



'Oceania' e il viaggio alla ricerca di sé

Saltiamo a piè pari sulla polemica circa il titolo di questo film: *Oceania* (l'originale, *Moana*, che significa 'oceano' – nomen omen) è il 56° film Disney, diretto da Clemens e Musker, al loro primo lungometraggio animato interamente al computer (ad eccezione di alcuni dettagli). I due registi non sono nuovi a lavori non convenzionali (ricordiamo, per esempio, *La principessa e il ranocchio*), da cui trapela non solo una certa tendenza all'approfondimento – le storie trattate rivelano sempre sfumature fuori dagli schemi – ma una vera e propria ricerca culturale. Non solo perché per la realizzazione di *Oceania* si sono avvalsi di un coro di professionalità (tra cui altri due co-registi, lo sceneggiatore Taika Waititi, i compositori Mark Mancina e Opetaia Foa'i) che segna un'attenzione ragguardevole al dettaglio; ma anche perché la base su cui si è lavorato – la cultura polinesiana – è stata riversata in forma di una favola che si presta egregiamente a una lettura alla *Donne che corrono coi lupi*, per capirci. Se *Oceania* incanta bambini e bambine, convogliando messaggi positivi che fanno appello all'autostima, alla capacità di immaginare e realizzare, ai valori relazionali, e tutto questo attraverso la figura centrale di una eroina, oltre i classici moduli della storia di formazione, il pubblico adulto scorderà messaggi ancora più profondi che si basano sulla

rappresentazione di forze psichiche, della ridefinizione del maschile e del femminile, della cooperazione *versus* competizione. Ne risulta un film godibile per entrambi i tipi di pubblico, che, delle medesime scene, coglieranno significati di profondità diversa, divertendosi e lasciandosi toccare in zone preziose della propria interiorità, in divenire o matura che sia.

La storia prende le mosse da un racconto tradizionale, secondo cui il semidio Maui ha sottratto all'Isola Madre Te Fiti – emersa dall'elemento primordiale, l'Oceano, perché è dall'acqua che procede la vita – il suo cuore, una pietra verde che rappresenta il principio vitale. Lo squilibrio cosmico che ne segue minaccia l'equilibrio della vita stessa sulla terra, tutto inizia a rinsecchirsi e nel caos Maui perde il cuore della dea. Mille anni dopo, Vaiana, figlia di un capo di un'isola del Pacifico, è la prescelta per restituire il cuore a Te Fiti e salvare il mondo dal nulla.

Nella prima parte del film, si assiste a un'organizzazione dicotomica dei personaggi in base al genere: da una parte quelli maschili, i superbi (Maui, novello Prometeo – per di più mutaforma – che sottrae il cuore alla dea per donarla agli uomini), gli ostativi (il padre di Vaiana, che, anche se fin di bene, le proibisce di spingersi oltre l'isola); dall'altro, le figure supportive, ovvero quelle femminili, come la madre di Vaiana e soprattutto la nonna, una specie di santona o pazza del villaggio, *quella che sa che sua nipote è la predestinata, quella che danza col mare.*

Te Fiti è l'anima della natura, ed è un personaggio doppio, come vedremo, mentre l'Oceano è ciò che esiste prima di tutto, ed è identificabile col caso. Tenzionalmente protegge Vaiana, ma non ne determina le azioni.

Per questo, Vaiana è il fulcro dell'azione. Pur destinata a succedere al padre nella guida del villaggio, che ama profondamente, vorrebbe superare il reef e prendere il largo:

in sostanza, è un'esploratrice, ed è coraggiosa, affettuosa e determinata.

Quando anche la sua isola viene minacciata dall'inaridimento – la tematica ecologica ben si cala nella cornice pacifica – Vaiana inizia il viaggio alla ricerca di Te Fiti per restituirle il cuore, che era stato raccolto dalla nonna: con fare maieutico, la vecchia saggia spinge la ragazza al doppio viaggio, uno nella *fabula*, l'altro alla ricerca del proprio vero io. L'insistenza sull'importanza dei nomi e sulle proprie radici è in questo senso molto significativa. Naturalmente, il primo atto del viaggio – cioè della crescita – comincia con l'infrazione dell'ingiunzione paterna a non superare il reef. Vaiana lo supera a stento, trova e ingaggia Maui, spavaldo e vanitoso, dal quale, dopo molte insistenze iniziali, impara l'arte della navigazione. In questo momento c'è un primo cambio di prospettive: dall'idea di competizione veicolata dal modello maschile, Vaiana apporta il modello della cooperazione (una sorta di effetto Gaia, per dire). Il secondo snodo avviene invece sotto l'egida della comprensione: Vaiana capisce che la spavalderia troppo ostentata di Maui nasce dal suo contrario, da una ferita profonda curabile solo a patto di un percorso di riconoscimento. Venuta a conoscenza della vera storia di Maui, una storia di abbandono, Vaiana ne diventa psicopompa, accompagnandolo in un percorso di consapevolezza e poi di empowerment: comincia così anche lo sfumarsi di quell'iniziale organizzazione contrastiva tra maschile e femminile. Superate varie prove e avendo imparato a navigare, la combriccola (arricchita anche da uno strambo pollo, HeiHei, che ha però anche un suo senso nell'economia della storia: è il portatore dell'idea che al mondo c'è posto per tutti), giunge sul sito della (ex) Isola Madre, ora presieduta dalla terribile divinità Te Kā, una creatura di fuoco e lava, bloccata dall'oceano (quasi prigioniera), che Maui ancora una volta cerca di affrontare con lo scontro. Vaiana, sicura di sé, condivide generosamente quello che ha scoperto per sé, che la forza interiore e la cura scaturiscono, prima di tutto,

dalla consapevolezza, dal dare il nome alle cose. Allora capisce che Te Kā altri non è che Te Fiti, resa furiosa perché ferita dall'assenza di ciò che le è stato sottratto. La ragazza fa avvicinare il mostro furente e riesce ad affrontarla guardando in faccia il suo dolore e chiedendole: 'Chi sei veramente?'. La dea allora si ammansisce e Vaiana riesce a riposizionare il cuore. Immediatamente la rabbia si scrosta dalla sua faccia e le sembianze di una natura sontuosa e potente tornano a sorridere sul volto dell'Isola Madre. Va da sé che l'occhio adulto può intendere Vaiana e Te Fiti (e Te Kā) come espressioni della stessa persona, ingaggiata in un processo di scoprimento, di autocura e di scoperta del potere delle relazioni con gli altri.

