

N° 35 - giugno - settembre 2016 - 8,50 €

epidos

cinema psyche e arti visive



CINEMA e PASSIONE

cult

La passione di
Giovanna d'Arco
L'Atalante

nel film

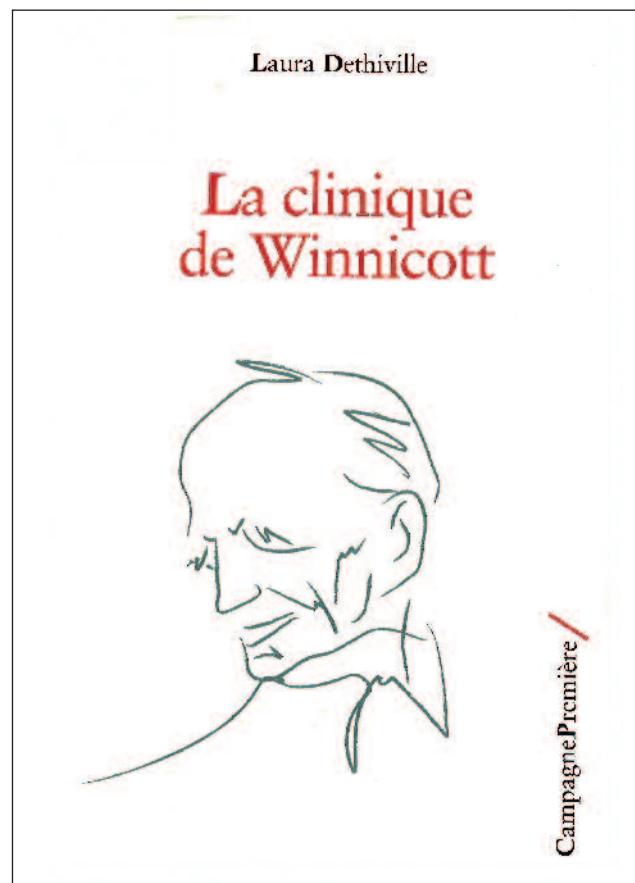
Fuocoammare
il personaggio
Adamo Vergine

l'altro film

Lo chiamavano Jeeg Robot
arti visive
William Kentridge



Lore Schacht *La grande porta*



cinema e passione

a cura di Lori Falcolini e Pia De Silvestris

Creata e scritta da psichiatri,
psicoanalisti junghiani e freudiani ed
esperti di cinema

RIVISTA QUADRIMESTRALE

Registrazione presso il Tribunale
di Roma: n° 174/2004 del 23.04.04
n° di iscrizione ROC: 17439

Distribuzione

eidos si riceve per abbonamento annuale
ed è distribuito nelle maggiori librerie.

Distribuzione nelle librerie Feltrinelli:

JOO DISTRIBUZIONE

Via F. Argelati, 35 Milano

Modalità di abbonamento

Pagamento anticipato tramite
versamento su c/c postale n° 51697142
intestato alla Associazione Culturale Eidos
di 20 €

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Antonella Antonetti, Luisa Cerqua,
Cecilia Chianese, Antonella Dugo,
Pia De Silvestris, Lori Falcolini,
Barbara Massimilla

Hanno collaborato in questo numero:
M. Balsamo, D. Brotto, F. Fabbri
B. Genovesi, S. Gubbini, E. Guillaume
G. Leo, A. Licciardello, M. Olivieri
F. Pedroni, A. Piccioli Weatherhogg
F. Proietti, E. Salerno, F. Sgheri
L. Vagnetti, A. Vergine

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Impaginazione

margodesign

Stampa

Pressup
Via Cassia 36/300 - 01036 Nepi (VT)

Segreteria abbonamenti

eidos
abbonamenti@eidoscinema.it

Sostengono il progetto **eidos**:
Paolo Aite, Dario Argento,
Goffredo Bettini, Vincenzo Bonaminio,
Mimmo Calopresti, Stefano Carta,
Sergio Castellitto, Domenico Chianese,
Luis Chiozza, Giorgio Corrente,
Cristina, Francesca e Paola Comencini,
Roberto Faenza, Elda Ferri,
Matteo Garrone, Andreas Giannakoulas,
Lorenzo Hendel, Antonino Lo Cascio,
Giuseppe Maffei, Mario Martone,
Silvio Orlando, Sergio Rubini,
Stefano Rulli, Lucio Russo,
Gabriele Salvatores, Studio Azzurro,
Adamo Vergine, Paolo Virzì.

Copertina

Dido & Aeneas di Sasha Waltz

Ensemble @Sebastian Bolesch

RomaEuropa Festival

In scena al Teatro dell'Opera di Roma
settembre 2016.

sommario giugno / settembre 2016

- 2 editoriale**
Cinema e passione
di P. De Silvestris e
L. Falcolini



- 4 cinema e psyche**
Cinema e psicologia
di A. Angelini

- 8 l'intervista**
Matteo Rovere
di L. Falcolini

Francesca Manieri
di L. Falcolini

- 14 cult**
*La passione di Giovanna
d'Arco*
di M. Balsamo
Lezioni di piano
di A. Piccioli Weatherhogg
Ragione e sentimento
di A. Dugo
L'Atalante
di D. Brotto

- 24 nel film**
Fuocammare
di P. De Silvestris
Il labirinto del silenzio
di A. Antonetti
Macbeth
di E. Salerno
Suffragette
di E. Guillaume
I miei giorni più belli
di F. Proietti
Whiplash
di A. Vergine e F. Sgheri
Demolition
di G. Leo



- 38 Il personaggio**
Roberto Andò
di B. Genovesi e M. Olivieri

Adamo Vergine
di A. Licciardello

- 46 l'altro film**
Lo chiamavano Jeeg Robot
Dialogo con G. Mainetti
di B. Massimilla



- 50 approfondimento**
Die Architekten
di L. Vagnetti
Melò
di F. Pedroni

- 56 arti visive**
William Kentridge
di F. Fabbri
Mapplethorpe
di F. Fabbri



- 62 festival**
Cinemente
di S. Gubbini

- 64 eidos-news**
Invulnerabile
di B. Massimilla

CINEMA E PASSIONE

Pia De Silvestris e Lori Falcolini

*Scuote l'anima mia Eros
come vento sul monte
che irrompe entro le querce;
e scioglie le membra e le agita,
dolce amara indomabile belva.*

*Ma a me non ape, non miele;
e soffro e desidero. (Saffo)*



L'Atalante di Jean Vigo, 1934



Passione di John Turturro, 2010

In un'epoca in cui "La nostra società non fa l'apologia del desiderio, fa piuttosto l'apologia delle *voglie*, che sono un'ombra impoverita del desiderio, al massimo sono desideri formattati e normalizzati...[e] se le persone non trovano quello che desiderano si accontentano di desiderare quello che trovano."(Miguel Benasayag e Gérard Schmit, *L'epoca delle passioni tristi*) ci sembrava importante dedicare un numero di Eidos alle passioni.

Passioni dettate dal desiderio, non da bisogni utilitaristici e godimenti "al di là del principio del piacere". L'irrompere di una passione crea una cesura tra il prima e il dopo nell'esistenza di un individuo; chi infatti non conosce le vette impetuose e i precipizi a cui può condurre imprevedibilmente una passione? Vivere una passione apre la coscienza a una dimensione più autentica e la spinge nei territori dell'*eros* e della creatività.

John Turturro, figlio di un immigrato italiano e una cantante jazz, ha chiamato significativamente *Passione* il suo viaggio a ritroso nella musica, quella popolare di Napoli piena di *anima* "in grado di modulare l'intera gamma dei sentimenti umani: l'amore, la perdita, il sesso, la superstizione, l'immigrazione, le rivolte sociali, la nascita e la morte".

Teatro di questa sceneggiata cantata e ballata da grandi artisti sono i vicoli e le piazze della città partenopea, "dipinta di suoni" e di musica "essenziale per la sopravvi-

venza della gente"; sono i palcoscenici *veraci* della passione dove ci si può perdere; sono gli ardenti e misteriosi Campi Flegrei in cui illusi cercatori di petrolio con '*o turbante* in testa e '*o narghilè* scavano e ballano sul ritmo dannato di *Caravan petrol* cui fa da contrappunto il raglio "esoterico" di un asino acconciato come un cammello.

Il termine passione esprime una forza particolare dell'essere umano che si può concretizzare o come spinta amorosa o come forza sublimata per un ideale.

Nel cinema, come nella vita, vediamo rappresentate entrambe queste possibilità ma è, specialmente nel suo aspetto sublimato, che la passione si realizza fino a diventare figura eroica o mitica. Ed è anche per questo che il cinema stesso è per la maggior parte delle persone una grande passione.

Spesso questa passione può essere negata o vissuta solo segretamente, ma talvolta proprio coloro che la nascondono, ci meravigliano quando improvvisamente confessano che il cinema è una quotidiana salvezza. Una salvezza che passa attraverso le dinamiche della sublimazione, che riguardano la capacità della mente di sostituire in parte l'oggetto del desiderio.

Quando la sublimazione fallisce la passione può diventare distruttiva o autodistruttiva, com'è magnificamente esaltata in due film dallo stile diverso: *Adele H.* di Truffaut e *Dogville* di Von Trier. •



Le Voyage dans la lune di Georges Méliès, 1902

CINEMA E PSICOLOGIA

Alberto Angelini

È spesso nel buio delle sale cinematografiche che l'ideale schieramento di quelle forze della psiche chiamate affetti muta radicalmente il suo profilo.

Gli attori e le loro gesta evocano in noi potenti emozioni; ma è la situazione cinematografica, in sé, che rende così influenti queste vicende immaginarie. Psicologicamente, lo schermo cinematografico, più del palcoscenico teatrale, offre allo spettatore uno spazio fittizio che ha tutte le caratteristiche della realtà. Il cinema *presenta*, il teatro *rappresenta* (Angelini, 2014). Si tratta di un sentimento di realtà affettiva, non tangibile, che rammenta quella sperimentata nei sogni. Gli studi sulla percezione cinematografica si sviluppano per tutto il Novecento, intrecciandosi con diverse discipline della psicologia. Le radici affondano nella scuola della Gestalt e nella psicoanalisi, per poi evolversi a tutto campo. Viene studiato il problema percettivo del movi-

mento, le rappresentazioni cinematografiche del tempo e dello spazio, gli effetti delle inquadrature e dei movimenti di macchina, i possibili significati delle tecniche di montaggio, la psicodinamica dello spettatore, le implicazioni nell'ambito della psicologia sociale e così via. La psicologia fisiologica della percezione cinematografica svolge attualmente ricerche che vanno dallo studio dei neuroni specializzati nell'analisi delle singole caratteristiche di movimento degli stimoli visivi, fino alla registrazione dei movimenti oculari dello spettatore. Per i ricercatori il film è divenuto uno strumento scientifico per studiare la mente umana; come fecero numerosi grandi psicologi del passato (Lorenz, Von Fritsch, Spitz, Pavlov, Köhler, ecc.) che ricorsero al cinema sia per illustrare le loro scoperte, sia per individuare i "dati" delle ricerche. La percezione cinematografica, per molti aspetti, è un campo che promette



Mamma Roma di Pier Paolo Pasolini, 1962

ancora interessanti contributi alla ricerca. Le rappresentazioni cinematografiche del tempo e dello spazio collocano lo spettatore in un mondo immaginario, fuori dalla realtà e dalla vita umana. Gli sviluppi storici del linguaggio cinematografico (ritmo, tipo di inquadrature, montaggio, colore, sonorizzazione, elettronica, ecc.) modificano, nel tempo, le abilità percettive dello spettatore. Il cervello di uno spettatore odierno è anatomicamente identico a quello di chi guardava, alla fine dell'ottocento, le prime pellicole di Méliès; ma il contesto storico e tecnologico è diverso, quindi è diverso il cinema. Anche le funzioni cerebrali preposte alla percezione cinematografica si *storicizzano*; gli spettatori contemporanei possiedono delle abilità percettive, alimentate anche dalla televisione e dalle nuove reti mediatiche, differenti dai loro predecessori e sono costretti a frequenti e faticosi adattamenti; mentre, per i nuovi nati, proprio in virtù della storicizzazione delle funzioni cerebrali, il contesto percettivo, cinematografico e non, diventa un dato accettato e consueto. È uno dei modi in cui il cinema *modifica* la storia umana. Sono stati soprattutto gli studi di Aleksandr Lurija e Lev Vygotskij ad alimentare questo tipo di prospettiva teorica (Angelini 1988; 2002). Vygotskij, in particolare, fu amico del grande regista Sergej Ejzenstejn, che ne fu influenzato sul piano concettuale e realizzativo. Il cinema, nel corso della sua storia e del suo sviluppo tecnologico e linguistico, ha mantenuto la straordinaria capacità di collocarci emotivamente fuori dal quotidiano e dal familiare. Volendo, a tal proposito, suggerire una elementare perio-

dizzazione, individuiamo: il *Cinema delle origini*, quello dei Lumière e dei Méliès; era una macchina delle meraviglie che *emozionava* senza dover proporre vicende con un vero e proprio sviluppo narrativo.

Il *Cinema classico*: dagli anni Venti ai Cinquanta, anche con l'avvento del sonoro matura, soprattutto a Hollywood, il potere della *narrazione*. In questo periodo il cinema si svincola da una immagine sociale di tipo ludico, per qualificarsi come vera e propria arte (Arnheim 1933-1938). Il *Cinema moderno*, dal dopoguerra agli anni Ottanta propone, tramite molteplici tendenze, il primato della *consapevolezza*. È il trionfo del film d'autore e il pozzo senza fondo da cui, essenzialmente la psicoanalisi amante del cinema, continua a estrarre tesori. Alfred Hitchcock e Orson Welles come padrini; poi il Neorealismo, la Nouvelle Vague e tutti i "Nuovi Cinema" degli anni Sessanta e Settanta. Troppi i grandi autori, per citarli tutti; ma, dal versante psicoanalitico, ricordiamo almeno personaggi come Truffaut, Bergman, Antonioni, Fellini, Tarkovskij, Allen, Bertolucci e così via. Il *Cinema moderno*, chiama lo spettatore ad assumere un impegno mentale se non un atteggiamento critico nei confronti del film. Il *Cinema contemporaneo*, ovvero il primato delle *sensazioni*. Originatosi negli anni Ottanta, è un fenomeno ancora in atto. È il cinema degli effetti speciali, delle grandi multisale, della tecnologia che non ha bisogno di una realtà da filmare per produrre un mondo di immagini completamente autosufficiente. Trionfa la *spettacolarità*; il film mira a

colpire, ad impressionare; potremmo definirlo uno stile *Neo-Barocco*.

Appartiene alla psicoanalisi l'iniziativa storica di studiare gli aspetti emozionali del cinema. Cesare Musatti (1963) arrivò a descrivere il fenomeno degli "Attacchi di angoscia cinematografica". Nella psicoanalisi è noto che l'angoscia può essere determinata, anche in forma improvvisa, da conflitti inconsci. L'individuo, colpito da questa paura apparentemente immotivata, teme addirittura di morire, o di impazzire. Fra coloro che soffrono di questi disturbi, c'è chi li avverte con maggior frequenza durante le proiezioni cinematografiche. Qualcuno sviluppa una vera e propria fobia del cinema. Sia nei casi limite, sia in tutti gli spettatori, la vicenda cinematografica realizza la sua influenza psichica attraverso due meccanismi fondamentali. Da una parte la *proiezione*, ovvero quel processo per cui si attribuiscono agli attori idee e aspirazioni che sono nostre, anche se non realizzate. D'altra parte la *identificazione*, con cui lo spettatore assimila l'aspetto e i sentimenti dei protagonisti dello schermo. L'identificazione può essere così intensa da indurre gli spettatori, soprattutto se in età evolutiva, a imitare, anche nella vita, gli atteggiamenti e l'abbigliamento dei loro idoli. Gli effetti sul pubblico di questi meccanismi

psicodinamici sono essenzialmente due: la *catarsi* e la *suggestione*. Il termine *catarsi* è una parola greca che significa "purificazione". In psicoterapia, il metodo catartico persegue, appunto, l'effetto di una "purificazione" attraverso una adeguata scarica, o abreazione, degli affetti patogeni. Per *suggestione* si intende, invece, il processo mediante cui una persona viene influenzata al punto da accettare altrui idee, credenze o modi di pensiero. È stato osservato come l'elemento suggestivo sia una componente essenziale del fenomeno ipnotico. La forza suggestiva del film viene esaltata dalla situazione della sala; al buio, come durante il sonno, quando il contatto fisico con l'ambiente è limitato e la persona si trova in una situazione comoda e confortevole. Con l'attenzione concentrata sullo schermo, in virtù di molteplici processi fisici e mentali, lo spettatore si trova in una situazione di "rilassamento paraonirico"; qualcosa di analogo, sia pur lontanamente, a quello che sperimentiamo nel sogno.

Il grande regista, Sergej M. Ejzenstejn (1949), fu tra i primi ad accostare la situazione cinematografica ad uno stato di leggera ipnosi, quando la mente è più ricettiva ai messaggi provenienti dall'esterno. Egli, molto influenzato da Vygotskij (1925), giunse anche a paragonare il linguaggio



Casablanca di Michael Curtiz, 1946

cinematografico al pensiero infantile e primitivo, che tende ad esprimersi per immagini. In ciò non allontanandosi dalla prospettiva psicoanalitica. Per essa infatti il pensiero per immagini si differenzia dal pensiero realistico o concettuale, collocandosi più vicino alle sorgenti pulsionali dell'individuo. Tale pensiero, conseguentemente, è meno coerente con il principio di realtà preposto all'attività dell'io cosciente e, paradossalmente, più reale sul piano emotivo. Nell'ambito dei fenomeni psicodinamici l'aspetto suggestivo induce lo spettatore ad accettare, più facilmente, gli elementi violenti ed erotici proposti dallo schermo. Essi inducono l'effetto definito "catartico"; ovvero, una sorta di appagamento psichico. Sia il sogno, sia il cinema rappresentano, infatti, delle forme di evasione dal mondo reale. Entrambe le situazioni, quella cinematografica e quella onirica, consentono, almeno parzialmente, di allentare la sorveglianza che esercitiamo su noi stessi. Avviene, in sostanza che, per l'effetto catartico, lo spettatore sperimenta un appagamento psichico volto a ristabilire quell'equilibrio che le inconscie pulsioni insoddisfatte tendono ad alterare. D'altra parte, per l'effetto suggestivo, lo spettatore è anche indotto ad accettare più facilmente quegli elementi violenti ed erotici proposti dallo schermo, la cui ricerca potrebbe conseguentemente ritornare, in forme più o meno accentuate, anche nella vita reale. Queste mobilitazioni affettive, evocate dal cinema, costituiscono, fin dai suoi esordi, un problema a cui la società ha tentato di far fronte con l'istituto della censura. Va osservato che buona parte degli effetti che consentono la catarsi, possono promuovere contemporaneamente la suggestione. Non c'è azione catartica senza una profonda identificazione; ma

l'identificazione è anche alla base dell'azione suggestiva. La valenza delle due diverse azioni va messa in relazione alle differenti personalità degli spettatori. I film che attirano più pubblico sono, generalmente, quelli in cui compaiono quei fattori nascosti che agiscono negli strati profondi della nostra mente. Fattori che non possiamo o non vogliamo soddisfare nella vita reale, ma a cui non riusciamo a rinunciare completamente. Il film, entro certi limiti, consente di appagare, in forma innocua, quegli impulsi che la coscienza considera proibiti. Sono soprattutto gli elementi propri della vita istintuale ad essere mobilitati dal film. Ciò spiega perché, nella produzione cinematografica, l'eroticismo e la violenza abbiano un così gran spazio. Anche se non sempre siamo disposti a riconoscerlo, i temi erotici, quelli aggressivi e, in genere, le passioni ci interessano in modo particolare. •

Nota bibliografica

- Angelini A. (1988), *La psicoanalisi in Russia*, Liguori, Napoli.
 Angelini A. (2002), *Pionieri dell'inconscio in Russia* (antologia), Liguori, Napoli.
 Angelini A. (2014), *Psicoanalisi e Arte teatrale*, Alpes, Roma.
 Arnheim R. (1933-1938), *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960.
 Ejzenstejn S. (1949), *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino, 1964.
 Musatti C. (1963), "Problemi psicologici del cinema", *Cinestudio*, n° 9.
 Vygotskij L. (1925), *Psicologia dell'arte*, Editori Riuniti, Roma, 1972.



Un padre, una figlia di Cristian Mungiu, 2016



Veloce come il vento, 2016

MATTEO ROVERE

Passione e rischio

Lori Falcolini

“Se hai tutto sotto controllo, vuol dire che non stai andando abbastanza veloce” dice Loris a Giulia incitando la sorella ad anticipare le curve, a passare sul cordolo del circuito, a rischiare la vita per vincere. Loris – il bravissimo Stefano Accorsi- è un ex pilota eroinomane, “un disperato vero”, e Giulia - Matilda De Angelis, attrice, musicista e cantautrice- è la sorella minore che deve farsi carico di tutta la famiglia e pilotare come un uomo nelle gare automobilistiche. Così, tra un allenamento, un inseguimento mozzafiato nel centro di Imola e una corsa clandestina a Matera scorre l'ultimo film di Matteo Rovere, *Veloce come il vento*, raccontando una storia di affetti e di corse. Regista e sceneggiatore, Matteo Rovere nei suoi film racconta le passioni, i sogni dei protagonisti, le paure e la voglia di farcela della sua generazione. Autore di videoclip, documentari e cortometraggi ha ricevuto premi e riconoscimenti anche come produttore cinematografico.

