Thailandia e Birmania. Del resto sembrano privi di coscienza civile. Utilizza lo split screen in orizzontale per visualizzare le antinomie presenti nel film, a partire da quella che rappresenta la foresta abbinata al cantiere. Anche nella costruzione dell'immagine, in un bianco e nero sgranato, abbondano le linee di separazione, che demarcano gli spazi, ad esempio quello interno e quello esterno della casa zattera.

Mbah Jhiwo (Mbah Jhiwo / Ancient Soul), opera prima del catalano di Alvaro Gurrea, è un docu - drama crudo e impressionante, ma ricco di sensibilità. Offre un incisivo ritratto esistenziale, descrivendo con rispetto e credibilità un mondo in cui si confrontano animismo, religione islamica e capitalismo neocoloniale. Documenta la dura condizione di Yono, detto Mbah Jhiwo, che dovrebbe significare "anima antica". È un minatore trentenne che trasporta grandi blocchi di zolfo estratto dalle pendici del cratere del vulcano Kawa Ijen, nella regione orientale della grande isola di Giava, in Indonesia. La vicenda sembra svolgersi in un tempo sospeso. Ma l'uomo si trova a fronteggiare due eventi inaspettati e drammatici. Un giorno all'improvviso sua moglie Oliv lo abbandona, mettendo in crisi una routine di atti ripetitivi. Yono non si rassegna: la ritrova tramite facebook e cerca di convincerla a ritornare a casa con lui. Un altro giorno sua madre si ammala a causa di una patologia sconosciuta e Yono cerca di salvarla. In entrambi i casi il protagonista si affida a un mix di rimedi che comprende pratiche magiche, preghiere ad Allah, cerimonie e un pellegrinaggio. **Mbah Jhiwo** è un film inclassificabile in cui si mescolano documentario antropologico, parabola e suggestioni metafisiche. Alvaro Gurrea esplora e descrive, con discreta efficacia, una condizione di alterità. Se ne accosta con acuto spirito di osservazione, evidenziando, senza velleità didascaliche, le contraddizioni del mito del progresso in una realtà periferica dell'ampia area del sud - est asiatico.

The First 54 Years - An Abbreviated Manual for Military Occupation, nono documentario del veterano israeliano Avi Mograbi, è un'opera molto coraggiosa. Si tratta di un studio di analisi storica e politica sull'occupazione militare israeliana dei territori, di insediamento palestinese, nelle due aree della West Bank, ovvero la Cisgiordania, e della cosiddetta Gaza Strip, in seguito alle guerre tra Israele e i Paesi arabi confinanti. Fin dal suo esordio nel 1989 e nel corso di 32 anni, Avi Mograbi ha sempre investigato le molteplici contraddizioni che segnano la società e la politica israeliana. Nei suoi documentari non ha mai nascosto la scelta antisionista e ha messo a confronto ebrei e palestinesi rispetto a questioni cruciali del conflitto che dura fin dal 1948: le terre

CINEMA

contese, gli insediamenti dei coloni ebrei, la condizione dei militari impegnati in operazioni di repressione, i centri di detenzione di palestinesi arrestati come sospetti terroristi, ecc. Questo nuovo lavoro è strutturato come un saggio che ripercorre tutte le tappe della strategia militare israeliana, iniziando dalla guerra del 1967 e dalla famosa Risoluzione 242 dell'ONU, che imponeva il ritiro delle truppe dai territori occupati, ma che è stata sistematicamente ignorata dai vari governi israeliani. Mograbi, seduto nel suo studio e inquadrato frontalmente con una telecamera fissa, assume una funzione di memoria storica e di narratore, introducendo e commentando i vari capitoli del film che si susseguono secondo un ordine cronologico. Si alternano cartine e schede informative, footage di operazioni di controllo, spesso brutale, della popolazione civile palestinese, e 38 interviste a ex militari, in maggioranza con gradi minori, che hanno aderito al progetto "Breaking the Silence". Quest'ultimo configura un'organizzazione indipendente di veterani, che hanno svolto il servizio militare obbligatorio nel corso dell'ultimo ventennio, a partire dalla rivolta palestinese definita "Seconda Intifada", iniziata nel settembre del 2000 e contrassegnata da attentati terroristici suicidi di guerriglieri palestinesi. A partire dal 2004 i suoi componenti hanno raccolto materiali e testimonianze sull'occupazione, dal 1967 ad oggi, con lo scopo di divulgare all'opinione pubblica israeliana la realtà della vita quotidiana nei territori occupati, per stimolare il dibattito sul drammatico confronto, che avviene da decenni, tra civili palestinesi e soldati israeliani, che sono spesso giovani reclute. In termini generali gli aderenti a "Breaking the Silence" ritengono di avere ricevuto ordini immorali da parte dei vertici militari e si propongono l'obiettivo di giungere a una drastica soluzione politica: la fine dell'occupazione. Mograbi vuole evidenziare la strategia non dichiarata di escalation attuata da parte dei governi che si sono succeduti nel corso degli ultimi 54 anni per ottenere un'annessione permanente dei territori occupati allo stato di Israele. Quindi sceglie deliberatamente di non inserire nel film interviste a palestinesi. Infatti i rari dialoghi di questi ultimi sono puramente contestuali alle situazioni filmate. Attraverso un ampio materiale d'archivio di immagini e di documenti scritti emerge una routine di contrasti, perquisizioni arbitrarie di case ed edifici, soprusi e percosse a uomini, donne e adolescenti da parte dei militari dello Tsahal, le Forze Armate israeliane. In sostanza **The First 54 Years** denota una narrazione del tutto unilaterale, ma molto precisa, fattuale, efficace e significativamente piena di tristezza, coadiuvata da un montaggio lineare e puntuale.

No táxi do Jack (Jack's Ride), opera seconda della portoghese Susana Nobre, è un documentario interessante e convincente. Offre il ritratto empatico di un uomo nella fase conclusiva della propria esperienza lavorativa, tra ricordi del passato di immigrato negli USA e impegno per affrontare il futuro da pensionato. Joaquim ha 63 anni e ha trovato un accordo con il proprio datore di lavoro: potrà andare in pensione dopo aver accettato un breve periodo di disoccupazione. Tuttavia, per concedergli il sussidio di disoccupazione, l'ente governativo preposto gli chiede di dimostrare che ha effettuato alcuni tentativi di richiesta di impiego. Quindi inizia un tour di visita di varie piccole officine nell'hinterland industriale di Lisbona e nelle campagne. E verifica che molte di queste sono inattive o stanno chiudendo. Nel frattempo rievoca quando all'età di 22 anni, nel 1972, è emigrato a New York, tentando la sorte con solo 300 dollari in tasca. Joaquim, che negli USA veniva chiamato Jack, è stato temporaneamente ospitato da un suo conoscente. Ha cominciato effettuando le pulizie in una gioielleria e ben presto è diventato taxista e anche autista di limousine. L'esperienza ventennale di immigrato a New York diventa centrale nell'economia del documentario. Viene ricostruita con un abile artificio in cui si mescolano racconti autobiografici e ricostruzione fittizia in studio di scene di vita vissuta. Joaquim appare sempre azzimato, con camicie dai colori sgargianti, e sicuro di sé. Si rivede alla guida del taxi, una bella auto Mercedes. Ricorda aneddoti, frequentazioni ed amici. Nel 1992 è tornato in Portogallo e ha trovato lavoro come addetto alla sicurezza in aeroporto e successivamente come meccanico per la manutenzione degli aerei. Susana Nobre evita accuratamente la deriva didascalica e pone a proprio agio il protagonista, rivelando poco a poco la sua personalità tranquilla e ottimista. La scelta dell'aspect ratio 4:3 del film appare particolarmente efficace perché evoca il cinema e la televisione d'epoca.

A River Runs, Turns, Erases, Replaces, quarto documentario di Shengze Zou, cinese, trapiantata negli USA e residente a Chicago, rappresenta un nuovo tassello in un iter di rappresentazione, originale e controversa, della nuova Cina contemporanea. Dai suoi film emerge il vertiginoso sviluppo economico del Paese con le trasformazioni sociali e urbanistiche che ne sono derivate. Giova

CINEMA

ricordate, tra l'altro, il suo precedente **Wan mei xian zai shi (Present Perfect)** (2019), che raccoglie una carrellata di autoritratti di youtuber e vlogger, di vari luoghi della Cina, apparentemente ingenui ed entusiasti di mettersi a nudo. Sono prolifici videomaker artigianali che documentano momenti della loro vita o la loro smania di filmare ciò che ritengono strano o interessante, tra cui anche comportamenti rozzi, egoisti e subculturali (o che registrano video trasmessi in diretta su alcuni siti online), per poi interagire in chat con coloro che osservano e commentano quei loro filmini. Purtroppo si tratta di un'operazione programmatica inusuale, ma pretenziosa ed estremamente ambigua, perché non vi è chiarezza rispetto ai criteri di selezione utilizzati nella scelta del materiale visivo, mentre prevale l'eterogeneità di temi e situazioni affastellati insieme. Questo nuovo lavoro di Shengze Zhu, ben più significativo e motivato, propone invece un ritratto degli spazi urbani di Wuhan, luogo natale della stessa regista. La metropoli di 11 milioni di abitanti, capitale dello Hubei, è una città fluviale posta alla confluenza tra i fiumi Han e Yangtze, il mitico Fiume Azzurro il cui bacino, insieme con quello del Fiume Giallo, ha rappresentato la culla dell'antica civiltà cinese. Ma è anche la località in cui è esplosa la pandemia da coronavirus Sars-Cov2 alla fine del 2019. Il film si apre con una scena del ferreo lockdown imposto alla popolazione nel tardo gennaio del 2020: una strada deserta, ripresa dall'inquadratura fissa di una telecamera di sorveglianza. I passanti sono rari: forze dell'ordine, vigili urbani, fattorini e postini. Successivamente vengono proposte immagini precedenti la pandemia. Quelle di una città fluorescente, con un'illuminazione notturna molto colorata, in cui spicca il nuovo ponte, il Qingshan Yangtze River Bridge. Gli edifici vecchi, diroccati, si distinguono anche perché spenti, avulsi da quella nuova estetica rutilante della città. La gente si ammassa sulle sponde del fiume, nelle terrazze che vi si affacciano che costituiscono grandi spazi di svago. Emerge un palcoscenico collettivo dove gli abitanti si esibiscono in vari modi: alcuni ballano, cantano e nuotano; altri spalano, saldano e lavorano con il martello pneumatico nei numerosi cantieri in corso. È un paesaggio in evoluzione, drammaticamente alterato dalla crescita incessante di nuove infrastrutture. Shengze Zhu usa un linguaggio da cinema muto, privo di dialoghi, dove il flusso di immagini si accompagna ai suoni della città. Coerenti con l'estetica del muto sono le didascalie di brani di diari e di lettere indirizzate a persone scomparse a causa della pandemia, non letti da voci off, ma semplicemente scritti in sovrapposizione alle stesse immagini. Chi si rivolge alla nonna, chi, ormai andato a vivere altrove come la regista, al padre, chi rimpiange di non aver potuto tornare per le festività, chi di non essere riuscito a porgere l'estremo saluto in ospedale. **A River Runs, Turns, Erases, Replaces** è pervaso da un sincero sentimento di dolore per qualcosa che non c'è più: la pandemia ha rappresentato una pietra tombale di un mondo già al capolinea e ha contribuito all'eradicazione del passato e della memoria.

La sezione **Panorama** è tradizionalmente notaper la presenza di film a metà strada tra art house e big audience e per i documentari molto originali e di denuncia culturale e politica. Nel corso di questa edizione del Festival ha presentato solamente 14 lungometraggi di finzione e 5 documentari, realizzati da registi di 16 Paesi. Le world première sono state 16, mentre le opere prime sono state 6, con un'ampia presenza di produzioni indipendenti. Commentiamo quindi alcuni dei film presentati.

Okul Tıraşı (Brother's Keeper), quarto film del turco, di etnia kurda, Ferit Karahan, ha ottenuto il Premio della giuria dei critici della FIPRESCI quale miglior film della sezione. Si tratta di un interessante dramma - thriller che intreccia la denuncia politica del fallimento di un sistema educativo coercitivo con la disanima del disagio giovanile. È ambientato tra le montagne dell'Anatolia in un microcosmo: un collegio maschile, gestito con ottuso autoritarismo. Nella scuola, frequentata in maggioranza da adolescenti kurdi, provenienti dai villaggi vicini, vige una rigida disciplina, con regole inappellabili, fatte rispettare con grande zelo da giovani monitori e insegnanti turchi animati da una forte convinzione di superiorità derivante da un deleterio nazionalismo. Ogni trasgressione viene perseguita e, per stroncare la vivacità dei ragazzi, non mancano punizioni assurde, anche corporali, con lo scopo di intimidirli e di umiliarli. Una mattina, durante un gelido inverno, due dodicenni, Yusuf (Samet Yildiz) e Memo (Nurullah Alaca), sorpresi a scherzare durante l'orario in cui gli allievi devono effettuare l'unica doccia settimanale concessa, vengono obbligati a usare solo l'acqua gelida. La notte successiva Memo inizia a sentirsi male e il mattino seguente, essendo stato ritrovato in stato di parziale incoscienza, viene trasportato in infermeria. Da quel momento, mentre la condizione del ragazzo non migliora, si dipana un drammatico confronto, tra il preside (Mahir Ipek), poco sensibile e molto irritato, gli insegnanti, Yusuf e altri ragazzi, per capire cosa

CINEMA

sia realmente accaduto durante la notte. Emergono reticenze, bugie, scarico di responsabilità, preoccupazioni meschine e, infine, si scoprono piccole ruberie e intralazzi. Nel frattempo il medico della scuola è introvabile e il riscaldamento ha cessato di funzionare. Una copiosa nevicata e le incongruenze dell'apparato burocratico ritardano l'arrivo dell'ambulanza. Infine viene rivelata una dolorosa verità che capovolge in parte i fatti e i ruoli dei personaggi, senza portare ad alcun cambiamento del contesto. Ferit Karahan reinterpreta i canoni dei generi e assicura un'efficace tensione narrativa e una convincente caratterizzazione dei personaggi, evitando le trappole di una facile deriva didascalica.

Die Welt wird eine andere sein (Copilot), terzo film della tedesca Anne Zohra Berrached, è un convincente dramma di formazione. Racconta un'intensa storia d'amore, scandita in cinque fasi temporali: una vicenda che si trasforma in un incubo quando è investita dalla tragedia del terrorismo islamico. Ad Amburgo, a metà degli anni '90, due compagni di scuola diciassetenni, Asli (Canan Kir), di origine turca, e Saeed (Roger Azar), di origine libanese, si innamorano: sono brillanti, felici e impazienti. Nonostante l'opposizione alla relazione da parte di sua madre vedova, Asli riesce ad andare a vivere da sola. È soggiogata dall'irruenza, dalla fiducia in sé stesso, dal carisma intellettuale e dal fascino di Saeed. Dopo un paio d'anni si sposano in una moschea: solo loro due, senza la presenza di parenti e amici, promettendosi di stare sempre insieme e di non rivelare mai i loro segreti. Tuttavia, mentre la giovane donna continua gli studi e diventa una ricercatrice molto stimata in un laboratorio medico, suo marito frequenta attivamente una moschea di tendenza integralista e finisce per abbandonare sia gli studi sia la gestione di un ristorante intrapresa con il suo amico Fares (Nicolas Chaoui). Saeed intraprende un percorso di conversione al fanatismo religioso, dichiara il suo odio antisemita e inizia a interferire con lo stile di vita della moglie: pretende che smetta di fumare e si irrita perché frequenta amichevolmente un collega di lavoro. Asli scopre i traffici di Saeed con un gruppo di estremisti islamici e vorrebbe separarsi da lui. Tuttavia si lascia convincere quando il marito le propone di intraprendere un viaggio a Beirut per farle conoscere la propria famiglia. Nel frattempo parte prima di lei in gran segreto. Asli giunge a Beirut, e viene accolta amichevolmente dalla famiglia benestante del marito, ma Saeed non si presenta: si scopre che si trova in Yemen. Dopo circa un anno Saeed si ripresenta ad Amburgo. Si dichiara pentito e annuncia di volere diventare pilota di aerei. Asli vorrebbe scacciarlo, ma alla fine lo riaccoglie perché, nonostante tutto, ne è ancora invaghita e vuole fidarsi di lui. Poi Saeed si reca in Florida e inizia un corso per conseguire la licenza di pilota. Asli va a visitarlo e tutto sembra normale, compresa l'ebbrezza di un volo insieme. La donna torna in Germania e un mattino assiste alle sconvolgenti immagini televisive dell'attentato dell'11 settembre 2001. Improvvisamente capisce la terribile verità. Anne Zohra Berrached propone un dramma privato, con una fatale deriva pubblica, in cui si intrecciano differenze culturali, amore, fede, fiducia, bugie e terribile delusione. La narrazione del contesto giovanile ed etnico e della frattura culturale presente nella società tedesca è del tutto credibile e ricca di sfaccettature. In aggiunta si segnala una precisa caratterizzazione psicologica dei personaggi che deriva anche da un'efficace direzione della coppia di talentuosi giovani attori protagonisti.