Il mondo è salvo, e Vaiana torna a casa, vincente, accolta dal suo popolo in tripudio che, superata ormai la paura, tornerà a lanciarsi nella navigazione. E se il simbolo del potere era una pila di pietre posizionate dai capi di generazione in generazione, Vaiana lascia il suo: una conchiglia, simbolo di un potere nuovo, libero dalla paura e animato dalla comprensione di sé e delle altre persone. (<https://www.youtube.com/watch?v=A4QuKwfv6Wk>)

Questa favola moderna è straordinaria. L'amore romantico ha totalmente lasciato il posto a una nuova concezione di amore, di relazioni e di persona come punto di partenza – e di arrivo – di ogni salvezza e realizzazione.

Trailer <https://www.youtube.com/watch?v=DZHkAx2qc-s>



BARI – Ferrhotel. Intervista a Mariangela Barbanente

A marzo, durante la rassegna dedicata alla cultura e allo spettacolo pugliese 'Le notti del Borgo Antico' (<http://www.baritoday.it/eventi/notti-borgo-antico-arte-musica-cinema-vallisa-santa-teresa-bari-vecchia-23-gennaio-22-aprile-2018.html>), organizzato da Vallisa Cultura Onlus, è stato proiettato *Ferrhotel* (2010), in presenza dell'autrice Mariangela Barbanente, regista e sceneggiatrice. Ne abbiamo approfittato per rivolgerle alcune domande sulla sua esperienza professionale.

Che cambiamenti noti da quando è stato girato Ferrhotel ad oggi?

C'erano tanti richiedenti asilo anche in quegli anni, il CARA (Centro di Accoglienza per Richiedenti asilo) di Bari esplose, ci sono stati momenti in cui accoglieva più ospiti della sua capacità. E quando le pratiche erano evase, con o senza permesso di soggiorno, uscivano di là senza sapere dove andare. Era stato in seguito a questa precarietà che era stato occupato il Ferrhotel. Non si può parlare di un'epoca un po' più rosea di adesso. Però sento che quello che sta avvenendo ora è che certi ragionamenti improntati alla paura dell'altro non vengono solo da una destra senza volto, ma da persone a me vicine, anche molto vicine. Questa insofferenza per

l'immigrato è andata aumentando ed è stata fomentata, prima che da certa politica, soprattutto dai media. Più i giornali hanno bisogno di click sulle loro pagine web, più vanno in cerca di storie che scandalizzano. Si è fomentata una paura per il diverso che fino a qualche anno fa era decisamente più contenuta. Ricordo che una mattina, io e Sergio (*Gravili, coautore del film*) aspettavamo un ragazzo di vent'anni del Ferrhotel con cui dovevamo girare una sequenza. Poiché tardava a scendere, Sergio è entrato per cercarlo. È arrivato in camera sua e ha scoperto che ancora dormiva. La riflessione che ne seguì era che al Ferrhotel le porte erano aperte, chiunque sarebbe potuto entrare, il posto non era sicuro, eppure...era sicuro. Bari è una città in cui la coabitazione era possibile. Nessuno di noi ha le porte aperte a casa sua, invece il Ferrhotel le aveva e nessuno è mai entrato a dare fastidio. A Roma, dove vivo, le cose sono più complesse perché è una grande città e qui adesso la paura del diverso è stata alimentata in chiunque. Abito in un quartiere nelle vicinanze di Termini che, a mio avviso, è un posto tutto sommato tranquillo. Sono andata ad abitare lì la prima volta nel '92 e non c'erano ancora gli immigrati, ma era pieno di tossici. Faceva paura passare per le strade del quartiere la sera. La mia coinquilina era stata minacciata con un coltello nel portone di casa da un ragazzo tossicodipendente. Poi, man mano che sono arrivati gli immigrati (soprattutto bengalesi all'epoca), il quartiere ha cominciato a vivere di sera perché loro avevano l'abitudine di star fuori a chiacchierare e la loro presenza ha allontanato spacciatori e tossicodipendenti. Adesso la piazza è molto, molto degradata. Lo spaccio è tornato e impera la sporcizia, ma comunque, quando ci passo la sera, ho molta meno paura che negli anni '90 perché è pieno di gente non solo di disperati in cerca di una dose. Eppure, nell'ultimo mese, un quotidiano importante, fomentato non si capisce da chi, ha cominciato a scrivere articoli sul presunto fallimento dell'esperimento multietnico di piazza Vittorio (ma quale esperimento?), sul fatto che gli abitanti hanno paura a girare sotto i portici della piazza di notte. Quello che

succede a Piazza Vittorio potrebbe succedere (e succede) anche in altre zone di Roma, ma a Piazza Vittorio diventa notizia. Questo pensiero negativo si trasmette molto facilmente e quindi l'immigrato diventa pericoloso. Questa campagna è stata ancor più alimentata dal tentativo di stupro di una senzatetto tedesca da parte di un senzatetto senegalese. Penso che il problema non è l'immigrato, è lasciare le persone in queste condizioni. **Qualsiasi essere umano si disumanizza se si trova in queste condizioni.** A Roma hanno chiuso un centro come il Baobab che accoglieva moltissimi transitanti e ha impedito loro di avere un posto dove anche solo mettere delle tende. Dove vanno ora? Sotto i portici della piazza e ovunque si possano nascondere. Non puoi annientarli o farli sparire chiudendo le case occupate o i centri d'accoglienza.

LOCANDINA



Come ti rapporti ai tuoi lavori, sia da un punto di vista affettivo che professionale, nel tempo?

