



Premio Cat 2025 – Edizione n. 9

Testi vincitori e relative motivazioni

Direzione artistica: Piero Verani

Nel concorso sono individuate quattro sezioni con i relativi quattro premi Cat principali. Quest'anno è stato introdotto il Premio Cat Teenager, riservato alla popolazione con almeno 16 anni e non più di 19 anni di età. Inoltre, vi sono quattro ulteriori riconoscimenti e le menzioni speciali. Anche nel 2025 è stato assegnato il Premio Cat Speciale: in occasione della proiezione del suo film "Una figlia" nella rassegna cinematografica estiva all'Arena Cantore, il regista e attore Ivano De Matteo ha ricevuto il Cat Speciale. Il Premio Cat Speciale è stato attribuito, dalla sua introduzione, a Michelangelo Frammartino, Kasia Smutniak, Giorgio Diritti e per l'appunto Ivano De Matteo.

Riconoscimenti extra per i testi più meritevoli

- MENZIONI SPECIALI
- TARGA ENRICA PRATI (a una giovane piacentina)
- TARGA GIUSEPPE PIVA (a un giovane o una giovane di Piacenza)
- Premio Speciale Cinepop Libertà per un elaborato su un film a cui si addice l'etichetta "cinepop" dell'omonima rubrica sul quotidiano Libertà
- Gran Premio della rivista Film Tv per la seconda migliore recensione della sezione tematica (quest'anno focalizzata sullo sport)

Premi ai migliori testi

- PREMIO CAT ALLA MIGLIORE RECENSIONE-TWEET (su film distribuiti in sala o piattaforma tra gennaio e novembre 2025 o presentati alla Mostra del cinema di Venezia 2025)
- PREMIO CAT ALLA MIGLIORE RECENSIONE STANDARD (su film distribuiti in sala o piattaforma tra gennaio e novembre 2025 o presentati alla Mostra del cinema di Venezia 2025)
- PREMIO CAT ALLA MIGLIORE RECENSIONE LUNGA "Cinema e Sport" (Tema edizione 2025: chi ha partecipa ha dovuto scegliere un film all'interno di un elenco indicato nel bando)
- PREMIO CAT AL MIGLIOR SAGGIO BREVE (sezione dedicata alla serialità: chi ha partecipato ha dovuto scegliere una serie tv all'interno di un elenco indicato nel bando)
- PREMIO CAT TEENAGER (con le stesse condizioni della sezione Recensione standard, ma solo per giovani tra 16 e 19 anni)

*Nelle prime tre pagine sono elencati i riconoscimenti e i premi assegnati.
Da pagina 4 a pagina 7 sono riportati i testi segnalati con la menzione speciale.
Da pagina 8 a pagina 13 si trovano gli elaborati premiati e le motivazioni.*

MENZIONI SPECIALI

Alcuni elaborati tra quelli non premiati meritano di essere segnalati per le loro qualità.

1. Serie: *L'arte della gioia*. Saggio breve di **Marianna Scarinci**, 25 anni Bologna, Università di Bologna
2. Film: *The Smashing Machine*. Recensione lunga di **Alessandro Monteriso**, 24 anni Napoli, Università degli Studi Roma Tre
3. Film: *Una battaglia dopo l'altra*. Recensione standard di **Lorenzo Scanni**, 25 anni Bologna, Alma Mater Studiorum Bologna.
4. Film: *Un anno di scuola*. Recensione standard di **Matteo Lagomarsini**, 23 anni La Spezia, Università degli Studi di Milano
5. Film: *Cloud*. Recensione lunga di **Mattia Gritti**, 25 anni Osio Sopra (Bergamo), Università degli Studi di Milano
6. Film: *Armand*. Recensione lunga di **Fiorenza De Gregorio**, 24 anni Ortona, Abruzzo, Università degli Studi di Milano

TARGA ENRICA PRATI

Sezione Recensione Standard. Film: *La voce di Hind Rajab*.

Lucia Cervini, 25 anni Piacenza, IULM

TARGA GIUSEPPE PIVA

Sezione Recensione-tweet. Film: *La voce di Hind Rajab*.

Gian Carlo Paperi, 18 anni Piacenza, Liceo "M. Gioia" di Piacenza

Premio Speciale Cinepop "Libertà"

e

PREMIO CAT "Teenager" (min 1000 – max 1400 battute)

Sezione recensione standard. Film: *Nosferatu*

Emilio Patavini, 20 anni* Genova, Università degli Studi di Genova.

*(19 anni durante il periodo di svolgimento del concorso, pertanto ha potuto risultare vincitore anche del Premio Cat Teenager)

Gran Premio "Film Tv"

Sezione recensione lunga dedicata allo sport. Film: *Challengers*

Fiorenza De Gregorio, 24 anni, Ortona (Abruzzo), Università degli Studi di Milano

PREMIO CAT ALLA MIGLIORE RECENSIONE-TWEET (max 280 battute spazi inclusi)

Film: Le città di pianura.

Elia Rover, 25 anni Buscate (Milano), Università degli Studi di Padova, corso di Scienze Psicologiche dello sviluppo, della personalità e delle relazioni interpersonali.

PREMIO CAT ALLA MIGLIORE RECENSIONE STANDARD (min 1000-max 1400 battute)

Film: Le città di pianura.

Vittoria Titone, 25 anni Palermo, Università degli Studi di Palermo.

PREMIO CAT ALLA MIGLIORE RECENSIONE LUNGA “Cinema e Sport”
(min 2000 – max 4000 battute)

Film: Challengers.

Riccardo Morrone, 22 anni Piacenza, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

PREMIO CAT AL MIGLIOR SAGGIO BREVE (min 5000 – max 7000 battute)

Serie: Andor.

Giacomo Bergamo, 25 anni Roma, La Sapienza

MENZIONI SPECIALI

Serie: L'arte della gioia. Saggio breve di Marianna Scarinci, 25 anni Bologna, Università di Bologna

"L'arte della gioia" è, prima di tutto, una serie sulla visibilità e sul potere dello sguardo: uno sguardo che si tende, si ritrae, si vela, si rivela. In questa chiave, la materia stessa della serie sembra organizzata intorno a un principio di disvelamento che agisce su più fronti: narrativo, visivo, corporeo.