Yuko No Tenbin (A Balance), opera seconda del giapponese Yujiro Harumoto, è un dramma psicologico complesso e intrigante, ricco di colpi di scena e genuinamente malinconico. Prospetta un'incalzante disanima di comportamenti controproducenti di fronte a un caso di violenza sessuale. Yuko Kinoshita (Kumi Takiuchi) vive in una città di provincia. È una trentacinquenne single, figlia di Masashi (Ken Mitsuishi), l'anziano docente proprietario di una piccola scuola di recupero. È una regista di documentari, a capo di una piccolissima troupe, legata da un contratto con un'emittente televisiva locale. Essendo molto professionale, è decisa a realizzare un nuovo progetto, senza subire la censura dello staff direttivo della stazione televisiva. Si tratta di un'inchiesta che racconta i veri dettagli di uno scandalo reso pubblico, riguardante la relazione sessuale tra Hiromi, una studentessa minorenni, e il suo insegnante di musica, conclusosi con un doppio suicidio, quello dell'adolescente, vittima di bullismo, e quello del docente, perseguitato dalla vergogna. Pur non essendo mai stata realmente apprezzata da suo padre, in caso di necessità Yuko si presta ad aiutarlo, svolgendo i compiti di tutor degli studenti della scuola. Poi un giorno scopre casualmente che anche suo padre ha abusato una studentessa sedicenne, Mei (Yuumi Kawai), appartenente a una famiglia in difficoltà economiche, mettendola incinta. Yuko entra in crisi quando Masashi ammette con imbarazzo la sua colpa. Si sente lacerata dal dilemma tra la fedeltà alla propria etica di

CINEMA

coerente difesa della verità e dell'imparzialità e la scelta opposta, di occultare la violenza commessa da suo padre per evitare la pubblicità, la condanna sociale e altre conseguenze, a carico di Masashi stesso e, anche, di Mei. Quindi contatta un amico medico e lo convince a procurare il farmaco necessario per l'interruzione della gravidanza di Mei, raccontandogli che la giovane è stata violentata dal proprio genitore e che non vuole coinvolgere la polizia. Successivamente si dedica ad aiutare Mei negli studi e riscuote la riconoscenza di Tetsuya (Masahiro Umeda), il padre della ragazza, un uomo poco sensibile e litigioso che, comunque, è all'oscuro della situazione della figlia. Nel frattempo Yuko, insieme a Tomiyama (Yohta Kawase), il suo fedele produttore, sta gestendo l'edizione finale del suo documentario. La situazione si complica quando, grazie a nuove interviste ai familiari dei due suicidi, apprende particolari che stravolgono la verità dei fatti ed entra in conflitto con la direzione della stazione televisiva che vorrebbe manipolare la ricostruzione oggettiva della storia effettuando un re - edit e scaricando la colpa e la responsabilità sull'istituto musicale frequentato da Hiromi. Nell'epilogo si assiste al doppio fallimento di Yuko: a livello professionale e nel tentativo di gestire le relazioni con suo padre Masashi e con Mei e Tetsuya. Yujiro Harumoto costruisce una narrazione molto articolata, evitando la deriva didascalica ed esplorando con sensibilità il profilo psicologico dei personaggi. In particolare riesce a descrivere con incisività il complesso travaglio di Yuko, tra crisi di coscienza, tentativo fallimentare di proteggere sia l'autore, suo padre, sia la vittima della violenza, la studentessa Mei, e contemporanea strenua difesa dell'integrità del proprio lavoro di documentarista. E sullo sfondo emerge con forza una precisa configurazione di una società moderna in cui il timore della vergogna e del disonore condizionano ancora fortemente la vita e l'operato delle persone.

Le monde après nous (The World After Us), opera prima, scritta e diretta dal francese Louda Ben Salah - Cazanans, è un romanzo di formazione agrodolce e simpatico: un dramma romantico con spunti comici. Labidi (Aurélien Gabrielli), ventenne di origini tunisine, sognatore, appassionato e disponibile a rischiare, è nato e cresciuto a Lione. I suoi genitori, la madre immigrata dal nord Africa (Saadia Bentaïeb) e il padre francese (Jacques Nolot), gestiscono un modesto caffè, sono orgogliosi di avere un figlio che studia, lo trattano con apprensiva bonarietà e lo aiutano come possono. Da tempo si è trasferito a Parigi dove ha recentemente terminato gli studi superiori di letteratura e, essendo squattrinato, abita in un angusto monolocale dividendo l'unico letto disponibile con Alekseï (Léon Cunha Da Costa), un coetaneo corpulento, semplice e maldestro, che lavora di notte come facchino tuttofare. Poi Labidi vince un concorso per racconti brevi. Guidato da un abile agente che gli ha dato fiducia, ottiene che il suo romanzo di esordio, dedicato alla guerra d'Algeria, sia opzionato da una solida casa editrice sulla base della presentazione dei primi tre capitoli. Il contratto firmato lo impegna a presentare il resto del manoscritto entro sei mesi. Durante una visita ai genitori, nota Elisa (Louise Chevillotte), un'aspirante attrice che ha un paio d'anni più di lui ed è molto attraente e volitiva. In breve i due si innamorano e iniziano a viaggiare per incontrarsi. Dopo qualche tempo la giovane accetta di trasferirsi a Parigi, dove può continuare i suoi studi. In effetti per convincerla Labidi ha affittato un appartamento confortevole, pur sapendo che pagare regolarmente la pigione non è facile. Dopo l'iniziale entusiasmo per la nuova sistemazione e per i piaceri della convivenza di coppia, Labidi deve industriarsi per sbarcare il lunario, senza far sapere a Elisa quanto precario sia il suo budget. Quindi, animato da presunzione, eccessiva nonchalance e temerarietà, si imbarca in un vorticoso carosello di stratagemmi e rischiosi azzardi, tra utilizzo di carte di credito bloccate, piccoli furti di cibo e altri prodotti utili, truffe assicurative e domande di impiego falsificate. Inoltre accetta una ridda di impieghi e di lavoretti precari, da fattorino in bicicletta a commesso in un rispettabile negozio di occhiali. Tuttavia ben presto la continua preoccupazione per procurarsi il denaro necessario a fronteggiare le molte spese diventa un'ossessione e il ritmo estenuante della vita quotidiana finisce per compromettere desideri, ambizioni, fiducia in sé stesso e le relazioni con gli altri. Labidi non rispetta gli orari e si mostra incauto, rischiando persino di perdere il posto di commesso. Per non parlare della sopravvenuta mancanza di ispirazione che lo porta al classico "blocco dello scrittore" e quindi a non rispettare le scadenze del contratto per il libro, mettendo in crisi il rapporto con il proprio agente. Finché anche Elisa, dopo aver scoperto le sue bugie, i penosi tentativi per coprirle e i suoi traffici, lo abbandona. Ma, proprio quando rischia il fallimento a tutti i livelli, il giovane riesce a trovare il bandolo della matassa: inizia furiosamente a scrivere un nuovo romanzo autobiografico che racconta, con sincerità e autoironia, la sua vera odissea esistenziale.

CINEMA

Louda Ben Salah - Cazanar propone il classico topos del passaggio all'età adulta, ma riesce a essere in larga parte convincente perché sviluppa la narrazione con fine sensibilità, tra intimità e distacco. Rielabora diversi clichés con humour arguto ed evitando, quasi sempre, i toni esagerati della pochade o della drammatizzazione a effetto. Riecheggia anche, in termini contemporanei, alcuni temi del cinema della "Nouvelle Vague" francese, coniugandoli con quelli delle radici etniche e culturali e delle difficoltà della carriera artistica. E rende credibile la rappresentazione di aspetti del substrato antropologico e sociale che configurano largamente il ritratto di molti giovani della generazione dei millennial in Europa.

Death of a Virgin, and the Sin of Not Living, opera prima scritta e diretta dal libanese George Peter Barbari, è un piccolo romanzo di formazione, interessante e piuttosto originale. Vi si intrecciano realismo sociale, spunti poetici, sottile ironia e dolorosa disillusione. Ambientato in una cittadina costiera, racconta una giornata particolare in cui si consuma un rito di passaggio, molto atteso e immaginato: l'avventura della prima esperienza sessuale. I protagonisti sono quattro teenager appartenenti a famiglie piccolo borghesi. Nelle prime ore del mattino Etienne (Etienne Assal) si trova in camera sua in compagnia di Adnan (Adnan Khabbaz). I due ragazzi si eccitano guardando in streaming un filmetto pornografico. Da tempo hanno messo insieme la somma necessaria per pagare le prestazioni di una prostituta conosciuta da Adnan una settimana prima quando suo zio lo aveva condotto con sé in un postribolo. Prima di uscire Etienne rassicura sua madre (Maria Doueihy) con le solite bugie. Quindi i due amici raggiungono Jean Paul (Jean Paul Franjeh) e Dankoura (Elie Saad). Durante il tragitto in auto e in autobus nascondono tensione e nervosismo ontessendo chiacchiere su chiacchiere, alternando lazzi scherzosi, aneddoti e vanterie, nonché commenti sciocchi o offensivi su persone che incrociano casualmente. Quindi giungono a un piccolo hotel affacciato sul mare dove incontrano una maitresse (Souraya Baghdadi). Quest'ultima, dopo aver ricevuto la somma di denaro pattuita, presenta loro Christelle (Feyrouz AbouHassan), la prostituta, verosimilmente siriana, incaricata di soddisfarli uno per uno. Le scene dei rapporti sessuali che si susseguono, con la telecamera concentrata sui volti, tradiscono disagio, ma anche sensibilità inespressa e un fondo di malinconia. Il viaggio di ritorno a casa si concentra su Etienne quasi a sottolineare il futuro amaro che la vita gli ha riservato. George Peter Barbari riesce a demitizzare il rito di passaggio della gioventù maschile mediante una scrittura ricca di sfumature, che configura pathos, senza scadere mai nei toni patetici, e una messa in scena matura, caratterizzata da fluidi movimenti di macchina e da efficaci piani sequenza. Sviluppa un ritmo narrativo incisivo anche grazie a un felice espediente che gli consente di definire i caratteri collocandoli anche nella prospettiva del loro futuro, con ampi riferimenti alle drammatiche contraddizioni di un Paese, il Libano, tormentato da anni da una crisi istituzionale e politica sempre più acuta. In effetti interseca le conversazioni e i dialoghi tra i personaggi con brevi monologhi in voice over dei singoli che, volta per volta, con modalità surreali, fanno i conti con la loro coscienza e raccontano non solo dilemmi, paure e desideri interiori, ma anche ciò che la vita riserverà loro, ovvero il loro destino, tra eventi lieti o drammatici inaspettati, e persino le circostanze della loro morte. Accanto a Etienne vi sono la madre (Maria Doueihy), che non ha mai superato la morte del coniuge, vittima di un incidente aereo, che l'amava molto, e la sorella Windy (Windy Ishak), che non ha mai rivelato di essersi sottoposta a un aborto nel recente passato e di provare disagio con il proprio aspetto fisico e che, pur desiderandolo, non riuscirà mai ad avere il coraggio di partire dal luogo natio, dove infine morirà a 87 anni di età. Etienne sarà invece condizionato tutta la vita da quel primo rapporto sessuale con la prostituta Christelle, umiliante e sconvolgente al tempo stesso. Jean Paul invece è un tipo passionale, che nasconde insicurezza e scarso acume pose da macho al punto che, dopo un anno di relazione con una ragazza, l'ha baciata solo un paio di volte.

Souad, opera seconda dell'egiziana Ayten Amin, è un coming-of-age movie: interessante sia in termini drammatici sia dal punto di vista sociale e culturale. Offre il ritratto di una giovane donna che tenta di vivere una doppia vita, conciliando il desiderio di un'ambigua emancipazione e di un'identità altra, tramite l'uso distorsivo dei social media, con l'apparente adesione alla tradizionale consuetudine familiare e alle regole comportamentali previste dalla morale comune e dalla religione musulmana. Souad (Basant Ahmed) è una studentessa diciannovenne di condizione modesta che abita con la famiglia, in un villaggio rurale alla periferia del Cairo. La giovane conduce una doppia vita: da un lato è diligente negli studi e si mostra come una figlia obbediente alle aspettative

CINEMA

e ai dettami dei suoi genitori, mentre dall'altro costruisce una sua fittizia identità di donna libera e moderna, creando un falso profilo sui social media, e cerca di stabilire relazioni virtuali improntate al romanticismo. La vicenda inizia su un autobus di linea, da sempre luogo di grande socialità nei paesi arabi. Souad conversa amabilmente con persone sconosciute, mostrando immagini archiviate nel suo smartphone e racconta aneddoti riguardanti il suo amato fidanzato Ahmed (Hussein Ghanem), che a detta sua starebbe svolgendo il servizio militare nella penisola del Sinai. Dopo aver effettuato un cambio di autobus, continua a chiacchierare, ma la storia che racconta è diversa: lo stesso fidanzato ventenne Ahmed, appartenerebbe a una famiglia di medici e starebbe frequentando la facoltà di Medicina. Viceversa la protagonista è piuttosto taciturna quando si trova in famiglia, nello spazio claustrofobico di un piccolo appartamento condiviso con la petulante sorella minore Rabab (Basmala Elghaiesh) e con i genitori (Islam Shalaby e Mona Elnamoury), che le sembrano incapaci di comprenderla. Si trova più a suo agio con Wessam (Hager Mahmoud), un'amica più esperta di lei rispetto alla comunicazione con i maschi, con cui per altro i rapporti sono ondine, tra affinità e complicità alternate a irritazione e conflitto quando si sente derisa o provocata. Tuttavia il problema principale per Souad, che è fonte di costante angoscia, deriva dalla sua relazione immaginaria con Ahmed. Il giovane, individuato e contattato via social dalla protagonista, vive ad Alessandria, città più aperta e alla moda. Ed è molto attivo sui social media anche perché lavora come "content creator" per conto di Facebook e Tik Tok, ovvero si occupa di aiutare gli utenti a creare una nuova immagine di sé stessi. Ma purtroppo non considera con attenzione i messaggi di Souad e ignora le sue melliflue dichiarazioni d'amore. Finché un giorno Rabab, che ha scoperto i segreti della sorella, compie una mossa temeraria: si reca segretamente ad Alessandria per incontrare Ahmed. E Souad resta totalmente all'oscuro rispetto a quella circostanza destabilizzante. Inaspettatamente tra Rabab e Ahmed si crea un certa empatia, fino a configurare, nel corso di poche ore, un'improvvisa spontanea amicizia. Ayten Amin propone una narrazione al tempo stesso realista e naturalista, alterna momenti più meditativi e accelerazioni ironiche e riesce a descrivere con sufficiente credibilità la quotidianità e la psicologia dei personaggi. La rappresentazione di una giovane, alle soglie dell'età adulta, che mette a repentaglio la propria identità per il desiderio e per l'illusione di sperimentare liberamente le relazioni con gli altri e che si trova a essere in balia della tecnologia, risulta a tratti davvero efficace, anche se non mancano alcuni spunti sensazionalisti.