I film sono un po' come figli, e come i figli crescono e ognuno segue la sua strada così succede ai film. Nel

bellissimo saggio *Il cinema secondo Hitchcock* di Truffaut, l'autore scrive che via via che si parlava di film più recenti, Hitchcock non riusciva a esaminarli con la stessa lucidità con cui esaminava i lavori più vecchi. E soffriva delle critiche. Non si riesce a parlare dei difetti dei propri lavori recenti, perché, in effetti, **si è ancora molto dentro il film appena lo fai**. Per questo è molto importante la figura del montatore, soprattutto per i documentari. Il regista arriva con una gran mole di materiale ed è affezionato a ogni inquadratura; ognuna ha una storia, gli trasmette il ricordo di un'emozione che hai vissuto mentre girava. Il montatore riesce a farti capire quale immagine parla davvero e quale comunica solo a te che l'hai girata. La distanza aiuta a capire meglio il proprio lavoro, limiti e pregi. Se penso ai miei primi tre lavori, *Sole* (1998, documentario sulle braccianti agricole, <https://www.youtube.com/watch?v=RDpb3VnwanM>) *Il trasloco del bar di Vezio* (2005), e *Ferrhotel*, vedo i difetti di ciascuno e allo stesso tempo sento che c'è un percorso di ricerca stilistica. Per quello che riguarda *Ferrhotel* riconosco bene quali sono le carenze del film. Secondo me non sono stata abbastanza coraggiosa su alcune storie, ho perso delle occasioni, per un eccesso di rispetto o per una mia insicurezza. Adesso, a distanza di otto anni, posso dirlo con molta più serenità di prima.

Nei tuoi ultimi lavori è palese l'importanza delle persone, sono tutte storie di persone. Da cosa nasce questo interesse?

Io sono su due carriere diverse, faccio sia la sceneggiatrice che la documentarista. Il mio interesse va quindi prima di tutto alle storie, ai personaggi. La mia passione per i documentari nasce durante gli studi in sceneggiatura al Centro Sperimentale di cinematografia di Roma. In quel periodo insegnava Viriglio Tosi, che è stato un documentarista di film scientifici e industriali. Curava un corso di storia del documentario, e con lui ho cominciato a vedere film come *Nanuk*

l'eschimese di Flaherty, o i film di Joris Ivens, appassionandomi a questo genere che raccontava storie reali, con personaggi reali. Mi resi conto di come anche il racconto documentario poteva essere appassionante come un film di finzione. Quando ho deciso di provare a fare il mio primo documentario non avevo modelli se non questi film degli anni '30/'50 da una parte e i reportage televisivi tipo quelli della trasmissione *Samarcondad* dall'altra. Io volevo realizzare un'indagine su un ambiente preciso – il caporalato in Puglia negli anni '90, soprattutto nella zona delle Murge – e avevo bisogno di modelli. In Italia di cinema documentario non se ne vedeva (oltre a non farsene quasi per niente) così ho cominciato a frequentare festival all'estero. Il primo fu il *Festival du Cinéma Du Réel*, a Parigi, città dove sono stata dopo l'università con una borsa di studio lavorando in una casa di produzione per documentari. Ho scoperto così il Cinema Documentario contemporaneo. A quel punto **ho capito che un documentario non è semplicemente intervistare una persona per farti raccontare la sua storia, ma entrare in empatia con lei, seguirla, e soprattutto cogliere il non detto dietro le parole.** Credo che *Sole*, a cui io sono molto affezionata, sia ben riuscito nel suo piccolo, perché ho frequentato le protagoniste del mio documentario per anni prima di cominciare a girare con loro, costruendo un rapporto di fiducia che si sente.

Il tuo rapporto con la terra d'origine. Come l'hai vista da Roma, e come è cambiata la percezione nel tempo?

Mi rendo conto che, nel corso degli anni, ho un po' mitizzato questa regione. Sono andata via perché avevo voglia di andare via, nessuno mi costringeva, avevo una gran voglia di togliermi di dosso la dimensione provinciale. Stando fuori ho rivalutato una serie di cose della mia terra, anche perché negli ultimi quindici anni è molto cambiata. La Puglia non è più quel posto sedentario e addormentato che avevo lasciato (anche se poi, a ben pensarci, non era così addormentata negli

anni '80, in quel decennio qui si è fatta musica come oggi non si fa più). Ad oggi, io torno e prendo il meglio. **Per me girare documentari in Puglia** (su 6 lavori 5 li ho girati qui) **è un modo per mantenere un legame con la mia terra che non sia soltanto affettivo o ludico.** Venirci solo per le vacanze non è vivere in Puglia. Un giorno, durante le vacanze di Natale, passeggiavo per Bari e mi sentivo estranea, molto più romana che barese. E mi sono detta: questa è la mia città, per sentirmi a casa devo viverci come ci vivono amici e familiari, ci devo lavorare. E ho cercato una storia che mi permettesse di viverla quotidianamente, noia inclusa. È così che ho deciso di girare *Ferrhotel*. Prim'ancora avevo girato *Sole* perché avevo letto degli articoli de *il Manifesto* sulla condizione delle braccianti agricole in Puglia (quasi tutte donne) e mi ero accorta di non saperne nulla, nonostante tutto avvenisse vicino casa mia.

FOTO. Mariangela Barbanente



In Puglia hai girato anche In viaggio con Cecilia (2013), una coregia con Cecilia Mangini. Com'è stato lavorare con un'altra regista, una compaesana, dal percorso simile?

Anche lì c'era la fascinazione di un personaggio. Conosco Cecilia da quando avevo vent'anni e ho sempre avuto una grande

simpatia per lei. E stima, per il suo carattere forte, per le cose belle che ha girato negli anni '50 e '60. Quando le ho proposto un film su di lei, mi ha risposto: 'No, guarda, hanno appena girato un documentario su di me, non sono ancora morta!'. Così le ho detto: **'Allora non faccio qualcosa su di te, ma qualcosa con te!'**. E' stato molto istruttivo lavorare con lei, una bellissima avventura. L'idea di raccontare la fine del sogno industriale, in cui aveva molto creduto negli anni '60, facendosene anche paladina coi suoi documentari, mi è sembrata una bella occasione per un documentario che non fosse soltanto nostalgico ma che parlasse anche dell'oggi.

Secondo te, c'è qualcosa che differenzia veramente l'approccio creativo maschile e quello femminile?