Matteo Rovere, com'è nata l'idea di *Veloce come il vento*?

L'idea, che è mia e ho poi proposto ai due sceneggiatori, Francesca Manieri e Filippo Gravino, aveva due elementi che me la rendevano magnetica. Da una parte c'era la passione per un certo tipo di cinema, chiamiamolo di genere - in Italia la divisione in generi segue il mercato e quindi è abbastanza raro vedere film ascrivibili a un certo sistema di regole - però con un elemento di grande riconoscibilità. Mi sembrava una bella sfida quella di costruire una storia che fosse di “genere” ambientandola però in un luogo come l'Emilia Romagna con volti e modi di parlare che la avvicinassero allo spettatore, a differenza di film di genere come *Hunger Games* o quelli sui vampiri che hanno un basso tasso di riconoscibilità. Dall'altra parte, c'era l'attrattiva verso questo tipo di personaggi; mi sembrava appassionante esplorare e poi raccontare questi caratteri, costruire il sottostrato psicologico, il percorso, il *background*, e poi cucirli addosso all'at-



Gli sfiorati, 2012

tore di un film che per me aveva anche la fascinazione dei rapporti familiari. E poi c'è la passione per un certo tipo di film di ritmo, fisico, di azione. Con *Veloce come il vento* ho fatto proprio il mio film perché nei film precedenti ero meno autore del soggetto.

Giulia (Matilda De Angelis) è una protagonista dentro un mondo di uomini. Come è nato questo personaggio femminile così pieno di contrasti?

Sicuramente è nato attraverso lo studio e l'incontro con il mondo delle auto da corsa o meglio il mondo delle famiglie che per lavoro preparano macchine da corsa, pilotano e fanno gare, un vero e proprio mestiere. Esplorando questo universo con gli sceneggiatori, abbiamo incontrato una serie di caratteri che hanno ispirato il film e deciso d'inserire un elemento femminile all'interno di quel contesto; una cosa assolutamente realistica perché il personaggio è ispirato a una ragazza vera che pilota; poi, da molti anni, le donne competono con gli uomini negli stessi campionati. Vedere un personaggio femminile, anche materno perché costretto dalle avversità della vita, mi sembrava molto più affascinante del corrispettivo maschile. Peraltro io ho fatto tutti film con una donna come protagonista e trovo abbastanza infelice, nel cinema italiano, la scelta drammaturgica di avere soltanto protagonisti maschili. La donna è sempre l'amante di, non è mai il protagonista che con una storia autonoma muove e veicola il percorso della sceneggiatura.

Com'è nata la tua passione per il cinema? Una questione di "sangue"?

Nel mio caso, non di "sangue" perché i miei genitori non sono propriamente appassionati di cinema ma di arte con-

temporanea e di musica; mi hanno trasmesso una curiosità per l'arte in generale da cui ho mutuato la passione per il cinema perché vedo nel cinema – molto meno in televisione – il linguaggio primo della comunicazione artistica del nostro tempo. Ciò che prima rappresentavano i quadri, oggi, linguisticamente è veicolato dal cinema. Questo mestiere, poi, è una droga perché attraverso la scrittura si riesce a trasmettere le emozioni, il divertimento e, aldilà dell'aspetto guadagno, la cosa più appagante è che le storie del cinema arrivano alle persone in modo totalmente soggettivo. Se io chiedo a uno spettatore di televisione che cosa ha visto, risponde la stessa cosa di tutti; nel caso del cinema, invece, dieci spettatori di fronte alle stesse immagini hanno dieci reazioni diverse. Il cinema è l'arte più biunivoca di trasmissione; ogni spettatore, vedendo un film nel buio della sala, porta il suo vissuto e quel vissuto, entrando nell'opera, torna indietro in maniera sempre diversa. È una fascinazione finale, direi.

La passione, declinata in tutte le sue forme, mi sembra un filo conduttore che attraversa tutta la tua produzione artistica dai cortometraggi all'ultimo film.

Condivido assolutamente; nei miei film c'è sempre la passione. Mi piace raccontare personaggi che hanno una forte spinta individuale come il grafologo (*Gli Sforati*) che interpreta la scrittura in modo appassionato in un universo in cui quasi non si scrive più o il partigiano di *Homo Homini Lupus*. Sono tutti personaggi peculiari e poco comuni. Con *Veloce come il vento* questo elemento è arrivato a totale compimento e mi piace molto che i personaggi abbiano una passione estrema per il loro mestiere e soprattutto che lo sappiano fare bene. Io so fare solo questo, dice Loris, - con Stefano Accorsi parlavamo spesso di questo suo personaggio - e quando ho occa-



Homo homini lupus, 2006

sione di dimostrarlo, quando si levano i sovrastrati che mi sono costruito addosso perché ho avuto un percorso di vita complicato e torno a condurre - nel finale del film- lo faccio bene perché è la mia passione.

Sullo sfondo delle tue storie, ci sono spesso genitori ambivalenti come il padre di *Veloce come il vento* che insegna a rischiare la vita ma anche a non avere paura della morte.

Con *Veloce come il vento* mi sembra di essere arrivato a un punto quasi di arrivo nell'analisi della relazione genitore-figlio perché il film racconta una storia di soli figli. Per questo, ho scelto anche tre età diverse per i personaggi: il quarantenne Loris che si è perso negli incidenti della vita; Giulia, diciassettenne, appassionata e onesta; Nico di sette anni, che vede i genitori soltanto nell'aspetto positivo. La madre non vive più con loro, è sparita facendo un atto assolutamente violento rispetto a tutti loro; il padre muore subito e quindi non ha nessuna colpa ma noi capiamo che Loris è così anche per colpa sua, e per questo non si sono più visti per dieci anni. Tra loro resta però, come un simulacro, l'automobile di Loris che il padre ha conservato perfettamente e che rappresenta tutto ciò che lui trasmette al figlio: l'accettazione della morte come momento presente in questo sport e la volontà - è il meccanico a dirlo a Loris- che l'abbia lui (per tornare a pilotare, ndr). Le scene calde della famiglia sono tutte legate al parlare di questi genitori. Mi ha dato tantissimo costruire questi personaggi.

Una caratteristica del tuo lavoro filmico mi sembra la capacità di fare "vivere" allo spettatore le emozioni che racconti sullo schermo.

Da sempre quello che io cerco di fare è prendere lo spettatore e portarlo accanto al protagonista, anche con la grammatica estetica della vicenda che racconto; cerco di fargliela conoscere nel modo più reale possibile facendomi vedere poco; amo poco i virtuosismi. Questa è una caratteristica di gusto di regia. Mi hanno sempre toccato i film fortemente realistici. Studiando cinema all'università, ho avuto la possibilità di fare un excursus personale da Jean Vigo a Scorsese; da Kubrick agli anni novanta del cinema coreano. Il cinema è molto eterogeneo; sicuramente ci sono autori che in qualche modo ti segnano come passione rispetto al cinema e altri che ti segnano come passione rispetto al modo di portare in scena la tua stessa grammatica. Per questo mi piacciono Cassavetes e Jacques Audiard e la grammatica europea contemporanea del cinema indipendente. Come emotività verso lo spettatore amo però molto anche *Ritorno al futuro*, *Jurassic Park*, i film di animazione. Diciamo che quello che trovo interessante è fondere la natura d'intrattenimento del cinema con quella fortemente empatica. Quando si arriva a unirle, - io lavoro in quella direzione- in quel compimento lì si arriva alla meta. È forse un percorso che dura tutta la vita e poi magari non ci si arriva mai, ma il tentativo è in quella direzione. •

FRANCESCA MANIERI

Fuori dagli stereotipi di genere

Lori Falcolini

Drammaturga teatrale, sceneggiatrice e cocuratrice di una raccolta di saggi che riflette sugli interrogativi e sui concetti fondamentali del femminismo lesbico, Francesca Manieri è autrice di storie che pongono al centro della narrazione ruoli femminili. Ha collaborato con Pierpaolo Sepe e Antonio Latella, per il teatro; con Giuseppe Piccioni, Claudio Noce, Luca Lucini, Matteo Rovere e altri registi del panorama cinematografico italiano. Con Laura Bispuri ha sceneggiato il pluripremiato *Vergine Giurata* e sta lavorando al nuovo film *Acqua santa*. Ha collaborato come sceneggiatrice ai film di prossima uscita dei registi Francesca Comencini e Sydney Sibilia.

Francesca Manieri, come è nato il personaggio femminile di *Veloce come il vento*?

Quando Matteo Rovere, con cui stavo lavorando a un altro film, e lo sceneggiatore Filippo Gravino mi hanno cominciato a parlare di *Veloce come il vento* mi hanno prospettato un film su un mondo chiuso che è quello dell'automobilismo ed

io istintivamente ho pensato che mi stessero parlando di una protagonista femminile. Mi viene sempre piuttosto semplice immaginare nei mondi maschili un personaggio femminile forte che porti un elemento culturalmente maschile ma che incarni un'identità più complessa. Giulia (Matilda De Angelis) è un personaggio compresso che esplose soltanto quando è sicura di vincere il campionato; esce con i compagni di scuola e quando torna -dopo aver bevuto e scopato in macchina, come s'intuisce- ha uno sfogo emotivo con Loris, il fratello (Stefano Accorsi), perché lei si fa carico non solo della materialità di quella famiglia ma anche del portato affettivo che ne sottende le problematiche: il fratellino che non ride mai, la madre che li ha abbandonati, il padre che è morto. Poi, come spesso accade, la realtà ti risponde quando tu la interroghi e nei primi viaggi di sopralluogo che noi abbiamo fatto, abbiamo incontrato due pilote, una piuttosto famosa e una ragazza promettente, di diciassette anni, che poi per noi è diventata Giulia.



Veloce come il vento di Matteo Rovere, 2016



Vergine giurata di Laura Bispuri, 2015

Giulia ama pilotare ma teme il rischio. Come vive il mondo delle corse?

C'è una scena che incarna, più delle altre, cosa vuol dire per Giulia abitare quel mondo. Lei va al *briefing* prima della corsa dove viene spiegato che è stato innalzato il cordolo, cerca il fratello e non lo trova; è l'unica donna tra tanti uomini. Poi, c'è lei che cammina in un lungo corridoio contornata sempre da queste figure maschili e si percepisce la sua paura per quella gara. Giulia non è un personaggio timoroso; lei ha paura di rompere la macchina perché non ha i soldi per comprarne un'altra e ha paura di spingere troppo perché ha dei vincoli affettivi di cui risponde; non abdica a una delle sue funzioni e questo fa di lei un personaggio "pesante" molto più di quanto non sia Loris. Nel film, i due personaggi fanno percorsi opposti. Giulia, in un certo senso, fa un percorso di liberazione: da una vessazione sociale femminile, lei si assume il diritto di essere libera, di volare – come dice il fratello- di esporsi a quel pericolo che è il pericolo di morte, di aderire alla pulsione di morte che viene immaginata come un elemento maschile. Loris, invece, fa un percorso esattamente all'opposto; è un uomo che si "femminilizza" assumendosi la responsabilità degli affetti.

I tuoi studi filosofici hanno influito sul modo di scrivere le storie per il cinema?

I personaggi oltre ad avere una psicologia incarnano – come per Dostoevskij – in primo luogo delle idee. Per me è sempre più facile lavorare sull'idea piuttosto che sulla psicologia di un personaggio; uno, perché non ne ho gli strumenti e due, perché in certa forma il cinema è un'arte più immediata – anche rispetto al teatro, al romanzo- di ciò che è sulla superficie; e raccontare la superficie è sempre complesso. Io cerco di essere comportamentista con i personaggi, cerco di descriverli attraverso le loro azioni, i

turning point in cui il personaggio è posto di fronte a una scelta ed è lì che ti si manifesta. Quando un personaggio ha due o più possibilità davanti e ne sceglie una, anche la più controintuitiva, la possibilità che ha scelto determina chi è, non la sua pregressa esistenza che io al cinema non vedrò se non attraverso delle battute fulminee. Poi, dipende anche dal film che stai facendo perché è ovvio che immaginare la cinematografia di Bergman senza le profondità lacustri che sottendono i suoi personaggi femminili, è impossibile.

La necessità di autenticità, "ciò che tocca il fondo di ogni esistenza psichica" come dice Jaspers, mi sembra il filo conduttore che lega la tua filmografia.

Probabilmente, sì. La scrittura è un mondo mai completamente dominabile. A me è successo, al Centro Sperimentale di essere completamente bloccata su una storia che parlava di tre ragazze lesbiche unite da un lutto, che mi riguardava da vicino per la perdita prematura di una delle mie più care amiche. Non sono riuscita a scrivere questa storia per due anni fino a che ho scritto un soggetto finalista al premio Solinas, *Oliver Trans*, l'epopea di una transessuale mtf (male to female) che s'innamora di una lesbica negli anni '70. Io pensavo di incarnare la ragazza lesbica ma nella scrittura mi sono resa conto di essere più vicina al personaggio della trans. Per me è stata una sorta di emersione di rimossi, un materiale plastico ma allo stesso tempo magmatico, quindi bruciante. Con il tempo ho imparato a mettere la giusta distanza con il materiale per non andare incontro all'autocombustione, anche perché un film non è mio ma del regista o della regista che ne porterà il senso finale. Questa è un'operazione molto complessa che ho imparato a caro prezzo. Per me, l'autenticità ha a che fare con il senso; per questo, preferisco il film alla serialità televisiva che è un dispositivo narrativo tendenzialmente



Il rosso e il blu di Giuseppe Piccioni, 2012

aperto e non chiude sul senso; nella scrittura cinematografica, invece, il “terzo atto” chiude l’arco di trasformazione del personaggio. Allora, succede quello che in filosofia si chiama *accountability*, ci si assume la responsabilità di aver detto una cosa sul mondo che, nel film *Vergine Giurata*, è la libertà di non essere qualcosa cioè la libertà di portare un personaggio da una rigidità di genere, da un dispositivo culturale arcaico come quello delle vergini giurate a un’esistenza perennemente aperta scardinando i due poli del maschile e del femminile.

Con Pierpaolo Sepe, hai adattato per il teatro molti testi di eroine tragiche e passionali. C’è differenza tra la scrittura cinematografica e teatrale?

Sì. Lo sceneggiatore di *Un uomo da marciapiede* –credo diceva che al cinema conta quello che è fuori scena, cioè un fotogramma prende una parte dell’esistenza e allude a tutto ciò che le sta intorno, come fatto costitutivo. A teatro, esiste ciò che è lì in quel momento in scena e già questa è una differenza tecnica, quindi strutturale. Poi, il teatro è essenzialmente corpo nella luce ed è questa la ragione per cui lo amo più del cinema. C’è quel corpo lì in scena e, come fatto politico dell’era contemporanea secondo me questo è un discrimine; lo spettatore incontra dei corpi esposti a quella verità di quel momento, c’è una circuitazione reale tra corpi che esistono, che soffrono, che compatiscono in quella zona lì dello spazio. Poi, io ho lavorato con grande passione sulla ricucitura di un testo molto lungo che è l’*Erodiade* di Testori per la Paiato e mi sento abbastanza testoriana, cioè credo a quel tipo di parola lì, a quella densità che al cinema è pressoché preclusa. Il lavoro teatrale, però, ritorna utilissimo al cinema perché quando hai lavorato a contatto con l’attore impari che certe cose che scrivi sono indicibili; impari il suono del dialogo. Io vengo accusata di scrivere dei dialoghi

eccessivamente lirici al cinema, anche se ne faccio di molto beceri (ride).

Com’è nato il tuo amore per il cinema e per la scrittura?

Io penso di avere un amore per la scrittura; poi, se sono onesta, so di avere un amore per il cinema. Quando abitavo a Palestrina con i miei genitori, il terrazzo di casa era il tetto del cinema di mia nonna e, da bambini, con mio fratello appoggiavamo l’orecchio sui pannelli di ferro della sala cinematografica e l’audio ci arrivava in maniera distinta. C’era poi un vicolo chiuso che scendeva dal portone di casa fino alla porta di sicurezza del cinema di cui mia nonna mi aveva dato la chiave; nell’età dell’adolescenza in cui soffrivo di parecchie fisime, quello era l’unico luogo di elezione che io avessi. Mia nonna aprì un primo cinema nell’immediato dopoguerra e poi aprì due sale nella stessa piazza per cui la mia è una famiglia in realtà cresciuta dentro il cinema. L’unico giorno in cui il cinema era chiuso era il venerdì santo e mia nonna cuoceva le pizze usando come teglie le “pizze” dei film per cui in realtà penso, aimè, che quello con il cinema sia per me un rapporto molto interno. Nel laboratorio del Sundance in Grecia, da cui sono appena tornata con Laura Bispuri, c’era una sceneggiatrice che parlava del suo film preferito, *The Piano* di Jane Campion e, lì, ho avuto un ricordo folgorante di quello che penso sia stato il giorno più bello della vita mia. Mi ricordo che entrai dalla porta posteriore del cinema e mia nonna dava appunto *Lezioni di piano* e non c’era nessuno in sala; mia nonna provò a dilatare i tempi della proiezione sperando che arrivasse qualcuno ma poi, passata mezz’ora, fece comunque partire la proiezione. Io vidi *Lezioni di piano* da sola – in una sala grande di 530 posti, con le sedie di legno- e fui completamente travolta da questo film e credo che quello sia stato un grande innamoramento. •



LA PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO

Un documentario di volti

Maurizio Balsamo

“Misticismo fatto realtà”: questa era la definizione di Dreyer del ruolo degli attori in un film. “Nel film gli attori non devono assomigliare a ciò che devono rappresentare, bensì esserlo”, scrive nella sua *Autobiografia*. E certamente deriva da questa specifica poetica il fatto che *La Passione di Giovanna d'Arco* (1928) resta ancora oggi iscritta nella memoria per la straordinaria performance della Falconetti: “La Falconetti visse la parte di Giovanna d'Arco. Nei suoi buoni momenti, c'era qualcosa di indefinibile attorno a lei-qualcosa che non era di questo mondo”¹. Il suo volto attraversato dalla luce

del trascendente, dal terrore, dallo sconcerto, divenne così un'icona nella storia del cinema. E sebbene in realtà, in *Vivre sa vie* (1962), Godard volesse fare una citazione indiretta di Bresson (che in quel momento girava la sua *Giovanna*), è al film di Dreyer che si rivolge per costruire il suo terzo “tableaux”, quello in cui Nana, cacciata di casa, entra in un cinema dove stanno proiettando per l'appunto *La Passione*. La celebre scena mostra in alternanza i volti di Artaud, le lacrime di Renée Falconetti e quelle di Nana che piange in silenzio. Vi è certo un rimando di vicende, da una passione che cerca,



invano, di lottare contro la ricerca ottusa di una degradazione fisica e spirituale fino al martirio, ad un'altra degradazione che si preannuncia e che legge, in quella prima storia, il proprio destino. Singolarità dei volti e delle storie, certo, ma allo stesso tempo loro indifferenziazione-inglobamento in questa reciprocità che si organizza dal centro dello schermo. Il rinvio (Falconetti- Nana) fra l'altro produce, in Godard, una costruzione che non si gioca più intorno alla demarcazione santo/corrotto, come nel continuo rimando di primi piani nel film di Dreyer, fra una Giovanna, estatica, e i volti corrotti dei giudici, ma fra due povertà, due donne umiliate, due diversi destini della sconfitta. Il rimando però allo stesso tempo continua a segnalare, mediante la citazione, la forza di quel primo piano grazie al quale l'intera storia si distende, il campo passionale si realizza nella nudità di uno spazio corporeo posto al centro dello schermo e decentrato dalle particolari tecniche di ripresa che fanno, di quelle immagini, delle immagini decentrate, tagliate.² Per certi versi, osserva Carboni, "sul piano strettamente plastico figurativo, si potrebbero evocare le conflittualità spaziali dei freschi di Giotto ad Assisi e agli Scrovegni, con i loro cubi obliqui e pencolanti, gli edifici visti di sbieco, la disposizione in diagonale dei personaggi"³. Quel piano diventa un attrattore di affetti, un luogo non geometrico in cui si precipitano le sensazioni, quell'immagine diventa il cuore del film muto/non muto (benché infatti non si oda nessun suono gli attori pronunciano le loro frasi, i discorsi vengono articolati e resi ancora più laceranti dal fatto che restano in quello spazio tensionale). Non a caso dunque Deleuze aveva definito il film di Dreyer "il film affettivo per eccellenza". Ne "La passione di Giovanna d'Arco di Dreyer, sussiste tutto uno stato di cose storico, ruoli sociali e caratteri individuali e collettivi... ma c'è altro, che non è esattamente qualcosa di sovrastorico o che abbia a vedere con l'eternità: è l'internità, diceva Peguy. Sarebbe come se ci fossero due presenti che non cessano d'incrociarsi, uno dei quali non smette mai di succedere o accadere, mentre l'altro è già acquisito. Questo mistero del presente... è la differenza fra il processo e la Passione, benché inseparabili". Il compito del film di Dreyer, dice ancora Deleuze, è estrarre la Passio-

ne dal processo, estrarre dall'avvenimento quella parte inesauribile e folgorante che oltrepassa la propria attualizzazione, "il compimento che non è mai esso stesso compiuto"⁴. Che il volto di Giovanna-Falconetti sia al centro della costruzione filmica, lo si deve al fatto che esso, aggiunge ancora Deleuze, è l'espressione materiale dell'affetto (come ad esempio in *Persona* di Bergman, chiaramente influenzato da Dreyer). Il volto diventa una congiunzione di piani individuali, dove si esprimono parti dure e parti tenere, ombrose e rischiarate, opache e brillanti. Così esso diventa un elemento transindividuale dove potenze affettive trovano espressione. Non a caso, osservava Roger Leenhard, tutti i volti si assomigliano ma nell'indicazione di un volto puro, dichiarava che "tutti i volti non truccati assomigliano alla Falconetti". Che il film di Dreyer sia diventato la rappresentazione di una immagine-affetto "l'immagine-affezione è il primo piano, e il primo piano è il volto", esprimendo l'accordo con una analogia osservazione di Ejzenstejn secondo cui il primo piano permette di dare la lettura affettiva di tutto il film, si evince dall'uso particolare che Dreyer fa delle immagini nella *Passione*. Immagini che mostrano una sorta di deindividualizzazione che istituisce l'irraggiungibilità del personaggio, il suo esistere in uno spazio diverso da quello in cui si gioca la sua passione terrena. Tema d'altra parte fondamentale nella vita di Dreyer: abbandonato alla nascita, adottato e vagante di famiglia in famiglia, scoprirà poi la morte atroce, per suicidio, della madre, afflitto per tutta la vita da un terribile eczema. La pelle diventa in tal modo il rappresentante per eccellenza degli stati affettivi, e forse questo giustifica per alcuni osservatori la sua dimensione di artista visuale, piuttosto che tattile. Ma forse questo aspetto è più complesso. Certo, la *Passione* tenta di mostrare una tragedia attraverso una sola parte del corpo, il volto, mettendo da parte il resto. Questa primarietà dell'immagine- affetto determina come risultato un contagio (forse oltre che di citazione si tratta per l'appunto anche di contagio nella scena di Godard), e una indistinguibilità, già indicata, fra attore e personaggio. Della Falconetti, Dreyer dirà che aveva trovato in lei "la reincarnazione del martire" ed è di questo strano destino che si occuperà, in un altro com-



plesso film sull'incrocio identitario, Edgardo Cozarinsky che nel 1992 girerà *"Boulevards du crépuscule. Sur Falconetti, Le Vigan et quelques autres... en Argentine"*⁵, interrogandosi sulla scomparsa avvenuta per suicidio della Falconetti a Buenos Aires, e del destino degli emigrati, per giungere a una riflessione sulla propria singolare identità.

