

Tra eccentricità e realismo il cinema italiano si *mostra* a Venezia

Angela Bianca Saponari*

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" (Italy)

Ricevuto: 26 maggio 2026 – Pubblicato: 30 luglio 2026

Nella più importante sezione competitiva dell'82^a edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, a contendersi il Leone d'oro ci sono stati cinque film italiani. Un record, se si pensa alla complessa situazione in cui versa la produzione nazionale. Tuttavia, in concorso sono stati presentati titoli diversi per genere, formula e stile, che, segnalando una certa vocazione a lavorare dinamicamente, hanno manifestato un'ammirevole resilienza. Ad aprire la kermesse è stato *La Grazia*, l'atteso nuovo film di Paolo Sorrentino. La scelta non ha rappresentato solo un omaggio a quello che viene riconosciuto a livello internazionale come l'autore più interessante del sistema italiano, ma ha anche sottolineato l'impegno della manifestazione a evitare formule vuote edonistiche, concentrandosi invece su temi di grande attualità (non dimentichiamo che il Gran Premio della Giuria è stato assegnato al film palestinese *The Voice of Hind Rajab* scritto, diretto e co-montato da Kawthar ibn Haniyya, mentre imperversava il conflitto a Gaza).

Al centro del film di Sorrentino, infatti, ci sono due questioni morali che attanagliano il protagonista, un presidente della Repubblica a fine mandato che deve scegliere, da un lato, se concedere la grazia a due condannati colpevoli, loro malgrado, di omicidio, dall'altro, se firmare la legge sul diritto all'eutanasia. Si tratta di temi pressoché inediti nel cinema italiano, che confermano Sorrentino come regista attento ai problemi politico-istituzionali del Paese, oltre che alle ricadute sociali di certi orientamenti del potere. Tuttavia, sembra che tali questioni diventino nel film il pretesto per tornare su uno dei nuclei più fertili del suo cinema, ossia il rapporto tra estetica e vuoto esistenziale. Il film, infatti, si presenta come una sintesi matura della sua poetica, dove la forma estetizzante si fa strumento di scavo. In questo senso, tornando sulle formule stilistiche più riconoscibili dell'autore, finisce per assumere una nuova consapevolezza, quasi crepuscolare, apprezzata al Lido dai Giornalisti Cinematografici Italiani (SNGCI), che hanno assegnato a *La Grazia* il Premio Francesco Pasinetti 2025 per il miglior film italiano.

La storia segue il protagonista immerso in un mondo rarefatto e metafisico, che travalica la contingenza dei palazzi del potere in cui vive. Anche gli altri personaggi sembrano intrappolati in una dimensione sospesa: restano in bilico tra aspirazioni inconfessabili e l'incapacità di modificare il corso della propria esistenza. Il Presidente, in particolare, si trova nella difficile condizione di non sapere prendere una decisione. In questo

* ✉ angelabianca.saponari@uniba.it

senso, la “grazia”, mai definita esplicitamente quale provvedimento di clemenza individuale, diventa un miraggio, una presenza ambigua: può essere una forma di salvezza, ma anche un’illusione estetica, un velo che copre il vuoto. È così che il film si allinea perfettamente alla poetica del suo autore, in cui la redenzione impossibile dei personaggi finisce per cristallizzarli nell’impossibilità di un’esistenza sempre agognata e mai risolta. Tutte le figure disegnate da Sorrentino sembrano sempre a un passo dalla risoluzione, ma tra rivelazioni, incontri e gesti decisivi, ogni volta qualcosa si inceppa. E la grazia, se esiste, non basta. Oppure arriva troppo tardi o nel modo sbagliato. In questo senso, lo sguardo dell’autore appare profondamente pessimista, senza tuttavia mai diventare cinico. Egli non giudica i suoi personaggi: li osserva con una malinconia quasi affettuosa.

Visivamente, il film è come al solito impeccabile, con le sue carrellate sinuose, le composizioni pittoriche e una gestione della luce che richiama il barocco romano tanto caro al regista. Tuttavia, rispetto alle opere precedenti, qui la macchina estetica sembra meno compiaciuta e più disciplinata.

