DOPPIOZERO

Venezia 83/2. La società delle estranee

Daniela Brogi

10 Settembre 2026

Tra due giorni conosceremo le scelte delle giurie.
Mancano ancora *Naza*, diretto da Yuval Abraham e Rachel Szor, il film di Marco Bechis (*Ritorno a Buenos Aires*) e quello di De Angelis (*Il fuoco che ti porti dentro*); ma, dopo aver visto la gran parte delle opere, i lavori in concorso che più meriterebbero un Leone finora sono *Look Back* diretto, sceneggiato e montato dal giapponese Hirokazu Kore'eda; *Possible Love*, diretto, cosceneggiato e coprodotto dal sudcoreano Lee Chang-dong; *Woman Unknown*, diretto e cosceneggiato dall'unica autrice inizialmente messa in competizione, la regista danese May el-Toukhy; e *Wild Horse Nine*, di Martin McDonagh e interpretato da John Malkovich - che salvo sorprese vincerà la Coppa Volpi.

Prima di parlare di questi singoli lavori, c'è però una questione complessiva da affrontare, proprio per rendere onore al cinema. Si tratta del paesaggio distopico costruito dal concorso principale, con ventuno opere dove appare soltanto una integralmente d'autrice, e per giunta, per ironia delle cose, con un titolo che conteneva già un destino - *Woman Unknown*.



La regista di Woman Unknown May el-Toukhi.

A quasi dieci anni da quando era già accaduto, nel 2018, infatti, è tempo di ammettere che, in un certo senso, stiamo sbagliando tutto. Il direttore Barbera, sia presentando il programma, nel luglio scorso, sia in una recente intervista a *FilmTv*, ha commentato la mappa del concorso, che, di fatto, disegna uno scenario da club per soli uomini più un'intrusa, spiegando, con accorato sgomento, che quest'anno purtroppo solo il ventiquattro per cento delle candidature erano d'autrice. Quel dato, presentato così, sotto l'armatura di un ragionamento che sembra oggettivo, intrappola le autrici nella vecchia gabbia paternalistica del merito («non vorrei mai esser selezionata per il genere, ma perché me lo merito!», hanno ripetuto persino le più brave). Ma il punto è che le statistiche vanno guardate bene, e quel dato dice qualcosa che va guardato con occhi diversi.

Forse, infatti, abbiamo sbagliato a ricordare, come se fosse la cosa più importante, che, se sono ammesse diciannove opere d'autore su venti (*Naza* è stato inserito in un secondo momento), la domanda su quanto il proprio genere di appartenenza agisca come discriminante a prescindere dal merito, questa domanda avrebbe senso, una volta per tutte, che se la facessero i maschi, non le donne, perché rovesciare la responsabilità di una situazione così violenta sulla parte sfavorita significa riprodurre una logica colonialista.

Forse abbiamo sbagliato e continueremmo a sbagliare se si trattasse di cercare, quasi dovesse essere una giustificazione, la creatività ai margini delle autrici - le molte che animano e rianimano tutti i concorsi laterali e le giurie, procurandoci, assieme alle direttrici delle rispettive sezioni, il sentimento e l'esperienza del cinema di Venezia 83 come contemporaneità. (Alcuni esempi sparsi e casuali: il film molto bello di Auguste Bernard Kouemo Yanghu *La maison du vent*; *Un détour par Diane,* di Ann Sirot e Raphaël Balboni; *A Day in a Life of Jo: Chapter Phaedra*, diretto dalla regista greca Jacqueline Lentzou; *Domenica capitale* di Giovanna Giuliani).
Sbagliavamo a scrivere che il programma di una delle mostre più importanti del mondo non nasce per partenogenesi, ma come progetto culturale costruito nel tempo, proprio per dare, attraverso gli effetti di prospettiva costruiti dalla competizione, il senso di una visione generale.