In questo periodo, il CNR sta svolgendo uno studio, che mi vede coinvolta nel comitato scientifico, sulle differenze di genere all'interno dell'audiovisivo italiano, da un punto di vista delle professioni coinvolte (<https://www.cnr.it/en/press-note/e-14967/cnr-presentazione-del-rapporto-gap-ciak-differenze-di-genere-nel-settore-audiovisivo>). Quante registe ci sono in Italia? Quante direttrici della fotografie, sceneggiatrici, produttrici? Non è solo una questione di numeri, ma di sguardi, di punti di vista, di storie raccontate. C'è stata una piccola battaglia vinta per quanto riguarda i contributi selettivi della nuova legge cinema. I progetti con una regista donna o con una maggioranza di donne nel gruppo di sceneggiatura o con un compositore donna per la colonna sonora guadagnano qualche punto in più. Di questa "preferenza" se n'è molto discusso molto perché alcuni l'hanno trovata scorretta. Anche alcune donne registe. Il problema, per me, è a monte: ci sono meno donne che fanno questi lavori, meno donne che ambiscono a queste carriere perché vengono scoraggiate. Perché sono considerati lavori per uomini, o, peggio ancora, perché nell'educazione femminile – fino a qualche anno fa, adesso spero che le cose siano cambiate o che cambino, ora che le

madri siamo noi – **le donne sono tenute a stare un passo indietro, a non essere affermative, assertive nella loro vita.** Chi fa la regista deve dirigere un set e deve convincere cinquanta persone a seguirla in quello che sta facendo. E avere questa capacità di leadership è una cosa che non te la dà una legge, te la dà la cultura.

Per qualsiasi donna – che voglia fare la regista o un altro lavoro – c'è il problema della conciliazione casa-lavoro.

Se facciamo statisticamente un confronto, le prime donne registe non avevano figli. Adesso le cose sono un po' cambiate, ma il problema sono i servizi, il welfare. Un Paese impedisce alle donne di seguire le loro carriere se è tutto affidato all'iniziativa personale. In seno all'attuale discussione sulle tematiche di genere degli ultimi mesi, mi ha colpito molto una sociologa che ha fatto notare come le differenze economiche e di carriera tra uomo e donna all'inizio non esistono, poi, man mano che si va avanti con l'età, gli uomini fanno più carriera, le donne meno, perché rallentano tra permessi di maternità e rinunce. Quindi perdono occasioni. Questo porta alle differenze.

Come il tuo ambiente ha accolto/accoglie le donne, secondo la tua esperienza?

È un po' difficile dirlo. Non ho esperienza di come sarebbe se fossi uomo. **L'unica memoria che ho è che la prima persona che mi ha dato fiducia come regista al mio primo film è stata una produttrice, una donna.** Non ero riuscita a trovare la fiducia di nessun produttore. Sarà un caso? Forse no. Forse il fatto di avere di fronte un'altra donna mi ha dato una chance in più. Però siamo nel campo delle ipotesi. Ciò che sento è che c'è molto più cameratismo maschile che femminile. I gruppi di sceneggiatori sono più frequenti di coppie o gruppi di sceneggiatrici. Forse quello che a noi manca è fare un po' di più squadra.



Io, Tonia. La storia della pattinatrice Harding nella pellicola di Craig Gillespie

Io, Tonya, di Craig Gillespie, ispirato alla storia della pattinatrice Tonya Harding (una Margot Robbie strepitosa), intende sciogliere la sintesi della memoria collettiva circa gli episodi che l'hanno resa famosa, e dare una versione dei fatti che spazia nella storia personale della pattinatrice.



Il film si apre con un discorso circa la verità. Perché?

Harding è ricordata soprattutto per due eventi: per essere stata la prima statunitense ad aver eseguito in gara un triplo axel^[1] (precedentemente eseguito dalla giapponese Midori Itō), e per lo scandalo dell'attacco alla rivale Kerrigan (che fu colpita a un ginocchio dopo un allenamento da uno sconosciuto assoldato dal marito di Harding).

Nata in una famiglia disagiata e non agiata, Tonya viene avviata al pattinaggio in tenera età da una madre (interpretata da Allison Janney) il cui unico merito sembra essere stato quello di aver intuito lo straordinario talento della figlia, cresciuta tra umiliazioni e violenza secondo un copione che si ripresenterà nella vita matrimoniale. La drammaticità della storia è bilanciata da un ritmo incalzante e da toni che sfumano nell'ironia.

La minaccia della povertà e la confusione affettiva si attaccano all'atleta come un marchio a fuoco: il valore sportivo, fuori e dentro le gare, dovrà sempre confrontarsi con etichette e aspettative. Tonya si presenta alle gare con vestiti confezionati di sua mano, trucco a volte pesante, segue uno stile di vita non proprio disciplinato, beve e fuma (emblematica la sequenza in cui spegna la sigaretta con la lama del pattino): nonostante questo e l'asma di cui soffre, la sua potenza fisica è prodigiosa.

Il pattinaggio è uno sport complesso, in equilibrio tra la grazia della danza, forza muscolare e potenza di salto; le migliori performance di Tonya si sono distinte per i movimenti asciutti, potenti ma puliti, mentre la confidenza con i pattini si traduceva nel loro perfetto dominio senza intaccare la partecipazione emotiva dell'esecuzione. Si esprimeva così un amore per questo sport di tale portata che avrebbe potuto salvarla da ogni cosa. Per questo, durante il film si soffre nel vederla temere il tradimento di un laccio, e ancor più quando viene condannata alla squalifica a vita.

Si potrebbe dire che Tonya non è riuscita a far scivolare sul

ghiaccio la violenza delle sue relazioni a partire da quella primigenia familiare ('Volevo solo essere amata'), di non essersi liberata con un salto portentoso del senso di colpa per sentirsi costantemente inadeguata ('Le botte erano le uniche cose che conoscevo e pensavo fosse colpa mia'): incredibile il numero di volte in cui, nel film, la si sente chiedere scusa praticamente per tutto.

Richiede indulgenza questa perpetua sollecitazione di rabbia di sfida vista come leva del suo spessore atletico, di cui è convinta la madre: 'Pattina meglio incazzata', e paga uno spettatore perché la irriti insultandola prima di una gara. Rabbia con cui Tonya cerca di fare i conti, e che le fa dire alla madre che le rinfaccia il successo: 'Tu mi hai rovinata', forse non la migliore traduzione dell'originale inglese: 'You cursed me', che suona come una vera e propria ammissione di maledizione.

