

## L'agente segreto. Un mondo fuor di sesto

Giampiero Frasca

12 Febbraio 2026

L'eco suscitata da *L'agente segreto* rappresenta probabilmente la grande occasione per apprezzare anche in Italia la raffinatezza del cinema di Kleber Mendonça Filho, finora considerata soltanto dagli accaniti frequentatori di festival e dai cinefili raddomanti, avidamente alla perenne ricerca di ogni novità possibile. Quello del regista brasiliano, originario di Recife, Stato di Pernambuco, ambientazione privilegiata della quasi totalità delle sue storie, è un cinema che, a dispetto della sua evidente compattezza concettuale, appare in continua evoluzione e quindi da recuperare necessariamente nei suoi episodi passati, tre lungometraggi – più alcuni documentari e una serie molto lunga di corti – altrettanto intriganti quanto quest'ultimo capitolo, ultra-premiato. *L'agente segreto* è stato infatti un'autentica rivelazione a Cannes, dove ha portato a casa il premio per la miglior regia e per il miglior attore (a Wagner Moura), e il recente vincitore del Golden Globe per il miglior film straniero, oltre che candidato a ben quattro degli imminenti Oscar, sempre come miglior film (in assoluto e internazionale).

Mendonça ha uno sguardo particolare sulle cose e su come queste debbano essere mostrate, ancora prima di essere raccontate. Se le soluzioni adottate appaiono molteplici e diversificate, le sue storie sono sempre ancorate intorno a due aspetti fondamentali, filtrati costantemente da un terzo, non meno importante: la forza coercitiva del potere in tutte le sue manifestazioni inique, aggressive e claustrofobiche e l'importanza della memoria, individuale come indispensabile viatico di quella collettiva. Il tutto visto e proposto sempre attraverso il diaframma del cinema, inteso come dispositivo narrativo con la sua storia e le sue precise dinamiche di genere e rappresentazione, non come semplice mezzo di restituzione delle vicende. Per una realtà che solo attraverso la sua riconversione cinematografica diventa poi il resoconto attendibile di una visione critica della storia del Paese.



Un paese, il Brasile, visto nella sua sineddoche affettuosa e indicativa, la città natale del regista, di cui si indagano le contraddizioni, le situazioni surreali, l'indolente corruzione, specchio di una dismisura che è dramma politico reso grottesco anche dalla sorprendente galleria di personaggi che popolano tutti i suoi film. Gli addetti alla sorveglianza notturna di un'unica strada assetati di vendetta ne *Il suono intorno*, il suo esordio nel formato lungo, nel 2012; la donna coraggiosa arroccata nella sua abitazione contro le pressioni di un'aggressiva società immobiliare in *Aquarius* (2016); l'indomita difesa di un paese isolato dall'invasione capitalista di un manipolo di violenti turisti yankee in *Bacurau* (2019; Premio della Giuria a Cannes): ovunque sono sempre gli stessi aspetti ad amalgamarsi in una miscela articolata, in cui l'arroganza del Capitale, il neoimperialismo, la protervia delle classi dirigenti attraversa le epoche, le confortanti certezze del passato per mostrare un volto impietoso e deformato da elementi surreali. Un volto trasfigurato e proposto attraverso una visione cinefila, coerente con la formazione di critico cinematografico di Mendonça, che fa sì che le strade di Recife, estrapolate dal contesto, diventino una versione accidiosa di *Fa' la cosa giusta* (in *Il suono intorno*), uno spaghetti-western del deserto ( *Bacurau*), la lotta di un monumento del cinema brasiliano (Sonia Braga) contro la politica di sopraffazione (*Aquarius*).

*L'agente segreto* va letto nella stessa ottica. È un film su un periodo oscuro della storia brasiliana, «uma época cheia de pirraça», recita la didascalia iniziale, un'epoca piena di guai, di malizia. Un frammento della dittatura militare immediatamente successivo al periodo [raccontato da Walter Salles in \*Io sono\*](#)

[ancora qui](#), con un presidente, Ernesto Geisel, che era succeduto a Emilio Médici, il responsabile del momento più repressivo del (poco più che) ventennio conclusosi nel 1985. E come premessa alla sua prospettiva cinematografica della Storia, Mendonça svuota completamente di qualunque occorrenza le attese, ribaltando la precisa aura del titolo nella fuga sotto falso nome di un rifugiato che di professione faceva lo scienziato e agendo in modo eccentrico sul concetto di suspense a cui un tale titolo comunque predisporrebbe (e riferendolo unicamente al trailer del film *Le magnifique* che il protagonista vede in una sala nel corso del film). Ad eccezione della prima lunare sequenza in una stazione di servizio, in cui sono forniti preliminarmente tutti gli elementi di una nazione surriscaldata dal Carnevale e che ha i margini entro cui muoversi nella normalità indifferente della morte, nell'anarchia del potere, nella sua corruzione e in quel timore costante di collocarsi nella giusta dimensione («Se me ne vado mi licenziano, se resto mi trovo con la carne in decomposizione», ammette esasperato il benzinaio per giustificare il cadavere trovato nella piazza di sosta e lì rimasto per giorni), la prima parte del film è completamente priva di qualunque criterio di suspense. Perché Mendonça prende il genere e lo ribalta, lo disattende, lasciandone solo l'involucro e sollecitando domande (l'allusione alla barba che dovrebbe insospettire la polizia, i documenti in una scatola, il termine «rifugiati» da non usare) a cui sarà fornita risposta soltanto in seguito, in un flashback rivelatore.