In questo senso, la presenza di Artaud nel film non implica solo una fortunata coincidenza di personaggi straordinari, ma anche una sorta di profonda sintonia su ciò che significa cinema, crudeltà, realtà, dove il corpo non è rappresentazione della realtà, ma sua espressione mimetica che comunica in tal modo ben oltre la capacità della parola e del suo limite narrativo. Il gesto trasporta l'anima sul volto, dice Dreyer. E non casualmente dunque un teorico come Bazin dirà della *Passione* che è "un documentario di facce". Su di esse, si iscrivono il bene e il male, la stupidità, l'estasi, la crudeltà, il terrore, su di essa caleranno gli sputi, le lacrime, la luce, l'ombra, il sudore. Potenze affettive, dicevo. Come trascurare il fatto che Dreyer sarà internato dopo aver girato *Vampyr* (1932), che la Falconetti resterà travolta emotivamente dal suo ruolo, che il film subirà lo stesso destino di Giovanna d'Arco, andando bruciato, poi ricostruito con negativi, poi perduto nella sua versione originaria per essere ritrovato in una clinica psichiatrica danese. Potenze affettive che segnano la straordinaria decostruzione individuale che appare magnificamente nella confusione dei generi (Giovanna donna vestita da uomo che piange senza sosta), o la questione del genere sessuale dell'arcangelo Michele che sarebbe apparso a Giovanna "uomo o donna? Nudo?", domanda il giudice.

In questa potenza del bianco degli occhi della Falconetti, attraversati da una passione per un altrove che rende ancora più drammatica la sua presenza fisica e il suo martirio; nella carrellata di volti torvi, ipocriti, rugosi, dei personaggi del processo; nel martirio non recitato, ma vissuto, nella reale tosatura dei capelli, nella violenza fisica, nel salasso (vero,

anche se su di una comparsa), si deposita e si genera quel pathos che rinvia, come osservava Dreyer, a qualcosa di un altro mondo che attraversa improvvisamente il nostro. Come nella famosa scena della mosca che appare, per un attimo sul volto della Falconetti e che Dreyer decide di filmare, perché si rende conto che in quel momento qualcosa appare, qualcosa accade. Un evento, il fuori campo, il fuori immagine, il fuori rappresentazione entra in scena, inglobando il mondo nell'immagine e facendo di quell'immagine la cifra di un mondo in decomposizione. •

Titolo originale: La passion de Jeanne d'Arc

Paese di produzione: Francia

Anno: 1928

Regia: Carl Theodor Dreyer

Soggetto: Joseph Delteil

Fotografia: Rudolph Maté

Musiche: Richard Einhorn, Ole Schmidt

Cast: Renée Falconetti, Eugène Silvain, Maurice Schutz, Antonin Artaud, Luis Ravet, Michel Simon

Nota bibliografica

¹ C. Th Dreyer, cit. in M. Carboni, *La mosca di Dreyer*, Jaca Book, Milano, 2007

² Sulla particolare tecnica di ripresa del film, la vista dall'alto per Giovanna e la ripresa con un grandangolo per i giudici, si sofferma P. Schrader, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer, Donzelli*, Roma, 2002

³ Carboni, cit- pag. 38

⁴ G. Deleuze, *L'immagine - movimento*, Ubu Libri, Milano, 1984, pag. 129-130

⁵ M. G. Roux, « Croisements et détours : Edgardo Cozarinsky et la quête identitaire », *Histoire et Mémoire*, 23, 2012

LEZIONI DI PIANO

Anna Piccioli Weatherhogg

*“Full fathom five/ Thy father lies/ of his bones are coral made/
Those are pearls that were his eyes/ Nothing of him that doth fade/
But doth suffer a sea-change/ Into something rich and strange/...
(W. Shakespeare, La Tempesta)*

Vediamo un esterno come attraverso le sbarre di una finestra: siamo dentro lo sguardo della protagonista, e guardiamo attraverso le dita con cui si copre il volto. La voce fuori campo è quella di una bambina, che dice: “La voce che voi sentite non è la voce con cui parlo, è la voce della mia mente...Non ho più parlato dall’età di sei anni. Nessuno sa perché, neppure io. Mio padre dice che ho un oscuro talento, e che il giorno in cui mi metterò in testa di smettere di respirare sarà il mio ultimo giorno...La cosa strana è che io non mi sento silenziosa, e questo a causa del mio piano”.

Costruito attraverso immagini di straordinaria bellezza, sospinto a grandi onde dal tema musicale composto da

Michael Nyman, il film affronta il tema romantico (l’ispirazione è *Cime tempestose* di Emily Bronte) del triangolo amoroso: un triangolo piuttosto complicato, come si vedrà. Jane Campion dice di aver voluto esplorare con questo film “il puro impulso sessuale erotico”, un impulso che ritiene primariamente inerente a una relazione di potere, e di cui le interessa “la brutale innocenza”.

Dedicato alla madre, il film è stato per l’autrice il primo che abbia scritto con una vera e propria storia: “È stata una grande lotta per me scrivere. Significa che ho dovuto ammettere il potere di una narrazione”. In questo senso, il film può essere letto come metafora del travaglio affettivo che una mente





(ed in particolare, una mente femminile) deve compiere per dare credito alla poesia crudele della propria soggettività, resistendo l'agglutinamento nelle convenzioni sociali, la pretesa oggettivazione dei rapporti umani, e imparando come venire a patti con ciò che il piano rappresenta di unico, di univoco e di assoluto, per ciascuno di noi. Lezioni di piano, come iniziazione all'ascolto della passione nell'inconscio: lingua viva ed eterogenea, lingua sconosciuta che ci parla e ci dice, secondo un puro progetto erotico, che costantemente scuote e fa vacillare la lingua paterna.

Soffermiamoci dunque sugli strati e sugli strappi che si depositano nel processo della creazione artistica: movimenti, spostamenti, dislocazioni, scambi che vanno dall'ispirazione dell'autrice (*lo strato roccioso del corpo?*) al ritratto della sua eroina. Ada Mc Grath, sempre vestita di nero, muta dall'età di sei anni, per la sua intransigenza ci ricorda, capovolto, "l'alfabeto dell'estasi" di Emily Dickinson, eternamente vestita di bianco, che non sopportava "*di vivere-ad alta voce!*", perché "*La Vita è il segreto più bello. Fino a quando dura, ci tocca parlare sottovoce*". Un segreto, una differenza, che a un tratto può apparire come "una pinna nera" (Virginia Woolf), minacciosa presenza degli abissi, tra le onde dell'ispirazione poetica.

Ada giunge dalla Scozia in Nuova Zelanda, accompagnata dal suo inseparabile pianoforte e dalla figlia Flora, per sposare un colono sconosciuto, Stewart. Siamo nel 1853, la Nuova Zelanda è diventata colonia Inglese dal 1841. Nella scena dell'approdo, la luce è quella blu azzurrina del crepuscolo, madre e figlia, entrambe in cuffia e crinoline, vengono sollevate a braccia e trasportate a riva dai Maori seminudi, tra le onde impetuose del mare in tempesta. Lasciate sole sulla

spiaggia con il piano da cui non vogliono separarsi, trascorrono la notte al riparo dell'intelaiatura della gonna di Ada, illuminata con un lume a petrolio: i volti vicini, l'una la miniatura dell'altra, come racchiuse in una bolla luminosa, goccia di femminile 'puro'. Quando Stewart le raggiunge per portarle a casa, egli rifiuta di far trasportare il piano, che resterà sulla spiaggia: misterioso, solitario relitto lambito dalle onde, osservato dall'alto mentre la compagnia si inerpicava verso l'entroterra. Il paesaggio delle scogliere lascia il posto a una fitta foresta immersa nel fango delle piogge tropicali, specchio –secondo l'autrice– di "un oscuro mondo interno, dalla densità quasi preistorica". Penetriamo in quel mondo interno fatto di tensioni straordinariamente potenti tra suono - grida di uccelli esotici, onde che si infrangono, la pioggia battente- e silenzio, tra ciò che si offre alla vista e ciò che si sottrae, ma che egualmente viene visto. Molte sono le scene in cui si guarda attraverso buchi, fessure, steccati, l'obiettivo della macchina fotografica. La regista, senza che ce ne accorgiamo, ci porta dentro il mondo di Ada, regola vicinanza e distanza dello sguardo, ci porta dentro le case, ci offre in primo piano oggetti, mani che li toccano, particolari che risaltano come segni di una lingua che si scrive sotto gli occhi e per i sensi: le tazze di porcellana fine portate dall'Inghilterra, le stoffe rigide degli abiti secondo la moda vittoriana, il contrasto del bianco e del nero, in un insistito simbolismo di cui i tasti del piano sembrano racchiudere la chiave. Nella scena della spiaggia, in cui il piano viene recuperato e trasportato grazie all'aiuto di George Baines, un bianco assimilato, vediamo Ada suonare con passione, il viso intensamente espressivo, mentre Flora danza in riva al mare. Con una ripresa dall'alto, vediamo come in un quadro, le



onde, la musica, la danza, la sagoma di un cavalluccio marino disegnato nella sabbia, contornato da conchiglie. Come su un vassoio giapponese, cibi per l'anima, energie vitali a diversi gradi di cottura. Se *"Il piano è Ada, è la sua voce"* (Jane Campion), Stewart, per quanto romanticamente innamorato, non riesce ad andare oltre il suo spirito pratico e conservatore. Proprio a causa di questa cecità, Ada finirà per stipulare uno strano contratto. Baines, le ali di una farfalla tatuate ai lati del naso, personaggio di frontiera tra il mondo dei coloni e quello degli indigeni, non sa leggere ma è attento ai linguaggi. Il linguaggio di Ada è musicale e corporeo, Baines lo intende. Per riavere il piano, che Stewart ha ceduto a Baines in cambio di certe terre, Ada dovrà dargli lezioni di piano: lei guadagnerà un tasto per ogni lezione. Il rapporto ben presto passa dal registro dell'economia a quello dell'Eros, ogni lezione una negoziazione tra desideri che all'inizio non corrispondono ma si scontrano. Con una complessa operazione di dislocamento, il film ribalta le figure convenzionali dell'erotismo: in una scena sarà Ada, attiva, curiosa, come Psiche a lume di candela, a scoprire, osservare e accarezzare il corpo nudo del marito addormentato; in un'altra scena, sarà Baines a spogliarsi nudo, mentre Ada suona il piano. Nel frattempo la piccola Flora, che all'inizio appare come doppio in miniatura della madre, di cui è unica interprete, partecipa anch'essa della terribile iniziazione al sessuale: con indosso le ali da angelo della recita di Natale (*Barbabliù!*), spierà gli amanti e, tradita, tradirà la madre, denunciandola a Stewart. Questi, furioso, imbracciando l'ascia che per tutto il film lo connota nel suo ruolo di distruttore degli alberi (gli stessi alberi che Flora -dalle abissali distanze del suo universo infantile- abbraccia come sposi, mimando l'amplesso spiato) trascina Ada nella foresta e le taglia il dito indice perché non possa più suonare. Nella disperazione che lo prende, dice: "Volevo solo accorciarti le ali". Poi, atterrito dallo sconvolgimento che l'amore per Ada provoca in lui, implorando di voler soltanto ritornare se stes-

so, "quello di prima", nel cederla a Baines, riferirà di aver sentito la voce di Ada, non con le orecchie, ma di averla vista sulla sua fronte: "Ho paura della mia volontà, sento un impulso strano e forte, lascia che Baines tenti di salvarmi." Così Baines organizza la partenza. Quando sulla piccola imbarcazione che deve portarli altrove, Ada ordina che il piano venga gettato a mare, il richiamo dell'abisso sembra effettivamente all'opera: lei finisce impigliata nella cima che assicurava il piano, a occhi aperti sprofonda nell'azzurro profondo, la gonna si apre come una medusa, e il piano la tira giù, legato a lei come fantasma della vita uterina. Mentre lotta per sfilarci lo stivaletto intrappolato, "Che morte! Che occasione!", esclama, "e che sorpresa... il mio corpo ha scelto di vivere...", bolle d'aria accompagnano le parole di Ada, come se davvero stesse parlando, mentre inaspettatamente si libera e risale. Dove situare la volontà che la salva?

Proprio mentre mi accingo a scriverne, una giovane donna che sta concludendo l'analisi sta organizzando un viaggio da sola in Nuova Zelanda. "È davvero dall'altra parte del mondo, e adesso finalmente mi sento pronta!", dice. Accolgo con gioia le sue parole: è come se le immagini, la musica, i passaggi del film, fossero lì apposta dentro di me per restituirmi l'avventura della soggettivazione. *L'oscuro talento*, infatti, credo riguardi chi ha a cuore la differenza, la possibilità di dirla. •

Titolo originale: The Piano

Paese di produzione: Nuova Zelanda, Australia, Francia

Anno: 1993

Regia: Jane Campion

Sceneggiatura: Jane Campion

Fotografia: Stuart Dryburgh

Musica: Michael Nyman

Cast: Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill, Anna Paquin, Kerry Walker, Tungia Baker, Ian Mune, Cliff Curtis



RAGIONE E SENTIMENTO

La passione per la scrittura

Antonella Dugo

Jean Austen (1775 – 1817), scrittrice che visse nel passaggio dall'età dei lumi al romanticismo, appartiene alla letteratura immortale ed universale per la sua straordinaria capacità di scrittura, “la grazia austeniana”, il ritmo, l'eleganza, il rigore delle frasi e per l'analisi dei valori umani, dei quali aveva, sin da giovanissima, una precoce consapevolezza. “Poste a confronto con un cuore che non sbaglia, un gusto infallibile, un senso morale che rasenta il rigore, le deviazioni dalla bontà, dalla verità, dalla sincerità acquistano un rilievo che costituisce una delle cose migliori della letteratura inglese” (V. Woolf).

Spirito caustico, Jean Austen racconta il mondo della nobiltà terriera e della borghesia della provincia inglese alla quale apparteneva, con un effervescente e luminoso stile teatrale, dove la scena è sempre un interno, quotidiano, banale, lontano dalla Storia e i personaggi, dialogando tra loro, rivelano il carattere e la natura, senza una loro descrizione fisica da parte dell'autrice, se non per brevi accenni. La Austen osserva con un occhio distante interessato a cogliere i sentimenti, le paure, le ipocrisie, l'egoismo, la stupidità di una classe sociale parassita e perbenista dalla quale emergono personaggi femminili di giovani donne, che cercano con difficoltà, e non sempre vi riescono, di rea-

lizzare i propri desideri e di sopravvivere in un mondo dove conta solo la ricchezza e la rendita di ognuno, escludendo le donne e la loro possibilità di indipendenza economica. “Le case passano da padre a figlio, non da padre a figlia”, “voi ereditate la vostra fortuna, noi non possiamo neanche guadagnarcela” fa dire la Austen ad Elinor, protagonista di *Ragione e Sentimento*. L'importanza del matrimonio è pertanto determinante nella vita di una donna che soltanto così avrà uno status ed il mantenimento economico, per non essere eterna ospite della famiglia d'origine.

Ragione e Sentimento è il primo romanzo scritto dalla Austen (1795); narra la storia di due sorelle: Elinor, la maggiore di diciannove anni e Marianne di sedici che con la perdita del padre vedono cambiare la loro condizione sociale, costrette a lasciare la bella casa dove hanno vissuto, che andrà al fratellastro, si trasferiranno con la madre e la sorella più piccola Margaret in un piccolo cottage messo a disposizione da un lontano parente della madre. Elinor possiede un carattere forte e riesce a farsi carico degli oneri familiari, cercando di tollerare, senza ribellarsi, le offese e le volgari ingerenze dei parenti; “aveva molto buon cuore”, “un'indole affettuosa e sentimenti profondi, ma sapeva dominarli, una dote che sua madre doveva ancora imparare e che una



delle sue sorelle aveva deciso di non imparare mai". Marianne al contrario irriflessiva, impulsiva e passionale "era generosa amabile interessante, dotata di tutte le virtù tranne che della prudenza..." non sopportava le costrizioni e le ipocrisie dell'ambiente al quale contrapponeva la superiorità del suo spirito romantico. Ragionevole, di buon senso l'una, troppo sensibile l'altra, amate entrambe dall'autrice senza preferenza, sono o potrebbero rappresentare due aspetti di una stessa persona, ragione ed istintualità, che le esperienze della vita e il passare del tempo dovrebbero integrare, mitigando sia l'eccesso di prudenza sia l'irruenza delle emozioni per far raggiungere una maturità adulta. In questo romanzo prevale il buon senso, mentre l'innamoramento è visto come pericoloso: da esso scaturisce solo pena e profondo dolore. Entrambe le sorelle si innamorano, Elinor nell'ultimo periodo trascorso nella casa paterna conosce e si innamora di Edward Ferrars, fratello della moglie del fratellastro, che sembra ricambiare, ma è costretto improvvisamente a partire per l'intervento della sorella contraria ad un possibile matrimonio tra i due; Marianne, nella nuova casa di Barton incontra Willoughby, un avventuriero che la farà perdutoamente innamorare, per poi lasciarla per sposare una donna ricca, facendola soffrire fin quasi a morire di dolore. Le due eroine, vittime della falsità, del pregiudizio che offende e calpesta la loro giovinezza ed innocenza, finiranno per sposarsi: Elinor con l'amato Edward, dopo che è stato diseredato, e Marianne accetterà l'amore costante e fedele di un uomo del doppio dei suoi anni. L'opera cinematografica *Ragione e Sentimento* diretta da

Ang Lee, con Hugh Grant, Emma Thompson e Kate Winslet ha vinto l'orso d'oro a Berlino nel 1996 ed Emma Thompson ha vinto l'Oscar per la sceneggiatura. Il film è una trascrizione fedele del romanzo, coglie lo spirito inglese del tempo e segue con estrema cura ed attenzione le vicissitudini delle due sorelle; felici anche le interpretazioni dei personaggi secondari, ben descritti nella loro stupidità e superficialità. Come nel romanzo anche nel film le donne sono le vere protagoniste, mentre gli uomini, più sullo sfondo, sono figure convincenti ma piuttosto stereotipate. Ang Lee aggiunge con tocco raffinato, rispetto al romanzo, la natura e le stagioni della campagna inglese, ed una colonna sonora che si sposa perfettamente con la storia e con le immagini. Film e romanzo risultano entrambi molto piacevoli: uno per l'ottima recitazione e l'accuratezza delle immagini, l'altro per la sua inimitabile vivacità e leggerezza. In entrambi emerge, che nell'Inghilterra dei primi dell'800, la passione e il desiderio d'amore di una giovane donna non solo non sono realistici ma sono considerati colpevoli. •

Titolo originale: Sense and Sensibility

Paese di produzione: Stati Uniti, Gran Bretagna

Anno: 1995

Regia: Ang Lee

Sceneggiatura: Emma Thompson

Fotografia: Michael Coulter

Musiche: Patrick Doyle

Cast: Emma Thompson, Alan Rickman, Kate Winslet, Hugh Grant, Gemma Jones, Tom Wilkinson, Greg Wise



L'ATALANTE

L'amore come forme di enigma

Denis Brotto

Quando Jean Vigo inizia a scrivere la sceneggiatura de *L'Atalante* ha solo ventotto anni. È l'estate del 1933 e, dopo numerosi soggetti rimasti irrealizzati, l'intenzione è quella di dare finalmente un seguito al suo mediometraggio *Zero in condotta* (1933). Quello che Vigo ancora non sa è che *L'Atalante* sarà purtroppo il suo ultimo film. Vigo non vedrà nemmeno la conclusione dell'opera, e morirà nell'autunno del 1934 in conseguenza della tubercolosi, mentre il film sta vivendo le ultime fasi di un difficile montaggio.