Glück (Bliss), opera seconda scritta e diretta dalla tedesca Henrika Kull, racconta l'intensa e malinconica storia d'amore tra due prostitute, che lavorano in un bordello legale di Berlino, pulito e dignitoso anche se non di lusso. La quarantaduenne Sascha (Katharina Behrens, al suo primo ruolo da protagonista) è tedesca e molto legata al suo unico figlio undicenne, che vive a Brandeburgo con la nonna e con il padre che si è messo insieme a una nuova compagna. Ma purtroppo può incontrare il bambino solo un paio di volte al mese. Esercita il mestiere di sex worker da molti anni e ama mostrarsi come una donna forte, autosufficiente e, all'occorrenza, anche cinica. È rispettata dalle colleghe e apprezzata dalla maitresse che gestisce gli affari con attenzione, cercando di evitare episodi di violenza da parte dei clienti. È passionale e sa mostrarsi piena di entusiasmo, ma intimamente vive anche momenti di insicurezza, scarsa autostima e instabilità caratteriale. Si intuisce che è stata infelice e che nel passato ha vissuto lacerazioni e sconfitte. La ventenne Maria (Adam Hoya, una performer, ma anche una sex worker nella vita reale) è italiana ed è la nuova arrivata nella casa di tolleranza. Proviene dalla provincia lombarda: è indipendente, rilassata e sicura di sé. Sascha la nota subito. Ed è attratta dalla bellezza non vistosa, dall'eleganza e dalla serenità di Maria, che appare diversa, con i suoi tatuaggi, ma anche perché scrive poesie durante le pause tra un cliente e l'altro. Poco a poco si accorge di essere innamorata, ma è timorosa. Finché scopre che quella giovane donna in fondo è dolce e disposta a lasciarsi amare da lei e che sa offrirle davvero un sentimento nuovo e una diversa possibilità di cercare la felicità. Ne nasce una storia controversa, tra piacere dell'innamoramento, passione, fiducia reciproca, determinatezza, incomprensione e, infine, un finale aperto che allude a una possibile speranza. Henrika Kull ha girato **Bliss** in un vero bordello e propone una messa in scena sostanzialmente ben strutturata ed efficace a partire da una scrittura onesta, diretta ed empatica. Dirige al meglio le due attrici protagoniste e riesce a definire i caratteri dei loro personaggi descrivendone nei dettagli gesti, comportamenti e reazioni emotive ed evitando lo psicologismo di maniera e i toni prosaici. Ne risulta un'impressione di convincente autenticità.

CINEMA

La sezione competitiva **Encounters**, istituita lo scorso anno, ha presentato 12 lungometraggi provenienti, in termini di produzione, da 16 Paesi europei, asiatici e americani, con presenza sia di giovani autori di opere prime e seconde, sia di autori consolidati come il canadese Denis Côté e il tedesco Julian Radlmaier. Occorre affermare che, in generale, purtroppo, sono mancate opere di grande qualità, caratterizzate da compiuti linguaggi estetici innovativi e da mature e originali reinterpretazioni dei generi, come invece è avvenuto in occasione della “70. Berlinale” quando almeno un terzo dei film presentati in questa sezione hanno mostrato buona qualità. Al contrario sono prevalsi opere declamatorie e / o criptiche e film sperimentali piuttosto pretenziosi o carenti in termini di messa in scena. La Giuria internazionale è stata composta da tre membri: Florence Almozini, Cecilia Barrionuevo e Diedrich Diederichsen. Commentiamo un paio di film che, secondo il nostro giudizio, sono risultati maggiormente significativi.

Vị (Taste), opera prima scritta e diretta dal vietnamita Lê Bảo, ha ottenuto il Premio Speciale della Giuria. Si tratta di un dramma meditativo, in bilico tra crudo realismo, naturalismo dolente e pulsioni oniriche. È apparentemente provocatorio e variamente criptico nei suoi occulti risvolti simbolici, culturali e sociali. Eppure l’ambientazione quasi totalmente in interni spartani e claustrofobici, la trama quasi inesistente, con ellissi narrative gestite con armonica naturalezza, la messa in scena molto stilizzata, il ritmo lento e dilatato e la limitatezza dei dialoghi lo rendono insolitamente affascinante. La vicenda è ambientata in una location che, al di là della scenografia evidentemente acconciata e artificiosa, dovrebbe rappresentare una baraccopoli di Ho Chi Minh City, la metropoli un tempo nota come Saigon. Un trentenne africano, alto e muscoloso, trascorre i giorni, apparentemente a suo agio, incurante degli spazi angusti, squallidi e in penombra, in cui si aggira. È persino disposto a giochicchiare con i topi che escono dalle fessure dei muri. Solo una scena in uno spogliatoio dove alcuni calciatori africani fanno ginnastica e seguono la lezione tattica di un allenatore asiatico lascia intendere quello che l’uomo racconta in seguito. Bassley (Olegunleko Ezekiel Gbenga), è un calciatore nigeriano trentenne e si è trasferito in Vietnam per giocare in una squadra locale. Da brani di conversazioni telefoniche con il figlio lontano si apprende che è stato escluso e che ha perso il posto a causa di un infortunio a una gamba. Ritrovatosi solo, e privo di mezzi di sostentamento, riceve razioni di cibo da parte degli abitanti della baraccopoli, impegnati in attività antiche e privi della tecnologia moderna. Poi viene ospitato nel negozietto di un barbiere, di cui diventa apprendista. Percorre in bicicletta i vicoli disseminati di immondizia e raggiunge un vasto capannone dove le alcune sarte cuciono giganteschi e sontuosi palloni aerostatici colorati, testati in situ. Bassley resta sempre tranquillo e, per qualche inspiegabile motivo, si ritrova in una vecchia stamberg disadorna e labirintica dove condivide una specie di routine quotidiana con quattro donne vietnamite, più anziane di lui, con corpi imperfetti e volti segnati. Insieme alle compagne, Mien (Thi Minh Nga Khuong), Trang (Thi Dung Le), Hanh (Thi Cam Xuan Nguyen) e Thuong (Thi Tham Thin Vu), Bassley sembra avere scelto di vivere una condizione primordiale dove si ripetono gesti e rituali cadenzati, disinvolti e fragili. Cucinano verdure e pesce, mangiano e fanno pulizia. Si fanno la doccia insieme, si aggirano nudi con evidente nonchalance, a volte cantano e si abbracciano. Fanno sesso, in varie combinazioni, e infine si addormentano. L’uomo arriva a confidarsi con ognuna delle donne e racconta la perdita di suo padre, che ora sarebbe presente come spirito, e l’esistenza di un figlio con cui comunica, ma che non conosce. Poi quella intimità sembra incrinarsi, senza alcuna motivazione, e l’uomo si addentra nella foresta. Percorre una stradina in bicicletta, osserva un pallone aerostatico e infine si ritrova solo seduto sulle gradinate slabbrate di un piccolo campo di calcio abbandonato. Lê Bảo, coadiuvato dalla straordinaria fotografia di Vinh Phúc Nguyễn e dal virtuoso montaggio di Lee Chatametikool, punta sulla potenza visionaria e immaginifica del proprio sguardo. Confeziona un viaggio enigmatico, percettivo, visivo e sensoriale che mostra similarità con la video art. La messa in scena accumula una tensione interna allo sterile impianto narrativo che è essenzialmente e radicalmente estetica. Attraverso la composizione attentamente studiata delle inquadrature, il dosaggio dell’intensità delle luci e l’austerità delle scenografie costruisce veri e propri tableaux vivants, contraddistinti dai movimenti coreografici dei personaggi. In effetti il film di esordio di Lê Bảo ricorda in qualche modo la cifra estetica ammaliante e alcune abituali soluzioni di mise en scene del cinema di Tsai Ming-liang.

As I Want, opera prima di Samaher Alqadi, palestinese che si è trasferita in Egitto, è un documentario politicamente incisivo

CINEMA

e significativo, ma è anche, al tempo stesso, un film molto personale. Offre un ritratto, molto realistico ed empatico, della mobilitazione di numerose donne di varia età, attiviste coscienti e battagliere. Si tratta di un ampio movimento che ha preso avvio dopo una serie di odiosi e brutali casi di molestie e violenze sessuali subite da diverse donne presenti alla manifestazione di commemorazione del secondo anniversario della rivoluzione democratica egiziana, a Il Cairo, in piazza Tahrir, il 25 gennaio 2013. Gli attacchi sono stati perpetrati per lo più da giovani uomini di età compresa tra i venti e i trenta anni, infiltrati nella calca della grande folla, e hanno coinvolto donne di qualsiasi età. Dopo lo stupro della sua migliore amica, Samaher Alqadi è stata spinta a raccontare le donne che organizzano i corsi di autodifesa e le brigate di vigilanza antistupro. Inoltre propone anche immagini e testimonianze della grande manifestazione di protesta del 30 giugno 2013 contro la politica integralista del Presidente Morsi, esponente della Fratellanza Musulmana, e delle successive azioni di protesta, nel corso degli ultimi anni, contro il governo liberticida del Presidente generale Al Sisi. Samaher Alqadi intreccia l'inchiesta di stampo giornalistico e la denuncia con una riflessione intima rispetto alla propria condizione femminile all'interno della sua famiglia e nella società musulmana. È un percorso che si estende dalle memorie dell'infanzia in Palestina fino alla gravidanza, vissuta durante parte del rodaggio del film. Nell'ambito della presa di coscienza del significato della maternità vi è anche il ricordo di sua madre che è deceduta prima di poterla incontrare un'ultima volta. E, attraverso un percorso di introspezione, immagina come sarebbe stata la loro ultima conversazione e la condivisione dei suoi sentimenti e segreti più reconditi. Quindi effettua una visita a Ramallah, nella casa dove ha trascorso l'infanzia, confrontandosi con un trauma vissuto allora. Successivamente, anche dopo la nascita di suo figlio, Samaher Alqadi continua a documentare la lotta delle donne per i propri diritti e contro la violenza, di cui si sente fortemente partecipe. Ne risulta un documentario cruciale, vivo e coraggioso, che esplora le barriere e gli ostacoli alle libertà individuali e all'emancipazione collettiva, soprattutto delle donne, nelle società arabe.

Quest'anno la sezione **Wettbewerb**, la competizione ufficiale, ha presentato 15 lungometraggi, di cui 2 opere prime, tutti in anteprima mondiale. Il Direttore Artistico del Festival, Carlo Chatrian, ha proposto un mix di autori con prevalenza di quarantenni e cinquantenni, tra cui alcuni noti veterani (Hong Sang-soo e Xavier Beauvois), ma anche con una significativa presenza di trentenni. I registi asiatici, da Giappone, sud Corea, Iran e Libano (Ryusuke Hamaguchi, Hong Sang-soo, Behtash Sanaeaha e Maryam Moghaddam, Joana Hadjithomas e Khalil Joreige) sono risultati ben rappresentativi e i loro film del tutto riusciti, o eccellenti. Viceversa la rappresentanza europea, con significativa presenza dei Paesi della parte orientale del continente, è apparsa disomogenea, ma complessivamente di discreto livello. Alcuni autori hanno mostrato o confermato pienamente il loro talento (Alexandre Koberidze e Dénes Nagy), mentre altri hanno presentato film interessanti, ma, in parte, meno riusciti (Maria Speth, Céline Sciamma e Bence Fliegauf), e altri ancora hanno invece presentato opere piuttosto deludenti, con provocazioni di corto respiro, o con tratti melodrammatici convenzionali e affabulatori o caratterizzate da una comicità poco incisiva (Radu Jude, Xavier Beauvois e Maria Schrader). Invece, inspiegabilmente, non sono stati selezionati autori e film degli USA ed è stato inserito un unico film di un regista latinoamericano quarantenne (Alonso Ruizpalacios), dal Messico, che, per altro, ha costituito una gradita conferma della qualità del suo lavoro. Sulla base di una nuova concezione, frutto di una riflessione da parte della direzione del Festival, la Giuria internazionale è stata formata da sei registi già vincitori dell'Orso d'Oro al miglior film durante precedenti edizioni della "Berlinale", svoltasi negli ultimi anni: Mohammad Rasoulof (Iran), Nadav Lapid (Israele), Adina Pintilie (Romania), Ildikó Enyedi (Ungheria), Gianfranco Rosi (Italia) e Jasmila Žbanić (Bosnia).

Commentiamo innanzitutto un film in concorso, tra i più attesi dalla critica, che, al contrario, ci è sembrato non del tutto riuscito. **Petite Maman**, quinto lungometraggio scritto e diretto dalla francese Céline Sciamma, è un dramma che descrive, con modalità narrativa piuttosto originale, l'universo infantile e il confronto con l'età adulta. Ma, purtroppo, risulta poco convincente e molto pretenzioso perché le sue potenzialità sono soffocate da una confusa deriva programmatica. Si tratta di un racconto che vorrebbe cogliere lo spirito e la psicologia dei bambini, tra fantasy fiabesco, realismo magico e velata distopia, ponendo al centro una relazione specifica, interamente femminile. All'inizio della vicenda Nelly (Joséphine Sanz), una bambina di soli otto anni, sta