Forse abbiamo sbagliato anche a riflettere sulle condizioni di produzione (che sfavoriscono a monte le donne) e sulla disuguaglianza sistemica intesa come questione seria, in termini sia politici sia creativi. Forse abbiamo sbagliato, perché l'elefante più grosso da riconoscere in questa mostruosa stanza, infatti, in realtà, potrebbe essere un altro. Quando ogni proporzione, come nel caso di Venezia 83, è sfacciatamente saltata, la domanda più rilevante da farsi, proprio per amore del cinema (come di tutte le altre arti), non è (o non solo): "dove sono le donne?", bensì: quanta mediocrità, quanta sciatteria nella costruzione dei personaggi, quanta superbia nei giudizi, quante brutte sceneggiature, quanti dialoghi stentati, quanti *clichés* incontreremo, quanti racconti di supermaschi prepotenti, quanti film sentimentali lagnoni che ci raccontano di vecchi leoni superbi e meditabondi in crisi d'identità (sia come protagonisti sia come registi), quanti lavori di questo tipo, insomma, vedremo ancora messi al centro, senza nessuna ironia (quella presente, invece, nel film di Martin McDonagh, o nella crime comedy *Arrested Memory*, fuori concorso, del giapponese Sabu); quanti lavori premiati e imitati avremo, soltanto perché sono firmati da nomi maschili?

Per il bene del cinema, inteso come una delle arti supreme della libertà di immaginare; e per il bene della critica, come atto di presa di parola in uno spazio pubblico, le domande con cui confrontarsi e da lasciare sul tavolo sono queste. E anche a chi è autore o si occupa di cultura, a qualsiasi livello, non spetta una banale dichiarazione di solidarietà a una causa che sembra non riguardarlo direttamente, perché l'intero tessuto culturale sconta l'impoverimento di creatività procurata da un immaginario egemonico e in molti casi patriarcale, che riduce le donne a specchio di tormentati eroismi tutti maschili – purtroppo vale anche per *Mr Nelson, Why did you Kill People?* di Shinya Tsukamoto, dove dopo

due ore di macelleria bellica, il soldato americano si ravvede alla vista di una ragazza vietnamita che partorisce.
Sarebbe tempo di «aprire finestre, non scavare buchi», insomma, come dice il personaggio interpretato da Penelope Cruz in *Bunker*, di Florian Zeller.



Emilia Schüle e Aaron Altaras in La ragazza con la Leica.

C’è, per esempio, soprattutto nel cinema italiano, una questione di qualità modesta delle sceneggiature (che è trasversale, nel senso che riguarda anche certi lavori scritti dalle autrici); una difficoltà a vedere il mondo oltre certi spazi borghesi romani o prescindendo dal proprio io (il problema riguarda anche il documentario di Francesca Archibugi su Carla Lonzi, presentato alle “Giornate degli Autori”, dove Lonzi diventa una specie di montagna trasformata in un modesto topolino); si fatica a inventare, rielaborare o apprezzare profili e protagonismi di donne che, soprattutto nel caso italiano, escano dal modulo claustrofobico del femminile inteso come identità materna patologica, soffocante, colpevolizzante e paranoica – e il discorso vale anche per gli autori più nuovi, per così dire, come Pallaoro (*Echo Chamber*) o perfino Strippoli (*L’estranea*), che usa l’horror per raccontarci, in modo originale, la mescolanza diabolica e parossistica di ossessione di controllo e pensiero magico a cui può arrivare una madre del sud (interpretata da una bravissima Jasmine Trinca); ma il *cliché*, anche in questo caso, fa il giro e torna (confermato) al punto di partenza.

C’era una protagonista più strana, non conforme, vale a dire il personaggio femminile al centro della *Ragazza con la Leica*, tratto dal libro di Helena Janeczek

e diretto da Alina Marazzi. È un’opera raffinata per il lavoro straordinario di progettazione e di montaggio - grazie un’altra autrice eccellente: Ilaria Fraioli. Il film è un esperimento consapevole di immaginazione di una biografia. Come già il romanzo, ma stavolta usando come cifra stilistica l’innesto tra fiction e materiali d’archivio, si racconta l’esistenza mitica di Gerda Taro (Emilia Schüle), passata alla storia, fino al libro di Janečzek, solo come la fidanzata di Robert Capa, ma, in realtà, coraggiosa fotografa morta sul fronte della guerra di Spagna, e, soprattutto (questo è uno dei punti più potenti del film) portatrice di un vitalismo disperato che è veramente stato il tratto più forte della generazione di Taro – e che il film rimette magnificamente in scena, facendo vivere Gerda soprattutto in mezzo agli altri e spostandola negli spazi: Lipsia, Parigi, la Spagna. Finora, è l’opera italiana più significativa, realizzata da una delle autrici (Alina Marazzi) più in dialogo con un pubblico e a un cinema internazionali, ma tenuta fuori dal concorso principale – è stata messa nella sezione “Orizzonti”.



