DOPPIOZERO

Venezia 83/3. La rivincita del fuoricampo

Daniela Brogi

,

Gabriele Gimmelli

13 Settembre 2026

Ci aspettavamo che vincesse *Naza*, di Yuval Abraham e Rachel Szor (che fanno parte del collettivo israelo-palestinese che ha realizzato *No Other Land*, il film documentario premiato agli Oscar 2025). Ma ci aspettavamo anche che potesse accadere che, con un paesaggio così impossibile e distopico, formato solo da opere d'autore e con una sola opera d'autrice, l'unica mossa che la Giuria, presieduta da Maggie Gyllenhaal, avrebbe giudicata sensata sarebbe stata assegnare il Leone d'Oro proprio alla regista danese May el-Toukhy. E così è andata, in una sorta di rivincita del fuoricampo che, se da un lato permette ad Alberto Barbera di cadere in piedi dopo le polemiche delle scorse settimane, ha in ogni caso premiato uno dei film migliori – con buona pace di chi in queste ore ha parlato di verdetto "sbagliato".



Woman Unknown.

Di *Woman Unknown* non possiamo che ripetere quello che abbiamo già detto: dove non è la storia in sé, è lo sguardo con cui la reinventa la macchina da presa, sono la recitazione (fatta di silenzi, mani che toccano e controllano, corpi attoriali annichiliti), la fotografia, e il montaggio a fare di *Woman Unknown* uno dei lavori più originali del concorso. Buona parte del film si svolge facendo depositare la storia sul corpo di Marie (Mathilde Arcel, premiata con la Coppa Volpi per la migliore interprete femminile), 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 da controllare. Perché *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, con un rigore nella messa in quadro che può addirittura ricordare Dreyer. Ed è proprio lo sguardo attento a fare la differenza, a costruire un ritratto femminile tanto più bello quanto più è raccontato come impuro, cioè fatto di ambiguità, di tagli, di scelte sbagliate. Peli pubici, saliva, sangue mestruale, pelle d'oca, palpebre gonfie, piene di lividi non sono elementi esornativi, voyeuristici 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.

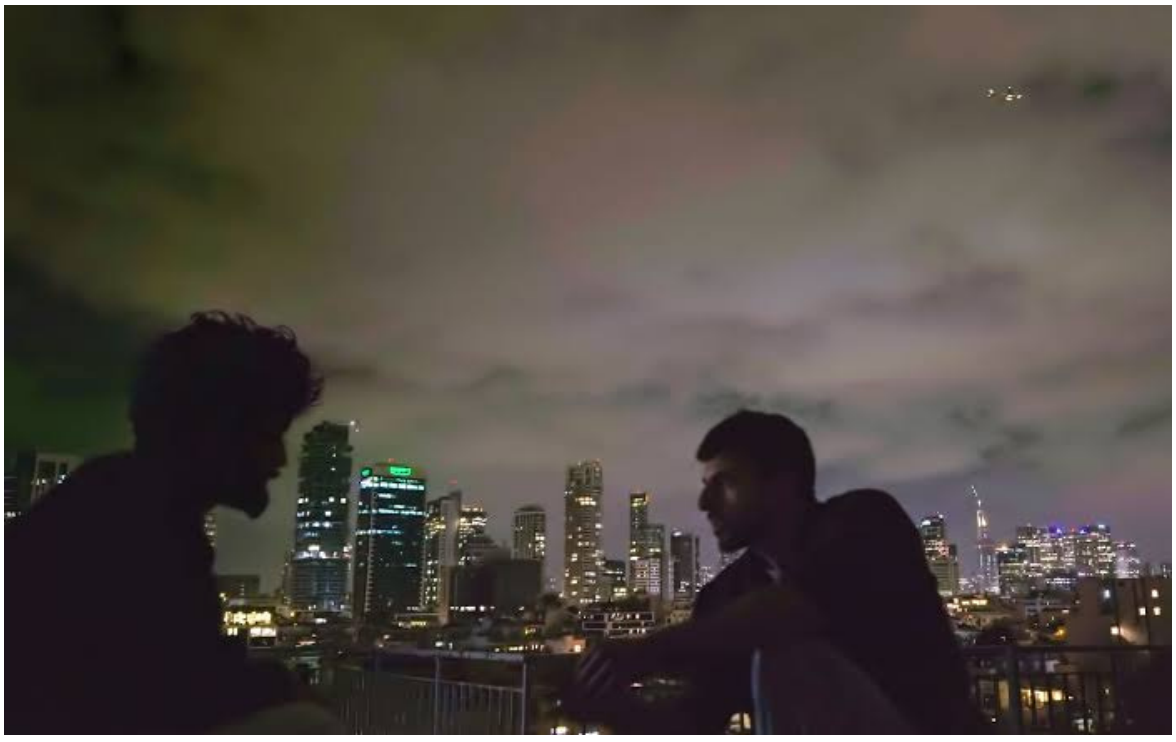
Quasi dovuto, in un certo senso, il Leone d'Argento per la miglior regia a *DAU* di Ilya Khrzhanovsky. È un riconoscimento simbolico per una vera e propria opera-mondo, di cui questo film, in cui tutto è esageratamente carico e fuori formato, inclusi i costumi, le scenografie e la durata (tre ore e un quarto), non è altro che l'atto conclusivo e al tempo stesso il punto di partenza, dopo tredici film e svariate installazioni museali, realizzati nell'arco di vent'anni. Epopea storica lunga quattro decenni, incentrata sulle vicende di un brillante fisico di origine greca e ispirata alla vicenda (reale) dei fisici che contribuirono alla costruzione della bomba atomica sovietica, *DAU* è indubbiamente portentoso, forse più di grande impatto che realmente originale (la sua minuziosa, maniacale ricostruzione della vita ai tempi dell'URSS non può prescindere dai grandi affreschi novecenteschi sul tema, Grossman in testa), ma che non poteva – e non può – essere ignorata, nel bene e nel male. E la giuria del concorso ne ha tenuto giustamente conto.