Se nei lavori precedenti Sorrentino era spesso accusato di compiacimento visivo, qui avviene qualcosa di nuovo e interessante: il rigore formale, nella sua ricercatezza, viene addolcito attraverso movimenti di macchina meno esibiti, composizioni visive meno enfatiche, un montaggio più lento, quasi contemplativo. Questa maturazione dello stile favorisce la costruzione di immagini molto evocative. Alcune sequenze, ad esempio quelle notturne o quelle ambientate in architetture monumentali, evocano una Roma sospesa, quasi astratta, più vicina a uno stato d’animo che a un luogo reale.

Anche la struttura frammentaria del racconto si allontana dalla narrazione convenzionale: ogni scena sembra risuonare con le altre, creando una rete di rimandi più emotivi che logici. A contare non sono tanto gli accadimenti, quanto il tempo che si deposita sui personaggi. La presenza di Toni Servillo è dunque centrale e, per certi versi, inevitabile. Il suo personaggio incarna una variazione di figure già esplorate: uomini colti, disillusi, spettatori della propria esistenza. Anche la sua recitazione è costruita per sottrazione: meno monologhi brillanti, più silenzi e uno sguardo che pesa più delle parole. Questa interpretazione misurata, resa attraverso micro-variazioni emotive, gli è valsa la Coppa Volpi per la miglior interpretazione maschile, per una prova intensa ma mai esibita.

Proprio in questa sospensione tra ricerca della grazia e vuoto contemplativo il film trova la sua identità più profonda. La chiusura ambigua lascia lo spettatore in uno stato di inquietudine che, tuttavia, alimenta la riflessione.

Una riflessione diversa da quella stimolata dal film *Elisa* di Leonardo Di Costanzo, che si muove su un terreno completamente diverso: un realismo asciutto, quasi documentaristico, che è poi la cifra distintiva dell’autore. Liberamente ispirato agli studi e alle conversazioni dei criminologi Adolfo Ceretti e Lorenzo Natali raccolti nel saggio *Io volevo ucciderla* (Raffaello Cortina Editore, 2022), con al centro la storia realmente accaduta di Stefania Albertani, condannata a vent’anni di prigione per l’omicidio della sorella e il tentato omicidio dei genitori, il film, co-sceneggiato dallo stesso regista, racconta una figura femminile complessa e le strade percorribili per una possibile redenzione.

In carcere da dieci anni, la donna, interpretata con efficacia da Barbara Ronchi, ricorda poco o nulla del delitto. Le conversazioni con un criminologo e il coinvolgimento nelle sue ricerche, attraverso dialoghi tesi e spietati, consentono alla memoria di emergere e prendere forma. Così, nel dolore della consapevolezza, lei potrà forse accettare, gradualmente, la sua colpa.

Il tema dominante è la responsabilità individuale in contesti sociali difficili. Di Costanzo non giudica il suo personaggio, ma lo osserva, affidando allo spettatore il compito di interpretare i fatti. Si tratta di un cinema che, evitando di cedere alla retorica, chiede allo spettatore attenzione e partecipazione, escludendo qualsiasi forma di spettacolarizzazione del dolore e del crimine.

La regia è invisibile ma rigorosa, costruita attraverso lunghi piani-sequenza, un uso controllato dello spazio e una narrazione fatta di silenzi, gesti e sottrazione.

La recitazione naturalistica dei personaggi restituisce una forte sensazione di autenticità. *Elisa* non viene mai trasformata nello stereotipo del criminale: resta contraddittoria, difficile da decifrare e, proprio per questo, profondamente umana. Il risultato è un film potente nella sua discrezione, destinato a lasciare un segno duraturo.

Un'altra figura femminile complessa è al centro del film *Duse* di Pietro Marcello, che accende i riflettori sulla vita della nota attrice Eleonora Duse attraverso un approccio che mescola biografia e reinvenzione poetica. Non si tratta di un biopic tradizionale, ma di un'opera stratificata che riflette sul mito e sulla memoria.