Mathilde Arcel in Woman Unknown

Non è la storia in sé ma lo sguardo con cui la reinventano la macchina da presa, la recitazione (fatta di silenzi, mani che toccano e controllano, corpi attoriali annichiliti), la fotografia, e il montaggio a fare di *Woman Unknown* – l’unico film d’autrice ammesso al concorso - uno dei lavori più originali. Siamo in Danimarca, nel 1945, subito dopo la fine dell’occupazione tedesca. Marie (Mathilde Arcel) vive nella bella casa di un vedovo proprietario di una fabbrica di guanti, facendo la

cameriera e la bambinaia della piccola figlia del padrone. L’uomo ha deciso di sposare Marie, che indosserà l’abito di nozze già portato dalla prima moglie. La gran parte del film si svolge facendo depositare la storia sul corpo di Marie, sofferente per le cicatrici di un antico parto da tenere segreto; corpo di una serva, di nome e di fatto: da visitare, da possedere, da picchiare, atterrare, in sintesi: controllare. *Woman Unknown* è un film pieno di corpi di donne maneggiati da uomini che le disprezzano – ma senza nessun pathos. Accanto a quello della protagonista, vediamo via via anche il corpo delle donne accusate di aver collaborato con i nazisti o di essersi prostituite, adesso trascinate in strada, rapate, denudate, umiliate, in inquadrature che ci interpellano come immagini disturbanti, e ricordano *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) di Dreyer. Ma in questa trama che inizialmente poteva somigliare a un melò televisivo, a fare la differenza è proprio lo sguardo attento a costruire un ritratto femminile tanto più bello quanto più è raccontato come impuro, cioè fatto di ambiguità, di tagli, di scelte sbagliate, dure, che riproducono, su sé stessa come sulle proprie simili, la violenza subita da una vita. Peli pubici, saliva, sangue mestruale, pelle d’oca, palpebre gonfie, piene di lividi non sono elementi voieuristici di un desiderio altrui ma segni di un soggetto a cui si restituisce spazio simbolico. In *Woman Unknown* vediamo un corpo di donna che raramente il cinema maschile ha saputo vedere e men che mai mostrare.

Del resto, per il cinema internazionale prendere le donne sul serio, come corpi eroici, non è un’occasione creativa così strana, se ci spostiamo dall’immagine monocolore costruita dalla scelta di mettere nella competizione di Venezia 83 opere tutte d’autore (più una sconosciuta e una coregista).

Ci sono infatti almeno tre film, sempre riferendosi alla gara principale, in cui lo spazio delle donne è quello di un protagonismo non ausiliario. Il primo è *Possible Love*, di Lee Chang-dong: Jeon Do-yeon merita la Coppa Volpi per l’interpretazione femminile. Attraverso il suo personaggio, Mi-ok, un’operaia, sposata con un uomo travolto dal licenziamento e silenziato dalla repressione poliziesca degli scioperi, vivono tutti i temi più cari al regista, rielaborati però in maniera non didascalica (malgrado, forse, una lunghezza eccessiva della prima parte del film); ma facendo esistere le contraddizioni e i conflitti di classe attraverso la vicenda dell’incontro tra Mi-ok e la moglie di un ricco imprenditore che, con slancio velleitario, ma al tempo stesso sincero (qui sta la ricchezza di sfumature del film), intende realizzare un documentario proprio sulla vita di Mi-ok e suo marito (interpretato dal bravissimo Ho-seok, con una recitazione fatta tutta in levare e piena di silenzi eloquenti: forse l’unica che potrebbe sottrarre il premio a John Malkovich). È come se la macchina da presa fosse rovesciata contro sé

stessa, interrogandosi – ma senza darlo a vedere – sui meccanismi anche illusorî di identificazione e disidentificazione costruiti dalle immagini, perché *Possible Love* racconta la cecità con cui la ricca Ye-ji insegue il suo progetto artistico fino al paradosso di invitare la famiglia povera nella ricca casa al mare, dove il conflitto esploderà.