CINEMA

gironzolando nella casa della nonna recentemente scomparsa, mentre mamma (Nina Meurisse) e papà (Stéphane Varupenne) sono impegnati a riordinare, svuotare e ripulire gli ambienti. Si tratta di una vecchia villetta isolata in campagna, circondata da una natura incontaminata, tra boschi e radure dai colori autunnali. Nelly vorrebbe aiutare, ma si annoia e si sente trascurata dagli indaffarati genitori. Quindi si trova a fare i conti con le vestigia dell'infanzia della sua mamma. Esplora la casa e ritrova i giochi di sua madre, quando era bambina, li prova e cerca di ottenere informazioni sul passato. Il mattino successivo al loro arrivo cerca la mamma e non la trova: all'improvviso sembra scomparsa. Nelly, per nulla turbata, fa colazione da sola. Poi esce dalla casa e si addentra nella foresta per cercare la capanna di frasche costruita su un albero, luogo di gioco preferito di sua madre, di cui molte volte ha sentito parlare. E incontra un'altra bambina, della sua stessa età, che dice di chiamarsi Marion (Gabrielle Sanz), lo stesso nome della sua mamma, e che sta costruendo proprio un rudimentale rifugio tra i rami di un albero. Le due bambine si intendono subito e iniziano a giocare amichevolmente insieme. Nelly dice a Marion che avrebbe voluto avere altri fratelli e sorelle. Poi immagina sua nonna quando era ancora in vita e soffre per non aver potuto incontrarla un'ultima volta prima della sua morte avvenuta nella casa di riposo in cui era ospitata. Quando sua madre riappare Nelly sembra diversa. Il cinema della quarantaduenne Céline Sciamma ha costantemente osservato e descritto, con originalità priva di intenti didascalici, l'universo femminile, dedicandosi alle traiettorie, alle contraddizioni e alle aspettative delle adolescenti francesi di oggi e ponendo al centro l'interazione dei corpi, ma anche gli itinerari di incontro di sensibilità e di identità diverse. **Naissances des pieuvres** (2007), il suo primo film, rappresenta le dinamiche di attrazione erotica e di timida iniziazione sessuale tra tre quindicenni impegnate nel nuoto sincronizzato in piscina. È un coming-of-age movie incompiuto, in cui si consumano pulsioni, sguardi, gesti, parole e fantasie, tra stereotipi rivisitati e felici intuizioni. **Tomboy** (2011) racconta con estrema delicatezza la complicata esperienza di un'esile ragazzina androgina che, trasferitasi in un nuovo quartiere parigino durante le vacanze estive, si comporta come un maschio e stringe un legame speciale con una coetanea. Siamo di fronte a un gioco di ambiguità dell'identità sessuale in età prepuberale, tra sfrontatezza e sofferenza. **Bande de filles** (2014) descrive l'universo giovanile, soprattutto femminile, delle banlieues parigine attraverso la storia di una piccola banda di sedicenni di origine africana, determinate e molto solidali tra loro, che sono responsabili di bravate, piccoli furti e di atti di bullismo verso le coetanee. Ne emerge un ritratto esistenziale abbastanza genuino ed efficace, che si sviluppa attraverso un mix di fascinazione consumista, sicurezze infrante e rischio di devianza criminale. Dopo **Portrait de la jeune fille en feu** (2019), un ispirato melodramma d'epoca a lenta combustione ed esteticamente ricercato e virtuoso, che racconta la fascinazione intellettuale, l'innamoramento e la passione erotica fra due giovani donne che precorrono il Romanticismo, **Petite Maman** rappresenta un netto cambio di registro narrativo ed estetico. Céline Sciamma propone un piccolo film, un'opera low budget, apparentemente semplice, con uno sviluppo minimo, ma segnata da una particolare intensità e da una sottile tensione interna. Si ricollega a due tra i suoi temi di maggior interesse: l'età preadolescenziale e l'identità femminile. Ruota intorno alle questioni dell'immaginazione che attraversa il tempo e lo spazio e della scoperta della memoria da parte di una bambina. Tuttavia la dimensione fantastica viene offuscata da una rappresentazione della relazione tra figlia e madre che appare misteriosa e magica, va oltre la realtà, ma resta irrisolta. E anche la chiara volontà di prospettare sempre il punto di vista della bambina, ovvero di guardare il mondo circostante con i suoi occhi, per spiazzare e affascinare lo spettatore, appare più programmatica che genuinamente poetica. La messa in scena è sobria e ben controllata: evita orpelli e artifici espressivi e visivi, sceglie con precisione i campi e le inquadrature e rinuncia quasi completamente all'uso adiuvante della musica. Da segnalare la luminosa e morbida fotografia curata da Claire Mathon, già collaboratrice di Céline Sciamma in alcuni precedenti film.

Proponiamo quindi la critica di tre lungometraggi, che ci sembrano particolarmente riusciti, ma sono stati esclusi inopinatamente dai premi della Giuria internazionale.

Ghasideyh gave sefid (Ballad of a White Cow), è il frutto della collaborazione di due registi iraniani: opera seconda di Behtash Sanaeaha ed esordio alla regia dell'attrice Maryam Moghaddam, protagonista e co-sceneggiatore del film. È un dramma esistenziale con una precisa caratterizzazione politica, molto convincente e meritevole. Ambientato a Teheran, propone la vicenda di

CINEMA

Mina (Maryam Moghaddam, davvero eccellente), una trentenne rimasta vedova dopo che suo marito Babak è stato giustiziato perché giudicato colpevole di omicidio. La donna, madre di Bita (Alvin Poor Raoufi), una bambina di nove anni nata muta, è stata obbligata a accettare di lavorare come operaia addetta ai controlli in una azienda di imbottigliamento del latte. In ogni caso cerca di affrontare con dignità il disagio di una condizione di gravi ristrettezze economiche e le frequenti umiliazioni a cui è sottoposta. Tra l'altro subisce continue intimidazioni da parte della famiglia del marito scomparso, che interferisce su come vive e sulla sua condotta e la accusa di aver sottratto una presunta somma di denaro nascosta dallo stesso Babak. Un giorno viene convocata dalle autorità e le viene comunicato che il caso di suo marito è stato riaperto perché il vero assassino ha confessato. Quindi lo stato ha disposto di corrisponderle un risarcimento finanziario a causa del grave errore giudiziario. Ma non le vengono date spiegazioni sulle responsabilità emerse al riguardo, né riesce ad avere accesso ai documenti relativi al processo. Poco dopo il cinquantenne Reza (Alireza Sani Far), un sedicente imprenditore che afferma di dover restituire un prestito che gli aveva concesso Babak, entra nella vita di Mina e conquista progressivamente la fiducia della donna. Ne diventa un sostegno, offrendole in affitto un confortevole appartamento e supportandola, grazie alle sue conoscenze, nell'affrontare la causa legale intentata dal suocero e dal cognato che intendono sottrarle la custodia di Bita. Tuttavia Reza è un uomo tormentato. Nasconde un segreto: è uno dei due giudici che hanno sancito la condanna di Babak. Ora si sente in colpa e ricerca un'impossibile percorso di espiazione. In effetti si è dimesso dalla magistratura e subisce pressioni da parte di un funzionario. L'uomo lo informa che i vertici non hanno approvato la sua diserzione dal ruolo professionale, e gli ricorda che lo stato teocratico ha sancito che la pena di morte per i rei è un legittimo diritto a favore dei congiunti delle vittime dei delitti. Tra l'altro anche la sua vita personale è in crisi. È separato dalla moglie ed è in contrasto con il suo unico figlio ventenne, un giovane che non accetta i dettami antioccidentali del regime e che lo accusa di essere un ipocrita. Poi un giorno, alla vigilia della partenza per il servizio militare, il giovane muore a causa di una overdose da sostanze stupefacenti. Reza è vittima di un grave shock psicofisico e Mina lo accudisce con affetto. Sembra che tra loro possa nascere una relazione stabile. Ma Reza riceve la visita di due agenti della polizia del regime che lo interrogano, chiedendogli conto dei suoi rapporti con Mina e che, soprattutto, lo accusano di aver pubblicato online una dichiarazione autocritica del suo operato come giudice che ha decretato una pena capitale. Quindi gli comunicano che potrebbe quindi essere identificato come un attivista a favore dei diritti civili. Nell'epilogo Mina, dopo aver vinto la causa per il mantenimento della custodia di Bita, viene maltrattata dal cognato che la informa circa la vera identità di Reza e la responsabilità di quest'ultimo nella decisione della sentenza di condanna di Babak alla pena capitale. La situazione precipita in un epilogo molto doloroso. Behtash Sanae'eha e Maryam Moghaddam propongono un melodramma amaro e realistico, puntuale e coinvolgente, senza indulgere nel pathos di maniera, evitando il sensazionalismo e la deriva didascalica e dirigendo con intelligenza gli attori. Sviluppano un efficace studio di caratteri mediante un uso intelligente della introspezione psicologica e offrono un'eccellente disanima della condizione femminile, vittima della società patriarcale, della morale misogina, del controllo sociale e delle leggi discriminatorie della repubblica islamica, anche in un contesto sociale di piccola borghesia. Particolarmente efficace risulta il personaggio di Mina, una donna vulnerabile, che subisce enormi pressioni e ricatti odiosi, combatte la solitudine, lotta per la propria autodeterminazione e vede infine tradita la fiducia e la speranza di una nuova vita. **Ballad of a White Cow** evidenzia la sofferenza esistenziale che scaturisce dal fatto che gli individui devono uniformarsi agli unici valori che consentono di sopravvivere nell'Iran di oggi: la menzogna, l'ipocrisia e la doppia morale. Al tempo stesso mette a fuoco coraggiosamente il ritratto di un sistema giudiziario corrotto e repressivo, basato sull'intollerabile principio distortivo della pena capitale come retribuzione concessa alle vittime e ai loro congiunti. La solida messa in scena utilizza al meglio gli spazi interni, dove si svolge gran parte dell'azione, esplorando con sensibilità documentaristica, angoli e dettagli e combinando diversi piani ed angolazioni.

Memory Box, quarto lungometraggio scritto e diretto dai libanesi Joana Hadjithomas e Khalil Joreige, che lavorano insieme fin dal loro esordio, è un intenso dramma esistenziale. Offre il ritratto, ricco di sfaccettature, della relazione tra tre donne libanesi, di generazioni diverse, obbligate a ridefinire la loro identità tra contraddizioni del presente e retaggio di un tragico passato. La vicenda

CINEMA

si svolge alla vigilia di Natale, quando in Québec una fitta nevicata obbliga a stare in casa. La quarantenne Maia (Rim Turki), è una madre single: una donna indipendente che ha raggiunto una discreta condizione sociale. Vive con la figlia sedicenne Alex (Paloma Vauthier) in una confortevole villetta in un quartiere residenziale. Sono trascorsi molti anni da quando, nel 1988, è emigrata con la madre Téta (Clémence Sabagh) a Montreal, per sfuggire i traumi della guerra civile libanese, dopo l'assassinio di suo padre. Un mattino, quando Maia è assente, un postino recapita una cassa inviata da Beirut. Téta, una donna piuttosto scorbutica che, nonostante si trovi in Canada da molti anni, si rifiuta di parlare in francese con i familiari, è venuta a visitare la figlia e la nipote. Quando vede la cassa si mostra preoccupata. Alex invece è incuriosita. È un'adolescente vivace, molto attiva nel comunicare in chat con le sue amiche, confidando pensieri, speranze e sentimenti, ma non è del tutto a suo agio con la madre, che non le racconta né le sue frequentazioni né i dettagli dell'adolescenza trascorsa in Libano. Nonostante la contrarietà della nonna, la ragazza apre il voluminoso contenitore, e scopre un vero e proprio "vaso di Pandora". Vi sono stipati vecchi quaderni e appunti, fotografie, desuete audio e videocassette e altri oggetti che rivelano a Alex particolari del tutto inediti e sorprendenti della vita di sua madre, quando aveva più o meno la sua età e le assomigliava molto. Si tratta di una specie di diario intimo di parole, voci e immagini che Maia ha confezionato nei giorni in cui ha vissuto contemporaneamente gli impulsi e gli ardori della giovinezza e la paura e la violenza della fase più cruenta della guerra civile. Téta, messa alle strette, rivela alla nipote che si tratta di una specie di ampio memoriale che Maia aveva inviato alla sua migliore amica, Liza, che era riuscita a fuggire con la famiglia a Parigi. Una lettera spiega che pochi mesi prima la donna è deceduta e i parenti, compiendo la sua volontà, hanno rispedito il tutto a Maia. Alex scopre il passato sconosciuto di sua madre, una studentessa figlia dello stimato preside di un liceo, appartenente alla minoranza cristiana maronita. Seduta nella sua camera le sembra di partecipare alle vicende appassionanti e dolorose della precoce transizione all'età adulta di quella giovane che non conosceva: le amicizie, le mode, la musica degli anni '80, ma anche le costrizioni, la penuria di cibo, il coprifuoco, i tragici agguati e gli scontri armati. Le immagini delle reazioni emotive e della immedesimazione si interpongono a vari flashback di quell'epoca, a Beirut, in cui Maia diciassettenne (Manal Issa) vive esperienze decisive della sua giovinezza: le feste e la violenza, momenti di emancipazione sorprendenti e la libertà soffocata e condizioni di vita sempre peggiori. Ed emerge anche la storia di un primo amore appassionato: Raja (Hassan Akil), un compagno di scuola e deejay che purtroppo fu risucchiato nel vortice delle milizie armate. Più tardi Maia torna a casa e scopre che Alex ha violato le sue memorie segrete. Segue un confronto tra madre e figlia, inizialmente aspro, in cui si rinfacciano le bugie e le incomprensioni. Maia racconta ad Alex di averle taciuto i particolari dei tanti orrori di cui è stata partecipe e testimone e di avere mentito per il timore di sconvolgerla. Ma ora non è più possibile nascondere la verità e tra le due donne si avvia un sincero percorso di accettazione reciproca, di condivisione di emozioni e, per la prima volta, di più intima confidenza. Fino all'epilogo in cui Maia, finalmente in pace con sé stessa e libera dai suoi fantasmi, dopo 32 anni torna a Beirut con Alex e ritrova tanti amici sopravvissuti che le dimostrano il loro affetto. Joana Hadjithomas e Khalil Joreige si interrogano da anni sul ruolo della memoria nella rielaborazione delle immagini della tragica storia del loro Paese, dagli anni '70 ad oggi, e sui processi emotivi associati ai traumi della guerra. I diari e la corrispondenza di Joana negli anni dal 1982 al 1988 e le fotografie realizzate da Khalil durante la sua attività di fotografo di guerra nella stessa epoca hanno costituito il punto di partenza per elaborare la storia tutta al femminile raccontata in **Memory Box**. La narrazione è molto dinamica sia nello sviluppo dello studio di caratteri sia nell'articolazione del confronto tra presente e passato grazie alla messa in scena sostanzialmente efficace e alla sagace selezione e direzione degli attori.

Ras vkhedavt, rodesac cas vukurebt? (What Do We See When We Look at the Sky?), opera seconda di Alexandre Koberidze, trentaseienne georgiano che ha studiato in Germania, ha ottenuto il Premio della giuria dei critici della FIPRESCI quale miglior film del concorso. Propone un film a tratti davvero delizioso, coinvolgente e divertente, tra elegia poetica e gentile commedia fiabesca. È il racconto stravagante ed emozionante di una storia d'amore, che si mantiene sospeso in un'atmosfera molto particolare, tra realismo minimalista e misteriosa e beffarda magia surreale. La collocazione temporale è quella di un'epoca datata priva di molte stimmate e nevrosi della modernità contemporanea, con rituali antichi e senza i gadget tecnologici, che distorcono la