Basterebbe già questo, la triste vicenda toccata in sorte al suo autore, a fare de *L'Atalante* un film manifesto sull'amore, per il cinema prima di tutto. Ma l'amore è, con un velo di triste ironia, anche il cuore pulsante dell'opera. Il film racconta la storia di Jean e Juliette (Jean Dasté e Dita Parlo), novelli sposi e subito a bordo dell'imbarcazione che restituisce il titolo al film, *L'Atalante*, per un viaggio di nozze che confluisce in realtà nel quotidiano lavoro di Jean. Con loro c'è Père Jules, interpretato da un memorabile Michel Simon, il nostromo della chiatta. Col tempo sarà lui a divenire una sorta di confessore e consigliere della ragazza, ma anche un istrione notturno e, addirittura, un ambiguo seduttore. Durante il loro viaggio lungo il corso della Senna, Jean e Juliette conoscono in breve tempo le complessità dell'amore ridotto in pochi metri quadri: la vicinanza può guarire dalle cicatrici ma, in differenti momenti, può anche andare a riaprire ferite, ad amplificare le tensioni. E proprio le inquietudini dei due coniugi divengono il motivo di una separazione tanto improvvisa quanto dolorosa. Juliette scompare, attratta dalle

luci e dal fascino di una Parigi piena di mistero e di promesse. Non vedendola nell'imbarcazione, Jean rifiuta di andare a cercarla e fa ripartire la chiatta. Ma è proprio in questo frangente, quanto il corso emotivo del film sembra deflagrare in direzione di una rottura definitiva, che Vigo arriva a creare alcuni autentici prodigi visivi, ricorrendo prima di tutto proprio alle virtù del linguaggio cinematografico. Scende la notte su *L'Atalante*, e Jean cerca e ritrova nel sonno il viso e il corpo di Juliette, ora lontana, ma ugualmente alla ricerca, tra le pieghe notturne, del suo amato. Lui nella barca, lei nel suo letto di fortuna sulla terraferma parigina. Separati eppure vicinissimi nell'intreccio filmico per mezzo di un montaggio alternato che ai sogni dell'uno fa seguire le reazioni, via via sempre più fisiche, dell'altra. Quelle visioni a distanza, quel montaggio sui dettagli dei corpi e dei volti dei due amanti, diviene metafora di un'intensità amorosa più autentica e pura di qualsiasi scena erotica il cinema possa ricordare. L'amore è per Vigo prima di tutto sublimazione, sentimento che sa rivelarsi nonostante la lontananza di spazio.

L'indomani, Jean proverà a cercare la sua sposa per le vie della città, senza fortuna. Laddove non arriva la fortuna, sembra poter tuttavia arrivare proprio l'amore. E così Jean ricorderà una piccola storiella narratagli da Juliette, nella quale si racconta che se si mette la propria testa sott'acqua si può vedere il volto della persona amata. Jean si lancia dal bagnasciuga dell'imbarcazione ed entra nelle fredde acque del fiume. Tiene gli occhi ben aperti e nuota nei fondali alla ricerca di qualche indizio. Ciò che segue è una delle scene



più struggenti e incantate della storia del cinema. Juliette appare agli occhi del marito come una miracolosa visione. Sorride nel suo abito da sposa, in una dissolvenza che, anziché dividere, diviene coincidenza amorosa, immutabile unione di intenti e di desideri. L'amore, in definitiva, è proprio questo.

Adorato da Luis Buñuel, André Bazin, François Truffaut, Andrej Tarkovskij, a *L'Atalante* è stato reso omaggio in un novero sorprendente di film: *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci, *Gli amanti del Pont-Neuf* (1991) di Leos Carax, *Underground* (1995) di Emir Kusturica, *Éloge de l'amour* (2001) di Jean-Luc Godard, solo per indicare le opere più importanti, oltre al film tributo di Julien Temple, *Vigo, passione per la vita* (1998). Ma molti sono stati anche gli studi teorici dedicati a Jean Vigo e al film, a partire da quelli di Paulo Emilio Gomes e Pierre Lherminier, per arrivare a quelli di Michèle Esteve, Bruno Voglino, Maurizio Grande e, più recentemente, alla biografia curata dalla figlia del regista, Luce Vigo, e all'ampio studio dedicato a *L'Atalante* dalla Cinémathèque française nel 2000. Siamo di fronte a uno dei film che maggiormente ha saputo coniugare i moti del realismo poetico francese con le intemperanze del surrealismo e delle avanguardie. Un'opera che sa oscillare dolcemente, proprio come il suo omonimo battello lungo il corso d'acqua fluviale, tra le correnti artistiche del suo periodo, costituendo per ognuna di esse un caposaldo permanente. Nato da un'arida sceneggiatura a firma di Jean Guinée, *L'Atalante* diventa nelle mani di Vigo un'opera in grado di parlare della scoperta delle pulsioni amorose, della ragione delle intemperanze emotive. E lo fa in particolare attraverso la rivelazione del corpo, come accade a Juliette, la quale scopre con stupore il suo potere seduttivo sulle diverse figure maschili del film. La ricorrente simbologia associata all'acqua non fa che amplificare tale groviglio emozionale, sottolineando il legame con il corpo femminile, e facendo della Juliette che appare a Jean una sorta di moderna Afrodite, dea dell'amore e della bellezza. Anche lei proveniva del resto

dalle acque del mare. Una doverosa annotazione va riservata alle musiche del film, realizzate da Maurice Jaubert, compositore che ritroveremo in alcuni dei film più importanti di un altro grande cantore dell'amore al cinema, François Truffaut: *Adele H.* (1975) e *La camera verde* (1978) riproporranno, infatti, le composizioni di Jaubert all'interno di contesti narrativi ugualmente segnati dalla perdita dell'amore e dal tentativo estremo di mantenerne in vita il ricordo. Difficile non pensare a Julien Davenne, il protagonista de *La camera verde*, come a un moderno Jean, pronto a consacrare la propria vita al solo fine di poter rivedere il volto della donna amata. Dal montaggio de *L'Atalante*, come detto, Vigo rimane progressivamente estromesso per l'avanzare della malattia. È lo sceneggiatore Louis Chavance a seguirne la lavorazione e, per quanto possibile, recepire le indicazioni di Vigo. Da qui in poi le vicissitudini a cui andrà incontro il film costituiranno una concatenazione di scelte atte a stravolgere la singolarità e la magia ricercate da Vigo. La casa di produzione, la Gaumont, preoccupata da un eventuale fallimento economico, imporrà l'eliminazione di numerose scene, arrivando inoltre a sostituire le musiche di Jaubert con quelle di un motivetto in voga in quel periodo, *La chaland qui passe*, versione francese dell'originale italiana *Parlami d'amore, Mariù*. Anche il titolo de *L'Atalante* cambierà e, per molti anni, il film di Vigo si chiamerà proprio *La chaland qui passe*. «Parlez-moi d'amour» cantava Lys Gauty in quel brano. Ma l'amore rimasto, nella versione mutilata de *L'Atalante*, è poca cosa rispetto a quell'enigmatica costruzione di un sentimento fragile e misterioso voluta da Vigo. Ci vorranno molti decenni e numerosi restauri per tornare a vedere il film nelle intenzioni originarie del regista e per vivere finalmente l'incanto di un'opera ogni volta sorprendente. Lo sguardo di Jean Vigo è stato definito nel tempo come anarchico, impegnato, surrealista. Tutto vero. Forse però, a ben vedere, ciò che in modo più vivo di Vigo rimane ancora oggi è lo sguardo di un autore profondamente innamorato. •



Fuocoammare

Lampedusa è un'isola lontana dall'Italia

Pia De Silvestris

I film, così detti documentari di Gianfranco Rosi, hanno avuto una notevole risonanza sia di critica che di pubblico e, di conseguenza, hanno vinto il Leone d'oro a Venezia con il *Sacro Gra* nel 2013 e l'Orso d'oro al festival di Berlino quest'anno 2016.

Penso che la ragione del successo di questo talentuoso regista sia che i documentari di Rosi sono dei documentari particolari che ritraggono sì la vera storia delle persone, ma in modo finzionale e poetica, come nei film che ci catturano e ci fanno intuire altri significati dei destini umani, perché sono anche dei personaggi che rappresentano la loro vita emotiva, le loro passioni, l'isolamento in cui vivono e la povertà che li fa soffrire ma che contemporaneamente li santifica relegandoli ai margini della Storia. Ricordiamoci che Freud attribuiva anche all'uomo una certa parte di scelta nel vivere come vive.

Queste figure drammatiche o dalla vita semplice, fatta di cose essenziali ricordano *Le vite minuscole* di Pierre Michon, direttamente scaturite dalle sue umili origini per raccontarci come gli atti e i pensieri possono essere più naturali e più adatti ai nostri veri bisogni rispetto a quelli che oggi siamo abituati a sopportare con amarezza.

Mi chiedo anche come gli storici degli Annales, si sentano oggi, nonostante i loro straordinari tentativi di capovolgere la Storia, raccontando attraverso i documenti ritrovati, non la solita storia dei grandi personaggi, ma la vita di tutti i componenti di un villaggio: come si svolgevano le loro giornate, i loro usi e costumi, il modo in cui preparavano i loro cibi.

In *Fuocoammare* il protagonista è proprio il medico di Lampedusa Pietro Bartolo, il dottore per antonomasia, quello che ognuno di noi sogna di avere vicino nel momento del bisogno. La scena del film, in cui visita il giovane Samuele, deuteragonista importante per capire la solitudine dell'isola, ma anche i valori eterni che essa ci insegna, assistiamo ad un dialogo tra i due che ci riporta a credere ancora all'esistenza dell'ascolto e all'evidenza che, se ci si sente profondamente accolti, si può minuziosamente parlare, come fa Samuele, di tutti i nostri malanni, chiedendo e avendo sorprendentemente da questo medico giusto, le risposte e tutte le spiegazioni alle sue domande senza paura di perdere il suo sapere.

Samuele è un ragazzo in età puberale, desideroso di conoscere il suo corpo, il funzionamento dei suoi organi e, la



naturalezza sapiente delle sue domande dipende molto dalla calma e generosa umanità di quel medico vero che l'ascolta.

Anche nella sua modesta casa si sente totalmente a suo agio. Durante il pranzo, i suoni ridondanti, che emette succhiando il suo piatto di spaghetti nel completo silenzio dei suoi genitori, ci fa pensare alla naturalezza con cui viene accolto da chi gli sta intorno e come il clima familiare che si crea, induce nello spettatore il desiderio di ritrovare una serenità spesso sconosciuta.

Samuele ha un atteggiamento di grande passione per la conoscenza, tutto quello che fa lo esprime: da quando ascolta e questiona il medico a quando gioca a quando scruta il mare dalle scogliere.

Ma il mare fa soffrire Samuele, il mare gli fa venire la nausea, il mare gli fa paura, forse non solo perché il padre è pescatore, come tutti gli isolani che si allontanano con i loro pescherecci con il sole e poi improvvisamente il cielo si oscura e il mare diventa grosso e minaccioso, ma ora, da parecchi anni, i suoi giochi nella campagna dell'isola, con la fionda per catturare gli uccelli sugli alberi, sono interrotti dalle sue scorribande lungo le scogliere in riva al mare, e il suo malessere, di cui non parla, è provocato da tutta quella gente che arriva dal mare, disperata, in cerca di rifugio e di salvezza. Li ha visti quelli che a Lampedusa chiamano i migranti, sa che il dottor Bartolo li cura come cura lui, che c'è un centro di accoglienza per loro, ma ha visto anche i sacchi dove hanno messo tanti morti, anche i bambini e le mamme.

È il dolore che viene dal mare che lo sconvolge.

Fuocoammare parla di "vite minuscole", come anche il primo film *Sacro Gra*, degli isolani che si trovano ad affrontare il grande dramma di coloro che fuggono la guerra e la miseria e di coloro che hanno lasciato tutto per cercare una vita migliore.

Il regista ci propone una visione di questo difficile incontro tra isolani e migranti e nello stesso tempo ci mostra una umanità che tenta di superare la paura di accogliere l'estraneo.

Una delle sequenze più commoventi di questo grande film è quando i migranti, appena sbarcati e prima di entrare nel centro di accoglienza, improvvisano un canto *rap*: i loro volti sono ispirati e illuminati dal tramonto, il canto riesce a distendere i loro corpi doloranti e a infondere un sollievo prezioso anche se fugace. •

Titolo originale: Fuocoammare

Paese di produzione: Italia, Francia

Anno: 2016

Regia: Gianfranco Rosi

Sceneggiatura: Gianfranco Rosi, Paolo Del Brocco, Donatella Palermo

Fotografia: Gianfranco Rosi

Musiche: Stefano Grosso

Cast: Pietro Bartolo, Samuele Caruana, Maria Costa, Mattias Cucina, Giuseppe Fragapane,

Francesco Mannino, Francesco Paterna, Samuele Pucillo, Maria Signorello



Il labirinto del silenzio

La passione della verità

Antonella Antonetti

I bugiardi diedero prova di coraggio e di precisione nella loro opposizione agli scienziati che con le loro dottrine perniciose minacciavano di privare le loro vittime di ogni minima possibilità di autoinganno e di lasciarle senza la protezione naturale necessaria affinché la loro salute mentale fosse preservata dall'impatto della verità.
(W.R.Bion, *Attenzione e Interpretazione*, 1970)

Sobrio e intenso, il *film* di Giulio Ricciarelli, opera prima del regista italo - tedesco, insignito della *nomination* all'Oscar come miglior *film* straniero, risuona come esortazione a non chiudere gli occhi sui drammi del nostro tempo e a fare ciascuno la propria parte.

Ambientato alla fine degli anni 50 a Francoforte, racconta di una Germania impegnata nella ricostruzione e nella rimozione degli orrori dell'olocausto, tutt'altro che consapevole delle sue colpe. Nessuno parla del passato nazista: c'è un misto di negare, non sapere, sapere un po', si dovrebbe sapere ma non si vuole sapere. Sembra prevalere il tentativo di evitare il dolore dell'esperienza vissuta, attraverso una "modificazione" o una "fuga" dalla realtà, che viene così distorta o negata (Freud, *I due principi dell'accadere psichico*, 1911).

Personaggi realmente esistiti e altri di fantasia animano la narrazione irreprensibile di una pagina di storia del dopoguerra tedesco poco conosciuta, tessendo la trama avvin-

cente di un *film - dossier* che descrive, con uno stile teso e appassionato, l'impossibilità di dire la verità sull'ampiezza dello sterminio, l'isolamento dei sopravvissuti e la difficile reintegrazione del paese smembrato.

Scriva Bion (*Trasformazioni*, 1983): "...un sano sviluppo mentale sembra dipendere dalla verità, come l'organismo vivente dipende dal cibo. Se la verità manca o è incompleta, la personalità si deteriora... Il risultato è l'inedia della psiche e una crescita stentata".

A entrare negli archivi, che custodiscono le "segrete carte", e a scoprire l'indicibile è un giovane procuratore, entusiasta e idealista, Johann Radmann, interpretato da Alexander Fehling, che indaga fra l'ostilità e l'indifferenza dei colleghi e col sostegno del procuratore generale Fritz Bauer (Gert Voss), figura storica a cui il *film* è dedicato. Ben presto il protagonista si rende conto che gli ex-nazisti "non si sono dissolti" e, deposta la loro uniforme, hanno ripreso le loro attività, con la silenziosa complicità del governo.



Dopo più di un decennio dall'arrivo delle armate sovietiche ad Auschwitz e dal processo di Norimberga, Radmann, come tanti giovani tedeschi, è ignaro degli orrori del nazismo. Sconvolto e sconcertato dalla scoperta dei crimini perpetrati, il giovane procuratore avverte l'urgenza e la responsabilità di disseppellire una memoria collettiva di orrore e d'ignavia, con cui è necessario confrontarsi per poter guardare al futuro. Tutti, intorno a lui, sembrano avere qualcosa da nascondere, sua madre, suo padre, scomparso da quindici anni, la sua fidanzata: il volto roseo della Germania del dopoguerra cela lo scheletro dell'ipocrisia e del silenzio, un labirinto in cui ogni figlio può dubitare dell'innocenza del proprio padre.

I conflitti interiori s'intrecciano con quelli professionali, le certezze sulla propria identità si sfaldano; nonostante ciò Radmann, insieme a un giornalista, Gnielka (André Szymanski), che, in gioventù, aveva prestato servizio ad Auschwitz, persegue il suo obiettivo, che non è tanto, o solo, quello di ottenere la condanna dei colpevoli, ma soprattutto quello di rompere il muro di silenzio e di complicità attraverso le testimonianze dei sopravvissuti.

Il processo di conoscenza, afferma Bion, è intriso di sofferenza. Esso inizia da esperienze emotive e si costruisce, faticosamente, in un apprendimento che corre sull'orlo di una "catastrofe": apprendere significa, infatti, mutare e ogni cambiamento introduce una crisi, sia perché determina un sovvertimento dell'ordine delle cose, sia perché appare in forma brusca e violenta. Il "cambiamento catastrofico", inteso come esperienza emotiva profonda di disorganizzazione, dolore e frustrazione, è pertanto necessario e inevitabile in ogni processo evolutivo e di crescita,

di cui costituisce un punto di partenza. L'atto di conoscere comporta successivi cambiamenti catastrofici, che via via accrescono il sapere, che, conquistato attraverso una laboriosa comunicazione interiore, va comunicato agli altri. Al tempo stesso Bion sostiene che la capacità dell'essere umano di tollerare le "turbolenze emotive" che si generano quando un'idea nuova si avvicina alla coscienza sia precaria e che la mente sia sempre pronta a creare menzogne per opporsi al dolore.

Proprio sulla difficoltà di tollerare il dolore, di cui è fonte permanente la verità terribile della Shoah e, al tempo stesso, sulla necessità di fare i conti col passato *Il labirinto del silenzio* pone l'accento. Non è un *film* sulla colpa, dunque, ma sulla responsabilità e sulla memoria, come dovere collettivo, come obbligo individuale, come angosciante fardello e anche ancora di salvezza per la crescita e il progresso. Dimenticare i padri, come dice Salvatore Quasimodo, o ricordarli per uscire dal labirinto del silenzio. •

Titolo originale: Im Labyrinth des Schweigens

Paese: Germania

Anno: 2014

Regia: Giulio Ricciarelli

Sceneggiatura: Giulio Ricciarelli, Elisabeth Bartel

Fotografia: Martin Langer, Ronan Osin

Musiche: Niki Reiser, Sebastian Pille

Cast: Alexander Fehling, André Szymanski, Gert Voss, Friederike Becht, Johannes Krish



Macbeth

La smania di potere

Edoardo Salerno

Da molti considerato archetipo del potere, *Macbeth* è la tragedia di Shakespeare più tradotta e forse la più rappresentata. Di sicuro la più controversa per quanto riguarda interpretazioni e significati.

Nel saggio: “*Coloro che soccombono al successo*” del 1916, Freud vede in Lady Macbeth una nevrosi che si scatena non in conseguenza a una privazione o a una grande delusione, ma “proprio quando è stato appagato un desiderio profondamente radicato e da lungo tempo accarezzato.” Finché il desiderio rimaneva sul piano della fantasia e dell’aspirazione, la coscienza morale era sopita, ma quando si concretizza, la libido è condizionata dalla coscienza morale che annulla la possibilità di trarne vantaggio e godimento. Per Freud la vittoria può logorare più dell’insuccesso e, se vissuta nel senso di colpa, utilizzando i meccanismi paranoici del pensiero magico, può sconfiggere la vita: “Nulla è ottenuto, tutto è sprecato, allorché il nostro desiderio è appagato senza contentezza val meglio essere colui il quale distruggiamo, che, per effetto della sua distruzione, vivere in mezzo ad una gioia piena di dubbi.” (Lady Macbeth, Atto 3/2)

Forse è più corretta l’interpretazione di Antonio Meo che ha tradotto l’opera per Garzanti: “*Fair e foul* sono perfettamente antitetici, il primo significa bello, buono, giusto, il secondo l’opposto. Per le streghe – che Orwell vedeva come l’inconscio di Macbeth – è buono quello che è brutto e malefico; si tratta quindi di un rovesciamento di valori. Se invece ci si legge equivalenza, cioè che non c’è differenza fra bene e male, le parole delle streghe diventano ancora più perfide e ambigue; sarà proprio la loro ambiguità a portare Macbeth alla dannazione. Qui è la chiave interpretativa della tragedia.”

Uscendo dal cinema ho sentito dire: “È fatto bene, ma il testo è molto diverso!”. Esatto. Un film è diverso dal libro (o dal testo teatrale). Come un quadro è diverso da una musica. Come il *bello* è diverso dal *brutto*.

“Potrà mai il gran mare di Nettuno lavar dalle mie mani questo sangue? No, sarà questa mano a tinger del suo rosso le variegiate acque degli oceani e far del loro azzurro tutto un rosso.” (Macbeth, Atto 2/2). Non ricordo se ci sia questa battuta anche nel film ma ricordo che a un certo punto



il mare diventa lentamente e inesorabilmente rosso facendoci visualizzare esattamente e drammaticamente il senso di quelle parole. È questo l'aspetto più interessante del film di Justin Kurzel: conserva il ritmo angosciante e frenetico degli eventi che nel testo è scandito da parole che dominano sui fatti, qui da colori, immagini in movimento che però a volte si fermano, spezzano il ritmo, diventando quadri che ci aiutano a riflettere. Poi il movimento riprende, a volte rallentano, amplificando il tempo, poi più veloce, rapido, inesorabile e "il tempo e l'ore fuggono attraverso il più triste dei giorni" come dice Macbeth stesso (Atto 1/3) "e accada quello che può accadere".