La serie segue la vita di Modesta (Tecla Insolita) dall'infanzia rurale nella Chiana del Bove al rifugio nel convento della Sicilia benestante fino al palazzo aristocratico dei Brandiforti. Il suo percorso di formazione si intreccia con la Storia: Modesta nasce, significativamente, il 1 gennaio 1900, e le vicende della sua vita subiscono l'incursione degli avvenimenti storici dell'epoca, in particolare l'avvento della Prima Guerra Mondiale e l'epidemia di Spagnola. Questa cornice storica fornisce il terreno su cui si innesta la costruzione del suo sguardo, un percorso che è sempre insieme intimo e politico.

Il primo luogo in cui Modesta sperimenta la propria fame di curiosità è il convento in cui trova rifugio dopo l'incendio della sua infanzia. Entrata nelle grazie della superiora Madre Leonora (Jasmine Trinca), la piccola carpisce proprio in quello spazio di isolamento religioso degli stralci di (contraddittoria) emancipazione attraverso la conoscenza: libri, musica e astronomia le permettono di guardare indomita il mondo. Tuttavia, il convento è anche lo spazio in cui Modesta ricerca famelica l'affetto della superiora e sperimenta i tumulti della passione, il desiderio, in contrasto con la repressione alla quale il potere religioso sottopone le donne. Per la protagonista, il desiderio ha una funzione apertamente eversiva: il suo desiderare è un atto di sottrazione alle gerarchie, un tentativo di sottrarre senso ai ruoli imposti e riscriverli a proprio vantaggio. È in questa tensione primaria – tra sapere e desiderio, tra disciplina e trasgressione – che si forgia la struttura del suo sguardo.

La sfrontatezza del suo bisogno feroce d'amore la conduce a orchestrare i fili del destino e cannibalizzare l'esistenza di Leonora: dopo la misteriosa morte di quest'ultima, Modesta viene invitata a soggiornare nel palazzo della famiglia Brandiforti, dove la accolgono la principessa Gaia (Valeria Bruni Tedeschi) e la giovane principessina Beatrice (Alma Noce), sua coetanea. In questo nuovo mondo, Modesta si impossessa poco a poco dell'esistenza di Leonora, abbracciando la vita agiata che le viene proposta e affinando la propria conoscenza del mondo. Modesta coltiva rapporti passionali e promiscui prima con Beatrice, poi con il gabellotto Carmine (Guido Caprino), analizza gli equilibri di potere in modo da potervi penetrare e appropriarsi di ciò che per diritto sarebbe stato di Leonora: non solo dei suoi spazi e dei suoi privilegi, ma soprattutto delle sue reti affettive, dei suoi legami e del suo posto nell'ordine simbolico della famiglia Brandiforti: Modesta riplasma ciò che era di Leonora secondo il proprio desiderio. Allora, la sua fame diventa strategia, la sua vulnerabilità diventa arma, e il suo desiderio si struttura come modalità di lettura del reale.

L'incedere della vicenda procede per progressive rivelazioni, non segue, quindi, il lineare corso della storia, ma ricorre frequentemente ai flashback. Gli snodi centrali del passato che Modesta ha (letteralmente) mandato in cenere – la violenza sessuale subita dal padre, la morte della madre e della sorella, l'amicizia con Tuzzu, la morte della capra – ritornano alla luce nella sua seconda vita, a suggerire nuove interpretazioni e trasfigurare le sue scelte. Il passato diventa un terreno traumatico e insondabile allo sguardo esterno – ovvero allo sguardo dei personaggi che abitano il suo universo, non al nostro sguardo di spettatori – capace di infestare la visuale della protagonista, di farsi controfigura della giovane attraverso immagini che raccolgono le vittime che la giovane trascina con sé e da cui tenta continuamente di fuggire. Questo movimento circolare tra presente e rimosso prepara lo spettatore a comprendere la natura bifronte del suo sguardo: vorace e reticente, esposto e occultato.

Modesta è una protagonista che guarda il mondo con sguardo vorace – magneticamente incarnato dall'imperscrutabilità di Insolita –, che decide quando essere guardata e quando negarsi allo sguardo: il suo primo atto scenico è infatti la rottura della quarta parete. Nei primissimi minuti dell'episodio iniziale, Modesta guarda lo spettatore dritto negli occhi e confessa «di aver sempre rubato la sua parte di gioia». Questa confidenza magnetica si sedimenta come una cornice narrativa che ci accompagna per tutte le sei puntate, stabilendo un patto di prossimità che non è mai innocente, e che ci rende complici tanto dei suoi traumi quanto dei suoi crimini. Solo dopo aver attraversato la sua storia, questa rottura iniziale si lascia davvero comprendere come dichiarazione di potere.

Le scene in cui Modesta squarcia la frontiera mediale e si appella direttamente a noi sono spesso veicolate da riflessi, tende, veli, inquadrature spezzate, che impediscono una visione diretta, non mediata. Questa strategia visiva non è solo un artificio estetico, ma dispositivo centrale della narrazione: la storia avanza per

aperture e chiusure, per ombre scacciate e ombre che ritornano. Ed è attraverso questo continuo oscillare tra ciò che si mostra e ciò che si nasconde che l'atto erotico diventa, per Modesta, un atto conoscitivo: un modo per accaparrarsi qualcosa di più del mondo e di se stessa. Modesta si spoglia per vedere e per vedersi, per attraversare il desiderio come strumento, non come destino. La serie costruisce così un lessico visivo coerente con la sua stessa architettura narrativa: tutto è soglia, tutto è varco, tutto è potere.