CINEMA

comunicazione interpersonale. Non vi sono precise indicazioni, ma alcuni dettagli confermano che si tratta della tarda primavera e dell'inizio estate del 1990. La vicenda si svolge a Kutaisi, un centro di antiche origini, distribuito lungo le sponde del fiume Rioni che l'attraversa: la seconda città più popolata della Georgia, tranquilla e provinciale. Durante un pomeriggio di tarda primavera due diciottenni, Lisa (Ani Karseladze / Oliko Barbakadze) e Giorgi (Giorgi Bochorishvili / Giorgi Ambroladze) si urtano occasionalmente fuori da una scuola: la ragazza lascia cadere a terra il libro che tiene in mano. Il loro incontro - scontro, che avviene in fuoricampo, provoca un effetto immediato: un incanto e un innamoramento a prima vista. Emozionati e vagamente confusi, non riescono nemmeno a presentarsi con i loro nomi, ma si danno appuntamento per il giorno seguente. Tuttavia, il mattino successivo, al risveglio, entrambi scoprono che le loro sembianze e, segnatamente, i lineamenti dei loro volti, sono diversi. Una magica fattura li ha trasformati fisicamente, ma il ricordo del loro incontro non è scomparso. In aggiunta il sortilegio ha determinato anche uno sconvolgimento nelle loro esistenze: la perdita delle capacità professionali e del talento. Lisa è una promettente studentessa di medicina, ma non riesce più a capire quello che legge e ad applicarsi nello studio, nonostante le parole di conforto di Maya (Sofio Tchanishvili), la sorella maggiore. Giorgi è un calciatore, ma quando si presenta all'allenamento della sua squadra non riesce a giocare come gli viene richiesto, quindi viene escluso dal team. Quando i due giovani si presentano all'appuntamento convenuto, in un animato locale, non si riconoscono, nonostante siano entrambi sul posto. Qualche giorno dopo Lisa, che ha perso il lavoro part time che svolgeva in una farmacia, ottiene un posto come cameriera in un piccolo bar con ampia terrazza posto sulla sponda del fiume, a fianco di un ponte: un punto di ritrovo piacevole, ma non molto frequentato. Poco dopo il proprietario del bar (Vakhtang Panchulidze) incontra per caso Giorgi che passeggia sul ponte e gli offre di lavorare per lui affidandogli il compito di gestire l'insegna di propaganda del locale e altri lavoretti di manutenzione. Quindi i due promessi innamorati, che non possono riconoscersi, diventano colleghi di lavoro. Giorno dopo giorno si dipana una strana relazione, condizionata da un ostacolo soprannaturale, in un'atmosfera di sospensione, tra quotidianità, poesia, tenerezza e buffi malintesi. La faccenda assume toni paradossali quando un giorno Nino (Irina Chelidze), una regista quarantenne accompagnata dal cameraman e dal fonico, avendo scelto il bar per effettuare alcune riprese di un documentario, prega Lisa e Giorgi di prestarsi a fingere di essere fidanzati. Nel frattempo le serate al bar si animano perché, essendo iniziati i Mondiali di calcio, che sono molto attesi anche a Kutais, molte persone si riuniscono davanti al grande schermo approntato per amplificare le immagini televisive. Giorgi, pur essendo tifoso dell'Argentina, rinuncia a vedere la finale e convince Lisa a passeggiare su e giù nella città. È l'occasione per osservare la gente, gruppi di ragazzi che giocano nei campetti di calcio, anziani che chiacchierano e altri gustosi siparietti, compresi quelli di un gruppo di cani randagi, che si ritrovano sul ponte e poi gironzolano nei vari locali quasi come se fossero anche loro interessati a vedere le partite. Fino all'epilogo, atteso e repentino al tempo stesso, in cui l'incantesimo si spezza. Lisa e Giorgi, avendo ripreso l'aspetto iniziale, sorpresi e felici, si riconoscono: si sono infine ritrovati. Alexandre Koberidze, pur avendo realizzato finora solo due lungometraggi da quando ha iniziato a dirigere film nel 2013, è un autore molto promettente. Mostra un originale talento affabulatorio e una suggestiva caratura estetica. Nel suo cinema la narrazione finzionale non segue canoni tradizionali, appare destrutturata e utilizza costantemente la voce over per definire i personaggi e loro vicende, anticipando spesso ciò che si vede sullo schermo. Koberidze mescola elementi realistici, genuini aspetti documentaristici del paesaggio urbano, suggestioni surreali e digressioni poetiche, evitando la schematica caratterizzazione psicologica dei personaggi. Lavora soprattutto sull'osservazione dei dettagli e sulla composizione e sul flusso delle immagini che si combinano con un'eterogeneità di musica e rumori. Si può certamente affermare che rivela una reinterpretazione personale del magnifico cinema di Otar Iosseliani, l'ottantasettenne maestro georgiano residente in Francia dal 1982. In effetti Koberidze, pur non confezionando atipici "racconti filosofici", ne condivide alcuni tratti essenziali: la narrazione accuratamente costruita, che combina creatività e realismo, a metà strada tra fiction e non fiction, e che privilegia il vagabondaggio urbano; la scelta di personaggi sfortunati o segnati da esperienze non felici, ma che non sono mai davvero complicati o eroici; un interesse pressoché nullo rispetto all'introspezione psicologica; l'osservazione minuziosa del paesaggio umano e naturale presente nelle storie raccontate; una visione ironica, poetica e vagamente malinconica dell'esistenza umana; lo stile curato e semplice al tempo stesso e il

CINEMA

diniego di sperimentazioni estetiche virtuosistiche. La sua opera di esordio, **Let the Summer Never Come Again** (2017), film di ben 202', interamente girato utilizzando un cellulare datato, è un racconto dell'amore tra due giovani uomini che si sviluppa secondo una dicotomia finito / infinito. Configura una parabola amara, scandita in capitoli e caratterizzata da originali riprese documentaristiche della capitale Tbilisi e da sorprendenti momenti lirici e poetici. La narrazione, molto suggestiva, si dipana tra rumori di fondo ossessivi, pochi dialoghi e musica extradiegetica, eterogenea e di fondamentale importanza nei cambi di tono. È accompagnata dalla voce over femminile di una misteriosa narratrice che commenta i vari snodi della vicenda e dalla voce di un uomo, che, al principio di ogni capitolo, racconta momenti della propria vita da adolescente. **What do we see when we look at the sky?** è un atipico fairy tale in cui prevalgono i toni ironici. È una commedia poetica dal ritmo lento, dove la vita trascorre riproponendo rituali antichi: una pudica passione, l'entusiasmo per il calcio ma anche il gusto per la musica. La narrazione, articolata in due atti, evita ellissi e forzature manieristiche e scandisce e commenta le svolte del racconto utilizzando la voce over, che è quella dello stesso regista, demiurgo e interprete delle sorti dei personaggi. La messa in scena punta sull'osservazione, sfruttando i primi piani dei volti e i dettagli di oggetti comuni (il libro, il calice, il pallone, i lampioni), di soggetti (i bambini), di animali (i cani) e del paesaggio (il fiume), e sulle immagini che volta per volta dissimulano o rendono espliciti i corpi dei personaggi. Ed è coadiuvata dalla fotografia di Faraz Fesharaki che privilegia i toni caldi e dal montaggio armonioso curato dallo stesso regista. Mentre Giorgi Koberidze propone un commento musicale che spazia attraverso diversi generi, con una spiccata predilezione per composizioni eseguite con il piano e il violino, e si occupa del sonoro valorizzando molto i rumori naturali. Da sottolineare il ruolo rivelatore del brano musicale "Un'estate italiana", composto da Giorgio Moroder in occasione dei Mondiali di calcio -Italia '90 e cantata da Gianna Nannini ed Edoardo Bennato.

Analizziamo infine i film vincitori dei premi principali attribuiti dalla Giuria.

Babardeală cu bucluc sau porno balamuc (Bad Luck Banging or Loony Porn), nono lungometraggio del romeno Radu Jude, ha ricevuto l'Orso d'Oro quale miglior film. Si tratta di una clamorosa satira sociale che si sviluppa quasi come un film-saggio contro il perbenismo, la sessuofobia e i *topoi* del falso moralismo, opportunistico e reazionario, ben presente, specie tra i nuovi ricchi, nella Romania di oggi. È un'opera che conferma ed esalta la vocazione del quarantatreenne Radu Jude che, a partire dall'esordio come sceneggiatore e regista, nel 2006, ha sviluppato nei suoi film un'analisi critica contundente delle dinamiche sociali, culturali e politiche presenti nel Paese, ponendosi in sintonia con la poetica di altri filmmaker suoi connazionali, della generazione nata tra la metà degli anni '60 e gli anni '70. Sono autori accomunati da esperienze di vita vissuta, da scelte narrative ed estetiche peculiari e da varie collaborazioni professionali: in primis Corneliu Porumboiu, ma anche Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Călin Peter Netze e altri. Tuttavia la sferzante rappresentazione tragicomica di un campionario antropologico e sociale variamente asservito alla morale e all'ipocrisia dominanti, in un Paese in cui le stimmate, penose e mostruose, del fascismo e del comunismo, nella versione della dittatura ultraventennale di Nicolae Ceaușescu, si fondono con la corruzione endemica e con il rozzo consumismo dilagante, si appesantisce progressivamente. E sfocia in una densità disordinata di immagini pop, sketch, escamotage, citazioni di ogni genere e riferimenti didascalici e in un profluvio logorroico di dichiarazioni e di invettive. La satira si avvita su sé stessa diventando una pochade sgangherata che cerca di essere attrattiva, colorata e creativa, ma risulta asfittica, confusa, "popolare", noiosa e, in fondo, inoffensiva. È evidente che l'incontinenza autoriale soffoca la radicalità drammatica deviandola in una capziosa, raffazzonata e inefficace soluzione mediatrice. La scelta coraggiosa di Jude, per sottolineare l'attualità e l'aderenza alla realtà della storia "paradigmatica" che racconta, è quella di ambientare **Bad Luck Banging or Loony Porn** durante la pandemia da COVID 19. Infatti la vita quotidiana dei personaggi è segnata dalle note misure di contenimento del virus, uso delle mascherine, distanziamento e limitazioni nella mobilità, che diventano quindi un elemento di verità della messa in scena e che accentuano la portata grottesca degli sviluppi narrativi. Quindi il film, che era già in pre-produzione prima dell'inizio della pandemia e che è stato girato durante l'estate del 2020, è immediatamente ben riconoscibile nella sua dimensione temporale contingente. Dal punto di vista drammaturgico la vicenda, ambientata a Bucarest, si articola con un prologo, tre atti-capitoli e un epilogo. La scena di apertura, che

CINEMA

costituisce l'antefatto, è centrale rispetto allo sviluppo successivo: è l'elemento che determina il significato dei capitoli della storia. Propone un breve filmato amatoriale di carattere pornografico, effettuato con la videocamera del pc (molto simile a quelli che si possono vedere online su noti siti a luci rosse). È la registrazione di un rapporto sessuale tra un uomo e una donna mascherati, con tutti i dettagli espliciti dell'amplesso, i particolari dei corpi e i commenti salaci e molto osé dei due focosi amanti. Per motivi sconosciuti il video, che doveva rimanere privato, diventa virale in internet. Qualcuno, nonostante la bassa qualità delle immagini, riconosce comunque la protagonista: si tratta di Emilia (Katia Pascariu), stimata professoressa di letteratura di un noto liceo di antica tradizione, considerata un modello di comportamento irreprensibile. La donna è in compagnia di suo marito Eugen (Stefan Steel). Nel primo capitolo, intitolato "Strada cu sens unic (Strada a senso unico)", Emilia, infornata dello scandalo provocato dal video finito in rete e visto da amici, colleghi, studenti e genitori, compie una lunga passeggiata, percorrendo le strade della città. E parla continuamente al telefono. Prima con la preside della scuola che la informa che i genitori dei suoi allievi hanno chiesto un incontro per discutere la questione. Poi, mentre interpella altre persone per trovare il modo di controbattere le accuse di comportamento osceno, qualcuno le rivela il video è nuovamente visibile sul sito Pornhub. La donna cammina a lungo in mezzo al traffico estivo ed è testimone di atti di maleducazione stradale, di stravaganze, di malumore e di aspre liti. E, dopo essere entrata in una farmacia, ascolta le grossolane e astruse disquisizioni sul coronavirus da parte di individui pittoreschi e petulanti. La telecamera la segue continuamente e, con taglio documentaristico, inquadra ampi scorci di un paesaggio urbano disordinato e dominato dal cattivo gusto, in cui si alternano edifici deteriorati e nuovissimi, i simboli kitsch del consumismo arretrato e volgare, gli esempi sfacciati delle differenze di classe e la cartellonistica pubblicitaria invadente che inneggia alla perfezione dei corpi e alle arti marziali. Il secondo capitolo intitolato "Mic dictionar de anedocte, semne si minuni (Dizionario minimo di aneddoti, segni e meraviglie)" propone una carrellata di footage, tra cui immagini di parate militari e di episodi ignominiosi della storia romena dagli anni '40 del secolo scorso fino al 1989. E inoltre passa in rassegna un lungo elenco di parole simboliche (esercito, amore, razzismo, soldi, nudità, violenza sessuale, matematica, Gesù, storia, indigeni, cinema, ecc.) e di piccoli titoli che introducono notizie e aneddoti sui miti, sui riti e sui tabù della società romena. Queste entità sono illustrate da immagini d'epoca o girate ad hoc e da filmati reperibili online o d'archivio e commentati da una voice over, con un florilegio di citazioni e di frasi di personaggi illustri (Emil Cioran, Paul Celan, Virginia Woolf, Walter Benjamin, Umberto Eco, Pierre Bourdieu, Milan Kundera, Witold Gombrowicz, ecc.). Tra siparietti, note di volgarità e di scelleratezza, sembra che Jude si ricolleggi formalmente al metodo e allo spirito sperimentale, virtuosistico e affabulatorio che sottende il puzzle di materiali visivi e il flusso di immagini e di testi di **Le livre d'image** (2018), il più recente film saggio di Jean-Luc Godard. Ma, in sostanza, attraverso questa specie di enciclopedia, vuole mostrare, con velata ironia e con marcata indignazione, vari esempi della diffusione di un moralismo deleterio che investe ogni ambito della vita comune e della cultura in Romania e nel mondo e che genera intolleranza e razzismo. Il terzo e ultimo atto intitolato "Practica si apropourile - sitcom (Prassi e situazioni - sitcom)" avviene nel grande patio del liceo dove insegna Emilia. Dovrebbe essere l'incontro chiarificatore richiesto dai genitori degli allievi e organizzato dalla preside (Claudia Ieremia), che lo introduce. Tuttavia diventa da subito una specie di processo in cui la protagonista, seduta dietro una cattedra deve fronteggiare decine di personaggi di varia estrazione professionale e sociale. Viene messa sotto accusa e incolpata per indegnità morale per la faccenda del pornovideo, che molti, dotati di tablet e di smartphone, continuano a riprodurre e a mostrare, sostenendo che quella oscenità avrebbe traumatizzato i loro figli. Emilia risponde argomentando con le tesi della privacy e della libertà individuale: come donna reclama il proprio diritto all'espressione di sé, e come professoressa rivendica il merito di allargare il campo di insegnamento oltre il programma prestabilito a livello ministeriale. I suoi interventi e quelli dei pochi non colpevolisti contengono citazioni più o meno appropriate (da Thomas Kuhn a Hannah Arendt e persino Tacito), con lo scopo di controbattere le rozze motivazioni e l'ignoranza dei genitori che la condannano. Jude mette in scena la versione contemporanea di una disputa di altri tempi, palesando i momenti di vera acrimonia e confidando nella forza della parola. Ma lo scontro di opinioni si inasprisce e si allarga con discussioni su vari remi generali, la pornografia, la liceità dei comportamenti, la funzione docente e i metodi di insegnamento, la letteratura e la politica, e si ascoltano affermazioni tipiche della subcultura più