La regia sottolinea il rapporto tra Macbeth e la moglie, gli sforzi inumani per salvare la loro relazione e il mostruoso legame che li nutre. È una storia di ambizione, una smania di potere che è provocata dal dolore e dallo sconcerto di fronte all'ineluttabilità del proprio destino nelle cui mani sono *marionette* disperate che vorrebbero vivere di vita propria. La follia è alimentata dalla speranza vana e ossessiva di liberarsi da quei fili che le comandano, annientata dalla consapevolezza che mai vi riusciranno.

Kurzel definisce il suo Macbeth "un guerriero che ha perso un figlio. In guerra ha visto cose terribili ed è tormentato". Dice di aver parlato con diversi soldati tornati dal fronte "i loro demoni vengono a galla come le streghe di Macbeth. Gli eventi del passato, gli orrori di cui sono stati testimoni, ritornano in qualsiasi altro momento della vita". Punta sulla PTSD (Sindrome post-traumatica da stress) e la follia di Lady Macbeth la fa risalire alla perdita del figlio – il cui funerale è la prima immagine del film – e all'elaborazione del lutto non condivisa giacché il marito è sempre lontano

a fare la guerra. Kurzel ha basato su questo principio la recitazione dei due attori, ma per fortuna nessuno se ne accorge. Fassbender conferisce dignità alla sua follia, rendendola umana. Non si dimena, non urla. Accetta con dignità il suo destino anche quando dentro di sé scopre qualcosa di raccapricciante e demoniaco che lo rende vulnerabile. In Shakespeare convivono l'alto e il basso la spiritualità e la degradazione, la sua poetica crea personaggi che già esistono negli archetipi, nei miti, nella semiologia e irrompono nell'attore senza dare a lui il tempo di adattarsi e vivono in lui di vita propria. Cioè non è l'attore che deve entrare nel personaggio, ma il personaggio che possiede l'attore.

È un film da vedere abbandonandosi alle sensazioni, lasciandosi trasportare da parole immagini suoni e colori, per decidere con *libero arbitrio*... qual è il *bello* e quale il *brutto*. •

Titolo originale: Macbeth

Paese di produzione: Regno Unito, Francia, Stati Uniti d'America

Anno: 2015

Regia: Justin Kurzel

Sceneggiatura: Jacob Koskoff, Michael Lesslie, Todd Louiso

Fotografia: Adam Arkapaw

Musiche: Jed Kurzel

Cast: Michael Fassbender, Marion Cotillard, Sean Harris, Elizabeth Debicki, Paddy Considine



SUFFRAGETTE

Le donne che hanno cambiato il mondo

Elisabetta Guillaume

La passione con cui le donne hanno combattuto per i propri diritti non aveva ancora ispirato alcun regista. Eravamo rimasti alla signora Banks che nella commedia musicale *Mary Poppins* canta scatenata *Sister Suffragette* alla cameriera e alla tata sgomente, madre sbadata pronta a nascondere i panni dell'attivista quando il marito torna a casa, e ridiventare una moglie remissiva, secondo l'ideologia di Walt Disney.

Il lungometraggio *Suffragette. Le donne che hanno cambiato il mondo*, diretto da Sarah Gavron su una sceneggiatura di Abi Morgan, colma questo vuoto e, pur con tutti i suoi limiti, ha il merito di far conoscere modi e nomi della lotta delle donne per la conquista del diritto di voto nell'Inghilterra dei primi anni del Novecento.

Uscito nel novembre 2015 ed arrivato nelle nostre sale alcuni mesi dopo, in casuale concomitanza con l'anniversario del voto alle donne italiane, alle amministrative del 10 marzo 1946, il film poggia su una solida documentazione storica a cui regista e sceneggiatrice hanno dedicato quasi sei anni di ricerche. Interpretato con sensibilità da Carey Mulligan nei panni della protagonista, il film narra la storia di Maud, personaggio immaginario, sintesi di tante donne realmente esistite - non a caso il titolo inglese è *Suffragette* al singolare - operaia sfruttata, abusata e umiliata in una lavanderia industriale, che si lancia con fervore nella lotta delle suffragette a costo di perdere lavoro, marito e infine anche il figlio dato in

adozione contro il suo volere, poiché le madri non hanno all'epoca alcun diritto sulla prole.

Siamo verso il 1910, ad una svolta, nel film poco contestualizzata, del movimento delle donne inglesi che abbandonano le manifestazioni pacifiche rivelatesi inutili e adottano modi di lotta sempre più violenti, purché senza vittime: vetrine rotte, sabotaggi, incendi o bombe, azioni cui il governo risponde con la forza e con condanne a lavori forzati, considerando le suffragette come criminali comuni e non detenute politiche. Il film termina sul dramma avvenuto il 4 giugno 1913 quando, durante il Derby di Epsom, l'attivista Emily Wilding Davison si lanciò ferendosi mortalmente sotto il cavallo del re Giorgio V, per attirare l'attenzione del sovrano sulla battaglia per i diritti delle donne. Le scene finali del film ripropongono le immagini da archivio del funerale che ebbe grande risonanza e produsse un cambiamento nella reazionaria e benpensante opinione pubblica, fino ad allora più propensa a deridere e a considerare le suffragette come pazze isteriche pericolose per l'ordine costituito, piuttosto che donne coraggiose e lungimiranti.

Una rapida ma significativa apparizione di Meryl Streep nei panni di Emmeline Pankhurst, artefice della nuova strategia di lotta e fondatrice nel 1903 della Women's Social and Political Union (W.S.P.U.), conferisce sostanza alla ricostruzione molto classica, quasi scolastica dell'epoca, sulle orme

del cinema impegnato popolare inglese, ma non impedisce che il melodramma sociale prenda il sopravvento sull'appassionante ricchezza dell'argomento, lasciandone in secondo piano la dimensione politica.

Eppure l'inventiva, l'audacia, i sacrifici di questo straordinario gruppo di donne "ordinarie" che fecero propria la lezione di Emmeline Pankhurst "*Deeds not words*", ancora oggi sono misconosciuti e non possono non suscitare ammirazione e rispetto. Basterà qui ricordare alcune iniziative della W.S.P.U.: le periodiche "Settimane della passione" per l'autofinanziamento, durante le quali le suffragette, di qualsiasi condizione sociale, s'imponevano sacrifici gravosi, saltando i pasti o cantando all'angolo delle strade senza nessuna paura del ridicolo o del disprezzo, per devolvere tutto il denaro alla causa; le azioni di vandalismo volontario, come strappare le orchidee dai giardini reali dopo aver scalato il muro di recinzione; gli scioperi della fame delle attiviste arrestate, cui il governo inglese rispose con la disumana alimentazione forzata tramite la sonda, e poi con la legge "del gatto e del topo", liberando cioè le militanti indebolite per poi incarcerarle nuovamente quando avessero recuperato le loro forze.

Nacque allora la necessità di impedire i numerosi arresti, ed è qui che entra in scena Edith Garrud (1872-1971), esperta di arti marziali, prima formatrice di autodifesa femminista, autrice nel 1911 della *pièce* comica *What every woman ought to know*, contro i mariti violenti. La Garrud - che nel film non compare, anche se è lontanamente evocata dal personaggio della farmacista che porta proprio il nome di Edith - organizzerà su domanda della Pankhurst un servizio d'ordine formato da un gruppo speciale di suffragette. Queste "Amazzoni" o "Suffrajitsu", come saranno soprannominate, si allenano in luoghi segreti di Londra a varie tecniche di combattimento, tra cui il *bartitsu*, arte marziale simile al *ju-jitsu*, al fine di proteggere le loro *leaders* ricercatissime dalla polizia ed impedirne l'arresto. E anche quando Emmeline Pankhurst si schiererà dopo la guerra con i conservatori per timore della rivoluzione comunista, la Garrud continuerà ad essere formatrice fino al 1925.

Più di mille donne furono tuttavia arrestate prima che si arri-

vasse al diritto di voto in Gran Bretagna, sia pur ristretto da numerose condizioni, nel 1918. Nei titoli di coda del film scorre un rullo su cui sono segnate le date del suffragio femminile nel mondo; le sorprese non mancano, come la Turchia dove è stato concesso ben prima che in Italia, nel 1934, o la Svizzera che aspetta il 1971, fino ad arrivare all'Arabia Saudita nel 2015. E se la candidatura di Hillary Clinton alla Casa Bianca sembra segnare il superamento definitivo delle discriminazioni di genere in politica, è giusto ricordare che la Clinton non è stata la prima donna a correre per la presidenza degli USA. Questo primato spetta proprio ad una suffragetta americana, Victoria Woodhull, anarchica, broker di Wall Street e giornalista, sostenitrice della parità dei sessi, dell'amore libero, del divorzio, del diritto alla contraccezione e all'educazione sessuale. Eccezionale personaggio dalla vita avventurosa, nel 1872 fu candidata dal National Equal Rights Party, anche se all'epoca le donne non potevano votare, e si scelse come futuro vicepresidente l'ex schiavo fuggitivo Frederick Douglass. Ma Victoria fu arrestata pochi giorni prima delle elezioni e non risulta che allo scrutinio abbia preso alcun voto. Film attuale e socialmente rilevante, dunque, il quale ci rammenta che la donna non deve smettere mai di combattere per essere libera di scegliere il proprio destino e, come scriveva la prima psichiatra femminista francese Madeleine Pelletier (1874-1939), molto vicina alle suffragette inglesi e più volte incarcerata per le sue idee, essere "*individu avant d'être sexe*". •

Titolo originale: Suffragette

Paese di produzione: Regno Unito

Anno: 2015

Regia: Sarah Gavron

Sceneggiatura: Abi Morgan

Fotografia: Eduard Grau

Musica: Alexandre Desplat

Cast: Carey Mulligan, Helena Bonham Carter, Meryl Streep, Natalie Press, Anne-Marie Duff, Romola Garai, Brendan Gleeson, Samuel West, Adrian Schiller





I MIEI GIORNI PIÙ BELLI

La passione per sempre

Fabiana Proietti

Stagione bizzarra quella 2015-2016 per la passione sul grande schermo. Come una reazione fisica all'asetticità di un'epoca troppo smaliziata per poter credere ancora all'emozione e al tormento dell'innamoramento, il cinema è tornato a raccontare grandi e piccole storie d'amore, romanticamente negate dalle contingenze, da vincoli di parentela, prigionia o distanza fisica.

Nelle sue ultime due edizioni, il Festival di Cannes è stato il palcoscenico privilegiato di questa rinascita del mélo, dalle forme cangianti. Con *Fiore* di Claudio Giovannesi, coraggiosa love-story adolescenziale e quindi soprattutto racconto di formazione, tutta vissuta tra le sbarre di un carcere minorile, dove il sentimento appare l'unica forma resistenziale di fronte alle privazioni della detenzione. L'anno prima Valérie Donzelli era tornata addirittura al dramma in costume per narrare l'ineluttabile amore tra i due fratelli *Marguerite e Julien* nella Francia del Seicento, infarcendo questa storia – che Jean Gruault aveva scritto per François Truffaut, morto prima di potersi dedicare al progetto – dei suoi soliti orpelli stilistici: iridi a chiudere e aprire l'obiettivo (e il nostro sguardo) fra musiche contemporanee e voci narranti che scoprono il gioco a scapito dell'immedesimazione.

Tra questi ritorni alla passione, tutti legati tra loro dalla riscoperta del "romanzo epistolare", formula che permette

di avvicinare la Francia prerivoluzionaria agli odierni istituti penitenziari del basso Lazio, l'esito più dirompente è quello di *Trois souvenirs de ma jeunesse* di Arnaud Desplechin, uscito nel giugno 2016 nelle sale italiane col titolo *I miei giorni più belli*. Desplechin torna sul proprio passato cinematografico, immaginando la giovinezza di Paul Dédalus, già protagonista di *Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)*, film che nel 1996 aveva lanciato la carriera del cineasta di Roubaix. Un ritorno, anche nella cittadina natia, dalle traiettorie imprevedibili, dove il sentimento amoroso non è soltanto l'oggetto della narrazione, ma sembra dare corpo, quando si manifesta in tutta la sua deflagrante potenza, alle stesse immagini.

Infatti, il racconto di formazione di Desplechin è oltre che un film sulla passione, un film *appassionato*, che come il suo giovane protagonista innamorato, sembra scalpitare, affrettare i passi per arrivare al vero cuore dell'opera, ossia Esther: il primo amore, un'immagine del femminile che da particolare si fa universale, svincolandosi dal quotidiano. Ecco perché Desplechin imprime all'opera una tripartizione squilibrata, frammentaria come lo sono i nostri ricordi. Passando velocemente in rassegna l'infanzia, dove Paul, preso in mezzo a una messa in scena che ha il punto di vista ribassato e parziale dell'infanzia, si confronta con una figura materna instabile, un padre autoritario e una solitu-



dine che forma la sua attitudine all'immaginazione e alla contemplazione; o ancora, l'avventura sovietica, dove si pone la questione primaria dell'*identità* del soggetto, poi definita soltanto dalla passione per Esther, sviluppata in una relazione epistolare che tradisce la verosimiglianza di una corrispondenza adolescenziale per farsi discorso universale sull'amore.

Una trasfigurazione che investe lo stesso personaggio femminile. Alla prima inquadratura, seduta civettuola fra due ragazzi che tentano di catturarne l'attenzione, Esther è una ragazzina dal viso pienotto, stretta in abiti che tentano di farla apparire già donna, in maniera quasi caricaturale. Ma dal momento in cui lo sguardo di Paul si posa su di lei è destinata a trasformarsi, anche agli occhi dello spettatore, in una creatura eidetica, in un'opera d'arte, che il giovane Dédalus è infatti capace di rintracciare all'interno di un quadro, mentre lei stessa è frontalmente esposta all'obiettivo della macchina da presa, alla stregua di un dipinto, al contrario di Paul – lo spettatore – che le volta le spalle. Una “donna che visse due volte”, forgiata dallo sguardo dell'innamorato, il cui inevitabile confronto con la Madeleine hitchcockiana è esplicitato dalla citazione musicale che ammanta l'unico, breve e onirico viaggio parigino della coppia.

La passione è dunque per Desplechin innanzitutto un processo identitario, attraverso cui scoprire se stessi e affermare la propria esistenza: “Non posso accettare l'idea che le mie incertezze ti avvelenino. Sento che tu vuoi avvicinarti a me e mi dolgo di non essere abbastanza solido. E allora penso ‘Solido imbecille!’ Ho talmente paura di essere un imbecille che non mi sono mai occupato della mia solidità. Ma la mia solidità non posso offrirtela, la devo a me stesso. A te non posso che offrire leggerezza, così come ammi-

ro ognuno dei tuoi sorrisi...” scrive Paul a Esther nella prima lettera del loro tormentato e bulimico carteggio, protagonista dell'ultima metà del film. Ed è curioso come, per Desplechin, più questa passione adolescenziale cresce più il film tenda a farsi immateriale, rarefatto, cercando il proprio raggio d'azione più nella volatilità - e la leggerezza - delle parole che nella materialità dell'immagine. Così Roubaix e Parigi si dissolvono per lasciare campo ai volti dei due amanti lontani, il cui sguardo si indirizza direttamente alla macchina da presa, introiettando lo spazio-tempo nelle parole che si materializzano sullo schermo. Infine, l'epilogo, che sembra riandare tanto al Truffaut del *né con te né senza di te* dei suoi mélo più inquieti, quanto al Resnais di *Hiroshima mon amour*, in cui un gesto, un nome, un ricordo – “*Je me souviens*, io ricordo” è il *leit motiv* della pellicola - riattiva istantaneamente la memoria. La passione resiste al tempo perché, come diceva un altro dei personaggi desplechiniani, sempre interpretato da Mathieu Amalric, “il passato non è ciò che è scomparso ma, al contrario, quello che ci appartiene”. •

Titolo originale: Trois souvenirs de ma jeunesse

Paese di produzione: Francia

Anno: 2016

Regia: Arnaud Desplechin

Sceneggiatura: Arnaud Desplechin, Julie Peyr, Nicolas Saada

Fotografia: Irina Lubtchansky

Cast: Quentin Dolmaire, Lou Roy-Lecollinet, Mathieu Amalric, Dinara Drukarova, Cecil Garcia Fogel

WHIPLASH

Passione e/o ossessione?



Alfio Vergine e Francesca Sgheri

“Whiplash”, frustata.

“Ancora oggi la ricordo come un incubo, ma, nonostante questo, mette in mostra il talento di un batterista e la sua follia nella costante ricerca del ritmo”. Così il regista autore del film Damien Chazelle parla della composizione di Hank Levy definita come una “dannazione” per un qualsiasi batterista e che egli conosce bene poiché ex studente batterista jazz della Princeton High School Studio Band.

La sua formazione musicale si percepisce nella stessa composizione del film, risaltano infatti i continui cambi di ritmo come nella partitura di Levy.

Andrew (Miles Teller) è uno studente della miglior scuola di musica degli Stati Uniti, l’immaginario Shaffer Conservatory di New York e durante il suo primo anno viene selezionato per suonare la batteria nel gruppo jazz della scuola, gestito dal famoso direttore d’orchestra Fletcher (JK Simmons). Andrew è estremamente ambizioso e vive la sua passione per la musica in maniera ossessiva, pronto a sacrificare tutto il resto pur di arrivare. Fletcher, dal canto suo, è anch’egli ossessionato dall’idea di trovare un nuovo genio musicale del jazz, un talento assoluto, un nuovo “Bird”, così davanti alle

potenzialità, ambizioni e la determinazione di Andrew, non esita ad usare metodi durissimi, umilianti e brutali, sia a livello psicologico che fisico, pur di raggiungere il risultato finale. Non a caso, il personaggio Fletcher, ricorda moltissimo il sergente Hartman di *Full Metal Jacket*, nella sua durezza nello sfruttare le fragilità e le insicurezze degli allievi al fine di temprare e far emergere il talento.

Probabilmente la sua sconcertante durezza cela una personale frustrazione, dovuta forse alla mancata accettazione dei limiti del talento musicale dell’essere umano, come dice il regista stesso in un’intervista: “è una rabbia esistenziale, ama la musica, così tanto che egli ne crea una versione così perfetta nella sua testa non raggiungibile da nessun essere umano poiché siamo per definizione imperfetti. La sua rabbia derivata da questa situazione, è la rabbia di essere “umano”, la rabbia di non essere super-umano”.

I due protagonisti del film hanno entrambi una passione smisurata per la musica e per la ricerca della perfezione che questa richiede. Una passione che, condita con una fortissima ambizione, sfocia in ossessione fino quasi alla follia, dunque. Il rapporto “morboso” tra maestro e studente, arriva a spinge-



re quest'ultimo a sacrificare qualsiasi cosa pur di arrivare, fino a lasciare la sua ragazza in quanto possibile distrazione dai suoi obiettivi musicali o ad andare a suonare anche se appena reduce da un incidente automobilistico, solo la musica conta, tutto il resto no.

Anche il maestro è disposto a tutto pur di perseguire la sua ossessione: è in parte complice del suicidio di un suo ex studente; per i suoi metodi estremi arriva a perdere il posto di lavoro nella scuola.

È significativa la sua critica alla frase "good job" che limita le potenzialità di crescita di un individuo in quanto dà un "contentino" che non spinge alla ricerca dell'eccellenza.

Per emergere bisogna sicuramente impegnarsi e stringere i denti, ma soffrire, come l'immagine delle dita sanguinanti dovute alle troppe ore consecutive di prove ci mostra, è forse troppo.

È lecito domandarsi a questo punto, se anche Fletcher abbia a sua volta subito forti umiliazioni e frustrazioni durante il suo percorso formativo, esperienze, che l'hanno trasformato nel tempo, facendolo passare da vittima a carnefice.

"Penso che per molti versi il film sia quasi una storia dell'origine di un nuovo Fletcher, o una versione strumentale di Fletcher" dice il regista durante un'intervista; Andrew diventa fondamentalmente Fletcher alla fine, ne è il rovescio della medaglia; lui è il Fletcher che effettivamente suona uno strumento. Andrew inizia a mostrare lo stesso tipo di crudeltà, che è stata parte integrante della struttura del personaggio.

"Non volevo dare elementi specifici del passato di Fletcher stesso, ma penso che sia stato certamente "spinto" molto duramente nel suo percorso formativo".

Tornando al ritmo che pervade il film in ogni singola sequenza, è notevole come il regista sia stato capace di amalgamare musica, immagini, personaggi e le loro vicende profonde in un'unica sinfonia che le descrive chiaramente. Non è un caso il continuo utilizzo di inquadrature strette su ciò che scandisce il ritmo (come orologi e metronomi).

Alla fine di questo percorso di lacrime e sangue, la passione vince su tutto (ossessione, follia, vendetta) permettendo a maestro e allievo di ritrovare una loro armonia all'interno di una "perfezione" finalmente raggiunta.

Whiplash è un film che appassiona chi cerca o ha già trovato una passione, annoiando chi ci ha rinunciato o non ce l'ha. •

Titolo originale: Whiplash

Paese di produzione: Stati Uniti

Anno: 2014

Regia: Damien Chazelle

Sceneggiatura: Damien Chazelle

Fotografia: Sharon Meir

Musiche: Justin Hurwitz

Cast: Miles Teller, J.K. Simmons, Melissa Benoist, Austin Stowell, Paul Reiser, Chris Mulkey, Jayson Blair.