Anche le due soglie paratestuali della serie si inseriscono in questo quadro: titoli di apertura e di coda sono profondamente coerenti con il modello del disvelamento. I primi si fondano su personaggi fuori fuoco, ombre, superfici che filtrano lo sguardo e polarizzano la tensione fra luce e buio. L'apertura colloca la storia in un universo primonovecentesco in cui il sole della Sicilia convive con le ombre della storia, preparando così la rivelazione di Modesta. La canzone che chiude ogni episodio, con il suo accumulo serrato di parole quasi identiche, agisce come un mantra che ripete e confonde, che promette e trattiene. Un rito sonoro che ribadisce metaforicamente l'indole multiforme di Modesta e sigla ogni episodio come una soglia da attraversare. Il paratesto, così, non è un'appendice ma una prosecuzione: la serie continua a guardare anche quando si chiude.

"L'arte della gioia" costruisce un universo narrativo in cui vedere significa prendere posizione, e in cui ogni immagine rivela solo ciò che Modesta permette di rivelare: è questa politica dello sguardo, insieme famelica e ferocemente controllata, a rendere la serie non solo un racconto di formazione ma un racconto di potere.

Film: The Smashing Machine. Recensione lunga di Alessandro Monteriso, 24 anni Napoli, Università degli Studi Roma Tre

The Smashing Machine

Recensione 4000 caratteri:

Quando ci si avvicina a "The Smashing Machine", bisogna essere consapevoli che si tratta di un'operazione doppia: un film sulla MMA che è simultaneamente un film sulla recitazione stessa. Dwayne "The Rock" Johnson, anche produttore dell'opera, non si limita a interpretare Mark Kerr – ne incarna la figura martoriata, le fratture psichiche, la tragedia di chi ha fatto del proprio fisico il mezzo per comunicare col mondo. È il confronto col retaggio di un personaggio pubblico costruito sull'ipertrofia, ed è significativo che questa decostruzione arrivi attraverso la storia reale di chi ha vissuto l'apoteosi e il crollo di quella medesima logica. L'operazione richiama "The Wrestler" di Aronofsky, dove Mickey Rourke interpretava un veterano del wrestling in declino quando la sua stessa carriera sembrava al capolinea: un film dentro il film, una "last dance" che era anche confessione personale. La scelta estetica di Benny Safdie si manifesta attraverso una patina ocre che avvolge ogni inquadratura, un'operazione filologica che ricrea la filigrana di un passato riattualizzato. La pellicola appare invecchiata, come un documento d'archivio disseppepito. Safdie condivide con Aronofsky l'uso dell'arena sportiva come metafora di alienazione, dove il corpo diventa merce da consumare fino all'esaurimento, ma è affine anche a "Rocky III": non per la retorica del riscatto, bensì per quella del vuoto che si spalanca quando si incontra la sconfitta. Mark confessa all'inizio che il ring è l'unico luogo in cui si sente davvero tranquillo. Lì, mentre l'obiettivo è massacrare un avversario, tutto acquisisce chiarezza cristallina. Soffrire, sanguinare, vincere: è una geometria perfetta. Perdere non ha mai senso. E quando perde, si apre una voragine. "The Smashing Machine" è la narrazione di un fallimento esistenziale. Mark è un pioniere di uno sport brutale abitato da uomini ipertrofici che incarnano un'etica quasi cavalleresca, consapevoli di mettere in gioco la propria vita per il brivido di un KO e l'ovazione del pubblico. Ma i problemi nascono dopo la campanella. La dipendenza che travolge Mark non è conseguenza dello sport, ma del vuoto che si apre quando si rende conto che l'unica cosa che lo fa sentire vivo non può durare per sempre. Se Johnson rappresenta la rivelazione di uno spessore attoriale inedito, Emily Blunt nel ruolo della fidanzata Dawn è il vero pilastro del film. Dawn non è mai un appiglio o una vittima collaterale. È un personaggio estremamente profondo, che naviga le proprie contraddizioni e si ritaglia una cornice per raccontarsi. La bravura di Blunt affiora soprattutto ai margini dell'inquadratura con uno sguardo, una postura, una furtiva lacrima. Immagini brevi ma densissime dove si materializza la tragedia silenziosa di chi ama qualcuno che ha già scelto la propria autodistruzione. Il rapporto tra Mark e Dawn incarna il conflitto tra due impossibilità: lui non può smettere di essere un fighter, lei non può continuare a salvarlo e ad annullarsi. Qui non c'è l'amore di Adriana che redime Rocky, ma la terribile constatazione che certe ferite devono rimarginarsi da sole. È inevitabile confrontare il film anche con "The Iron Claw", perché entrambi restituiscono lo smarrimento che circonda questi atleti essenzialmente masochisti, ma dove il film con Zac Efron indaga il trauma come eredità, "The Smashing Machine" si concentra sulla dissociazione

dell'individuo, su quel punto in cui corpo e mente non comunicano più se non attraverso il dolore, perché è l'unica cosa che permette a Mark di sentirsi reale. E la dipendenza è conseguenza logica di una vita costruita sul controllo di quel dolore. Ma il film non giudica, osserva con compassione, restituendo il ritratto onesto di un uomo che ha dato tutto ad uno sport che gli ha restituito poco. Safdie ci ricorda che dietro questi fisici da gladiatori, sotto i lividi e le tumefazioni, tanto di Mark Kerr quanto di Dwayne Johnson, c'è una fragilità vera, e un'umanità che arde.

*Film: Una battaglia dopo l'altra. Recensione standard di **Lorenzo Scanni**, 25 anni Bologna, Alma Mater Studiorum Bologna.*

Il cognome del protagonista di *Il petroliere* è Plainview: una «vista chiara» che testimoniava l'inizio del capitalismo, quando il mondo pareva ancora leggibile. Una battaglia dopo l'altra, al contrario, racconta un tardo capitalismo di microideologie in cui nulla è ciò che sembra: pionieri del Natale suprematisti bianchi, samurai messicani, suore che coltivano erba. Soprattutto, come Bob, si resta imbrigliati in codici di cui non si comprende più il funzionamento, vivendo fuori dal tempo, senza sapere che ora sia. Non sorprende, quindi, che il film si articoli sull'assenza di orizzonte: innumerevoli tunnel e cunicoli, colline ondulate che nascondono morte e orrore; la strada smette di essere un vettore con direzione e diventa un cerchio concentrico che spinge i personaggi allo scontro frontale, fino a rendere quasi impossibile riconoscere perfino il proprio padre. Eppure l'ottimismo di Anderson persiste: l'umanità del film non è definitivamente perduta nella catena di battaglie e ritorsioni e può riguadagnare la vista. A differenza di *Perfidia* e *Lockjaw*, che disconoscono la loro figlia perché incapaci di scendere a compromesso con l'attrazione per un possibile altro, Bob si mette in cammino — sotto la guida di Sensei, che sa perfettamente che ore sono — per salvare sua figlia: un gesto altruista, una rivoluzione, in un mondo folle in cui nessuno si sente più «god damn relevant».