Nel film, Valeria Bruni Tedeschi dà corpo a una delle attrici più iconiche della storia del teatro italiano. Pietro Marcello, che firma anche soggetto e sceneggiatura, in linea con l'audacia del suo cinema, sceglie di raccontare gli ultimi anni della diva, attraverso articolate traiettorie fisiche ed emotive. Ne emerge il ritratto di una donna autodeterminata nelle sue scelte professionali: le difficoltà economiche riportano l'attrice sulla scena nel 1921, dopo un ritiro durato oltre dieci anni. Il bisogno riaccende nuovamente in lei la passione per il teatro, mentre la sua esistenza è scossa da instabili rapporti affettivi (come quello con la figlia Enrichetta o quello con l'amico Gabriele D'Annunzio), e da una certa asincronia rispetto ai grandi cambiamenti della storia.

Pur senza incedere alle logiche dell'agiografia più stucchevole, l'autore resta troppo riverente nei confronti della biografia e del mito, con la cui modernità e rilevanza simbolica non riesce a misurarsi fino in fondo.

Affida, infatti, l'eccentricità del personaggio al malinconico *overacting* di Valeria Bruni Tedeschi, il cui talento interpretativo restituisce della diva la gestualità di repertorio, le febbrili epifanie e il singolare temperamento. L'interpretazione così caricata, dunque, contribuisce a connotare il film di quell'atmosfera eccentrica e mortifera insieme, propria del disfacimento dell'epoca in cui è ambientato.

Marcello, come sempre, combina materiali d'archivio, ricostruzioni storiche e momenti onirici per creare un racconto personalissimo, che richiede allo spettatore una certa disponibilità a lasciarsi guidare più dalle sensazioni che dalla narrazione lineare. La dimensione compositiva resta, infatti, l'aspetto più interessante di questa operazione cinematografica che, parlando della diva, dice molto dello sguardo dell'autore, della sua visione del mondo e dell'arte, distante dalle piatte e sterili convenzioni narrative ed estetiche in cui il cinema nazionale spesso rischia di incorrere.

Ma Pietro Marcello, in questa edizione della Mostra, non è stato l'unico ad osare. Un'altra firma eccentrica del panorama cinematografico italiano, quella di Franco Maresco, ha realizzato *Un film fatto per bene*. Il titolo è già la dichiarazione ironica di un autore da sempre provocatorio, che qui prova a raggiungere una formula creativa più corrosiva che mai.

Tornato a Venezia sei anni dopo *La mafia non è più quella di una volta* (2019), film che ottenne il Premio Speciale della Giuria, sorprendendo chi lo aveva considerato ostico e indecifrabile, con questo nuovo lavoro Maresco espande la riflessione sulla propria opera, sulla Sicilia e sul cinema in genere, tematizzando la scomparsa dell'autore. Anche la proiezione di questo nuovo lavoro, posta in chiusura di concorso, ha suscitato sgomento, ma ha anche rappresentato di certo la formula più creativa e la proposta più originale tra quelle viste in sala.

La vicenda narrata prende la forma dell'indagine o, meglio, del disvelamento di più misteri di cui non si riesce a venire a capo. Un primo mistero ha a che fare con la ricerca di un film che Maresco avrebbe voluto realizzare, e che parla dell'incontro in Sicilia tra Santa Rosalia e San Giuseppe da Copertino, il frate minore che "sapeva volare". Un secondo mistero riguarda la ricerca del punto di contatto tra il viaggio del santo in Trinacria e l'incontro, nella Palermo degli anni Sessanta, tra un maestro elementare, conoscitore esperto del fraticello levitante, e Carmelo Bene, che di San Giuseppe ha drammatizzato le gesta. Infine, c'è l'indagine che sostiene l'intera narrazione e riguarda le sorti dello stesso Franco Maresco, di cui si sono ormai da mesi perse le tracce.