DEMOLITION

Il lutto tra “demolizione” e resilienza

Giuseppe Leo

Nell'assistere al film di Jean-Marc Vallée *Demolition* era inevitabile che mi venissero in mente questi pensieri che ho posto in exergo, tratti da un libro da poco scritto da un amico che tre anni fa perse la moglie, la psichiatra Paola Labriola, tragicamente uccisa mentre svolgeva il suo lavoro al Centro di Salute Mentale. Il film ci pone a confronto con le metamorfosi che il protagonista deve affrontare a più livelli (intra-psichico, intersoggettivo, interpersonale ma anche sociale) per sopravvivere al “deserto” e al dolore psichico.

Davis Mitchell rimane vedovo in un incidente d'auto in cui chi guida è la moglie e lui è il passeggero. L'ultimo soggetto della loro discussione è il frigo di casa che perde acqua, e che

Potevamo andarcene in ogni dove, ciascuno per le sue traiettorie, ma poi si ritornava nella nostra dimensione a due.

Il nostro rapporto offriva protezione, calore, tenerezza, passione, progettualità e tanto altro.

C'erano anche momenti di alta tensione, d'incomprensione, di prese di distanza, ma poi una volta superati erano motivo di crescita. Adesso quel rifugio non c'è più e non sai più nemmeno come arrivarci e come ricostruirlo nella memoria.

(Vito Calabrese, Portare la vita in salvo, La Meridiana, 2016).

diventa un non troppo velato rimprovero, verso di lui, da parte della consorte che di lì a poco sarebbe morta. C'è sempre una dissintonia che diventa il momento affettivamente saliente, che precede il trauma. Nel reparto di rianimazione, dove Davis riceve dal suocero la notizia della morte della moglie, un distributore automatico di alimentari che non funziona diventa l'occasione, per Davis, per scrivere. Egli scrive al servizio reclami dell'azienda produttrice del distributore, ma finisce per de-scrivere i suoi sentimenti rispetto alla perdita non solo dell'altro, ma anche del Sé. Senza sapere che dall'altra parte c'è un altro Sé, Karen, l'addetta al servizio reclami, che è in grado di ascoltare questa sua lacerazione

interiore. Ma questo ovviamente Davis lo scopre col tempo, non subito. All'inizio le sue lettere non hanno risposte, egli ha solo bisogno di scrivere e basta, per salvare il suo Sé dalla catastrofe e scrive ad un "compagno evocato" (Stern, 1987), ad un altro che sta solo nella sua mente, la quale non vuole annegare nel dolore psichico.

La presenza del "fantasma" allucinato della moglie è ubiquitaria: lei gli appare sempre con un'espressione dolce e idealizzata. Ciò può nascondere le insidie di un rapporto ambivalente con chi ci ha lasciato, come ci insegna la letteratura sul lutto. La prima notte che Davis passa da solo, nel letto matrimoniale, guarda un documentario in cui dei babbuini si spulciano tra di loro sotto la neve che cade, mentre il film mostra un *count-down* come se si trattasse di un *footage*, di un frammento visto in sala montaggio. A me questo è sembrato un sogno di Davis in cui si condensa l'attaccamento (Imre Hermann, ne *La psicologia dell'antisemitismo*, aveva rintracciato, in questa attività condivisa nei branchi di certi primati, un precursore dell'attaccamento umano) verso la moglie che però è "gelido". Quindi un attaccamento ambivalente ed insicuro che si era strutturato tra Davis e la moglie, attaccamento che oramai era arrivato al suo epilogo (il *count down*).

Davis cerca dapprima nel lavoro il rifugio rispetto al trauma: un lavoro insulso, egli ammette in un monologo, di operatore finanziario, ottenuto per "nepotismo" (l'azienda è diretta dal suocero). Un lavoro che, sin dal giorno dopo il decesso, diventa la cornice che gli permette di dare un apparente ordine esteriore alla sua esistenza. Davis si comporta come un automa che segue meccanicamente la routine della sua vita lavorativa. Ma quando irrompe Karen, che prima lo chiama al telefono e poi addirittura lo segue e lo pedina, Davis sente che un altro essere, per di più di sesso femminile, è stato toccato dal suo dolore. Una donna che però è malata e dipendente dalla cannabis per lenire il suo "dolore"; una donna che ha una relazione insoddisfacente col suo datore di lavoro e ha un figlio adolescente dall'identità sessuale problematica. Se la relazione con Karen sembra consentire a Davis di recuperare "momenti di incontro" (Stern, 2005), occasioni di sintonizzazione su affetti "positivi", l'incontro col figlio quindicenne lo conduce ad una sintonizzazione in cui si amplificano gli affetti "negativi" e distruttivi, tanto che i due finiscono per colludere nell'agire l'impulso di Davis a smantellare la sua casa coniugale, demolendo con essa tutta la vita che aveva condiviso con la moglie. Davis, in questo modo, crea due relazioni di attaccamento simmetriche e scisse grazie alle quali sembra sopravvivere al congelamento psichico o alla paranoia (si sente seguito da una "station wagon").

Quando poi accade il *coup de théâtre* (Davis scopre che la moglie aspettava un bambino di cui egli però non era il padre) la sceneggiatura è abile nel farci sospettare un collegamento tra questo padre clandestino e il guidatore della "station wagon", permettendo allo spettatore di collegarsi al delirio di Davis. Il destino di questo oscillare di Davis tra sintonizzazioni aventi alla base sistemi motivazionali inconciliabili (attaccamento e piacere sessuale con Karen vs. avversione ed esplorazione con suo figlio. Cfr. Lichtenberg, 1995) trova però nell'intersoggettività quel sistema motivazionale sovraordinato (Stern, 1987) finché il prevalere del primo polo

motivazionale finisce per consentire ai tre personaggi familiari di formare un'inedita famiglia dagli attaccamenti forti. Le vicissitudini dell'attaccamento e dell'intersoggettività devono essere viste infatti come plastiche, senza limiti di età: grazie a tale plasticità si può non solo sopravvivere al dolore psichico, ma questo può aprire le porte alla resilienza e alla creatività (Cyrułnik, 2010).

Titolo originale: Demolition
(Titolo italiano: Demolition - Amare e Vivere)

Paese di produzione: Stati Uniti d'America

Anno: 2015

Regia: Jean-Marc Vallée

Sceneggiatura: Bryan Sipe

Fotografia: Yves Bélanger

Musiche: Music From the Motion Picture

Cast: Jake Gyllenhaal, Naomi Watts, Chris Cooper, C.J. Wilson, Heather Lind, Debra Monk



Bibliografia

Cyrułnik, B. *Resilienza*, in *Rivista Sperimentale di Freniatria*, n.1/2010, pp.9-19, cit. in *Psicoanalisi e luoghi della resilienza*, a cura di Giuseppe Leo, Edizioni Frenis Zero (in corso di stampa).

Hermann, I. (traduzione e cura di G. Leo) *Psicologia dell'antisemitismo*, Edizioni Frenis Zero 2011.

Lichtenberg, J. *Psicoanalisi e sistemi motivazionali*, Cortina 1995.

Stern, D. N. *Il mondo interpersonale del bambino*, Bollati Boringhieri 1987.

Stern, D. N. *Il momento presente in psicoterapia e nella vita quotidiana*, Cortina 2005.



ROBERTO ANDÒ

Nel silenzio la passione per la verità

Benedetto Genovesi e Marco Olivieri

Dietro il racconto di un mondo in apparenza freddo e inospitale si nasconde, in realtà, tanta passione. Il sesto film di Roberto Andò¹, *Le confessioni*², pone in discussione il mondo economico non solo in termini finanziari ma, soprattutto, sul piano simbolico, come rappresentazione pulsionale nella sua dimensione psichica. Il regista di titoli come *Il manoscritto del principe*³, *Sotto falso nome*⁴, *Viaggio segreto*⁵ e *Viva la libertà*⁶ conferma così il suo sguardo appassionato sull'esistenza, con attenzione all'essenza intima e profonda dell'economia intrapsichica dell'essere umano, e affida a un monaco certosino, dal nome non casuale di Roberto Salus (salvezza e integrità nella sua etimologia), la possibilità di un riscatto spirituale dell'essere umano.

Il racconto per immagini, scritto da Andò (come il precedente) con Angelo Pasquini⁷, valorizza il significato ampio del concetto di economia, che interessa aspetti non solo materiali ma, soprattutto, spirituali. Considerando che le dinamiche emotive e affettive sono anche di natura economica, e risultano essenziali per gli equilibri del benessere psichico, potremmo domandarci: come gestiamo e spendiamo le risorse

interne? Su quali valori le investiamo sia a livello personale, sia sociale?

In questo quadro, il personaggio di Salus sembra indicare nella *pietas* la bussola esistenziale per la condizione umana, in opposizione ai personaggi dei ministri, i quali tendono alla saturazione del pensiero e a una conoscenza fittizia. Una conoscenza che consente l'illusione del potere, piuttosto che tollerare l'evoluzione reale verso l'ignoto. Evoluzione che permette una reale apertura mentale e un'autentica esplorazione della verità.

Come matura dentro di sé un personaggio come Roberto Salus?

Il film nasce da un'insoddisfazione per il racconto tradizionale, per i personaggi che parlano e rivelano chi sono. Salus mi consente di attuare una strategia narrativa diversa perché è un personaggio che si muove in relazione allo sguardo, uno sguardo che sollecita e spiazza. Basti pensare a Lévinas e alla sua etica dello sguardo, lì dove dice che "l'assoluto si gioca nella prossimità, alla portata del mio sguardo, alla



portata di un gesto di complicità o di aggressività, di accoglienza o rifiuto”. Il monaco interpretato da Toni Servillo⁸ si muove in silenzio e utilizza l’epifania dello sguardo, “la rettitudine del volto”. Fragilità, vulnerabilità, umiltà, miseria, povertà sono istanze generiche che lo sguardo mobilita in modo assoluto, facendo sì che avvenga un incontro decisivo. Sguardo come epifania dell’umanità fragile, debole, ferita, incapace di fare scelte.

Di conseguenza, qual è il vero tema del film?

Trattato con l’arma dell’ironia, il tema principale del film è la verbalizzazione del segreto, il segreto del potere e il segreto di un mondo depresso e che non sa di esserlo (quell’infelicità che l’economista amico di Roché, impersonato da Lambert Wilson, nega possa riguardare gli economisti). Il personaggio di Salus ha come suo *testo* il silenzio, e lo usa con varie partiture. Un silenzio inteso come apertura. Al sud prevale un’idea del silenzio come acquiescenza, ma c’è anche un silenzio di resistenza (resistenza non intesa come nel rapporto tra il paziente e l’analista, *NdR*), o meglio ancora di renitenza, nel quale può meglio rivelarsi un’apertura nei confronti dell’interlocutore. Si tratta infatti di un silenzio che non è normativo né ostile. Nel certosino, l’assenza della parola risuona come dimensione estrema della mitezza e crea un imbarazzo fertile.

Dopo essersi ribellato al suo padrone, il ministro tedesco, il cane si placa solo in contatto con Salus. Riconosce in lui l’umano?

Non c’è nulla di miracolistico in quell’episodio. Trattandosi di un racconto morale, il film passa anche attraverso situazio-

ni metaforiche. Il monaco che placa il lupo rinvia alla leggenda francescana e, più in generale, al nostro rapporto con gli animali, una questione cruciale per capire cosa è l’umano. Il certosino non presenta le caratteristiche tipiche dei mistici ma possiede quella lingua del creato che investe ogni essere. Come Tolstoj e di recente Anna Maria Ortese, pure Salus non opera una distinzione tra uomini e animali e, comunque, vi è dell’ironia nel modo con cui parla al cane.

Questo personaggio rifiuta l’ortodossia e agisce quasi allo stesso modo di uno psicoanalista...

Al pari dell’analista, in Salus domina una maieutica del silenzio e questo spazio non invaso dalle parole viene occupato dalla coscienza degli altri. Il segreto di cui si ricerca è trattato in modo ironico e rinvia al vuoto del potere che si trova dietro la sua facciata. Tra il cosiddetto “cigno nero” in economia e l’equazione finale, si analizza un potere che rivendica il caso come indice di una libertà illimitata, sfidando Dio. Al contrario, Salus appare interessato alla pietà e alla dignità dell’essere umano. È il custode del segreto intimo di Daniel Roché, interpretato da Daniel Auteuil. Riservare qualcosa all’interiorità, in antitesi all’odierna dittatura della trasparenza, significa salvaguardare l’ultima barriera dell’umanità. Come in una seduta psicoanalitica, nel confronto fra il monaco e il direttore del Fondo monetario internazionale, avviene un’elaborazione che guarda quella zona che Giorgio Manganelli indicava come penombra mentale, un luogo sospeso tra parola e silenzi.

In *Viva la libertà* la passione era un tema centrale. E nelle *Confessioni*?



In entrambi i film sono gli estranei, ovvero Ernani e Salus, a portare la passione in luoghi non abitati da essa. Nelle *Confessioni* è proprio il silenzio eccentrico l'ambito nel quale si manifesta la passione ed emerge l'umanità. Quando il monaco e la scrittrice, sullo schermo Connie Nielsen, si tengono per mano, senza alcun erotismo, affiora la passione di queste due anime, in uno scambio autentico.

Colpisce la dialettica tra la coscienza e il segreto, il comprendere e il capire male, la potenza e l'impotenza...

Le confessioni è un film sull'impotenza: si verifica un evento inatteso, ovvero il suicidio del direttore del Fondo monetario, un personaggio che ha le caratteristiche di un Re Lear impazzito e che si potrebbe definire un pentito che rinasce prima di morire, e di fronte alla morte tragica di Roché i ministri economici risultano fatalmente impreparati. Chiamati a interpretare questo messaggio che proviene dall'aldilà, i ministri si sfaldano, deragliano. C'è una celebre telefonata tra Stalin e Pasternak, in cui il dittatore chiama lo scrittore e gli dice: "So che lei ha manifestato il desiderio di incontrarmi. Di cosa voleva parlarci?". E Pasternak risponde: "Della vita, della morte". A questo punto sente un clic. La comunicazione è caduta. Il potere non sa affrontare un vero e proprio dialogo. La partita è tra l'economia, luogo dell'illusione per eccellenza, e la pietà incarnata da un estremista dell'umano, come Salus, un uomo solo che sperimentando l'isolamento partecipa, in realtà, alla vita degli altri.

I ministri delle *Confessioni* non tollerano l'ignoto e vorrebbero sapere tutto, in una sorta di curiosità morbosa con spunti paranoidei, e i loro corpi evocano una dimensione di materialità e morte...

Sì, non a caso, in una scena, li ho immaginati nudi, senza "armatura". Nel frattempo, il protagonista, mentre nuota in mare, ricorda la confessione di Roché. Il tutto nell'albergo di Heiligendamm, in Germania, già luogo di cura di gerarchi nazisti e poi della nomenklatura della DDR, un luogo che nella sua sobrietà asettica si rivela essere un altro personaggio. Inoltre, nella sequenza dove si ascolta *Winterreise* di Schubert, si evoca l'attuale inverno politico europeo.

La scrittrice di fama mondiale è una figura che mantiene, a causa del suo mestiere, un rapporto maggiore con l'infanzia?

Da un lato è una professionista dell'innocenza e dello stupore ma, nello stesso tempo, come tante rockstar, reagisce al senso di colpa per la propria ricchezza facendo opera di spionaggio, utilizzando il suo prestigio per i più deboli. Nel dialogo con la ministra canadese, interpretata da Marie-Josée Croze, osserva che, rispetto all'azione degli economisti, "uno scrittore che volesse rimettere le cose a posto, cercherebbe di dare un senso al mondo che ha inventato".

Il film spiazza anche perché mette in gioco il tema del bene?



Toni Servillo ha compiuto un lavoro straordinario, mettendo in scena un uomo che rappresenta un'ipotesi del bene, una variante che, a quanto pare, disorienta lo spettatore molto di più rispetto alla consueta fascinazione del male. Credo che *Le confessioni* possa spiazzare qualcuno per la sua non appartenenza a una tradizione. Salvatore Silvano Nigro ha definito il mio film una "operetta morale", dando il giusto rilievo all'ironia che lo muove.

In che senso?

È un film senza toni apocalittici, sembra immerso in un Purgatorio. Un racconto sospeso nel quale il protagonista vince giocando la stessa carta dell'illusione creata dai suoi avversari. Un giallo morale dove l'upupa finale è l'uccello ilare di Montale, cioè un elemento fantastico, simbolo di nuove potenzialità. •

¹ Per una visione complessiva sul regista: M. Olivieri, *La memoria degli altri. Il cinema di Roberto Andò*, Edizioni Kaplan, Torino 2013.

² R. Andò, A. Pasquini, *Le confessioni*, M. Olivieri (a cura di), Skira, Ginevra-Milano 2016. Il volume contiene la sceneggiatura, le fotografie di Lia Pasqualino, un commento critico, le interviste a regista e sceneggiatore e al protagonista Toni Servillo.

³ Cfr.: S. Di Giorgi, L. Pasqualino, *Il manoscritto del principe*, Motta Editore, Milano 2000; R. Andò, S. Marcarelli, *Il manoscritto del principe*, Edizioni della Battaglia, Palermo 2001; Id., *Il manoscritto del principe*, Comune di Mantova – Assessorato alla Cultura, Circolo del Cinema e Provincia di Mantova – Casa del Mantegna, Mantova 2008.

⁴ R. Andò, S. Marcarelli, *Sotto falso nome*, Sceneggiatura originaria dell'omonimo film di Roberto Andò, Fotografie di Lia Pasqualino, Comune di Mantova – Assessorato alla Cultura, Circolo del Cinema e Provincia di Mantova – Casa del Mantegna, Mantova 2008.

⁵ *Intorno a Viaggio Segreto. Un film di Roberto Andò*, L. Codelli (a cura di), Sceneggiatura di Roberto Andò e Salvatore Marcarelli, Fotografie di Lia Pasqualino, Contrasto, Roma 2006. Sul film si segnalano queste interviste con il regista: G. Marrone, *Incontro con Roberto Andò. La psicogeografia del paesaggio tra memoria e mistero: Viaggio segreto*, in «Esperienze Letterarie», n. 4, 2006, pp. 139-148; M. Vigneri, *Sguardi sul passato*, «Eidos», n. 8, marzo-giugno 2007, pp. 11-15. In particolare, il dialogo con la psicoanalista Malde Vigneri affronta con originalità, in relazione al passato, il tema della Shoah, ivi, p. 14.

⁶ *Viva la libertà* è tratto da un romanzo firmato dallo stesso Roberto Andò: *Il trono vuoto*, Bompiani, Milano 2012. Il libro ha vinto il Premio Campiello Opera Prima 2012 e il Premio Vittorini (sempre come opera prima). Sul film: M. Olivieri, *La memoria degli altri. Il cinema di Roberto Andò*, cit., pp. 96-107, 110-111, 115-118, 123.

⁷ Si veda questa intervista: M. Olivieri, *Angelo Pasquini: "Il gioco illusionistico del potere"*, *Le confessioni*, R. Andò, A. Pasquini, cit., pp. 143-145.

⁸ R. De Gaetano, B. Roberti (a cura di), *Toni Servillo. Oltre l'attore*, Donzelli, Roma, 2015; A. Barsotti, *Il teatro di Toni Servillo, Con dialogo*, Titivillus, Corazzano (PI) 2016. Per un'intervista sul film *Le confessioni*: M. Olivieri, *Toni Servillo: "Il mio monaco protagonista e testimone"*, R. Andò, A. Pasquini, *Le confessioni*, cit., pp. 147-153.

⁹ A. M. Ortese, *Le piccole persone*, Adelphi, Milano 2016.



ADAMO VERGINE

Umano troppo umano

Annamaria Licciardello

Cominciamo da dove tutto ha inizio. Mi parla dei suoi esordi a Napoli?

Con i miei fratelli abbiamo cominciato a fare cinema in un cineclub della Fedic (Federazione Italiana dei Cineclub), ma non ne eravamo soddisfatti, quindi all'interno del cineclub abbiamo creato un gruppo per studiare il cinema, la struttura del cinema, a cui partecipavano anche filosofi come Aldo Masullo, psichiatri come Sergio Piro, sociologi. Era il "gruppo di Filmologia". Filmologia è un termine creato da Gilbert Cohen-Séat, che era un accademico e quindi il termine ha avuto subito successo, uscì anche una rivista in Francia dal titolo «Filmologie». Dopo è stata riasorbita dalle neuroscienze. Ci sono diversi neuroscienziati che si occupano di cinema, di letteratura.

Avevate quindi un approccio scientifico allo studio del cinema?

Ma non eravamo scienziati, io lo sono diventato dopo. In realtà ero libero docente di bio-chimica all'università, ma la bio-chimica c'entrava poco con il cinema. Avevo fatto studi di medicina.

Quali erano i rapporti tra questo gruppo di Filmologia e la Fedic?