*Film: Un anno di scuola. Recensione standard di **Matteo Lagomarsini**, 23 anni La Spezia, Università degli Studi di Milano*

È l'ultimo inizio del nuovo anno scolastico, è l'ultimo anno prima della Crisi, è l'ultima provincia italiana prima del confine: è il 2007 e siamo a Trieste. Laura Samani cristallizza quel preciso momento nel tempo e nello spazio prima che esso scivoli via, un presente che si credeva eterno e senza storia, come tale si crede ogni adolescenza. I tre ragazzi protagonisti del film alla Storia non ci pensano, per loro l'hanno già scritta i giovani irredentisti del romanzo di Stuparich, i confini non esistono più e se fossero mai esistiti vengono definitivamente obliterati dall'arrivo di Fred. Fred che è crisi, Fred che è Europa e Schengen, Fred che è una ragazza in una classe di soli ragazzi dove per sopravvivere ti devi fare ragazzo, gretto, camerata. Ma il corpo, come nell'esordio della regista, alla fine viene a galla e tutto esonda: la felicità insostenibile del primo amore, le gelosie, le amicizie che si sfilacciano per poi ricomporsi, la tragedia sfiorata. Gravità e leggerezza, le salite e discese che le strade di Trieste ti costringono a prendere, gli anni dove la coincidenza tra ciò che è così importante e ciò che è destinato ad andare via, verso l'università, il lavoro, non è mai così dolce e crudele.

“sei così cinica oramai
che neanche ti ricordi
non ti dimenticheremo mai
eri ed ora più non sei”

*Film: Cloud. Recensione lunga di **Mattia Gritti**, 25 anni Osio Sopra (Bergamo), Università degli Studi di Milano*

Era l'argent, una banale banconota, a governare il mondo senza Grazia dell'ultimo film di Robert Bresson. Di mano in mano, il nuovo «Dio visibile» non lasciava spazio al trascendente, segnando – a differenza del racconto di Tolstoj – l'eclissi di ogni salvezza. Ma se fosse proprio il denaro a perder consistenza? In "Cloud", quarantun anni dopo, Kiyoshi Kurosawa esplora un mondo, quello del cyber-capitale, in cui non vigono più le leggi di Dio o dell'economia: la finanza spadroneggia e l'operaio Ryōsuke può abbandonare un

lavoro sicuro per speculare, come reseller, a tempo pieno. La routine è consolidata: compra un oggetto, lo smaterializza con una foto, carica online e osserva lo schermo, rimettendosi al mercato. Riarticola la relazione bressoniana tra materiale e immateriale, lo sguardo secco di Kurosawa coglie i gesti (e non le psicologie) che, giorno dopo giorno, danno corpo alle eteree logiche del neo-capitalismo. È in una forma estremamente fisica, coi codici dell'action, che parte quindi la caccia a Ryōsuke che spacca il film in due. Tra le mani di carnefici tutt'altro che irreprensibili, nemmeno il redde rationem può però compiersi. La giustizia né perde né vince: semplicemente, non si dà. Ecco che l'ascesa al cielo, verso le nuvole, e la discesa agli inferi finiscono allora – suprema inquietudine – per confondersi.

*Film: Armand. Recensione lunga di **Fiorenza De Gregorio**, 24 anni Ortona, Abruzzo, Università degli Studi di Milano*

Nell'aula buia di una scuola elementare un bambino viene accusato di molestie sessuali. Se fosse tuo figlio, come reagiresti? Forse come Elizabeth, madre dell'ipotetico colpevole, magistralmente interpretata da Renate Reinsve sull'orlo di una crisi di nervi, la cui fragilità emotiva va rivelandosi con il crescendo della tensione. L'edificio è metafisico, un Overlook Hotel norvegese; il corridoio è un purgatorio, limbo di segreti sussurrati, i pianerottoli allucinanti, le scale infernali. Armand è un film di fantasmi: quello del padre defunto, che ancora infesta il presente dei protagonisti, e quelli dei bambini. Sebbene il dramma li riguardi direttamente, Armand e Jon non sono mai presenti, solo evocati da foto di classe e parole di genitori o insegnanti. Il trauma generazionale è una malattia, e da questa nasce una verità sfuggente, confusa, strumentalizzata. Dopo Jagten di Thomas Vinterberg, il cinema scandinavo torna ad indagare la congiunzione tra infanzia ed età adulta, e poi tra età adulta e società: l'ecosistema scolastico è specchio di una comunità giudicante, pronta a voltare faccia, a scapito di una reale giustizia. L'iperprotettività di Elizabeth non salva Armand dalle sue paure, anzi velocizza la sua corruzione. Così, la vicenda si chiude su una nota di confusione, qualcosa ci è sfuggito: il momento in cui i bambini sono diventati adulti.

TARGA ENRICA PRATI

Sezione Recensione Standard. Film: La voce di Hind Rajab.

Quale può essere il contributo del Cinema in un momento storico in cui la realtà supera i più terrificanti film horror? Una possibile risposta arriva con “La voce di Hind Rajab” di Kaouther Ben Hania, che riconferma così il suo impegno politico combinando documentario e finzione.

Il docufilm nasce attorno alla voce di Hind, per sempre sospesa nelle tracce audio delle telefonate ricevute dalla Mezzaluna Rossa il 29 gennaio 2024.