Sul Kyung-gu, Jeon Do-yeon, Cho Yeo-jeong e Zo In-sung in Possible Love.

È un’opera che prende vita e forma attraverso il confronto tra due donne, due piccole donne in questo caso, anche quella di *Look Back*, il film del giapponese Kore'eda, tratto da uno dei manga più letti – scritto e disegnato da Tatsuki Fujimoto e pubblicato nel 2021. Al centro della vicenda c’è l’alleanza, nata da una iniziale rivalità, tra due bambine, che vediamo crescere mentre si appassionano sempre di più al mondo dei manga e all’ambizione di diventare delle disegnatrici professioniste. Siamo in un villaggio rurale, e *Look Back* incanta i nostri occhi parlandoci di creatività, di come l’arte possa farci uscire dalle stanze dei nostri traumi, sia personali (una delle due bambine è una “hikikomori”: vive ritirata nella propria camera), sia storici, e dell’importanza, anche simbolica, di disegnare i “fondali” nelle storie che ci raccontiamo – e questo è uno dei motivi più intensi del film, perché agisce a livello tanto di linguaggio quanto di significato. Anche senza aver mai letto un manga, sentiamo il cinema all’opera guardando come *Look Back*, ispirandosi a Kazuo Oga, il geniale disegnatore di sfondi per lo Studio Ghibli (la società di animazione dei capolavori di Miyazaki) trasforma i paesaggi naturali dove vivono le due ragazzine in scenari sconfinati, dove la malinconia si scioglie,

creativamente, in un ambiente da fiaba.



Rooney e Kate Mara in Bucking Fastards.

Sono due donne, ma come se fossero una, anche le protagoniste di *Bucking Fastard*, un film, bello, realizzato da un uomo di quasi ottantacinque anni con la testa ariosa di un venticinquenne e che rielabora, con fantasia, due motivi costanti di tutto il cinema di Herzog. Vale a dire la ricerca e la composizione visiva di mondi naturali abitati da storie arcaiche e profonde; e l'attenzione, stilistica e cinematografica, a ricomporre la narrativa di questi spazi smisurati provenienti da epoche lontane sotto forma di una sorta di eco cosmica. Proprio questo effetto di riverbero, visivo e sonoro, qui si incarna nella storia del film, ispirata alla vicenda reale delle due sorelle inglesi Freda and Greta Chaplin (interpretate da due sorelle: Rooney e Kate Mara, per la prima volta insieme in un film), diventate leggendarie per la loro abitudine ossessiva di parlare all'unisono, vestirsi uguali e fare insieme tutto. Il doppio e il femminile, due archetipi perturbanti, diventano un corpo unico, alla lettera, in questo film "delicato", che racconta e sdoppia le proprie verità servendosi di una trama paradossale, facendoci ascoltare il linguaggio bizzarro di due donne strane. «Bucking Fastard», la frase del titolo, in luogo di "Fucking Bastard" è uno spoonerismo, cioè il fenomeno linguistico che si verifica attraverso l'inversione dei suoni iniziali (o dei fonemi) di due o più parole vicine.

Freda e Greta sono infatti due freak, due creature strane e estranee, protagoniste di una *folie à deux* totalizzante. Dalle conseguenze di un innamoramento

maniacale, che le spinge sempre più lontano dalla società dei civili, si sviluppa un’avventura fiabesca. In compagnia di una volpe magica chiamata Cupido, le protagoniste scavano tra le montagne e insieme nel nostro profondo, mentre la storia va avanti, in un film pieno di grotte aria e libertà e che non si conclude, se non con una frase surreale.

Possiamo riprenderla, quella frase, perché non rivela, né compromette il filo della storia, ma in effetti può funzionare come chiave di tutto il discorso fatto sin qui sulla società delle estranee disegnata dal paesaggio di Venezia 83: «Se non siete dentro non potete nemmeno uscire fuori» - esclama infatti un guardiano rivolgendosi a queste due strepitose creature aliene che vorrebbero uscire all’aperto; e continuano a lavorare dentro di noi.

Leggi anche:
Gabriele Gimmelli | Venezia 83/1. Il grande balzo all’indietro

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