I rapporti non erano buoni perché la Fedic non gradiva e non sosteneva questo tipo di iniziative, quindi il gruppo rimase un'attività a livello locale. Poi al Festival di Pesaro abbiamo conosciuto persone come Adriano Aprà. Ci aiutò e ci introdusse in questi ambienti un critico (e avvocato) napoletano Vincenzo Siniscalchi. A Pesaro abbiamo conosciuto il cinema *underground* americano. Facevo parte del PCI a Napoli e quando Jonas Mekas è venuto in Italia nel 1967 è andato in due posti a: Torino e Napoli. E la sua venuta ci ha dato un grande impulso perché abbiamo visto come questi americani fossero riusciti a far diventare questa attività culturale, cosiddetta sotterranea, un fenomeno addirittura internazionale. Ci rendemmo conto che ciò che è sotterraneo rimane tale se non è strutturato. Fui io a pensare che bisognava creare la CCI (Cooperativa Cinema Indipendente, ndr), mettendo i nostri nomi, dandoci una denominazione, andando dal notaio, e facendo tutta la trafila burocratica. Certo andava contro il nostro "spirito" anarchico, ma è anche vero che una parte di "presenziali-



Tutti i frames sono tratti da *Cronache del sentimento e del sogno* di Tonino De Bernardi, n.1 Lune, 8mm. 1968

smo” nella vita, il desiderio di essere riconosciuti, c’è in tutti. Abbiamo quindi conosciuto il gruppo di Torino, specialmente persone come Pia Epreman De Silvestris. Lei si esprimeva in maniera tale, su cose talmente personali che sarebbero rimaste in casa, nell’ambiente familiare, se non avessimo fatto la Cooperativa. E lo stesso si può dire di Tonino De Bernardi, anche se lui osava di più. Senza la Cooperativa non avremmo avuto l’attenzione del Festival di Pesaro o di «Marcatré», che era la rivista più importante delle neoavanguardie, non avrebbero partecipato i pittori.

Quali erano i rapporti con i pittori? Sono loro che si sono uniti a voi cineasti o viceversa?

Alla fondazione della Cooperativa ho scritto una lettera alle persone che si interessavano e facevano questo tipo di film e tutti hanno aderito. Hanno mandato i testi sui loro film e noi con il ciclostile abbiamo fatto un catalogo di tutti i film della Cooperativa. A Napoli abbiamo avuto il sostegno dell’Arci, che distribuiva i film, e la distribuzione non avveniva nelle sale cinematografiche ma nei circoli comunisti, dove hanno avuto grande successo perché erano cose molto vicine a loro, ritraevano la famiglia, i figli le fantasie. I film di Pia per esempio avevano un grande successo nei circoli contadini. Eravamo fondamentalmente dissociati da un principio capitalistico e siamo rimasti *underground*. Infatti, quando abbiamo cominciato la distribuzione dei film e ci siamo conosciuti tra noi, abbiamo chiuso la Cooperativa, che è rimasta un’organizzazione minima su base volontaria. Non abbiamo mai venduto un film. In un’epoca in cui si potevano fare più copie non abbiamo mai venduto i nostri film, capitava che ce li rubassero perché li mandavamo in giro senza troppa cura. Ma questo indica anche che non avevamo un senso di proprietà, di possesso, non usavamo i film come prolungamento di noi stessi, li lasciavamo viaggiare.

Alla Camera di Commercio di Napoli dovrei trovare traccia della Cooperativa, il documento di fondazione e i firmatari. Si ricorda l’anno?

Intorno al ‘65 abbiamo cominciato le riunioni, gli incontri e ci occupavamo di cinema in generale, poi è venuto Mekas, che ci ha incoraggiato moltissimo, c’era anche il Living Theatre. Il PCI capì dell’importanza di Mekas e del Living perché erano contro la guerra in Vietnam. Per questo il PCI sosteneva anche il cinema *underground* - oggi sarebbe impensabile - ma allora lo riteneva importante perché era contro la guerra in Vietnam. Ci diede quindi tutto l’appoggio possibile, le sale per fare dei cicli di proiezione, l’Arci e le sue sedi per proiettare i nostri film. Ed era interessante parlare di questi film con i contadini, a cui piacevano, perché con questi film (non narrativi) veniva esaltato un livello di comunicazione che era umana che non passava per la parola, parola intellettualizzata, culturalizzata, ma era una comunicazione umana autentica, sincera a volte primitiva (un tipo di comunicazione che poi mi ha fatto amare la psicoanalisi).

Ovviamente tutto questo non esiste più in forma associata, ma continua individualmente.

Questo fenomeno l’ha osservato nei circoli Arci in aree rurali. Ma che tipo di reazione c’era a film anche molto diversi tra loro, per esempio il suo *Ciao ciao*, che lavora su elementi strutturali del cinema.

È vero lavorava sul linguaggio ma era comprensibile, perché il pubblico ci rivedeva i propri film di famiglia. C’era sempre un elemento riconoscibile. Certo noi eravamo avvelenati dalla cultura, dallo strutturalismo, dal razionalismo, ma non abbiamo mai tradito lo “stilema” fondamentale, umano, semplice, quello non si è mai perso. Persino il film di Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi, *Verifica incerta*, che è un’operazione fortemente intellettuale veni-



va riportata dal pubblico contadino alla propria vita, alla propria realtà. Notavano per esempio che anche la loro vita era fatta di una serie infinita di porte che venivano aperte e chiuse. Loro, i contadini, guardavano all'essenziale. La cultura è sovrastruttura e spesso lascia fuori l'essenziale. Di questo mi sono convinto ancora di più con l'analisi. Anche nell'analisi fare teoria non è essenziale, ciò che è essenziale è sperimentare perché l'esperienza è vita e la vita si trasforma con la vita. Teorizzare vuol dire uscire fuori dalla vita ed entrare in una metafora, che non è più l'esperienza della vita.

Secondo lei questo tipo di pubblico era così disponibile verso i vostri film, così aperto anche perché conoscevano poco il cinema narrativo classico?

Probabilmente alcuni non lo conoscevano neanche. Qualcuno conosceva la televisione. Davanti ai nostri film si aspettavano qualcosa come la televisione ma poi si trovavano davanti a cose completamente diverse. Certo c'erano dei film più difficili per loro come per esempio *Ariel (loquitur)* di Massimo Bacigalupo. Ma questi film piacevano di più nei circoli con un pubblico intellettuale, per esempio, il «Marcatré» dava loro più spazio. C'erano questi due modelli che venivano portati avanti parallelamente. Però il vero fenomeno è stato scoprire questa relazione umana che è normalmente ricoperta dal *bon faire*, dal conformismo, dalla buona educazione.

Ricordo che a Knokke le Zoute nel 1967, durante il Festival di cinema d'avanguardia, l'ultima sera c'era un pallone di plastica enorme, che veniva riempito con dell'aria in modo tale da produrre delle onde. Gli spettatori nudi entravano dentro, c'era anche della musica, e quando veniva iniettata l'aria i corpi nudi rotolavano, scivolavano l'uno sull'altro, si incontravano e si separavano. Fu un'esperienza straordinaria perché dette a tutti l'impressione, la consapevolezza, che noi viviamo così, ci incontriamo e separiamo, e non ce ne rendiamo conto. È stata una cosa stupenda e fu anche questo che mi aprì la mente alla psicoanalisi. Quello era un incontro concreto, dei corpi, mentre nella psicoanalisi ho trovato l'incontro

simbolico. Nel 1969 proprio quando ho cominciato l'analisi ho abbandonato il cinema. Il mio ultimo film, *Lettera a Youpki*, l'ho girato la mattina a Piazza Navona mentre andavo a fare l'analisi. Era il volo degli storni e dei gabbiani, esseri in cerca di qualcosa, che giravano e giravano, e poi inserivo delle sovrimpressioni (culturali o semplici). Il film è andato perduto perché non partecipando più alla Cooperativa l'ho dato in distribuzione ma non me l'hanno più restituito. Nel '69 ho terminato la mia partecipazione ma ho conosciuto meglio Pia [Epreman De Silvestris], che da quando l'avevo incontrata mi piaceva moltissimo. Per me Pia è stata uno stimolo di vita, di pensiero, di arte, come se mi avesse svelato tutto. I suoi film erano dei "dardi" di verità, ma lei è così anche nella vita. In quell'anno ho lasciato la Cooperativa ma ho chiesto a Pia di vivere insieme e lei ha accettato. C'eravamo conosciuti nel dicembre del 1967. Abbiamo dovuto aspettare qualche anno, poi è venuta a Roma nel 1971 e da allora abbiamo vissuto sempre insieme.

Quali erano i rapporti con il Filmstudio 70?

Inizialmente il Filmstudio lo frequentavo tutti i giorni. Si può dire che fosse nato per noi, proiettavano i nostri film. Certo poi facevano anche molto altro, altri tipi di cinema ma sempre di qualità. Da un certo momento in poi non sono più andato anche perché sono diventato il segretario dell'istituto nazionale del training degli psicoanalisti e mi impegnava moltissimo.

Qual era il rapporto tra voi cineasti, che magari venivate da altri contesti (lei era medico, Tonino insegnante, Pia studiava letteratura), e i pittori? Vedevate la vostra attività nello stesso modo?

Eravamo tutti amici e c'erano delle consonanze, ma evidentemente anche delle differenze. I pittori ambivano ad entrare o facevano parte del mercato dell'arte. Con la Cooperativa ho scoperto che ci sono degli esseri umani, che non sarebbero mai diventati degli artisti, perché non avevano la furbizia per competere, mentre con le macchinette automatiche, con il super8, riuscivano a fare poesia. Questo mi ha fatto pensare che in fondo c'è in tutti gli esseri umani questa tendenza, come ho scoperto nei testi dei filosofi della mente o di estetica. In questi campi gli studi oggi si concentrano sul rapporto profondo tra uomo e mondo. *Aisthesis* è la sensorialità generale del nostro corpo nei rapporti con gli altri esseri umani viventi e il mondo che ci circonda, che produce automaticamente dei pensieri, delle emozioni, delle cose che sono poesia, anche se noi siamo abituati a formalizzare tutto ciò. Per esempio quando mostravamo i nostri film ai contadini questi, notando il dolore alla base dei nostri film, ci dicevano che era inutile fare i film perché tutti soffrono, è una condizione comune. Noi rispondevamo che facevamo i film proprio per condividere il dolore. I film cioè erano solo un modo come un altro per esprimere questo dolore, nulla di speciale, nessuno doveva comprarli, erano solo un modo di esprimersi di una persona che sceglie di farlo attraverso il film. È come l'arte primitiva, le pitture della grotta di Lascaux, arte per necessità mica per vendere. La necessità è comunicare con gli altri, sapere che un altro vede quello che tu rappresenti, sente quello che tu soffri.



Perché ha smesso completamente di fare cinema? È venuta meno la necessità di esprimersi o ha preferito la psicoanalisi?

La psicoanalisi è un metodo completo da questo punto di vista, che mi soddisfa completamente nei rapporti umani perché, lavorando dalla mattina alla sera, ho un mondo enorme con cui convivere. La psicoanalisi è una convivenza profonda. L'unica cosa che esclude è il corpo ma in quell'ora in cui ci si vede c'è anche quello. O meglio non c'è il corpo come si è abituati a vedere nella società contemporanea per cui l'intimità tra i corpi è data solo dal rapporto sessuale, mentre esiste un'intimità che non è data dalla sessualità comunemente intesa perché entra in campo un altro tipo di sessualità.

L'altra volta mi ha detto che a Knokke lei aveva visto, percepito la sofferenza degli altri artisti e cineasti presenti. In che senso?

Tutto manifestava sofferenza. Per esempio Yoko Ono ha fatto una performance intitolato "A John", durante la quale è rimasta inginocchiata per 30 minuti alla maniera dei giapponesi, immobile. Ma in generale tutti quelli che mostravano i loro film, compreso io, erano persone sofferenti. Questo pallone pieno d'aria in cui rotolavamo uno sull'altro, uomini e donne, poteva essere espressione sia di un inferno che di un paradiso. Erano contemporaneamente presenti queste due facce, e questo mi ha fatto pensare che l'uomo naturalmente soffre, nasce sofferente. Non esiste la persona sana. Ho cominciato a capire tutto questo con il cinema. Tanto è vero che ho lasciato gli studi tradizionali, il mio lavoro di docente universitario, per seguire questa spinta alla conoscenza, che – in questa fase – si esprimeva attraverso il cinema.

Pensa che l'assenza di una figura come Jonas Mekas sia tra le cause della breve durata della Cooperativa? La loro organizzazione era per voi un modello, un punto di riferimento.

Jonas Mekas è unico, è come Luther King. Era un modello che ci ha guidato ma irraggiungibile ovviamente. Certo rispetto al loro cinema c'erano delle differenze. Stan

Brakhage faceva dei film con i familiari, i bambini che giocavano sulla neve, ma dava a questi materiali una struttura formale, vedi il montaggio, che era già accademia. Non lasciava tutto così com'era come faceva Pia o come Tonino che lasciava la coda della pellicola. Stan Brakhage era un intellettuale, era e si considerava un cineasta, quindi formalizzava. La rivelazione avuta con la fondazione della Cooperativa erano proprio queste persone che non formalizzavano, è questo il frutto più poetico della Cooperativa.

Uno dei pochi che ha continuato è Tonino De Bernardi, anche se ha fatto film in 35mm, ha mantenuto la sua identità, il suo modo di lavorare: il rapporto fisico con la cinepresa, il lavorare in casa e con i familiari, le persone amate. Ha girato con i nipoti un film da un testo di Jules Verne e il risultato è straordinariamente poetico. Tonino diventa sempre meno preoccupato, sempre meno colpevole. Perché poi è questo il punto: nella vita esporsi è sempre una colpa. Non si sa se dipenda dalla tradizione cattolica, nella Bibbia è scritto della punizione di Adamo e Eva per aver mangiato il frutto proibito - sto banalizzando ovviamente -, o sia dovuto dall'educazione che abbiamo ricevuto, comunque esporsi, essere presente, affermarsi comporta una colpa. Più uno riesce a de-colpevolizzarsi più diventa poetico. È la colpa che frena, che produce la paura di esporsi. E superare questa paura viene anche meglio se non si è soli, se lo si fa insieme, collettivamente.

Avevate rapporti con i cineasti che lavoravano all'interno dell'industria? Penso per esempio all'intervista congiunta fatta per «Cinema& Film» a voi e a registi come Bertolucci, Orsini, Amico.

No nessuno. Erano i critici di riviste come «Filmcritica» e «Cinema&Film» che facevano da *trait d'union*. Mentre più intenso era il rapporto con gli scrittori e operatori della neoavanguardia letteraria. Infatti abbiamo partecipato al Festival Musica Nuova di Palermo del 1968 dove si riunivano gli autori del Gruppo 63. E per noi era un onore perché loro erano dei "principi" e noi la "plebe", nel senso che loro erano famosi, apprezzati, coccolati, noi eravamo e siamo rimasti marginali rispetto al mercato dell'arte, non rispetto all'arte.

Avevate rapporti con il Movimento Studentesco o altro gruppo politico?

A livello ideale eravamo molto vicini ma non ci siamo mai incontrati come gruppo, forse qualcuno di noi singolarmente. Con i nostri film facevamo in qualche maniera politica ma non avevamo obiettivi politici, avevamo obiettivi umani.

Negli Stati Uniti, ma anche in Francia e in Gran Bretagna i cineasti sperimentali si sono organizzati, si sono "imposti", mentre voi siete rimasti dei veri outsider. Solo Bacigalupo è diventato professore universitario anche se di letteratura, De Bernardi è l'unico che è rimasto sempre lo stesso. Io e Pia siamo diventati psicoanalisti. •

Adamo Vergine, uno dei massimi esponenti della psicoanalisi contemporanea, autore di numerosi volumi e articoli scientifici. Annamaria Licciardello, Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale.



Dialogo con GABRIELE MAINETTI

Quando giocavo da solo nella mia stanza...

Barbara Massimilla

Si potrebbe dire che i cartoni animati di qualità rappresentino per l'infanzia, l'adolescenza e non solo le fiabe della contemporaneità, che abbiano in ogni caso una radice mitologica dove il bene e il male si confrontano. In queste narrazioni il tema della trasformazione, del cambiamento e della catarsi sono costitutivi di una realtà che muta di continuo e nel caso di *Lo chiamavano Jeeg Robot* non verso la distruttività ma verso la speranza. Come vive il rapporto tra fiaba e realtà, tra immaginario e storie di vita? E anche tra fumetti e realtà? Anche se personalmente non sarei per stigmatizzare il suo film sul versante specifico dei fumetti, mi sembra una riduzione...

La fonte di riferimento è l'immaginario fumettistico anni '80, ma sono stati in particolare i cartoni animati a ispirarci nella

creazione del film. I cartoni di quel momento storico erano come fiabe. 'Ci hanno cresciuto' tenendoci incollati davanti alla televisione mentre i nostri genitori erano impegnati in altro. Dai sette anni fino ai tredici, ricordo *Bim bum bam* e l'animazione giapponese. Robert McKee afferma come nella struttura drammaturgica sia fondamentale che le storie organizzino in una forma di senso l'ambiguità del reale. Questa premessa accompagna sempre la scrittura dei miei film e la condivido nella stesura della sceneggiatura con gli altri autori. Nella nostra esperienza i cartoni giapponesi hanno arricchito il nostro immaginario infantile, hanno costituito durante la fase dello sviluppo un punto di riferimento nell'interpretare la realtà. Per tale motivo abbiamo recuperato quelle storie che ci hanno cresciuto e le abbiamo utilizzate come fonte



Tutte le foto di Emanuela Scarpa

d'ispirazione. Alessia, il personaggio del mio film, come una bambina crede in *Jeeg* e nell'esistenza del bene, che questo possa trionfare e salvarla dalla scissione in cui vive. Nicola Guaglianone, Menotti ed io non abbiamo mai abitato nel luogo della vicenda, il quartiere romano di Tor Bella Monaca, ci siamo addentrati in un'area che non conoscevamo, tranne il fatto che Nicola aveva svolto in quella zona il servizio civile presso il centro d'integrazione sociale. La storia in sé riflette una condizione universale: un uomo che non ha fiducia in se stesso incontra un femminile che gli fa da specchio e lo aiuta a comprendere che forse non è destinato al fallimento, che c'è un margine di rinascita. Sembra una metafora di quanto accade in analisi. L'analista costruisce insieme al suo paziente una relazione equilibrata che motiva l'altro a ristrutturare la propria esistenza. Nonostante la ragazza muoia, questo rapporto lascia una traccia profonda in Enzo. Si rende conto di come il suo animo possa contenere il bene, di come sia possibile interrompere un destino apparentemente immutabile, e non sentirsi più segnato come accade spesso agli 'ultimi' che con angoscia si aspettano la fine di tutto. Ci premeva sottolineare il valore del riscatto sociale, in senso più ampio attraverso la metafora del 'riscatto' volevamo affermare che è sempre possibile per tutti un'apertura al cambiamento. Se chi patisce una sofferenza mentale pensasse ad una vita

priva di senso, rinunciarebbe a vivere. Mentre la possibilità di sperare in qualcosa di diverso può modificare il corso del tempo, della propria storia.

Dunque il punto di contiguità tra il suo film e il processo analitico sta proprio nella trasformazione?

Totalmente, in fondo è anche alla base del cartone animato *Jeeg Robot*, ossia la vicenda di un ragazzo viziato che non ha interesse per il prossimo e pensa solo a divertirsi. Sarà il padre, uomo di scienza, a salvarlo e a radicare in lui l'essenza che lo farà diventare un robot d'acciaio che difende l'umanità da perfidi mostri. È come se il cartone riproducesse le fasi di un processo d'individuazione che nel suo evolversi fa maturare il protagonista attraverso numerose prove e lo fa accedere ai sentimenti, ai valori, alla responsabilità. Si può diventare *Jeeg*, come si può diventare una farfalla...

Come una farfalla-psyché, la figura di Alessia sembra avere proprio questa funzione di anima nella sua storia. Il suo film lancia un messaggio forte a una certa gioventù, in un contesto depressivo come quello che viviamo. Non arrendersi e trovare nella realtà una forma di riscatto.

Non abbiamo più parole per intellighere un certo tipo di realtà, spesso la mitizziamo senza conoscerla a fondo, mi riferi-



sco agli *ospiti inquietanti*, a chi è immerso in storie di micro criminalità. Può accadere in modo paradossale anche di imitare questi modelli di negatività. Il cinema non deve avere una funzione educativa ma lancia comunque un messaggio, nell'organizzare il magma ambiguo del reale, cerca di produrre senso, di far emergere una verità, quella che si percepisce soggettivamente come una possibile verità. Una forma di riscatto è sempre realizzabile se si ha il coraggio di andare in profondità e non fermarsi alla superficie dei fenomeni.

Il suo film l'ho collegato idealmente a *Non essere cattivo* di Claudio Caligari, prima ancora di leggere della sua ammirazione per l'opera del regista prematuramente scomparso. I film di Caligari hanno una matrice pasoliniana e tracce della stessa poetica si trovano a mio avviso in *Lo chiamavano Jeeg Robot*. Non si celebra un sistema autarchico e violento, ma la ricerca di uno sguardo affettivo verso ciò che è marginale e in grado di cogliere punte di umanità in una *no man'sland* abbandonata da Dio e dagli uomini. Che senso ha per lei partire dal 'basso' per suscitare emozioni?