La scelta più interessante è indubbiamente quella di affrontare quelle che sono le ultime ore di una bambina di 6 anni dal punto di vista di coloro che non hanno potuto salvarla. Hania ci pone così in una posizione inedita: i piani sequenza e i primissimi piani ci costringono ad entrare nel vivo dell'azione e a far parte di quel tentativo di soccorso che sappiamo già essere fallimentare. Non occorre quindi la spettacolarizzazione del dolore con immagini crude perché lo spettatore provi sulla propria pelle quel senso di impotenza che affligge.

Il ritmo incalzante con cui le tragedie del mondo riempiono costantemente i feed dei nostri piccoli schermi, rischia di renderci testimoni passivi e anestetizzati. È invece il grande schermo del Cinema, amplificando storie e immagini, a coinvolgerci più intimamente.

Lucia Cervini, 25 anni Piacenza, IULM

Motivazione

Partendo da una domanda retorica, l'autrice del testo riesce a rendere con efficacia il valore non solo cinematografico, ma anche emotivo, di un film che si interfaccia con la realtà. E ricorda come il dramma della piccola Hind Rajab interroghi la nostra coscienza di esseri umani e di spettatori.

TARGA GIUSEPPE PIVA

Sezione Recensione-tweet. Film: La voce di Hind Rajab.

”العاطفة” ALEATIFA è la parola araba per emozione, emozione che ha creato la convergenza armonica di differenti sensibilità, suscitando in una sala gremita di liceali una comunione spirituale ed emotiva, materializzando nelle nostre lacrime la voce della piccola Hind.

Gian Carlo Paperi, 18 anni Piacenza, Liceo “M. Gioia” di Piacenza

Motivazione

Nonostante le brevità prevista da un tweet, l'autore rievoca lo stato d'animo della visione collettiva di un film che non lascia indifferenti con proprietà di linguaggio e originalità.

Gran Premio “Film Tv”

Film: Challengers

“Tu non sai cos’è il tennis... è una relazione”: così afferma Tashi (Zendaya), giovane promessa, davanti a Patrick (Josh O’Connor) e Art (Mike Faist), giocatori e migliori amici da sempre. Una manciata di parole che descrivono perfettamente l’essenza di Challengers di Luca Guadagnino, film dalla grande vitalità e autoironia, in cui tre sportivi intrecciano le loro vite in una fitta ragnatela di ambizione e desiderio. Seduti in riva al mare dopo una festa, con la notte che scende sulla loro adolescenza, non sanno ancora di avere iniziato una partita lunghissima, che influenzerà il loro presente e il loro futuro. Ma chi è il ragno, e chi la preda invischiata nelle sue reti? È Patrick, talentuoso tennista dal forte sex appeal, ma arrogante, pigro e

disilluso? Oppure Art, dalla bellezza statuaria, obbediente ma scaltro? Forse Tashi: affascinante e calcolatrice, il tennis è la sua vita, e dopo un grave incidente diverrà pensiero ossessivo; usa lo sport come mezzo per essere in controllo, per sentirsi vincitrice, eppure non sembra mai essere abbastanza.

Un colpevole, però, non c'è: tutti sono un po' ingenui e un po' subdoli, e ognuno di loro fa emergere parti nascoste dell'altro. Tashi tira fuori la grinta di Art, e lo guida, gli fa da padrona; con Patrick invece si scontra, il che genera conflitto, ma anche una certa tensione erotica. Lei, immediatamente cosciente di una certa omoeroticità tra i due, diviene punto di scontro e d'incontro: li divide, eppure li connette come mai prima, fisicamente e simbolicamente.

Guadagnino: un nome, una garanzia di psiche tormentate e corpi attraenti. *Challengers*, così sfacciatamente allusivo e lussuoso da risultare volutamente comico, lo conferma come maestro dell'eros. Se in *Chiamami col tuo nome* la bisessualità era una scoperta bellissima e dolorosa, qui è gioco e competizione, un rincorrersi appena accennato, passionale a modo suo. Come un voyeur, la regia seziona ed esamina il loro sudore, i loro muscoli tesi, ma si cimenta anche con inquadrature geometriche e sperimentazioni tecniche: divertente la scelta di mostrare la partita finale dal punto di vista della pallina, in un continuo scambio di soggettive impossibili che restituiscono la concitazione emotiva del momento. Nonostante l'alternanza tra presente e flashback, il film mantiene un andamento crescente, grazie ad un montaggio dinamico ed un magnifico climax. Completano il tutto la colonna sonora di Trent Reznor e Atticus Ross, che accompagna i ritmi forsennati dei personaggi, e i costumi, curati da JW Anderson, che completano la loro caratterizzazione.

Patrick è trasandato e vestito di scuro, il che aumenta la sua seduttività, mentre Tashi e Art indossano abiti chiari e stiratissimi, ad esprimere una ricchezza appena intuibile dal dettaglio di un sandalo Chanel.

Il tennis e il sesso sono il fulcro del film e si scambiano ripetutamente il ruolo di significante e significato. Proprio come la partita di tennis è un rapporto a tre tra i due giocatori ed il pubblico, *Challengers* prende il via da un ménage à trois promesso e non consumato: allo sport il compito rappresentare e sfogare questa tensione, il dovere di ricostituire la pace perduta. Inoltre, la bellezza di Tashi, da un lato effettivamente contesa e ambita, dall'altro è sfogo della passione che serpeggia tra Art e Patrick. Come già accaduto in un altro iconico terzetto cinematografico, quello di *The Dreamers* di Bernardo Bertolucci, il desiderio qui è centrale, impenitente e metaforico: rifuggerlo è inutile, assecondarlo è catastrofico, ma anche dolce.

Desiderando con la mente e con il corpo diamo forma ai nostri destini, per questo il finale di *Challengers* è pura liberazione e riconciliazione. La partita è il threesome tanto anticipato, l'urlo di Tashi un orgasmo collettivo. In fondo, stanno facendo ciò che hanno sempre voluto: "some good fucking tennis".