CINEMA

retriva. Emerge una sfilza di nuovi “mostri” ottusi, bigotti, egocentrici, biliosi e aggressivi. Sono individui che fanno riferimento a inveterate radici di bieco nazionalismo, ipocrita sciovinismo e grottesco complottismo, e che dimostrano di essere abituati a un uso compulsivo di social media che diffondono fake news. Alcuni, tra cui un ufficiale militare, giungono a formulare affermazioni discriminatorie e di odio contro gli ebrei e contro i rom. Fioccano discorsi astrusi o provocatori e alcuni proferiscono frasi offensive e insulti nei confronti di Emilia. Finché la preside propone una votazione dell’assemblea dei genitori per decidere se mantenere o se revocare Emilia dal ruolo di insegnante, decretandone quindi il licenziamento. Jude sembra voler ripercorrere le orme di Bertolt Brecht impostando, attraverso “il processo” a Emilia, una conclusione improntata a una logica didascalica, ma, come già detto, purtroppo scivola nella farsa che diventa progressivamente sempre più parossistica e inefficace. Nell’epilogo prospetta tre chiavi interpretative del film a cui corrispondono tre concitati diversi esiti della votazione, uno realistico, un secondo auspicabile e un terzo utopistico e molto fantasioso. In ogni caso è un finale che prospetta uno scenario carnevalesco mostrando un tripudio di immagini convulse e di maschere e corpi deformati e grotteschi. È un esito ambiguo, una mediazione che non si capisce se sia più opprimente o maggiormente liberatoria oppure semplicemente burlesca. Radu Jude è indubbiamente un autore che, nei suoi film, cerca costantemente di stabilire una relazione di contatto tra le esigenze narrative e la portata teorica e didattica del racconto. Quindi sviluppa l’analisi radicale del contesto della vicenda trattata, palesandone le implicazioni storiche, sociali e politiche secondo un ricco registro che può essere tragico o farsesco oppure anche una combinazione delle due modalità. E il suo approccio diretto, viscerale e privo di sfumature segnala una precisa volontà di denuncia dei centri di potere istituzionale e politico, delle varie caste e delle gerarchie religiose del suo Paese, che sono accomunati da sclerosi e storture, ipocrisia e corruzione e che si sono resi e si rendono responsabili, nel passato e nel presente, di episodi intollerabili come la collaborazione con il nazismo o la violenta discriminazione verso le minoranze etniche. E mostra anche una propensione a investigare e a rappresentare le contraddizioni patologiche nel vissuto delle persone, conseguenza residuale, ma tuttora largamente presente, di pregiudizi e di abitudini mentali e culturali consolidatisi durante i decenni della dittatura di Ceaușescu in cui dominavano i metodi di controllo poliziesco, di repressione e di corruzione delle coscienze messi in atto da parte dell’apparato statale. Questi presupposti si ritrovano in alcuni dei film più compiuti di Jude. **The happiest girl in the world** (2009), il lungometraggio di esordio, è una commedia minimalista fresca, spiritosa e amara in cui si mescolano desideri, illusioni, presunzione, compromessi e bugie per apparire moderni e per inseguire le chimere consumistiche. **Aferim!**, (2015) è un “dark western” balcanico, ambientato in un’epoca cruciale nei possedimenti dell’Impero Ottomano. Un period film corrosivo con sembianze di road movie, caratterizzato da dialoghi ricchissimi e da una triste vis comica. Propone la geniale parabola di un universo feudale regolato da gerarchie feroci e da privilegi intollerabili e segnato da violenze atroci e, al tempo stesso, il ritratto di un popolino dominato da superstizioni e da orribili pregiudizi razziali. E quindi manifesta l’intento di mostrare le radici a livello sociale di una tragica problematica discriminatoria che persiste tutt’oggi. **I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians** (2018) è un lucido e intenso dramma politico che documenta i latenti pregiudizi antisemiti e razzisti tuttora presenti in Romania. Durante l’allestimento a Bucarest di una rappresentazione teatrale outdoor, che ricostruisce fedelmente il massacro di massa degli ebrei avvenuto a Odessa nel 1941, per ordine del Presidente dittatore Antonescu, alleato di Hitler, si innesca un aspro confronto quando i figuranti romeni rifiutano di lavorare con gli attori rom. E la mediazione melliflua e ipocrita di un funzionario del municipio si rivela come un rozzo tentativo di censura nei confronti della regista della pièce, un’idealista sinceramente impegnata a salvaguardare la verità storica dei fatti. **Uppercase Print** (2020) è uno straordinario e avvincente dramma da camera che ricostruisce molto creativamente un fatto vero: la vicenda di un liceale sedicenne che nel 1981 fu scoperto essere l’autore di scritte che chiedevano la libertà sui muri di spazi pubblici. Venne sorvegliato dalle autorità e perseguitato fino a provocarne la morte. Jude ha potuto attingere ai documenti originali del caso custoditi negli archivi della polizia segreta. Quindi ha messo insieme footage d’epoca e una rappresentazione teatrale del dramma, incalzante e angosciosa, utilizzando le parole originali dell’informazione falsificata e totalizzante fornita dal regime dittatoriale comunista di Ceaușescu. **Bad Luck Banging or Loony Porn** è un film programmatico, articolato secondo tesi, e conferma le peculiarità della poetica e del cinema di

CINEMA

Radu Jude. È costellato da citazioni colte, beffarde o provocatorie, e, al tempo stesso, è zeppo di soluzioni narrative ibride, non lineari né convenzionali, e di soluzioni estetiche diverse, con un ricchissimo e debordante collage di immagini. In effetti ogni capitolo denota l'adozione di una forma cinema differente, tra libertà espressiva e noncuranza rispetto a imprecisioni e sovrapposizioni. La messa in scena sperimenta continue variazioni di ritmo, tra accelerazioni e show down, con un uso energico della telecamera e una pluralità di piani e di sequenze ed è ben coadiuvata dal montaggio ardito ed efficace di Catalin Cristutiu e dalla fotografia ricca di tonalità curata da Marius Panduru, fedeli collaboratori di Jude.

Guzen to sozo (Wheel of Fortune and Fantasy), ottavo lungometraggio scritto e diretto dal giapponese Ryusuke Hamaguchi, ha ottenuto l'Orso d'Argento Gran Premio della Giuria. Si tratta di un vero capolavoro. È un drama - romance intimo ed emozionante, che offre una narrazione del tutto originale, stratificata e raffinata. Ambientato a Tokyo durante la primavera, è articolato in tre episodi che riguardano relazioni sentimentali o amicali o semplicemente interpersonali, in cui giocano un ruolo chiave la casualità degli eventi, gli errori, i malintesi, le oscillazioni tra risolutezza e insicurezze dei propri sentimenti e le simulazioni. Propone con straordinaria intensità tre personaggi femminili e, per ognuno, mostra una circostanza specifica in cui la traiettoria esistenziale si modifica, tra scelte e rimpianti. Il primo episodio, intitolato "Magic (or Something Less Assuring)", configura un inaspettato triangolo amoroso. Meiko (Kotone Furukawa) è una modella venticinquenne. Al termine di una lunga giornata in cui è stata impegnata in una sessione fotografica open air in un parco, la giovane donna torna in taxi insieme alla trentenne Tsugumi (Yunri), la sua assistente e migliore amica. Quest'ultima non le nasconde i recenti piacevoli sviluppi della propria vita sentimentale. Racconta con trasporto di aver incontrato recentemente un trentenne affascinante, un affermato interior designer, e di aver deciso di uscire con lui perché le sembra che tra loro si sia manifestata una certa empatia. Rivela anche che non hanno fatto sesso in occasione del loro primo incontro perché l'uomo si è trattenuto. Le ha detto che, essendo stato tradito dalla sua ex fidanzata due anni prima, vuole verificare se con Tsugumi esiste un vero feeling. La chiacchierata si conclude quando l'auto giunge al moderno stabile dove abita Tsugumi e la donna si congeda. È ormai tarda sera: Meiko chiede al taxista di invertire la marcia e raggiunge un palazzo high tech per poi accedere a uno studio ufficio. Ha perfettamente compreso che il nuovo partner dell'amica è il suo ex amante trentenne Kazuaki (Ayumu Nakajima). L'uomo, che si è attardato al lavoro, sembra sorpreso dalla improvvisa comparsa della giovane donna e, in breve, congeda la sua segretaria. Meiko entra subito in argomento, lo informa di essere al corrente della sua nuova liaison e gli chiede se è innamorato di Tsugumi. La conversazione tra i due assume toni di recriminazione reciproca: la donna precisa di non amarlo più e di essere preoccupata per la sorte della sua amica, mentre Kazuaki la accusa di essere malvagia e di agire come una stalker. Seguono minacce, accuse, sfide ed estremi tentativi di riconciliazione, finché il rientro inaspettato della segretaria, tornata in ufficio con la scusa di aver dimenticato qualcosa, induce Meiko ad andarsene precipitosamente. Il mattino successivo Meiko è seduta al tavolino di un bar con Tsugumi che le sta raccontando che Kazuaki le ha chiesto un nuovo appuntamento. Proprio in quel momento lo stesso Kazuaki, che casualmente sta camminando davanti alla vetrata del locale, viene riconosciuto da Tsugumi e invitato a raggiungerle. A questo punto Hamaguchi propone due possibili e alternative soluzioni finali, raccordate da un semplice zoom sul volto di Meiko. Nel primo caso Meiko, di fronte all'amica e all'ex amante, rivela senza alcun indugio la sua precedente relazione con quest'ultimo e il loro incontro della sera prima e aggiunge che lo ama ancora incondizionatamente. Tsugumi tace sconvolta, poi si allontana precipitosamente. Kazuaki la insegue. Meiko invece resta seduta e si copre il volto con le mani. Nel secondo caso, subito dopo che Kazuaki è entrato nel bar e si è accomodato con le due donne, Meiko, senza dare spiegazioni, si congeda. Quindi l'uomo rimasto solo con Tsugumi, la propone di trasferirsi altrove. Si notano agevolmente i riferimenti al cinema di Éric Rohmer, quantunque il confronto dei sentimenti appaia più aspro e radicale e indichi qualche similitudine con alcuni film di Krzysztof Kieslowski. Per altro lo stesso Hamaguchi, invitato a fornire spiegazioni rispetto al doppio finale della storia, ha indicato un riferimento diretto a **Cet obscur objet du désir** (1977), il notissimo capolavoro di Luis Buñuel, che, a suo giudizio, mostra persone diverse che si rispecchiano, sono contraddittorie, ma anche molto connesse. Il secondo episodio, intitolato "Door Wide Open", mette in scena una fallimentare manovra di seduzione con esiti impreveduti e deleteri. Nao

CINEMA

(Katsuki Mori), una laureata in letteratura ventisettenne, viene a trovarsi a confronto con il cinquantenne Segawa (Kiyohiko Shibukawa), suo ex professore, noto per avere vinto il prestigioso Premio Akutagawa con un suo romanzo. All'inizio della vicenda è sposata con un coetaneo, Sasaki (Shouma Kai): i due convivono in un piccolo appartamento. Sono una coppia in crisi al punto che non smettono di litigare, rinfacciandosi accuse e commenti offensivi. Nel frattempo la televisione trasmette una cerimonia in onore del Prof. Segawa. Nao afferma di ammirarlo. Al contrario Sasaki si mostra molto irritato. Quindi propone alla compagna di aiutarlo a vendicarsi di Segawa perché il professore lo avrebbe umiliato rifiutandosi di accettarlo come allievo e collaboratore perché lo considerava mediocre e svogliato. E minaccia Nao di lasciarla se non mette in atto la vendetta che lui ha pianificato. Quindi la obbliga a un rapporto sessuale contro voglia. Dopo essersi preparata e truccata Nao si reca in facoltà e entra nello studio di Segawa con la scusa di farsi autografare un libro di cui il professore è autore. Gli rammenta che è stata studentessa del corso di letteratura francese tenuto dallo stesso Segawa e gli chiede un'intervista per commentare il libro. Quindi racconta di essere sposata e di volere laurearsi in Psicologia. Il professore è cortese, ma mostra un lieve disagio e, con tranquilla determinazione, provvede a riaprire la porta dello studio, per evitare malintesi o speculazioni. Successivamente, con fredda calma, fornisce una spiegazione rispetto alla strategia narrativa che ha adottato mentre scriveva quel libro ad alto contenuto erotico, ma ammette di poter essere stato eccitato dalle parole che ha scritto. Quindi procede a leggere un passo del libro. Nao rivela di essere una ninfomane e di essere coinvolta in varie relazioni sessuali: è un tentativo di provocarlo per sedurlo o per farsi sedurre. Segawa al contrario le racconta di condurre una vita noiosa e di scrivere storie piccanti e scandalose solamente per attrarre i lettori. Quindi, dopo essersi complimentato con la giovane donna per la sua schiettezza e sicurezza, le rivela di essere intimorito dal tentativo di seduzione. La svolta si ha quando il professore apprende da Nao che lei sta registrando la loro conversazione. A quel punto nasce davvero la tensione erotica. Segawa si mostra indignato, ma al tempo stesso chiede che lei gli invii la registrazione perché trova molto eccitante la sua voce. Nao acconsente, ma solo se lui promette di masturbarsi durante l'ascolto e gli chiede garbatamente se può immaginare quella scena. La donna, che è reduce da un rapporto sessuale insoddisfacente con il marito, prova un erotismo appagante in quanto intellettuale, mediato dalla letteratura e dalla riproduzione di una lettura, e giocato sulla fantasia. Successivamente, tornata a casa, invia per errore e un altro destinatario la mail contenente l'audiofile dell'incontro con Segawa. Si intuisce che successivamente, quando la conversazione con il professore è diventata di dominio pubblico, è nato uno scandalo. Cinque anni dopo Nao incontra per caso su un autobus l'ex marito Sasaki, da cui ha divorziato. L'uomo le racconta che è diventato editore e, venuto a conoscenza che lei lavora come correttrice di bozze, le prospetta una possibile collaborazione in outsourcing. Poi afferma di non avere colpe rispetto allo scandalo e al fatto che Segawa è stato licenziato dall'università. E infine rivela che sta per sposarsi con una collega. Si notano i riferimenti al cinema di Hong Sang-soo, quantunque i contesti culturali e le dinamiche delle relazioni, con le implicazioni sentimentali e sessuali, siano significativamente differenti. Il terzo episodio, intitolato "Once Again", propone un incontro occasionale che si trasforma in una breve e intima contingenza. La protagonista è la quarantenne Natsuko (Fusako Urabe), ingegnere informatica esperta di sistemi, rimasta disoccupata dopo che un virus ha determinato il collasso delle reti in tutto il mondo e il conseguente ripristino della posta cartacea tradizionale. Un giorno riceve l'invito a partecipare a una "class reunion" dei suoi ex compagni di scuola superiore diplomati nel 1998. Quindi si reca in un albergo dove si svolge la rimpatriata tra persone che, in gran parte, non si incontrano da vent'anni. Ha sperato di incontrare Mika, una compagna con cui ebbe un'intensa relazione amorosa lesbica, ma purtroppo la sua aspettativa è stata delusa. Conversa con alcuni compagni e compagne che l'hanno riconosciuta, ma non le succede nulla di rilevante. Il giorno seguente, mentre si trova sulla scala mobile di una stazione della metropolitana, incrocia una donna che procede in senso contrario. Improvvisamente, forse suggestionata dai ricordi, si convince che si tratti della ex compagna che cercava e che, evidentemente, non aveva potuto partecipare alla riunione. Risale la scala mobile correndo e la raggiunge. Con sorpresa reciproca, le due donne si complimentano a vicenda per il fortunato incontro. Aya (Aoba Kawai) è rallegrata e, senza indugio, invita Natsuko ad visitare la sua abitazione, una villetta che si trova nelle vicinanze. Durante il tragitto informa l'amica ritrovata: è sposata con un ricercatore di una ditta farmaceutica e hanno un figlio di sedici anni. La conversazione diventa intima. Mentre Aya afferma, senza molta convinzione,