DAU.

Giuria che ha voluto attribuire il Premio Speciale a *Naza* Abraham e Szor, giunto buon ultimo in concorso per ragioni di sicurezza diplomatica. Per quanto sia complicato definire "bella" un’opera simile, *Naza* è un film documentario di grande qualità formale, oltre che importante in senso culturale e politico. Assurdamente, è un film bello da guardare, con tutte le implicazioni paradossali, in senso tanto cinematografico quanto etico-politico. Racconta il genocidio in corso del popolo palestinese mettendo in scena, a tutti i livelli, la banalità del male inteso e fatto agire come impersonalità dell’orrore. I “Naza” sono, nel gergo dell’intelligence e delle milizie israeliane, l’acronimo con cui riferirsi ai “danni collaterali” delle azioni di aggressione, vale a dire i civili che rimangono uccisi nelle azioni di bombardamento dei palazzi di Gaza: due, tre, anche cinquecento persone alla volta. Per raccontare questo orrore, i registi hanno intervistato, di notte, sui tetti di Tel Aviv, per tre anni, ventiquattro agenti che hanno partecipato alle azioni.

Guardando il film, ascoltiamo i loro racconti, mentre la macchina da presa ci fa vedere e in un certo senso anche spiare gli interni domestici dei palazzi circostanti della capitale israeliana. Sono case dentro le quali si consumano i riti della vita normale: c'è chi rientra, chi prepara la cena, chi si prepara per dormire. *Naza*, cinematograficamente, è un esperimento della banalità dell'orrore ai tempi della sua riproducibilità grazie all'intelligenza artificiale: proprio qui sta il suo merito originale e la sua grandezza. Il film infatti compone un sistema agghiacciante di sdoppiamenti paradossali, nel senso che per consentire alle persone intervistate di parlare senza rischi, la regia ha alterato la loro voce e i loro volti servendosi dell'intelligenza artificiale, che però è anche la medesima risorsa grazie alla quale i sicari israeliani hanno potuto entrare dentro i telefoni degli obiettivi palestinesi. Esattamente come stiamo facendo durante la visione del film, gli agenti israeliani hanno così potuto spiare le vite degli abitanti di Gaza, e capire, per esempio, che se nelle intercettazioni arrivava una voce di bambino che chiedeva: «Quando arriva papà?», ecco, quello era il momento giusto per preparare i droni al lancio delle bombe. Migliaia di vite di civili sono state distrutte così: mentre cenavamo, giocavano, preparavano una festa, chiamavano un animale domestico. Questo terrorismo così disumano, sia perché consumato con indifferenza, sia perché realizzato con intelligenze esterne ai corpi, è tenuto in scena, per tutto il film, salvo nel momento finale, con uno stile impassibile che si serve del linguaggio documentario per trasformare l'impersonalità – di un genocidio – in tema di fondo.



Naza.

Il Gran Premio è andato invece a *Possible Love*, di Lee Chang-dong. Ci era sembrato che Jeon Do-yeon meritasse la Coppa Volpi, perché è attraverso il suo personaggio, Mi-ok, 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). 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.

Data per scontata la Coppa Volpi al migliore interprete maschile, assegnata a John Malkovich per *Wilde Horse Nine* (ed è già la seconda volta che un interprete di McDonagh vince il premio, dopo Colin Farrell nel 2022, per *Gli spiriti dell'isola*), rimangono a mani vuote gli italiani, malgrado i *rumors* insistenti della vigilia, che volevano almeno *Succederà questa notte* di Nanni Moretti in lizza per uno dei premi maggiori, quasi a compenso della lunga assenza dal Lido. Così non è andata, e d'altra parte sembrava difficile – ma lo dicevamo anche lo scorso anno – che un cinema come il nostro, ostinatamente chiuso su se stesso, potesse riuscire realmente a parlare a una giuria internazionale. Un cinema che è apparso di volta in volta troppo *cinéphile* (il pur notevole *L'estranea* di Strippoli, che rimane comunque uno dei nostri migliori cineasti under 40), troppo impegnato nel chiudere i conti con le proprie irrisolte questioni famigliari (*Il fuoco che ti porti dentro* di Edoardo De Angelis), e troppo ripiegato sul passato (*Ritorno a Buenos Aires* di Marco Bechis, che si è comunque accontentato del Premio Pasinetti).

In questo senso, *The Echo Chamber* di Andrea Pallaoro ci sembra, fin dal titolo, una metafora perfetta: un regista *arthouse* – che da anni qualcuno cerca disperatamente di trasformare in un *auteur* di primo piano – impegnato nella rivitalizzazione frankensteiniana di un progetto pre-postumo di Bernardo Bertolucci. Ma tutto il cinema italiano suona come una vasta camera dell'eco, che seguita ad alimentarsi dei fantasmi di un passato mitico e mitizzato, in una sorta di continua crescita bloccata, incurante del mondo di fuori. Un mondo in fiamme, forse; ma proprio per questo ancora pieno di immagini che attendono solo

qualcuno in grado di scovarle.

In copertina: May el-Toukhy con il Leone d'Oro.

Leggi anche:
Gabriele Gimmelli | Venezia 83/1. Il grande balzo all’indietro
Daniela Brogi | Venezia 83/2. La società delle estranee

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