Fiorenza De Gregorio, 24 anni, Ortona (Abruzzo), Università degli Studi di Milano

Motivazione

Il testo è stato particolarmente apprezzato per la completezza dell'analisi, alcune felici intuizioni e per il periodare scorrevole ma non per questo banale. Chiusa efficace.

Premio Speciale Cinepop "Libertà"

e

PREMIO CAT "Teenager" (min 1000 – max 1400 battute)

Film: *Nosferatu*

Con il suo *Nosferatu* Eggers risale alle radici del vampirismo, alle superstizioni balcaniche che rivivono nella scena del rituale gitano, compiendo una vera e propria operazione filologica come in *The Witch*. Regista attento al folk horror, il suo conte Orlok è più vicino agli strigoi del folklore transilvano, un non-morto ansimante e putrescente che non azzanna al collo le sue vittime bensì al petto e che ha i baffi in omaggio al Dracula di Stoker. Tra citazioni a Fulci e all'espressionismo tedesco, la sua ricostruzione storica è curata nei minimi dettagli: Eggers non fa resuscitare solo il conte Orlok, ma fa rivivere anche una lingua morta, il daco. Una delle principali novità del remake è la centralità del personaggio di Ellen: in altri tempi sarebbe stata una «sacerdotessa di Iside», ma nell'età del positivismo che nulla può contro le forze inspiegabili del male viene trattata come un'inferma mentale, sedata a letto in preda a convulsioni degne de L'esorcista. Nei panni del Van Helsing di turno, l'eccentrico occultista Von Franz, compare anche Willem Dafoe, già presente in *The*

Lighthouse e Northman, oltrech  interprete di Max Schreck ne L'ombra del vampiro (2000). Nosferatu   una creatura belluina ed esecranda evocata dalle pulsioni sessuali della protagonista, ma coerentemente con il suo nome   anche il portatore della pestilenza, in un connubio riuscito di eros e thanatos.

Emilio Patavini, 20 anni* Genova, Universit  degli Studi di Genova.

*(19 anni durante il periodo di svolgimento del concorso, pertanto ha potuto risultare vincitore anche del Premio Cat Teenager)

Motivazione

La recensione contestualizza con intelligenza l'opera dell'autore, tra referenze e suggestioni. Non manca nemmeno la nota antropologica che coglie il vecchio nel nuovo di Robert Eggers.

PREMIO CAT ALLA MIGLIORE RECENSIONE-TWEET (max 280 battute spazi inclusi)

Film: Le citt  di pianura.

C'  un mondo segreto, di forma orizzontale, che sta nascosto fra il mare e la montagna: di sigarette e slot machine, di birre e pochi spicci, di amici fuggiti e tesori scomparsi. Per trovarne il senso, serve smarrirsi sul fondo di un'ultima bevuta.

Elia Rover, 25 anni Buscate (Milano), Universit  degli Studi di Padova, corso di Scienze Psicologiche dello sviluppo, della personalit  e delle relazioni interpersonali.

Motivazione

Una scrittura leggera e vivace, capace nella brevitt  di evocare con efficacia — anche sul piano visivo — le atmosfere del film. Il testo restituisce con precisione il senso di uno spazio e di un immaginario, trasformando pochi elementi in un quadro riconoscibile e suggestivo.

Un testo ellittico come il film, capace di evocare in poche parole un'atmosfera.

PREMIO CAT ALLA MIGLIORE RECENSIONE STANDARD (min 1000-max 1400 battute)

Film: Le citt  di pianura.

Nelle citt  di pianura raccontate da Francesco Sossai i personaggi stanno e si muovono entro dei contorni, margini geografici, frammenti mentali e linguistici. Un film che lascia l'impronta di un sorriso e un sentore di amaro in bocca; che risulta "delizioso" mentre si viene pervasi da una sensazione di muta malinconia. Road movie picaresco che riflette sulle vite tradizionali della post-modernit , di una regione costruita e resa intersezionale, di un delta umidiccio, attraverso filtri diversi: da un lato quello di due ex operai alcolizzati, disillusi ma ancora sognatori; dall'altro quello di un giovane studente di Architettura pi  disilluso e meno sognatore che, grazie all'incontro e al breve viaggio strampalato con Dorian e Carlobianchi, impara a mettere in prospettiva e a ridisegnare non solo soffitti, mura ed edifici con i loro confini ma altresit la sua visione di quel piccolo mondo veneto al di l  dei suoi perimetri e recinti edilizi. Emilio Lussu ne Un anno sull'Altipiano scriveva «Io mi difendo bevendo. [...] Contro le scelleratezze del mondo, un uomo onesto si difende bevendo»; e si tratta della stessa tattica - non strategia - a cui ricorrono i maestri improvvisati di Giulio, i quali cercano, barcollando tra le citt  di pianura, di insegnargli il valore della noia e a farsi scivolare di dosso i danni architettonici e morali che li circondano.

Vittoria Titone, 25 anni Palermo, Universit  degli Studi di Palermo.

Motivazione

Per la scrittura efficace, scorrevole, e per la bella intuizione del paragone con la prosa di Emilio Lussu che in fondo sottolinea il valore anche morale della particolare "resilienza" dei protagonisti del film.

PREMIO CAT ALLA MIGLIORE RECENSIONE LUNGA “Cinema e Musica” (min 2000 – max 4000 battute)

Film: Challengers.

In una nota del suo meraviglioso e imprescindibile "Federer come esperienza religiosa" (2006), David Foster Wallace scrive che «i grandi atleti sembrano catalizzare la nostra consapevolezza di quanto sia meraviglioso toccare e percepire, muoversi nello spazio, interagire con la materia». Questa “miracolosa” ma mai definitiva «riconciliazione tra gli esseri umani e il fatto di avere un corpo» postulata dal geniale autore statunitense sembra essere il nucleo centrale del cinema di Luca Guadagnino: una riconciliazione con il corpo e tra i corpi ma soprattutto una riconciliazione tra il corpo e l'idea, come testimonia l'ancor più recente "Queer" (2024), un manifesto tanto sghembo quanto tenero e penetrante della sua poetica.