E poi c'è l'America, alla ricerca di miti da osannare e affossare senza soluzione di continuità e a seconda dei casi, che con la pressione mediatica diventa l'altro aggressore della pattinatrice. In questo senso, un'inquadratura veloce ma piena di significato sulla faccia di O.J. Simpson da una televisione accesa richiama ancora una volta, ma con ben altre nuances, il concetto di divismo e violenza.

Ma qui si ferma il ritratto pietoso per la donna che è stata se stessa, la versione anticonvenzionale di atleta, lontana dai cliché; e torniamo al discorso sulla verità. Recentemente Kerrigan, comprensibilmente in disappunto, ha dichiarato a commento del film: 'La vera vittima sono io' (<https://edition.cnn.com/2018/01/12/entertainment/nancy-kerrigan-i-tonya/index.html>). Perché la verità processuale ha stabilito che Harding ha avuto un ruolo attivo nell'assalto alla collega, e ne ha pagato un prezzo molto alto. Lo sport è l'occasione non solo per vincere, ma per tirare fuori il meglio di sé, e anche, eventualmente, per lottare per un ideale; per questo l'impegno di tutte e tutte è quello di

preservare il più possibile integro l'ambito sportivo, perché sia possibile portare avanti battaglie contro quelle ingiustizie da cui neanche lo sport è scevro (vedasi anche il caso straordinario di Surya Bonaly), e per la cui vittoria è l'intera società che gioisce. Col discorso in apertura sulla verità, o meglio, sulle verità, questo film ci accompagna con sguardo umano nella storia di una donna che ha molto sofferto, forse molto sbagliato, e che ha molto pagato, al di là di assoluzioni o condanne.

Trailer: https://www.youtube.com/watch?v=CMI70n2C_mA

[\[1\]](#) Qui l'emozionante esecuzione originale <https://www.youtube.com/watch?v=tIGoWGjetog>



Nome di donna: l'importanza di chiamare le cose con il loro nome

Sabato 17 marzo, la Casa del Cinema di Roma ha ospitato la proiezione del nuovo film di Marco Tullio Giordana e la sceneggiatura di Cristiana Mainardi, ***Nome di donna***

(https://www.youtube.com/watch?v=WcQREWwm_J8), ispirato a una storia vera di molestie sul posto di lavoro.

La giovane protagonista, Nina (C. Capotondi), da tempo disoccupata, trova finalmente lavoro in una clinica in Brianza, dove si trasferisce con la figlia. Il prestigio apparente che circonda la struttura cela in realtà un odioso circuito di molestie e violenze sessuali, ricatti e umiliazioni, orchestrato dal direttore (V. Binasco) con la connivenza di un'altra figura dirigenziale della clinica, Don Ferrari (Bebo Storti). Nina sporge denuncia a seguito di un approccio sessuale tentato dal direttore nel suo studio, dalla cui finestra l'aveva seguita con sguardo rapace dal primo giorno; la travagliata ribellione della donna porterà alla luce la fragilità di un complesso sistema di omertà, ipocrisia, menzogne.

La forza del film non sta tanto nella vicenda processuale in sé (dopo la proiezione del film, Giordana chiarisce: 'al di là del finale del film, sappiamo tutti che l'incriminato verrà poi assolto') ma nello scoperchiare dinamiche distorte lungo un asse di potere verticale e gerarchizzato, come anche su un piano orizzontale di relazioni professionali inquinate: le colleghe di Nina non solo non la sostengono, ma la osteggiano minacciandola. Non è casuale la cornice sociale riflessa dalla protagonista, una 'ragazza madre' senza lavoro: in un contesto lavorativo reso precario e incerto come quello in cui viviamo, il lavoro può diventare la leva di un ricatto, specie per le persone più vulnerabili; la dinamica della molestia messa in atto ricorda molto quella della corruzione, tutte e tutti se ne lamentano e vorrebbero estirparla, ma i fatti non incoraggiano chi si ribella, percepito come elemento di disturbo.

Notevole l'impegno di attori e attrici, in primis di Capotondi, dato anche l'alto valore simbolico degli sguardi, forse più che delle parole, in una dinamica dove molto viene taciuto o fatto tacere. Binasco, che ha avuto il coraggio di

interpretare un ruolo veramente detestabile, veste l'espressione imperturbabile del molestatore che sa di farla franca. Anche i personaggi minori, però, sono significativi: il compagno di Nina (S. Scandaletti) si cala in un percorso di crescita man mano che la battaglia della ragazza si fa più dura; la figlia e la moglie del direttore rappresentano le 'altre' vittime di violenza, quelle a cui è distribuito un carico diverso, ma pur pesante, di vergogna e dolore. Prezioso il riferimento all'avvocata Tina Lagostena Bassi, omaggiata nel personaggio dell'appassionata avvocatessa Tina Della Rovere (M. Cescon).

Adriana Asti interpreta un'ospite della clinica con cui Nina allaccia un rapporto particolare, e che circa le molestie dice: 'Prima li chiamavano complimenti'. La frase ha ispirato il dibattito aperto dopo la proiezione del film, 'Non chiamateli complimenti', iniziativa proposta da *Se non ora quando - libere*, con la presenza in sala del regista, della sceneggiatrice, di Maria Serena Sapegno e di Cristina Comencini.

FOTO 1



Cristiana Mainardi commenta: 'con la crisi economica stanno emergendo nuove fragilità circa la posizione delle donne. Ho riscontrato un portentoso mondo di omertà, di vergogna. Era facile parlare di molestie ma difficile arrivare alle donne che le hanno subite. Non è solo una questione di disuguaglianza, ma anche di potere e accesso al potere'. Sulla

stessa linea, Comencini: 'Questa faccenda è una valanga. È accettato come normale il silenzio delle donne e che gli uomini usino il potere; non c'è il sostegno del mondo della comunicazione, della stampa. Spesso le donne che denunciano subiscono un vilipendio perché hanno aspettato a farlo, come si dice. Nel contesto lavorativo, è bene sottolineare che non sono atti di seduzione, sono atti di potere volti a ricordare alle donne che possono lavorare a patto che siano ridotte in subalternità tramite il sesso'.