Attraverso la forma del mockumentary di matrice welliesiana, l'espedito narrativo della falsa indagine diviene qui, come già in film come *Il ritorno di Cagliostro* (2003) e *Belluscone – Una storia siciliana* (2014), elemento cardine della poetica del regista. Fuori da ogni schema narrativo, la follia della ricerca da un lato assume la forma realistica del pedinamento, dall'altro lato si permea del concetto beniano di depensamento, finendo per far scomparire l'autore metaforicamente ma anche fisicamente. L'obiettivo del film, in tal senso, è esplorare le contraddizioni delle forme assunte dalla cultura e dai media nella nostra società, in un gioco autoriflessivo che non salva nessuno, compreso il regista.

Visivamente meno ricercato rispetto ad altri lavori in concorso, il film punta tutto sulla forza del discorso e sull'uso del montaggio come strumento critico. Il risultato è un'opera scomoda, che rifiuta qualsiasi forma

di conciliazione. Non è un film facile né “piacevole”, ma è proprio questa sua natura antagonista a renderlo necessario.

Un documentario autentico è, invece, il quinto film della serie. Gianfranco Rosi prosegue il suo percorso nel cinema del reale con *Sotto le nuvole*, un’opera contemplativa che osserva vite marginali attraverso uno sguardo empatico ma mai invadente.

Rosi racconta la sua Napoli attraverso una serie di quadri apparentemente scollegati che, lentamente, si amalgamano in un senso unitario. Usa la ricostruzione storica, una prospettiva archeologica e diversi racconti di vita quotidiana per realizzare un viaggio nel tempo e nell’anima del territorio, liberandolo dagli stereotipi che hanno caratterizzato le molte narrazioni della città. A differenza delle operazioni realizzate nei film precedenti, come *Sacro Gra* (2013), *Fuocammare* (2016) o *In viaggio* (2022), qui non ci sono traiettorie geometriche da seguire. Il regista si lascia guidare dall’istinto e dagli umori della città per rendere omaggio alle diverse sfumature che la caratterizzano. Sfuggendo alle trappole del folklore, come a quelle dello stigma criminale, restituisce a Napoli e al suo territorio una complessità su cui poche volte le espressioni artistiche hanno insistito, per cui *o’ paese do sole* viene riletto attraverso una coltre di nuvole che assumono, sin dal titolo del film, diverse valenze. Sono metafora di precarietà, di transitorietà, ma anche di quella possibile leggerezza che era già emersa nella nota dichiarazione di Jean Cocteau che è stata posta dal regista in epigrafe al documentario: “il Vesuvio fabbrica tutte le nuvole del mondo”!

Il motivo delle nuvole, poi, si fa ricorrente, finendo per incidere anche sulla dimensione espressiva del film, che è stato realizzato in un bianco e nero carico di eleganti gradazioni di grigi. Tali sfumature trasferiscono sul piano cromatico le diverse tonalità emotive e simboliche che fluiscono attraverso la ricerca di Rosi il quale, ancora una volta, dimostra una straordinaria capacità di entrare in relazione con i suoi soggetti, restituendo loro dignità e complessità. Alla regia non occorrono arditi movimenti di macchina o virtuosismi estetici. L’essenzialità di pochi carrelli, insieme con una grande attenzione ai suoni e ai ritmi lenti dell’esistenza, offre un’esperienza immersiva e profondamente umana. Questo aspetto del documentario di Rosi è stato molto apprezzato al Lido ed è stato riconosciuto anche dall’assegnazione del Premio Speciale della Giuria.

Se si guarda ai cinque film italiani in concorso alla Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia 2025 come a un unico corpo, più che a titoli isolati, emerge un quadro sorprendentemente coerente: non tanto per stile o temi, quanto per la tensione comune tra forma e realtà, tra costruzione estetica e resistenza del reale. È proprio lungo questa linea di frizione che si gioca anche la loro diversa “premiabilità”. Non emerge una scuola, ma una pluralità di sguardi che, nonostante le tante imperfezioni, rendono il cinema italiano ancora vivo.