A differenza di Salles in *Io sono ancora qui*, in cui la minaccia era avvertita solo da esseri più accorti e sensibili, capaci di vedere attraverso l'unica prospettiva consentita, Mendonça esilia tutto in un fuoricampo storico irriducibile con il quale il film si relaziona indirettamente. Il Potere si manifesta attraverso la sua assenza, che dà vita a feudi autonomi di autorità, come l'ordine clientelare rappresentato dal commissario Euclides Cavalcanti (altro riferimento cinefilo) o la prepotenza del denaro di Henrique Ghirotti. La minaccia è un'essenza dovuta a un mondo uscito

dai cardini, senza alcun asse, e la sua natura è dotata di una compatta invisibilità che impedisce una qualunque chiara attribuzione a canoni riconoscibili, relegando al di fuori dell'azione anche la sorte finale del protagonista.

La minaccia è il Brasile stesso, come dice la collaboratrice dei rifugiati Elza (Maria Fernanda Cândido), metaforizzata ancora dall'ottica cinematografica nella figura mostruosa e incombente dello *Squalo* spielberghiano, pellicola di culto tra il pubblico di Recife e spettro dentro il quale vengono smaltiti i corpi dei dissidenti gettati nell'Oceano Atlantico su cui la città si affaccia. Non una spy-story, quanto un film dell'orrore, come quel *Presagio* proiettato nel cinema di proprietà del suocero del fuggitivo Wagner Moura, nel quale la reazione spaventata del pubblico fa anche da indicativo commento sonoro al racconto del passato del protagonista, mentre lo rivela a Elza in una sala attigua alla grande sala di proiezione. Quella che *L'agente segreto* realizza è una commistione tra generi che torna sotto forme molteplici e che al centro ha una riflessione consapevole, di fatto metadiscorsiva, sulla produzione delle storie, sulla loro varia natura germinativa.

Il fuoricampo cui si accennava in precedenza è il recupero di un passato attendibile, di una memoria puntuale in un paese che, secondo quanto ha riportato lo stesso Mendonça in un'intervista al «New Yorker» (Stephania Taladrid, *The Brazilian Director who's up for Multiple Oscars*, 1° febbraio 2026), ha la tendenza a non voler affrontare criticamente i propri traumi. Il presente narrativo con cui il film è proposto per circa tre quarti d'ora non è tale, perché è una ricostruzione indotta (immaginata? Messa in scena? Appunto, la metadiscorsività) da alcune audiocassette che riportano dialoghi, testimonianze e comunicazioni utilizzati da due ricercatrici universitarie per ricavare da tempi politicamente oscuri una verità attendibile su una delle tante vittime del periodo, di quel periodo di *pirraça*.



Per Mendonça, in maniera opposta rispetto a Salles pur arrivando a un punto di convergenza pressoché simile, è il sonoro che genera il diegetico, quello stesso sonoro che altrimenti, senza una sua trascrizione in immagini, rimarrebbe totalmente invisibile, nascosto in un archivio e quindi, di fatto, ignorato. Chiarificatore appare un dialogo apparentemente di raccordo tra Wagner Moura e il figlio in automobile, quando il bambino sostiene di aver *visto* la gamba mangiata dallo squalo di cui tutti parlano nella radio del nonno, incurante della perplessità del padre. Come ricorda lo stesso regista nelle prime sequenze di *Retratos fantasmas* (2023), viaggio nella memoria della città di Recife vista attraverso la storia delle sue sale cinematografiche, per tale metodo di lavoro Mendonça ha preso ispirazione dall'approccio della madre, la storica Joselice Jucá, solita registrare interviste su ogni suo aspetto di studio, in una continuità che, una volta ascoltata, è molto simile al flusso su cui si basano i documentari. Un autentico viaggio nel tempo alla ricerca di una traccia veritiera sul passato.

Il sonoro è solo l'elemento generatore, perché nel cinema di Mendonça la componente visiva è parimenti molto ricca. Le sue inquadrature sono contenitori in cui gli elementi entrano in connessione diretta per creare un sovrasenso, la cui decodificazione permette di comprendere la varietà degli aspetti referenziali e simbolici impiegati per raggiungere un significato ulteriore, spesso oltre la pura denotazione. In questi contenitori, lo spazio è sfruttato in larghezza e profondità, talvolta con qualche artificio ottico, come il (consueto, nel suo cinema) ricorso allo *split field diopter*, effetto dovuto a un tipo particolare di lente convessa a metà e utilizzato per dilatare maggiormente la distanza tra i personaggi in primo piano e quelli sullo sfondo. Effetto con cui, oltre a contestualizzare l'epoca di ambientazione con la sua riconoscibilità demodé, si evidenziano gli elementi in opposizione spaziale per suggerire connessione nella lontananza (il primo incontro tra il protagonista e il figlio, il passato e la sua eredità nel presente) oppure minaccia incombente (il killer giunto nell'ufficio per colpire). In altre occasioni, le relazioni sono tra i piani di due scene differenti, legati da un riferimento verbale che nel segmento successivo diventa ironico motivo visivo (ad esempio, l'ordine impartito ai killer di sparare in bocca al protagonista diventa immediatamente dopo una visita dentistica cui la futura vittima è sottoposta; oppure il racconto di una ragazza uccisa per impedirle di emanciparsi seguendo dei corsi all'università vede nella scena seguente la domestica della casa dei rifugiati indossare una t-shirt della Banorte universitaria).

Questa grande accuratezza nella messa in quadro rende il film (e tutti i film precedenti) un flusso in cui l'estetica si fonde con la tesi politica, scavando nei meandri altrimenti nascosti di una memoria storica e personale che ha sempre marcati tratti di metanarrazione cinematografica. Sono film, ma potrebbero

essere tranquillamente dei memoir o dei trattati sociopolitici con i quali si sollecita il Brasile (e non solo) a non dimenticare, per evitare che la Storia si ripeta, con tutta la sua penosa *pirraça*.

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

---