È un'afosa domenica d'inizio agosto e in un anonimo tennis club della città metropolitana di New York sta andando in scena la finale di un torneo Challenger come se ne vedono tanti: gli sfidanti (i “challengers”, appunto) sono il campione in caduta libera Art Donaldson (Mike Faist) e la promessa mai avveratasi Patrick Zweig (Josh O'Connor) e, ancora una volta, si trovano a competere di fronte allo sguardo vigile della moglie-allenatrice di Art, Tashi Duncan (Zendaya), una maniaca del controllo tradita dal fato. È attorno a questo match al meglio dei tre set che Luca Guadagnino e lo sceneggiatore Justin Kuritzkes cuciono un dramma in tre atti che tra frequenti flashback e repentini balzi in avanti ripercorre i destini intrecciati dei tre protagonisti. All'interno della cornice del film sportivo, "Challengers" amalgama le sfumature da screwball comedy e l'approccio – narrativo ma anche figurativo – distaccato tipico del melodramma modernista mediante un'elaboratissima gestione in chiave post-moderna del campo (da gioco e visivo): instancabile come Alex De Minaur e imprevedibile come Sasha Bublik, lo sguardo ipercinetico di Guadagnino porta all'estremo il principio di ubiquità della mdp e dà prova di estrema consapevolezza stilistica non solo nel frequente impiego di ardite soggettive e oggettive irreali (degne di Busby Berkeley) ma, più in generale, nel continuo processo di disgregazione e ricomposizione dello spazio filmico alimentato dalla moltiplicazione dei piani e dai tagli sull'asse. Così, la «bellezza cinetica» e quasi coreografica di "Challengers" si esprime attraverso la sua estetica ipertrofica e colorata, nei toni patinati che amplificano l'efferata carica erotica dei corpi sudati dei soggetti, come evidenzia anche l'asincrona colonna sonora techno di Trent Reznor e Atticus Ross.

A differenza di "Julie ha un segreto" ("Julie zwijgt", Leonardo Van Dijn, 2024) in cui il rigido approccio realista in stile Dardenne ci costringe ad avvertire il violento schiocco della pallina in tutta la sua durezza, Guadagnino e Kuritzkes costruiscono un meccanismo sofisticato in cui il gesto filmico precede quello sportivo, se ne serve assorbendone il dinamismo e l'intensità al fine di trasformare il rettangolo di gioco in uno spazio di incontro-scontro, teatro stilizzato dell'attrazione e del desiderio, andando oltre il ruolo di pretesto visuale suggestivo e geometrico e fungendo da perfetto terreno di coltura per il triangolo scaleno affettivo nel quale sono incastrati i protagonisti. D'altronde, è chiaro fin da subito che per il regista palermitano «il tennis è una relazione», come sentenza seria anche Tashi all'inizio: dunque, il tennis come rapporto reciproco e come relazione introspettiva, contemporaneamente strumento d'incontro con l'altro e mezzo di auto-comprensione doloroso e instabile, alla pari dello "yage" (l'ayahuasca) di "Queer". «Stiamo ancora parlando di tennis?» si chiede confuso Patrick più volte nell'arco della pellicola. Ecco, analizzando "Challengers" viene da domandarsi: stiamo ancora parlando di tennis? Probabilmente no ma, di certo, parliamo di (grande) Cinema.

Riccardo Morrone, 22 anni Piacenza, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

Motivazione

Una lettura articolata e consapevole del film, capace di tenere insieme analisi stilistica, riflessione teorica e attenzione alla dimensione corporea del cinema di Guadagnino. Il testo evidenzia con precisione il ruolo dello spazio, del gesto e del movimento, leggendo il tennis come dispositivo narrativo e simbolico all'interno di un triangolo affettivo complesso quale quello dei protagonisti del film.

PREMIO CAT AL MIGLIOR SAGGIO BREVE (min 5000 – max 7000 battute)

Serie: Andor.

“La speranza di cui parlate è una trappola, è una brutta parola, non si deve usare [...] Mai avere la speranza! La speranza è una trappola inventata da chi comanda.”

Così, in una delle sue ultime interviste, Mario Monicelli ammoniva gli spettatori italiani dei primi anni Duemila. La sua disillusione sembra oggi essere diventata l'unica postura realistica, quasi una forma di impotenza volontaria di fronte al flusso vorticoso del mondo globalizzato. Un mondo che corre senza andare avanti, come un uomo su un tapis roulant: in apparenza in movimento, ma in realtà fermo. Mark Fisher sostiene, infatti, che la nostra condizione contemporanea (occidentale) è segnata dall'atemporalità. Parla di un eterno presente, condizione per la quale non siamo più in grado di situarci storicamente.

È in questo vuoto storico che si innesta Andor, la serie ideata da Tony Gilroy la cui seconda stagione, distribuita nel 2025 su Disney+, chiude il percorso narrativo cominciato tre anni prima. Pur muovendosi all'interno della mitologia di Star Wars, Andor costruisce un racconto che, spogliato di reali coordinate spazio-temporali, assume una carica universale, capace di manifestarsi ovunque e in ogni tempo. Le storie di Star Wars non si svolgono in un futuro remoto, come vorrebbe la prassi fantascientifica, ma nei tempi incerti e antichissimi delle favole. Anche quest'arco narrativo, legato indissolubilmente agli eventi di Rogue One, attinge dal punto zero della mitologia lucasiana - la distruzione della Morte Nera - e ne rafforza il valore simbolico. Le vicende di Andor però sembrano compiersi in una galassia che non è più così tanto lontana lontana, ma spaventosamente vicina.

Se la prima stagione raccontava di come un ladruncolo si fosse unito alla Ribellione per soldi, per poi innamorarsene, questa seconda stagione ci accompagna nella crescita di un movimento e di un suo leader. Descritta così, la parabola di Cassian Andor e della Ribellione richiama quella di Ali La Pointe e del FLN. Togliendo le spade laser e le predestinazioni eroiche degli Skywalker, Andor smitizza l'universo di Star Wars e restituisce alla lotta la sua materialità, evocando, in modo paradossale, una matrice realista che discende da La battaglia di Algeri.