Giordana ringrazia la sceneggiatrice per aver dato voce alla vergogna delle donne che non riescono a parlare delle molestie, e prende posizione contro chi concorre a neutralizzare i racconti di violenza banalizzandoli con l'ironia. E conclude: 'il senso comune è protettivo verso le molestie, è necessaria quella che con un termine un po' nostalgico definirei una rivoluzione culturale; ma questo avverrà quando la gerarchia verrà vista come una responsabilità e non come privilegio'.

Eterogenei e molto vivaci gli interventi del pubblico in sala, a dimostrazione del fatto che film come questo sono necessari per diffondere rappresentazioni della violenza di genere che siano a portata di tutti e tutte, in un momento in cui tale tema va dibattuto, individuato, misurato e contrastato, perché così sta chiedendo la società.



Gli Oscar e i nostri tempi

È veramente sorprendente come le ultime rappresentazioni cinematografiche abbiano significativamente puntato l'attenzione sulla questione delle relazioni in ottica di genere, e in particolare sul tema della violenza contro le donne nelle varie espressioni.

Un numero significativo di film che proprio in questi giorni si contenderanno l'Oscar può essere letto come una sorta di prontuario di peccati capitali contro le donne; il fenomeno ha particolare valore se si pensa che le pellicole sono state girate un momento prima dell'emersione dello scossone – massiccio e globale – del #MeToo. Sembra quasi che il cinema abbia avvertito un cambiamento di atmosfera con la lungimiranza e la sensibilità propria di un dispositivo culturale in ottima salute. Certamente la storia del cinema è costellata di esemplari dedicati alla denuncia o alla riflessione sul tema (per citare i più recenti: *Suffragette*, *Il diritto di contare*, *La battaglia dei sessi* e anche il discusso e mediocre *Madre!*), ciò che sorprende è la concentrazione proprio in questo momento storico.

La peculiarità, inoltre, risiede nella particolare configurazione della messa in scena: la vicinanza all(a) questione(i) da un punto di vista specifico nel genere si specifica ulteriormente attraverso un approccio intersezionale. Il respiro che domina è quello sì passibile

di letture femministe, ma ampliato da una caleidoscopica visione sulla diversità: nella carrellata che segue, emerge ciò che si pone dall'altra parte rispetto al modello (finora) dominante del bianco, maschio, ricco. E per rendere questa rottura si sceglie soprattutto di guardare indietro, verso un passato neanche troppo lontano ma che si riconosce come distante dall'assenza, per esempio, non della tecnologia ma del suo abuso, mentre si veicola una nostalgia verso le radici autentiche di ciò che ha fatto nascere la stampa, o il cinema stesso.

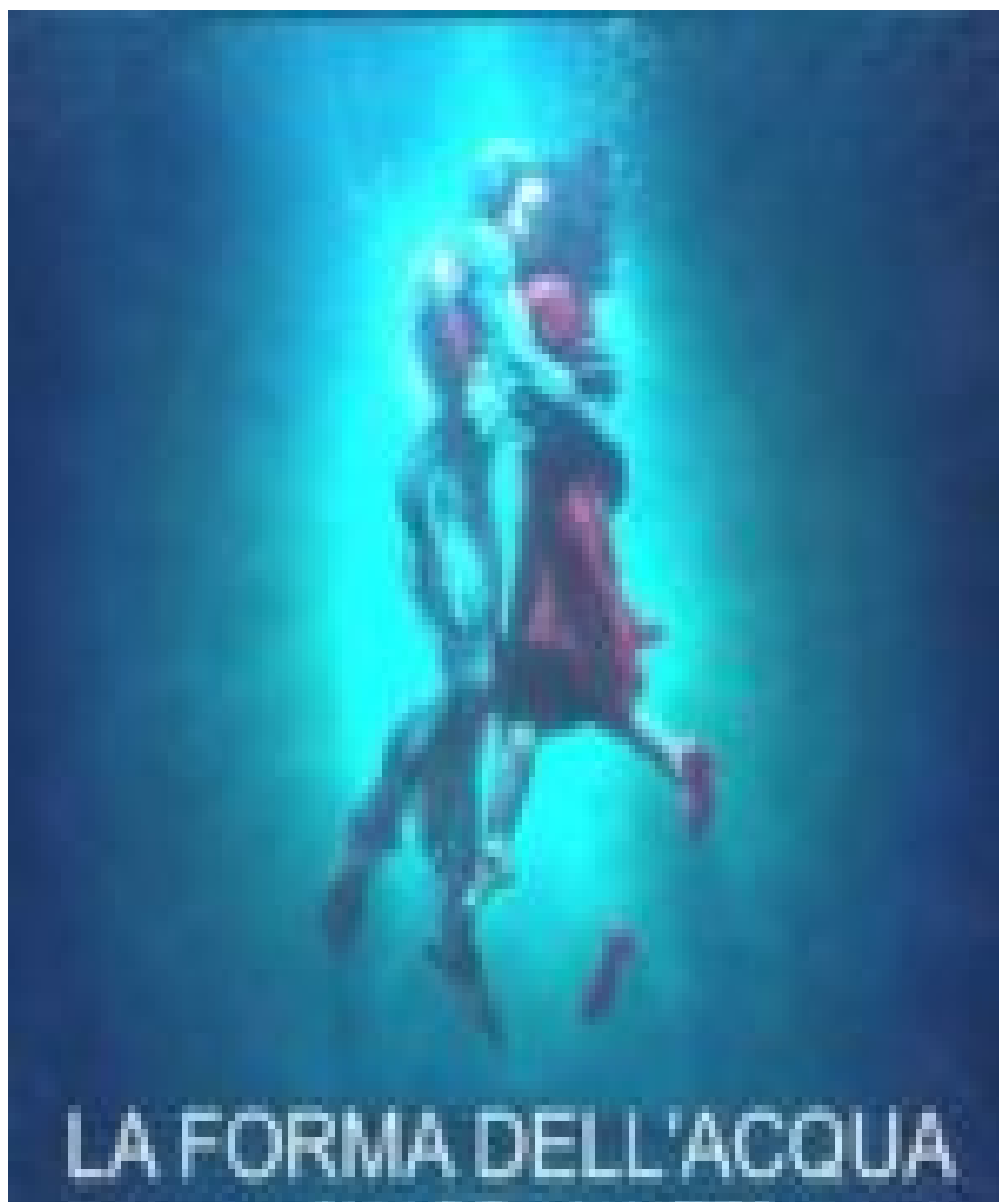
FOTO 1



The post (Spielberg) è in sé anche un elogio alla stampa ai tempi della macchina da scrivere, della modalità e dei ritmi diversi della ricezione e trasmissione delle notizie. Emerge, anche, un'accuratezza e un'attenzione circa le fonti sulla cui importanza, in piena post verità, è necessario riflettere in merito alle questioni di potere e della costruzione del senso civico ('la stampa serve chi è governato, non chi governa'). E, in questo senso, appare più ardua la lotta condotta dalla