CINEMA

di pensare di doversi sentire felice, ma dice anche che il tempo la sta uccidendo lentamente, Natsuko confida di non esserlo perché da anni si rammarica di non avere lottato per preservare la relazione con Mika, il primo e unico vero amore della sua vita. A quel punto Aya capisce di essere stata scambiata per la donna che era stata amata da Natsuko. E d'altronde le due donne, fino a quel momento, non si erano ancora rivolte l'una all'altra con il loro nome. Tuttavia, dopo aver chiarito l'equivoco, Aya rivela all'altra donna di essersi sentita coinvolta emotivamente dal loro incontro e di non aver voluto deluderla. Natsuko è attonita e delusa e vorrebbe andarsene, ma Aya la convince a restare. Quindi si raccontano le rispettive vicende personali: entrambe sono state tradite, Natsuko da Mika, e Aya da suo marito, di cui ha scoperto una corrispondenza segreta che le ha fatto conoscere la relazione del coniuge con una sua ex amante. Quindi su proposta di Aya, che chiede di sperimentare una finzione liberatoria, inizia un sottile gioco di seduzione da parte di Natsuko. Ma purtroppo l'arrivo imprevisto del figlio di Aya interrompe la simulazione da cui era scaturito "l'incantesimo". Alla fine Aya riaccompagna Natsuko alla stazione della metro e le confida che anche lei l'ha scambiata per un'altra, una sua compagna pianista. Poi confessa di essere in preda a una sindrome depressiva ingravescente. Si congedano, ma vi è ancora una piccola e sorprendente variante finale. L'equivoco, lo scambio di persona e l'incrocio - incontro sulla scala mobile, metafora di direzioni opposte che possono diventare parallele, rimandano a vari esempi di film classici americani o europei degli anni '50 e '60 del secolo scorso. Ryūsuke Hamaguchi conferma di poter essere considerato il vero erede del cinema classico giapponese che, tra gli anni '30 e '60 del secolo scorso, ha offerto eccellenti e indimenticabili ritratti femminili attraverso i film di maestri quali Mikio Naruse e Kenji Mizoguchi. Come noto questi autori hanno raccontato la sottomissione e il disagio delle donne nella società patriarcale di quell'epoca, caratterizzando personaggi forti e determinati nonostante i maltrattamenti e le incomprensioni riservati loro da uomini indegni e insensibili. Per altro nelle opere di Hamaguchi si notano anche affinità con il cinema contemporaneo dell'ormai sessantenne Kore-eda Hirokazu che scandaglia, con consueta naturalezza, le contraddizioni dei personaggi e sviluppa, senza analisi psicologiche artificiose, un pregevole caleidoscopio di sentimenti, evitando accuratamente il sensazionalismo e la deriva didascalica. Giova citare due eccellenti film precedenti di Hamaguchi. **Happi awâ (Happy Hour)** (2015), della durata di ben 317', offre il ritratto dell'amicizia di quattro donne trentenni, puntando a caratterizzare i personaggi attraverso una sottile descrizione delle loro contraddizioni personali e affettive. Il regista documenta, senza essere didattico, il progressivo deterioramento del clima di fiducia reciproca man mano che si trovano a fronteggiare le rispettive crisi familiari. Riesce a dosare humour, amarezza e malinconia, fino all'epilogo, in cui emergono i sentimenti più reconditi per evidenziare l'essenza dei legami al di là delle criticità, con la prospettiva di una realistica apertura alla vita futura. **Asako I and II (Netemo Sametemo)** (2018), è un brillante e inconsueto antimelodramma romantico: un mosaico di sentimenti e di peculiarità della cultura giapponese. Adatta un romanzo di Tomoka Shibasaki, proponendo una love story contemporanea deliziosamente artificiosa, che ricorda i romanzi di Honoré de Balzac. Il regista racconta l'incontro e la controversa storia d'amore tra Asako, una studentessa dolce e piuttosto naïf, ma imprevedibile, nonostante l'apparente fedeltà alle consuetudini, e Baku, misterioso, affascinante, impulsivo e più o meno anticonformista. E al tempo stesso descrive con acume il gruppo di ventenni piccolo borghesi, amici e conoscenti dei due protagonisti. Sono personaggi che si muovono in un contesto post moderno e che vivono relazioni ondivaghe con consuetudini e pregiudizi che vengono da tradizioni secolari. Hamaguchi palesa uno humour raffinato e affronta senza seriosità i temi dell'innamoramento, dell'entusiasmo, delle incomprensioni, dell'incapacità egoistica di relazionarsi con gli altri e della paura della solitudine. **Wheel of Fortune and Fantasy**, il cui titolo originale giapponese significa semplicemente "casualità e immaginazione", è un film che gioca sul relativismo della verità, proprio come è relativa e labile la realtà dei sentimenti umani raccontati. La dimensione temporale è decisiva: le storie si sviluppano nel corso di anni, con salti in avanti o indietro, oppure con un ritorno a eventi e fatti del passato. Vi sono elementi narrativi ricorrenti tra i tre episodi. Possiamo citarne alcuni: il tè, che viene servito nel secondo e nel terzo; la mail, inviata per errore, nel secondo, che anticipa il terzo in cui un virus informatico che determina un invio a caso delle mail; le porte aperte e chiuse, nel secondo e nel terzo, che ricordano di essere esposti agli imprevisti e alle possibilità della vita. La messa in scena, molto accurata, presenta un'estetica raffinata: intelligenti soluzioni illustrative, una sapiente combinazione di piani di ripresa e di inquadrature e la

CINEMA

fotografia luminosa di Yukiko Iioka. Ryusuke Hamaguchi elabora dialoghi ricchissimi e di grande complessità come punto nodale di un incontro conflittuale tra la struttura straordinaria delle storie e i personaggi che vengono rappresentati nel modo più realistico possibile. Sono dialoghi che caratterizzano dispute controversie e differenze tra le donne e gli uomini. Accompagnano ed esaltano manipolazioni reciproche, alternanza di dominanza e di sottomissione e scambi di ruoli tra i personaggi, appartenenti alla società urbana contemporanea giapponese.

Herr Bachmann und seine Klasse (Mr. Bachmann and His Class), quinto film, e seconda opera nonfiction, della tedesca Maria Speth, ha ottenuto l'Orso d'Argento, Premio della Giuria. È un documentario extralarge (217') ambientato a Stadthallen, una cittadina con attività di piccola industria, situata nella regione dell'Assia, nella Germania centro - occidentale. Si tratta di una località con ampia presenza di immigrati, con differenti livelli di integrazione culturale, che vengono seguiti e agevolati da un "centro per l'integrazione e il reinsediamento". Maria Speth offre il ritratto, composto da diverse esperienze, di un anno di vita scolastica, dall'inverno alla primavera avanzata, di una classe di studenti di età compresa tra dodici e quattordici anni, appartenenti a famiglie di ben dodici diverse etnie. Al centro della vicenda vi è l'anziano Dieter Bachmann, un insegnante di lingua tedesca e di musica, appassionato, competente e paziente, che sta compiendo il suo ultimo anno di attività professionale prima di andare in pensione. È un uomo sempre vestito con abiti semplici e casual, costantemente sereno, ma anche molto attivo e disponibile. È stimolante e a volte bonariamente ironico, animato da ideali libertari e memore delle sue esperienze di attivismo nei movimenti sociali di protesta degli anni '70 e '80. Di conseguenza è un docente perspicace, aperto a metodi didattici non tradizionali e intelligentemente capace di interessarsi anche del contesto familiare e delle tradizioni dei suoi alunni. In effetti mostra grande attenzione alle problematiche, alle esigenze, alle sensibilità e alle differenze caratteriali dei singoli. Sono tutti figli di immigrati turchi, ucraini, polacchi, italiani, rumeni, bulgari, africani e latinoamericani, arrivati in Germania per cercare lavoro o per fuggire da conflitti, guerre o persecuzioni. L'obiettivo di Bachmann è quello di suscitare la loro curiosità affrontando un ampio range di argomenti, temi e problemi, dall'amore, alla religione e alla musica, leggendo e commentando i giornali e agevolando il confronto di opinioni e il coinvolgimento. E, soprattutto, sfrutta ogni occasione di discussione per incrementare la padronanza della lingua tedesca da parte dei suoi allievi. Inoltre si sforza di far comprendere, con esempi creativi, il significato della cittadinanza, che include diritti e doveri, tolleranza e rispetto reciproco. Gran parte girate delle scene si svolgono nelle aule della scuola, ma si assiste anche a una lezione di applicazioni tecniche con insegnamento della scultura con legno di cedro, alle attività di ricreazione e sportive. Compaiono anche altri insegnanti più giovani, tra cui una professoressa di origine turca che dichiara di non sentirsi del tutto a proprio agio né in Germania, né durante i periodi di soggiorno in Turchia. La visita al museo di Stadthallen, poco distante, è l'occasione per narrare gli eventi della Seconda Guerra Mondiale e per spiegare la riconversione, dopo il conflitto, delle fabbriche belliche tedesche in opifici che producono oggetti di uso quotidiano. La canonica gita in campagna offre infine l'opportunità per superare le differenze, tra i più estroversi e i più introversi, quelli che amano essere al centro dell'attenzione e chi preferisce ascoltare, e per stabilire la fiducia reciproca. **Mr. Bachmann and His Class** ricorda in qualche modo **Entre les murs (The Class)** (2008), del francese Laurent Cantet. Per altro, nonostante molti aspetti interessanti, tra cui la freschezza dei dialoghi, sinceri e ingenui, delle ragazze e dei ragazzi, che raccontano le proprie storie, i desideri e i timori, una messa in scena ben congegnata e l'eccellente fotografia di Reinhold Vorschneider, non mancano i clichés del politicamente corretto. In sostanza si nota una deriva che depotenzia la regia di Maria Speth: l'evidente sforzo di selezionare ad hoc il materiale filmato, che riguarda una storia reale di integrazione, con l'obiettivo di rappresentare un piccolo "mondo ideale", che appare un poco artificioso perché quasi privo di vere tensioni e di conflitti.

Természetes fény (Natural Light), opera prima di finzione scritta e diretta dal documentarista quarantenne ungherese Dénes Nagy, ha ricevuto l'Orso d'Argento per la miglior regia. È un racconto bellico ambientato durante la Seconda Guerra Mondiale, all'epoca dell'invasione dell'Unione Sovietica da parte delle truppe tedesche e dei loro alleati. Si tratta di un dramma tragico di impronta naturalistica, tecnicamente impeccabile e molto rigoroso, lento e segnatamente ritmato, ai limiti dell'estetismo. Offre una declinazione dei temi della colpa e dell'omertà, privilegiando l'osservazione fredda e "cerebrale" dei personaggi e del paesaggio e

CINEMA

depotenziando le svolte narrative. Dénes Nagy ha adattato una sezione dell'omonimo romanzo, di cui è autore il connazionale Pál Závada, che copre il periodo temporale dal 1930 al 1950 ed è stato pubblicato nel 2014. Dopo l'invasione di una larga parte dell'URSS, tra il 1941 e il 1944 un contingente di 100.000 soldati ungheresi ha partecipato alle operazioni militari dell'armata nazista. La vicenda si svolge durante tre giorni, nell'inverno del 1943. Il caporale István Semetka (Ferenc Szabó), che prima della guerra era un semplice contadino, è inquadrato in un'unità speciale che ha il compito di individuare e uccidere i partigiani russi nascosti nelle foreste e di tenere sotto controllo la popolazione dei territori occupati. Un giorno, dopo aver arrancato nel fango, il plotone raggiunge un piccolo villaggio. I militari ungheresi radunano gli abitanti e perquisiscono le isbe costruite con tronchi e tavole di legno. Non avendo trovato nulla di sospetto si accampano. Si stabiliscono in alcune case e requisiscono cibo e viveri, rimanendo all'erta e mostrandosi incuranti della indifferenza e del tacito disprezzo mostrato dalla popolazione. Non operano alcun atto di violenza nei confronti della popolazione. Il giorno successivo l'unità, seguendo il percorso suggerito dall'anziano capo del villaggio, prosegue il cammino e attraversa la foresta circostante. I soldati incontrano alcuni bracconieri e taglialegna abusivi, ma, nonostante l'evidente tensione, Semetka evita di punire il furto di legname. Tuttavia, poco dopo, cadono in un'imboscata tesa dai partigiani e il comandante dell'unità viene ucciso. Semetka è il graduato più anziano ed è obbligato a sostituirlo, prendendo il comando. Tornato al villaggio, insieme ai compagni superstiti, trova il corpo del capo della comunità. L'uomo è stato ucciso e lasciato in mostra con un cartello appeso al collo su cui è vergata la scritta "traditore". Semetka raduna tutti i maschi russi e li rinchiude in un grande granaio organizzando la sorveglianza. Nel frattempo giungono rinforzi inviati dalla divisione. Il sergente maggiore Matyas Koleszár (László Bajkó), al comando della nuova colonna ben attrezzata, conosce da tempo Semetka e gli chiede notizie di sua madre. Poi lo invia a perlustrare la vicina palude. Quando il caporale ritorna al villaggio il massacro dei prigionieri inermi è già avvenuto: il granaio è in fiamme. Il mattino seguente è convocato a colloquio con il sergente maggiore Koleszár. L'uomo divaga, gli racconta del suo incontro con un orso, poi gli fa capire che la repressione è stata inevitabile e gli spiega di averlo inviato fuori dal villaggio per evitargli di partecipare al massacro. Poi gli ordina di tornare alla base operativa della divisione scortando una squadra incaricata del trasporto dei feriti all'ospedale. Semetka lo ascolta con il volto immobile e un'espressione indecifrabile e non interloquisce. Dopo aver compiuto gli ordini si reca a rapporto. Racconta all'ufficiale che lo ha ricevuto cosa è successo durante la missione al villaggio, ma omette di menzionare il massacro dei prigionieri. Inviato in licenza per due settimane, torna in Ungheria in treno. Dénes Nagy mostra di conoscere e di apprezzare la poetica e l'estetica di Andrei Tarkovsky e di Sharunas Bartas, autori che nei loro film hanno sminuito la portata delle svolte narrative e sostanzialmente abolito il climax e, al contrario, hanno privilegiato la problematicità esistenziale dei personaggi e la relazione con la natura selvaggia e / o incontaminata. La scelta di Nagy di utilizzare in **Natural Light** esclusivamente attori non professionali è deliberata: non vuole che si impegnano nell'interpretazione dei sentimenti correlati alle situazioni della vicenda a scapito della loro naturale espressività. Quindi la caratterizzazione dei personaggi non avviene attraverso l'introspezione psicologica o attraverso le parole dei dialoghi che, in effetti sono ridotti all'osso, ma piuttosto valorizzandone i tratti somatici. Gli interpreti dei contadini russi hanno volti che ricordano quelli dei quadri di Brueghel, mentre Semetka mostra costantemente un'aria stanca, impassibile o stoica. Le espressioni facciali, spesso inquadrare in primo piano, diventano la principale modalità attraverso cui Nagy vuole restituire il clima insopportabile di continuo pericolo, e le sensazioni conseguenti agli atti di violenza o agli episodi di orrore. Questi eventi sono segnalati nella loro imminenza o risultano chiaramente prevedibili in ragione di segnali precedenti, ma non sono quasi mai mostrati con immagini esplicite, perché avvengono fuori campo o sono solo evocati. Il paesaggio maestoso, ma anche aspro delle foreste della Lettonia (dove è stato girato il film), in cui prevalgono i colori verde scuro e marrone, concorre allo scenario cupo della guerra. Anche la fotografia, curata da Tamás Dobos, accuratamente composta e immersa in una luce snervante, perché uniformemente diffusa, così come gli effetti visivi creati da Chadi Abo e il notevole sound design impressionistico di Jocelyn Robert comunicano un senso di immobilità e di intrappolamento. Tutti gli elementi della messa in scena sembrano funzionali a sottolineare la tragedia e il senso di colpa, anche per azioni di cui non si è direttamente responsabili, che porta Semetka ad adattarsi e / o a essere impotente, ma, purtroppo, spengono

CINEMA

l'emozione dello spettatore.