In entrambi i casi, il punto di partenza è la repressione: la violenza imperiale o coloniale diventa il detonatore della ribellione. Per questo Gilroy e il suo team rifiutano la morale hollywoodiana – così presente nella saga di Lucas – che separa nettamente Bene e Male, scegliendo invece di oltrepassare il modello manicheo e accogliere la complessità come unico terreno di verità. Raccontano così non solo le logiche della Ribellione, ma anche quelle del potere.

In Andor, l'Impero non domina soltanto attraverso la forza militare, ma mediante un sistema diffuso di controllo. Ogni decisione nasce da una catena di comando impersonale, in cui la violenza si traduce in burocrazia: una razionalità amministrativa brutale che, nella scena della riunione tra gli alti funzionari, richiama da lontano le logiche di Wannsee. Il pianeta Ghorman diventa così un laboratorio del potere, dove si sperimentano le forme più sottili di dominio e sorveglianza: per estrarre le sue risorse, l'Impero deve controllare la popolazione senza mai rivelare le proprie reali intenzioni. L'Impero, in un universo senza social, capisce che il controllo non passa più dai fatti ma dalle emozioni: una verità costruita e reiterata diventa reale nella mente di chi la riceve. Così la realtà smette di essere condivisa, e la brutalità, spogliata del suo orrore, può apparire come atto necessario e giusto. Come mostrano le strategie di J. Edgar Hoover o l'Operazione Champagne del generale Mathieu, il potere tende a demonizzare non chi minaccia la sicurezza, ma chi mette in discussione l'ordine costituito. Il discorso di Mon Mothma nel nono episodio - “Ciò che abbiamo visto ieri su Ghorman è stato un immotivato genocidio!” - è uno dei rari momenti in cui la verità riesce a emergere, faticosamente, in superficie.

Ma l'oppressione altro non è che la maschera della paura. Andor racconta la nascita di una coscienza – prima individuale, poi collettiva – che attraversa i popoli della galassia. Gilroy mostra come ogni rivoluzione nasca da una rabbia personale che, passo dopo passo, si fa voce comune. Ogni rappresentazione orienta

moralmente lo sguardo dello spettatore – e, nel caso delle ribellioni, quasi sempre verso i ribelli. Andor, invece, restituisce una ribellione viva: caotica, ambigua, inquieta.

Non c'è più da indignarsi, né da aspettare. Smettere di aspettare significa entrare in qualche modo nella logica insurrezionale. Significa tornare a percepire nella voce di chi governa quel leggero tremolio di timore che non li abbandona. Per entrare in questa logica non esistono ricette, né futuri predeterminati. C'è solo la tensione continua dell'insurrezione. È questo il gesto politico dei ribelli di Andor: sostituire la promessa con la perseveranza.

I modi di abitare questa condizione sono diversi, spesso conflittuali, talvolta moralmente ambigui. Luthen Rael, ad esempio, pone cinicamente “la causa” al di sopra di ogni valore, sacrificando vite umane in suo nome e manipolando i suoi compagni come un burattinaio. Incarna l'apice dell'individualismo rivoluzionario: un uomo che agisce per gli altri ma senza gli altri. La sua visione è fredda e calcolata, una forma di ingegneria politica che funziona solo se qualcuno resta indietro. È la solitudine del sacrificio come metodo.

Lo stesso paradosso riaffiora nelle parole di Bix, che in un momento di dolorosa lucidità dice: “Se sto rinunciando a tutto, voglio vincere” – scegliendo la Ribellione invece dell'amore. In quell'istante la sua scelta smette di essere personale: il sacrificio individuale diventa gesto collettivo. Dolore, perdita e coraggio non appartengono più alle vicende dei singoli, ma compongono le tessere di un mosaico comune.

Perché il vero protagonista di Andor non è Cassian Andor, ma il noi che prende forma intorno a lui: il soggetto plurale della Ribellione. Non è un caso che nella serie tornino spesso scene di convivio: momenti di sospensione che sembrano provenire più dal mondo operaio di Ken Loach che dalla galassia di Star Wars. Esattamente come in “The Old Oak”, questo è il racconto di come una rete di singole persone, debolmente connesse nelle loro solitudini, si faccia comunità. È forse qui che risiede il significato perduto di “speranza”. Non più una trappola o sentimento astratto, ma un processo collettivo, qualcosa che si costruisce insieme, dentro un tessuto sociale che resiste all'atomizzazione. Nella condivisione, nelle paure trasformate in legami quotidiani, la speranza si fa politica: che sia in un pranzo improvvisato, una marcia funebre su Ferrix, un raduno nella piazza di Ghorman, una grande manifestazione in Algeria negli anni '60 o nel 2025 a Roma. Forse la rivoluzione, in fondo, non è più una questione politica ma esistenziale.

Giacomo Bergamo, 25 anni Roma, La Sapienza

Motivazione

Ottima analisi della serie e del suo sottotesto politico, con riferimenti non scontati che allargano il campo di visione con legami a titoli apparentemente lontani. Il saggio legge Andor come dispositivo critico del presente, intrecciando riferimenti teorici e cinematografici senza forzature e con piena consapevolezza del linguaggio seriale.

GIURIA

La giuria del Premio Cat 2024, delineata dal direttore artistico del Premio Cat **Piero Verani**, è presieduta da **Mauro Gervasini** e composta da **Ilaria Feole**, **Marzia Gandolfi**, **Beatrice Fiorentino**, **Claudio Bartolini**, **Barbara Belzini**, **Paola Piacenza** e **Ilaria Floreano**.

Dopo una preselezione, i testi in gara giungono all'attenzione della giuria in forma anonima: provenienza, cv, genere, età e identità delle persone che hanno scritto gli elaborati non possono influenzare chi fa parte della giuria.

Ulteriori dettagli (eventi collaterali, edizioni passate e bando) sul sito web www.cinemaniaci.org e sul canale YouTube <http://www.youtube.com/@cinemaniaci>