direttrice dello storico giornale di Washington contro la cessione di poltrone, di potere o orientamento, in seno alla gestione del giornale, per la sua sopravvivenza. È una storia vera: Katharine Graham (Meryl Streep) viene colta nel 1971 nei suoi sforzi di mandare avanti The Post mentre esplose il caso dei Pentagon Papers, una mole di documenti governativi che attestano la precoce consapevolezza, quasi scientifica ma comunque sempre dissimulata alla cittadinanza, del fallimento dell'intervento degli Stati Uniti in Vietnam. Il racconto si concentra quindi sulla figura di una donna che, posta a capo del giornale quasi per caso, deve difendere la sua credibilità contro la sfiducia di un entourage – tutto maschile, l'enorme macchia nera degli eleganti abiti degli uomini tra cui svetta sempre l'attrice vestita di colori chiari – che sta sempre a ricordarle, più o meno tra le righe, quanto non sia all'altezza, facendo anche mansplaining. La rappresentazione della sfiducia passa per la bravura di Streep che rende in suo personaggio spesso incapace di parlare, ma che poi – supportata da altre donne, personaggi minori, adeguata rappresentazione della forza spesso sotterranea di chi storicamente è rigettata nelle retrovie – trova in sé la forza della rivoluzione, che non bisogna temere e nel cui effetto domino bisogna sperare.

FOTO 2



'Se non facciamo niente, neanche noi siamo umani', dice Elisa Esposito (S. Hawkins), protagonista della *Forma dell'acqua* (Del Toro), una favola moderna ambientata nel 1962, che pecca qua e là in semplificazioni ma che recupera il senso dell'amore, capace di assumere la forma di chi lo dà o lo riceve, come recita la poesia che chiude il film spiegando il senso del titolo. Elisa è muta (ritorna anche qui il tema della non dicibilità), è caratterizzata da una straordinaria capacità creativa (vive in una casa iperpersonalizzata proprio sopra un cinema, elemento che ne traduce l'omaggio) e ha una bella rete di amicizie, con 'diversi' come lei: una donna di colore (O. Spencer) e un artista omosessuale, con cui condivide l'ostracismo sociale. Lavora in un laboratorio

governativo come addetta alle pulizie, dove un giorno arriva una strana creatura dai poteri straordinari – il ‘monstrum’ – che, come Frankenstein (riferimenti letterari, cinematografici e biblici ricorrono numerosi nel film), si rivelerà capace di apprendimento intellettuale e sentimentale-relazionale e di cui Elisa si innamorerà, ricambiata. Segue il caso della strana creatura un colonnello violento (M. Shannon), il suprematista che fonda la sua formazione sul pensiero positivo, legittimando il suo potere in quanto ‘immagine e somiglianza di Dio, io più di voi’, e che molesterà Elisa sul posto di lavoro. Il film si apre con una scena di autoerotismo della protagonista (come in *American Beauty*...) che coglie il cuore del film: il desiderio (forse l’assunto che anche i/le ‘divers*’ concepiscono il desiderio andrebbe cambiato in: tutt* concepiamo il desiderio).

Tre manifesti a Ebbing, Missouri (M. McDonagh) è un film fuori dall’ordinario. L’azione si svolge interamente in un piccolo paesino dove tutti si conoscono, un’ambientazione e un’atmosfera alla *Twin Peaks*, per capirci. Nulla è spettacolare, e anche lo scabroso omicidio da cui la storia prende le mosse (il caso Angela Hayes, la figlia della protagonista – F. McDormand – ‘raped while dying’) è ridotto al minimo nella sua rappresentazione. Tutto è molto sintetico ed essenziale. Il punto è che rispetto a *Twin Peaks*, il pubblico non deve arrivare alla conclusione sconcertante che il male è tra noi, in noi, nei nostr* immediat* prossim*: siamo ormai tutt* smalziat*, lo sappiamo, nessuna cittadina da scandalizzare, e con essa il mondo intero. Allora cosa resta? Il film parla della violenza nelle sue declinazioni razziste, sessiste, omofobe, classiste e riguardo le disabilità. Con pennellate veloci, con durezza e grazia allo stesso tempo. Quello che resta è che la massima ‘la violenza porta altra violenza’, verificata negli eventi della prima parte del film, si stempera nel suo contrario: ‘l’amore porta amore’. E questo lo rende un film quasi rivoluzionario. I personaggi sono l’anima di questo lavoro, caratterizzati

straordinariamente anche quando solo abbozzati. È attraverso di loro che si intravede questo miracolo, nel cambio delle relazioni umane che da essere terribilmente compromesse riscoprono la speranza di un'alternativa possibile di relazionarsi attraverso il dialogo (e molto spesso attraverso un dialogo comico). La fine è sorprendente, lascia di stucco, e qualsiasi altro finale sarebbe stato inopportuno.

FOTO 3

MARGOT ROBBIE SEBASTIAN STAN AND ALLISON JANNEY

I, TONYA



“A KNOCKOUT!