Inteurodeoksyeon (Introduction), venticinquesimo lungometraggio scritto e diretto dal veterano coreano Hong Sang-soo, ha ottenuto l'Orso d'Argento per la miglior sceneggiatura. Propone un romanzo di formazione ambientato tra Seoul e Berlino. È articolato in tre capitoli temporali, un trittico di episodi indipendenti, intitolati semplicemente 1, 2 e 3, che non hanno una vera e propria consequenzialità narrativa. I classici temi del cinema di Hong Sang-soo, il rapporto tra i sessi e quello tra il cinema e la vita, vi sono declinati in chiave giovanile. Si tratta quindi di un'opera che racconta la nascita di sentimenti d'amore per un'altra persona e per l'arte. Young-ho (Seok-ho Shin) è un giovane appena ventenne di famiglia agiata, figlio di genitori separati. Suo padre (Young-ho Kim) è un medico cinquantenne che esercita con profitto la libera professione e che pratica anche l'agopuntura. Professa la religione cristiana, ma non è sereno: sembra tormentato da problemi, che restano imprecisati. Sua madre (Yun-hee Cho) donna piacente e di mondo, è verosimilmente legata al mondo dello spettacolo. Il primo atto si svolge a Seoul durante una giornata invernale. Young-ho viene convocato nello studio del padre. Invitato ad attendere, perché il padre comunica di essere temporaneamente impegnato con i propri pazienti, il giovane rimane nella sala d'aspetto e nota un famoso attore di teatro e di cinema sessantenne (Ki Joo-Bong, spesso alter ego dello stesso Hong Sang-soo nei suoi film), amico e cliente del genitore. Casualmente quest'ultimo gli rivolge un complimento gentile. Il secondo atto si svolge a Berlino sempre in inverno. Ju-won (Mi-so Park), la giovane fidanzata di Young-ho, è ospite di un'amica di sua madre (Young-hwa Seo), una pittrice quarantenne, divorziata e molto attraente (Kim Min-hee, talentuosa musa di Hong Sang-soo, a cui è legata da una controversa relazione sentimentale) che abita in un grazioso appartamento di un vecchio condominio degli anni '50 in un quartiere residenziale. La madre della giovane è venuta a visitarla e le tre donne chiacchierano amabilmente e passeggiano sulla riva di un canale. All'improvviso Ju-won riceve una telefonata e apprende che Young-ho è arrivato in città per farle una sorpresa. La madre di Ju-won dichiara la propria contrarietà di fronte all'impulsività dei giovani. In ogni caso i due giovani si accordano per incontrarsi e vanno a cena in un ristorante. Young-ho si giustifica dicendo che la scelta repentina di raggiungerla deriva da fatto che non sopporta la loro separazione, quantunque sia temporanea. Ju-won gli comunica che avrebbe deciso di trasferirsi a Berlino per studiare moda, ma è in attesa di conoscere il parere dei suoi genitori. Young-ho critica aspramente suo padre in quanto, pur essendo un uomo facoltoso, si dimostra avaro ed egoista. Quindi comunica alla fidanzata il suo progetto: vorrebbe studiare recitazione e restare a Berlino con lei. Ju-won è elettrizzata rispetto a quella prospettiva e lo abbraccia con affetto. Il terzo atto è ambientato nuovamente in Sud Corea. Qualche tempo dopo, in primavera, Young-ho va a pranzo con la madre in una località di villeggiatura sulla costa, non lontano da Seoul. La donna vuole presentarlo a un amico attore, che risulta essere lo stesso che il giovane aveva incontrato nello studio del padre. Young-ho è accompagnato da Jeong-soo (Seong-guk Ha), un suo amico. Young-ho è accompagnato dal suo amico Jeong-soo (Seong-guk Ha). La donna racconta all'attore che il figlio ha intrapreso gli studi di recitazione perché lo ammira molto fin dall'infanzia e poi che lo aveva incontrato nello studio di suo padre. L'amico non ricorda l'episodio. Durante il pranzo Young-ho, che non nasconde il fatto di essere timido e sensibile, afferma che, nonostante la passione per la recitazione, ha deciso di abbandonare gli studi, rinunciando quindi alla carriera professionale di attore. In seguito all'insistenza della madre, dopo aver superato la ritrosia, spiega di sentirsi frenato da dubbi di carattere morale. Racconta l'episodio decisivo che lo ha messo in crisi: non ha avuto il coraggio di baciare un'attrice sul set di un film a cui era stato invitato a partecipare. Ha ritenuto sbagliato, perché privo di senso, il fatto di dare un bacio a un'attrice seguendo le esigenze della finzione. E soprattutto si è sentito frenato perché pensava alla sua fidanzata e gli sembrava di tradirla. Per altro afferma che la fidanzata gli ha riferito che non avrebbe avuto problemi in merito, ma lui stesso non è convinto che sia sincera. Mentre la madre di Young-ho dichiara di essere molto delusa e arrabbiata, il famoso attore interviene spiegando il rapporto tra la vita e il cinema e tra l'attore e il suo personaggio. Ma aggiunge anche con tono accalorato, essendo già inebriato dalle abbondanti libagioni con il soju, che prova ammirazione per l'amore che intercorre tra Young-ho e Ju-won. Secondo lui quando un uomo abbraccia una donna è sempre qualcosa di meraviglioso, non può esserci simulazione. Dopo pranzo Young-ho e l'amico Jeong-soo si recano sulla spiaggia per chiacchierare e fumare. Salgono in auto e si addormentano. Sopravviene un sogno che rappresenta

CINEMA

l'ironico commento alla vita sentimentale e ai roveli di Young-ho. Nell'intermezzo onirico, che pure pare molto reale, incontra Ju-won che si dice pentita di averlo lasciato. In effetti dopo la separazione si è sposata con un tedesco che poi comunque, a sua volta, l'ha lasciata perché ha intrapreso una nuova relazione con un'altra donna, anch'essa coreana. Potrebbe essere una sublimazione della delusione d'amore che Young-ho deve aver sperimentato nella vita reale, beffardo contrappasso per un giovane uomo che non avrebbe tradito la donna di cui era innamorato neanche nella finzione. Quindi, dopo un paio d'ore il giovane protagonista si risveglia e si immerge brevemente in mare, affrontando il freddo, mentre Jeong-soo lo osserva. 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, a tratti perfino sardonico, e amaro, ma comprensivo, nei confronti dell'irrazionalità dei sentimenti nella Sud Corea di oggi. Propongono abitualmente diverse varianti di drammi esistenziali individuali e di gruppo, con la centralità di una figura femminile e il 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 sulle conversazioni tra pochi personaggi che interagiscono tra loro, ed è nutrito da uno humour fresco e, a volte, sarcastico o amaro, e da un classico stile naturalista. Riecheggia il cinema francese della post Nouvelle Vague, con riferimenti a Rohmer, Rivette, Resnais e Lelouch, e anche quello di Woody Allen, ma è saldamente ancorato a tipologie umane e a contingenze specificamente coreane. I 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. 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; il delizioso **The Woman Who Ran** (2020) in cui la protagonista è una donna sicura di sé, cosciente delle proprie qualità, enigmatica e per nulla preoccupata rispetto alle sorti del proprio partner maschile. 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. **Introduction** conferma pienamente la raffinata scrittura, la poetica e lo stile di regia di Hong Sang-soo. Dopo aver a lungo rappresentato la problematicità delle relazioni amorose tra uomini e donne,

CINEMA

offrendo, con toni autoironici, anche molti riferimenti autobiografici, il regista trasferisce le tematiche che gli sono più care al mondo delle nuove generazioni. Propone un'opera che è un'introduzione alla vita e al cinema, o anche che parla del cinema che non è separato dalla vita o ancora che racconta dell'amore che nasce e che si sviluppa problematicamente e della sua rappresentazione in un film. Hong Sang-soo sembra teorizzare e mostrare la sostanziale equivalenza delle due entità. Risulta efficace, ma meno intenso e più fragile rispetto ai precedenti film. Il protagonista è un giovane uomo, che tenta di conoscere la vita e di trovare la sua strada nel mondo, indipendentemente dai desideri e dalle imposizioni dei suoi genitori. La narrazione sviluppa problematiche che in parte restano aperte, lasciando allo spettatore la possibilità di collegare elementi diversi, che non sempre si connettono, e procede attraverso rivelazioni improvvise. Come accade abitualmente nel cinema di Hong Sang-soo, vi sono molti fattori ricorrenti, simmetrie e specularità interne ai tre atti e affinità con altri suoi film. Anche quest'ultimo è stato girato in un bianco e nero terso ed efficace che esalta l'eccellente fotografia curata dallo stesso regista.

Una película de policías (A Cop Movie), terzo lungometraggio del quarantaduenne messicano Alonso Ruizpalacios ha ottenuto l'Orso d'Argento per uno straordinario contributo artistico, specificamente per il montaggio curato da Yibrán Asuad. Il film sarà distribuito online da Netflix. Si tratta di un convincente e avvincente docu - drama che racconta le esperienze dei poliziotti di pattuglia nei quartieri popolari della megalopoli Ciudad de México. Occorre ricordare che in Messico la polizia federale è una delle istituzioni più controverse in quanto rappresenta un presidio centrale nella società per il mantenimento dell'ordine pubblico e l'ausilio dei cittadini, ma presenta anche gravi disfunzioni, come corruzione e pratiche illegali, per cui è spesso messa in discussione da settori della popolazione e dai media. Il film è suddiviso in cinque capitoli, ognuno dei quali intreccia le problematiche professionali e della vita personale di agenti di polizia coinvolti in uno speciale esperimento di definizione di sé stessi, tra finzione e realtà. La trentaquattrenne Teresa (Mónica Del Carmen), con diciassette anni di servizio, e Montoya (Raúl Briones), suo compagno e collega, sono una coppia nella vita e nel lavoro. La scelta di arruolarsi nelle forze di polizia è derivata per entrambi da una tradizione familiare: il padre di lei e il fratello di lui sono anch'essi poliziotti. Alonso Ruizpalacios rende intrigante la metanarrazione del film, entrando subito nel vivo del quotidiano duro impegno vissuto sul campo e concentrandosi in particolare su Teresa. Nel primo e nel secondo episodio la donna viene seguita passo passo in due missioni notturne, con ampio uso di soggettive e suoi commenti in voice over. In un primo caso risponde a un appello urgente e si ritrova in un barrio di periferia con strade stranamente deserte. Scende dall'auto e avanza con circospezione perché teme che si tratti di un'imboscata, ma, dopo essere entrata nella casa in cui era attesa, capisce che deve soccorrere una giovane donna spaventata e sofferente perché è entrata nella fase conclusiva del travaglio. Alla fine riesce a partorire, aiutata in qualche modo dalla stessa Teresa, prima ancora che giunga l'autoambulanza con il soccorso medico richiesto. Il secondo caso è altamente drammatico. Teresa è di pattuglia con due colleghi. I poliziotti arrestano la loro auto dietro un'altro veicolo parcheggiato in una via polverosa e poco illuminata. Quando uno degli agenti si avvicina per effettuare il controllo di identità del guidatore, e unico occupante dell'auto sospetta, quest'ultimo gli spara a bruciapelo e fugge precipitosamente. I colleghi sono costretti a trasportare d'urgenza il ferito grave in ospedale. Teresa lamenta che in entrambi i casi si è trovata a dover compiere atti non previsti dai protocolli e che si sono evidenziati problemi di organizzazione e di protezione degli agenti. Quindi il film assume un carattere più intimo. Teresa racconta la propria storia, essendo davvero credibile nel ragionare e nel confessarsi rispetto ad aspettative, contraddizioni, relazioni familiari e problemi professionali. Ricorda le difficoltà del training che ha dovuto svolgere dopo essere stata assunta e rivela, senza enfasi, l'orgoglio per la divisa, il senso del dovere e il cameratismo con i colleghi. Quindi, insieme al suo compagno, parlano delle famiglie e del loro rapporto: si confessano guardando spesso direttamente in macchina. Teresa spiega che suo padre, un poliziotto all'antica, forse spinto da un pregiudizio machista, ha cercato di scoraggiarla nella scelta di arruolarsi, salvo poi inviarle una lettera in cui l'ha elogiata. Montoya racconta che lui e il fratello maggiore, hanno indossato la divisa perché sono stati spinti da una vaga idea di poter essere strumento per affermare la giustizia. Quindi raccontano come si sono incontrati e ben presto innamorati, dopo che entrambi erano usciti dal fallimento di precedenti relazioni. Altri poliziotti, con cui i due si incontrano, lamentano le difficoltà per ottenere il riconoscimento per il lavoro che svolgono da parte dei cittadini e la mancata

CINEMA

partecipazione sociale quando avviene la morte di un agente durante il servizio. Quindi il focus si sposta su un caso emblematico. Teresa e Montoya incontrano una teenager che riferisce di essere stata violentata. Ma, successivamente, la vittima dichiara anche che sua madre l'avrebbe venduta a un clan di donne che l'hanno costretta a prostituirsi. La rivelazione, spiazzante e suggestiva, avviene solo nell'epilogo: Teresa e Montoya sono una coppia di attori professionali che hanno interpretato un copione, vivendo un'esperienza di "infiltrati" tra i poliziotti e di autocoscienza simulata, ma veridica. Nelle battute finali viene svelata la preparazione del film e il lavoro produttivo nelle strade della città. Mónica Del Carmen, indossata la divisa, intervista veri poliziotti per apprendere fatti e problematiche del loro lavoro, compaiono i due agenti che si chiamano davvero Teresa e Montoya. Le prove di recitazione dei due attori si intrecciano e si confondono con le scene reali del training professionali dei poliziotti, in una sovrapposizione davvero efficace. Alonso Ruizpalacios è uno tra i più interessanti filmmaker messicani dell'ultima generazione, che si pone a metà strada tra autorialità in fieri e onesto cinema rivolto al grande pubblico. Finora ha dimostrato una vocazione per il genere della commedia, nella variazione della dramedy in versione road movie. Nei suoi due lungometraggi precedenti ha proposto vivaci ritratti, ancorché non privi di cliché, di adolescenti e ventenni, studenti mediocri o falliti, appartenenti alla classe media, catturandone la vis anarchica, goliardica, velleitaria e facilona, tra bonario cinismo e deriva patetica. **Güeros** (2014), l'opera di esordio, è una effervescente commedia minimalistica ambientata nel 1999, durante la stagione delle massicce proteste studentesche contro il governo. È un accattivante coming-of-age film e, in qualche modo, anche un atipico road movie in cui un quindicenne e il fratello maggiore e un suo amico, studenti universitari fannulloni, viaggiano a vuoto, nelle strade e nei quartieri degli sterminati sobborghi della metropoli Ciudad de México. Sono protagonisti di una sequela di avventure e di incontri con i personaggi più astrusi, tra sketch e scene semi improvvisate più o meno riuscite. Anche **Museo** (2018) è una commedia drammatica: una parodia del genere caper movie ovvero del "film del colpo grosso". Ispirato da un fatto vero, avvenuto nel 1985, racconta, con toni da pochade, l'audace colpo messo a segno da due studenti universitari fuori corso da anni, rampolli di una borghesia in crisi di valori e di mezzi. I due amici attuano un piano rocambolesco, ma in fondo il loro è un atto di sfida e di ribellione alla frustrazione opprimente della routine familiare e sociale. Riescono a introdursi nel famoso Museo Nazionale di Antropologia di Ciudad de México e a rubare preziosi reperti e gioielli dell'epoca delle civiltà mesoamericane Maya, Mixteca e Zapoteca. Poi fuggono sulla costa del Pacifico. Ma, ben presto, entrano in crisi, tra impossibilità di vendere i reperti e grottesco pentimento. **A Cop Movie** è invece un'opera più intelligente e matura. È un meta-docu-fiction in cui si mescolano scene d'azione del genere poliziesco e scene da documentario reportage sul campo riguardante le forze dell'ordine di Ciudad de México. Si tratta quindi di un audace esperimento, full immersion, di interpretazione di un ruolo, giocato al confine tra finzione e realtà. La dialettica narrativa si sviluppa a più livelli, tra la vita privata, gli inaspettati compiti di servizio, i rischi di aggressioni violente, la piccola corruzione, la violenza sessuale sulle donne e la disgregazione sociale. La messa in scena denota uno sforzo rilevante, dalle scene d'azione in cui le riprese in soggettiva attraverso il parabrezza dell'auto di servizio risultano molto efficaci alle scene delle interviste e delle confessioni personali in cui prevalgono intensi primi piani e close up. Il montaggio curato da Yibrán Asuad concorre con successo a risolvere la connessione tra le varie e diverse soluzioni narrative. E la variegata colonna sonora curata dall'argentino Lalo Schiffrin arricchisce l'impatto del flusso delle immagini.

GIOVANNI OTTONE