THE *GOODFELLAS* OF FIGURE SKATING”

THE PLAYLIST

“A HILARIOUS TRAGEDY
OF SUCCESS SO ENTERTAINING
YOU CAN'T LOOK AWAY”

INDIEWIRE

NEON AND 30WEST PRESENT AND A FILM PRESENTS A LUCKYCHAP ENTERTAINMENT PRODUCTION A CLUBHOUSE PICTURES PRODUCTION A CRAIG GILLESPE FILM MARGOT ROBBIE "I, TONYA" SEBASTIAN STAN JULIANNE NICHOLSON WITH BOBBY CANNIVALE AND ALLISON JANNEY
CASTING BY MARY VERNIELL C.S.A. AND LINDSAY GRAHAM C.S.A. COSTUME DESIGNER JENNIFER JOHNSON EDITOR PETER WASHIEL EXECUTIVE PRODUCERS SUSAN JACOBS JEN NOSS PRODUCED BY JADE HEALY AND TATIANA S. RIESEL ACE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY NICHOLAS KARAKATSANIS MUSIC BY MICHAEL SLEDD
EXECUTIVE PRODUCERS LEN BLAVATNIK ANA GALADI CRAIG GILLESPE VINCE HOLDEN TORY HILL ZANNE DEVINE ROSANNE KORENBERG PRODUCED BY BRYAN UNKLESS STEVEN ROGERS MARGOT ROBBIE TOM ACKERLEY WRITTEN BY STEVEN ROGERS DIRECTED BY CRAIG GILLESPE



NEON

30WEST

A FILM

COMING SOON



CLUBHOUSE

Io, Tonya (C. Gillespie), è un film sulla(e) verità, sull'ambiguità tra odio e amore, sulle condizioni materiali (povertà, status) attraverso la vita della pattinatrice Harding (interpretata da M. Robbie), dello scotto da lei pagato per essere stata un'atleta non conforme nel suo essere e per non aver mai corrisposto all'immagine di figlia (e poi di moglie) di famiglia felice. Le relazioni sono al centro: il rapporto violentissimo col marito viene visto attraverso gli occhi di lei, della sua fame di amore e accettazione e della continua ricerca di questo nutrimento nel seme della violenza, precedentemente conosciuta nella famiglia d'origine funestata da una figura materna rigida, anaffettiva e a sua volta violenta. La rabbia è fulcro delle relazioni personali ma anche della sua motivazione sportiva; tuttavia, l'incredibile potenza atletica non viene spiegata con la rabbia, ma al contrario, il film sembra suggerire che il destino mutilato di Harding, come donna e come atleta (l'ombra della brutale aggressione a Kerrigan la condannò definitivamente), avrebbe potuto essere diverso se la sua vita fosse stata più libera da questa emozione.

E se neanche vale la pena di soffermarsi sulla bravura di protagoniste e protagonisti degli altri film (a parte sottolineare come Meryl Streep abbia costruito uno stile recitativo tutto suo che la differenzia da qualsiasi altra performance sul grande schermo), bisogna riconoscere la grande maestria espressiva di Margot Robbie, che riesce a modulare straordinariamente tutte le emozioni sul suo volto, e in particolare rabbia, costernazione, disperazione: la scena in cui si costringe in un sorriso prima di una gara, le vale un Oscar per riuscire a scatenare nel pubblico, con quel sorriso stentato, un picco di empatia di incomparabile altezza.

In sala, nessuna delle persone presenti ha abbandonato la poltrona prima della fine dei titoli di coda in cui si proiettano immagini di repertorio della pattinatrice, quasi ad avere conferma alle domande: ma davvero ha realizzato quel

triplo axel? Ma davvero ha avuto una vita così terribile?



In Her l'inganno della solitudine

<http://impagine.it/wp-content/uploads/2014/12/In-Her.m4a>

Di K.S.

Se inganni, inganna la morte, dice un proverbio irlandese.

L'inganno della solitudine è il filo rosso che Spike Jonze ci regala in HER. La genialità della contemporaneità che il regista americano (ha diretto Be John Malcovich) raffigura attraverso un continuo di piani sequenza fatto di selfie e panoramiche su città futuribili, dove regina indiscussa è la tecnologia di un mondo prossimo ad essere.

Tra sguardi malinconici su panorami metropolitani dipinti di verde e di grigio come la pellicola degli anni 70, gente distratta e veloce s'aggira per strade e palazzi vestita di pantaloni, girocollo e camicie colorate di giallo e arancione, come fossero quelle sì, l'unica nota vivace di quotidianità ripetitive e piatte, dentro appartamenti magnifici con viste mozzafiato. Per delegare poi la nostra fantasia ad ologrammi che si agitano discreti in salone, al posto della televisione

e del caminetto. Joaquin Phoenix il protagonista sul cui primo piano il film campa e si giustifica, per vivere scrive lettere d amore, per chi non può farlo, per chi non è capace come un antico scrivano dentro un' abbazia di vetro o ai bordi di una stazione ferroviaria. Theodoro è bello e triste, è buono e asociale. Tutto è concesso in questa modernità tecnologica tranne la realizzazione fisica del desiderio che si nasconde inevitabilmente nella perfezione di una normalità che pure è fatta ancora di gite al mare tra amici, di divorzi dolorosi e di separazioni inevitabili. L'amore allora diventa una voce, accidentata e attenta, presente ma distante, eterea, tanto da esistere e consistere se non in quella, una voce senza corpo senza odori senza gesti senza sguardi alla quale si può neanche rimproverare un sospiro. Come gli amori reali anche l'amore virtuale se ne andrà, finirà di esistere nella sua non esistenza reale, come se anche l ultimo baluardo di speranza di potere finalmente avere un amore in tutta quella solitudine, sia appunto un abbaglio, fatto di ricordi che rimandano solo a te stesso. Ma non è forse così, sempre? La virtualità delle relazioni prende forma in una realtà bucata, nella incolmabile solitudine sentimentale, quella sì, senza tempo. Theodoro abbandonato a quel punto fa l unica cosa concreta e reale s affaccia sui tetti della città illuminata con la sua amica, anch'ella in preda alla devastazione abbandonica prima reale, il marito la lascia per farsi Monaco buddista, poi virtuale, quella con la voce di un' amica che esiste soltanto in un suono fatto da algoritmi, e restano lì, insieme, seduti su un tetto a guardare il mondo, quel mondo che seppure ingrato e lontano è l unico dato, e per i tanti modi attraverso i quali lo si possa rappresentare, reale. Se vivi, possa tu vivere per ciò che sei, nella tua fallace contraddittoria insostituibile tangibilità, perché niente e nessuno può sostituirsi e sostituirci nell'ineffabile avventura del rapporto umano fatto, quello sì, di stupidi abbracci, di inevitabili baci.