È veramente grande l'insegnamento pasoliniano, quello che purtroppo un certo cinema borghese ha disimparato nel guardare il mondo. Caligari è l'esempio più puro, uno sguardo che riecheggia Pasolini, anche se le periferie attuali non sono più quelle che aveva descritto Pasolini. Caligari tenta di rintracciare un filo di purezza in personaggi super disagiati, un tentativo non impossibile ma di certo faticoso. Per molti aspetti siamo tutti contaminati, la separazione netta tra centro e periferia è inattuale, queste realtà non sono più così distanti come Pasolini raccontava. Quando il cinema borghese s'in-

teressa di disagio sociale, lo racconta con uno sguardo giudicante e distaccato che non ha nulla di pasoliniano, esibisce un eccesso di dramma e dolore, denuncia, vuole educare, descrive queste persone come dei disadattati che non hanno più alcuna speranza nella vita. Diversamente Pasolini s'innamorava veramente di queste persone, Caligari riesce a fare la stessa cosa perché riesce a farti calare in quelle vite difficili, tocca le origini di quel disagio sociale, ti avvicina piuttosto che allontanarti, ti fa respirare le loro emozioni, le fragilità, le speranze, gli amori. Pensi ad *Amore tossico*, dove cogli che hanno dei sentimenti, che si vogliono bene come ci vogliamo bene noi altri. Uno sguardo quello di Caligari che esprime un profondo atto d'amore.

L'obiettivo di un regista dovrebbe essere di introdurti in un'altra realtà per dispiegarla al meglio. Caligari induce emozioni e amore verso i suoi personaggi, è unico in questo sguardo esattamente come Pasolini. La loro per me resta una grande lezione che non dimenticherò mai. Sono contento che Luca Marinelli dopo aver girato *Jeeg Robot* abbia recitato in *Non essere cattivo*. Mi è parso un punto di congiunzione con il Maestro Caligari. Con Luca avevamo lavorato in senso antropologico e sociologico per costruire un personaggio come lo *zingaro*, proveniente dalla realtà delle periferie romane, luoghi che non appartengono alle nostre origini.

Un altro punto di congiunzione tra lei e Caligari potrebbe essere lo sguardo appassionato che segue sia Cesare interpretato da Luca Marinelli in *Non essere cattivo*, sia Alessia, Ilenia Pastorelli, personaggio femminile del suo film.

Queste note di sentimento nel suo film sono anche sostenute dal ritmo musicale delle immagini con continue ondulazioni tra toni alti e bassi che si declinano nella capacità di oscillare tra sorriso e sofferenza. In effetti, lei ha tante passioni: ha fatto l'attore, si è dedicato alla musica oltre che alla regia, riesce a farle coesistere in un'alchimia creativa e innovativa. Mi sembra che in *Jeeg* le abbia intrecciate tutte tra di loro.

Mi entusiasmo con facilità nei confronti di diverse espressioni artistiche. Ho iniziato a studiare musica a sette anni, pianoforte, poi chitarra classica, jazz, elettrica, composizione. Con Leo Benvenuti feci un anno di sceneggiatura con il desiderio di diventare regista e in seguito mi sono dedicato alla recitazione, che mi divertiva. Credo sia una caratteristica comune a tutti i nuovi film maker che sanno fare un po' tutto in particolare per comprendere dall'interno i diversi linguaggi che confluiscono nel cinema, ogni singola professionalità.

Si avverte la sua estrema vicinanza agli attori proprio per come valorizza la loro soggettività, si percepisce nelle loro interpretazioni una duplice presenza, una vicinanza, una particolare empatia.

Avendo fatto l'attore cerco di dirigere gli attori in modo attento, ho bisogno di lavorare molto per creare un profilo identitario. Abbiamo fatto tante prove per costruire personaggi con ruoli diversi da quelli abituali che gli attori interpretano. In modo che quanto si propone sia nuovo a tutti gli effetti. Gli attori sono la materia prima dell'opera filmica, si possono fare tutte le inquadrature più pirotecniche possibili, ma se l'attore fa sempre se stesso cannibalizza sia il proprio film sia quello del regista. Devi riportarlo a una dimensione altra per sorprendere anche lo spettatore. È tutto collegato: se il personaggio è bello, vuol dire che è stato pensato a fondo e ben descritto, se è stato scritto bene, vuol dire che è una grande storia.

In *Jeeg Robot* l'elemento femminile rappresentato dalla figura di Alessia, sembra il punto di leva per la trasformazione di Enzo. Vorrei approfondire il passaggio in cui la sessualità per la ragazza appare associata a un ricordo traumatico, quello dell'incestuosità vissuta con il proprio padre...

Esiste un rapporto incestuoso tra padre e figlia. Abbiamo immaginato nella back story cosa potesse essere accaduto ad Alessia e al padre dopo la morte della madre: in seguito al lutto e nella fase della crescita, il padre aveva abusato di lei. Fin da bambina si presenta come un essere fragile e crescere in un contesto del genere ha alimentato la sua scissione. Quello che intenerisce molto nel suo personaggio è la vitalità con cui lei si oppone a questo negativo, cercando di fantasticare un mondo più colorato, un maschile migliore, forte e protettivo. Mentre lo sta cercando, incontra Enzo e crede che lui potrà proteggerla da tutto. Non sarà così e nei momenti più delicati proverà un terrore interno nel contatto con lui. Quando Enzo desidera un'intimità, riemerge il trauma, la paura di essere toccata slatentizza il fatto rimosso, l'abuso paterno. In preda ad un attacco isterico nella mente di Alessia tutto si confonde, il passato e il presente. Nell'istante in cui Alessia esprime il suo dolore, Enzo cambia il suo sguardo: per lui non è più una malata



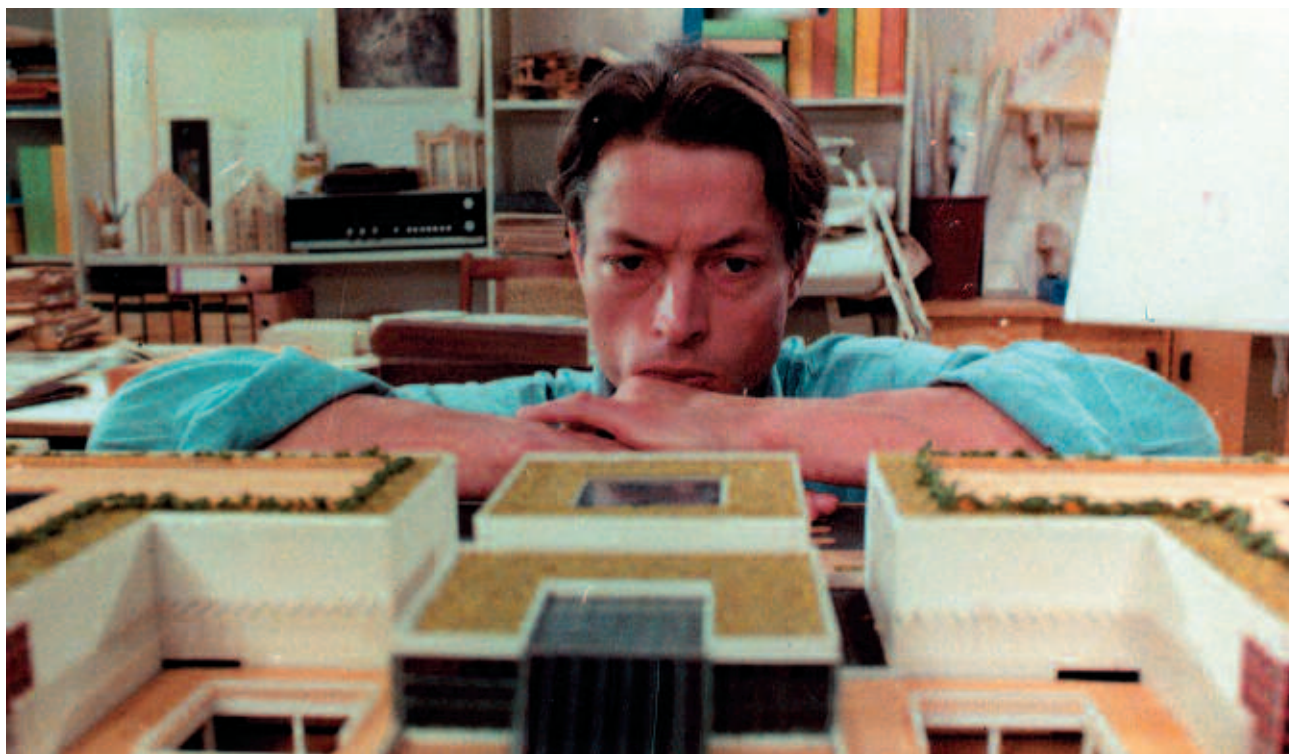
di mente, comprende l'origine della sua dissociazione, in quel dolore Enzo si riconosce, coglie anche il dolore che ha attraversato la propria esistenza. È entrato in contatto profondo con lei, l'abbraccia e non la lascia più. Enzo istintivamente si accorge di partecipare al mondo salvando quella 'bambina', si scioglie quel conflitto interiore che lo affligge, muta il suo sguardo sulla realtà.

Il vestito da principessa di Alessia, il finale in cui Enzo-Jeeg indosserà la maschera del super eroe, il bambino di Tiger boy che nasconde il suo volto... In sintesi il tema del trasfigurarsi in altro è una traccia per scoprire in se stessi nuove identità?

Assolutamente. La trasfigurazione e l'uso della metafora della maschera alludono a un elemento catartico che attinge all'immaginario fiabesco dell'animazione. Nel nostro modo di fare cinema abbiamo preservato l'esperienza visiva di quel ricordo relativo alla possibilità di cambiare volto, credo che sia proprio la trasposizione nel film di questo vissuto autentico della nostra infanzia a essere percepita dallo spettatore e a trasmettergli un'emozione.

Si sente quanto sia fondamentale nei suoi film esprimersi in un linguaggio autentico comprensibile e universale. Lei ha una specificità innovativa: il ritmo che scandisce la narrazione pur usando l'immaginario ti catapulta di continuo nel reale. Riesce a toccare gli opposti con fluidità. A proposito vorrei chiederle come giocava da piccolo?

Non riesco a non evadere nell'immaginario estremo, ma necessariamente per non virare oltre un confine ritorno nella realtà. Gioco in continuazione con queste due dimensioni. Da bambino ciò che vedevo in televisione si prolungava nel mio piccolo mondo. Se vedevo un film dell'orrore lo ricostruivo nella mia stanza e invitavo i miei familiari allo spettacolo. Ogni domenica pomeriggio vedevo con mio padre un film, sempre gli stessi, ma ci divertivamo tanto. Forse il mio innamoramento per il cinema risale a quei momenti così felici di condivisione...



DIE ARCHITEKTEN

Gli architetti idealisti della Repubblica Democratica Tedesca

Luigi Vagnetti

Le immagini iniziali del film presentano il tessuto urbano di Berlino Est nel 1989: la pur sporadica presenza di automobili occidentali nel marasma di vetture Trabant prospetta l'imminente crepuscolo della Repubblica Democratica Tedesca. In fondo ad una sequenza apparentemente interminabile di edifici vive la famiglia Brenner, al riparo dall'inquinamento atmosferico ma al contempo lontano da ogni sorta di stimolo intellettuale. La piccola Johanna ha potuto curare la bronchite, ma la madre Wanda rischia di capitolare di fronte ad una profonda crisi esistenziale: non è minimamente gratificata dal proprio impiego di fisioterapista e trascorre il tempo libero dentro casa, poiché il sobborgo è privo di locali e cinematografi. Il padre Daniel svolge invece la professione di architetto con una passione assoluta e l'atelier rappresenta la sua ancora di salvezza ad una quotidianità sempre più asfissiante. L'abnegazione per il lavoro non ha però spianato la strada

a Daniel Brenner, poiché le idee innovative che aveva all'università non hanno incontrato il favore dello Stato socialista. La grande occasione arriva finalmente alle soglie dei quarant'anni: il talentuoso architetto viene incaricato di realizzare un complesso abitativo per conto della Libera Gioventù Tedesca, un ambizioso progetto coperto da un finanziamento di ottantacinque milioni di marchi. Daniel accetta l'incarico con entusiasmo, negoziando al contempo una imprescindibile libertà creativa: il protagonista declina dunque la richiesta di adesione al partito e sceglie i propri collaboratori, con l'obiettivo di realizzare un polo abitativo scevro da ogni vincolo formale. Dopo pochi giorni l'architetto mostra alla famiglia il terreno sul quale verrà edificato il nuovo complesso di edifici e il suo volto usualmente meditabondo trasuda una gioia infantile: «Qui ci sarà un cinema, qui la posta! Qui dei grandi magazzini con caffè e ristoranti!».



Il dibattito tra i giovani componenti del gruppo appena costituito è polemico e stimolante: gli architetti più esuberanti rivendicano la fantasia, la provocazione, l'elemento di rottura; sia pure a malincuore, i colleghi più pragmatici avvertono invece l'impossibilità di sottrarsi totalmente ai dettami imposti dallo Stato. Daniel Brenner riesce a condurre il confronto verso una visione comune all'intera squadra: è lampante la volontà di superare le limitanti convenzioni che hanno connotato lo spazio urbano di Berlino Est nel corso degli ultimi trent'anni. I nuovi architetti della Repubblica Democratica Tedesca dovranno realizzare progetti che migliorino la vita dell'uomo, anziché annichilenti dormitori. Sarà opportuno sviluppare complessi abitativi eterogenei, volti a soddisfare le molteplici esigenze delle persone. Per nessuna ragione dovrà essere permesso il risparmio sulla cultura, pertanto il cinematografo non verrà accorpato al centro culturale. D'altro canto risulterà efficace l'elaborazione di un polo gastronomico che includa il mercato, il caffè, la panetteria, il ristorante.

Le ambizioni della squadra si scontrano prontamente con un muro di gomma interno, poiché le audaci intuizioni di Daniel Brenner incontrano l'opposizione dei superiori Albrecht Wisschala e Günther Adam. A questo punto viene imposto nel gruppo Gerd Naumann, un collega tanto inetto quanto integrato nel sistema: fedele iscritto al partito, assiduo frequentatore del sindacato, probabile collaborato-

re della Stasi. Questi rappresentanti della conservazione antepongono le esigenze dell'economia socialista alla qualità della vita umana, eppure anche le loro azioni sono mosse da una peculiare passione: è infatti quasi ammirevole il loro impegno volto al lavoro "ben eseguito", sia pure obbedendo ai rigidi schemi imposti dallo Stato. A tal riguardo è interessante notare il linguaggio corporeo di un personaggio apparentemente secondario: a tarda ora il severo economista Ökonom Endler è chinato sul tavolo in maniera quasi innaturale, pur di esaminare con scrupolosa attenzione i dettagli del progetto elaborato dai giovani architetti.

La passione sta invece abbandonando completamente l'esistenza di Wanda, sempre più demoralizzata dalla mancanza di stimoli, sempre più frustrata sotto il profilo professionale: Wanda ha dovuto infatti abbandonare la facoltà di Medicina per conciliare il lavoro con le incombenze domestiche, poiché la carriera femminile non viene vista molto favorevolmente dallo Stato. Inizialmente il marito Daniel è talmente preso dal proprio impiego da ignorare i numerosi sintomi dell'imminente crisi coniugale, ma il tradimento con un uomo occidentale pone il protagonista di fronte alla drammatica realtà: Wanda rivendica le stesse gratificazioni esistenziali che Daniel ha trovato attraverso la professione, mentre il contesto immutabile della Repubblica Democratica Tedesca non le prospetta alcuna opportunità:



«Ci vogliono altre cose. Creare un'occasione, una sorpresa. Non c'è mai una novità. Al mercato da anni è tutto uguale, solo che ora non manca il latte ma le cipolle. Perché devo vivere qui? Solo perché ci sono nata? Ho bisogno di altro. Voglio ritrovare me stessa. Nel lavoro. Nel modo in cui gli altri si rapportano a me e io a loro». Daniel è sopraffatto dalla disperazione, ma decide di non contrastare le aspirazioni della moglie: dopo aver firmato il divorzio, Wanda espatria verso la Svizzera assieme alla figlia Johanne.

Gli ostacoli sul lavoro si aggiungono ai problemi familiari di Daniel, poiché la commissione respinge ogni idea audace del progetto: viene quindi ridimensionato il ruolo della sala cinematografica, rifiutata la proposta del ristorante vietnamita, bocciata la scultura "Famiglia stressata". La raffigurazione dello stress non è infatti un tema per artisti socialisti e gli architetti possono intraprendere solo alcune battaglie. L'edilizia nella Germania dell'Est pone le proprie fondamenta sul compromesso e non è possibile prescindere dalle gerarchie interne. Il progetto viene totalmente stravolto e i colleghi più combattivi abbandonano la squadra: «Sono diventato architetto per costruire città vive, non cimiteri». Daniel paga il "successo" ottenuto con la perdita della libertà intellettuale. L'inquietudine pervade nuovamente il volto del protagonista, che stavolta perde anche l'entusiasmo che lo aveva sempre contraddistinto. La disillusione è totale. Daniel Brenner voleva cambiare il sistema dall'interno, ma ne è stato fagocitato. Ancora una volta hanno prevalso gli architetti con un solo occhio: i professionisti dei bilanci, i socialisti fedeli al partito, gli uomini che vedono solo quel che vogliono vedere, incuranti delle autentiche necessità della Vita.

Die Architekten registra il collasso della Deutsche Demokratische Republik attraverso la vicenda di Daniel Brenner. Il regista ricorre alla capitolazione del protagonista per esorcizzare il proprio fallimento: Peter Kahane avrebbe voluto smuovere la rigida struttura del cinema tedesco orientale, ma dovette scontrarsi con i vincoli imposti dalla Deutsche Film-Aktiengesellschaft.¹ Le inedite condizioni di libertà espressiva concesse dalla DEFA per realizzare questo film presagivano l'imminente smantella-

mento dell'unica impresa di produzione cinematografica nella Germania orientale. *Die Architekten* fu infatti uno degli ultimi film realizzati nella Repubblica Democratica Tedesca. Quest'opera tanto emblematica era stata meditata prima del 1989, ma venne realizzata proprio durante il processo di riunificazione. Il muro di Berlino stava deflagrando durante le riprese ed il film diveniva improvvisamente anacronistico: Peter Kahane stava documentando un passato che non interessava nessuno.² *Die Architekten* è stato quindi ignorato dalle televisioni tedesche per oltre dieci anni e scandalosamente non ha mai trovato distribuzione in Italia. Eppure è un'opera dotata di immenso fascino, uno dei più interessanti film mai prodotti in Germania, un "unicum" nel panorama cinematografico mondiale. •

¹ Ralf Schenk, *Eine kleine Geschichte der DEFA*, DEFA-Stiftung, Berlin 2006.

² Peter Kahane nel documentario di Lars Mikolai, *Ein ganz normaler DEFA-Film?*, 2004

Titolo originale: *Die Architekten*

Paese di produzione: Repubblica Democratica Tedesca

Anno: 1990

Regia: Peter Kahane

Sceneggiatura: Peter Kahane, Thomas Knauf

Fotografia: Andreas Köfer, Christoph Prochnow

Musica: Tamás Kahane

Cast: Kurt Naumann (Daniel Brenner), Rita Feldmeier (Wanda Brenner), Uta Eisold (Renate Reese), Christoph Engel (Ökonom Endler), Hans-Joachim Hegewald (Albrecht Wisschala), Wolfgang Greese (Günther Adam)

Ringrazio la dottoressa Carmen Hof e la tirocinante Carlotta Kretschmer, del Goethe-Institut di Roma.

Grazie a loro, ho potuto reperire un gioiello cinematografico che cercavo da tre anni.

LA VIA CRUCIS DELLA PASSIONE



Johnny Guitar di Nicholas Ray, 1954

Federico Pedroni

Nella suddivisione canonica dei generi cinematografici classici, la narrazione filmica viene incasellata in tipologie ben definite, in prodotti per pubblici differenziati, in atmosfere facilmente riconoscibili a prima vista. Il western, il musical, il noir, la commedia sono definizioni precise, sebbene il più delle volte sfumate e pronte a contaminazioni. Tra queste non trova una collocazione fissa il melodramma, forse il più sfuggente e pervasivo dei generi: difficilmente ingabbiabile e declinato per catturare pubblici e sentimenti diversi, il melò ha in realtà informato il cinema sin dall'inizio della sua storia. Se le comiche del muto spingevano il pubblico al riso, già i primi grandi autori solleticavano il gusto popolare mettendo in scena storie lacrimevoli di amori tormentati, di orfanelle coraggiose, di drammi e di lutti familiari. Il sentimento e la passione, del resto, sono i tratti fondamentali dell'empatia narrativa, da quella romanzesca a quella operistica, ricercata in ogni tempo dall'arte popolare. Se anche autori prevalentemente comici come Charlie Chaplin (in *La donna di Parigi* o *Luci della città*) utilizzavano chiavi sentimentali per costrui-

re storie e personaggi, è facile capire come il melodramma sia un "ipergenero", pronto a mescolarsi e a rigenerarsi in modalità sempre nuove. Molti registi si sono confrontati con quello che più che un semplice genere sembra essere uno *zeitgeist*, un sentimento del tempo da adattare a diverse modalità narrative e alle esigenze di un pubblico in costante cambiamento. Il melodramma comunque, pur avendo confini così mutevoli e sfumati, ha costruito la sua fortuna su alcune figure ricorrenti, qui immaginate come stazioni, tappe di un percorso difficile da delineare, perché riguarda la codificazione di sentimenti spesso non addomesticabili.

Prima stazione: gli amori infelici

Gli anni Quaranta sono stati, in America, gli anni del noir. Le incertezze del presente, i clangori della guerra, il futuro nebuloso avevano tinto di inquietudini la produzione cinematografica. Gli schermi pullulavano di *dark ladies*, di donne finalmente moderne (anche se animate spesso da perfidia e avidità), libere e consapevoli. Max Ophüls, tedesco trapian-



La gatta sul tetto che scotta di Richard Brooks, 1959

tato in America, tingeva di melò le cupe storie di amori proibiti e sottoboschi urbani, come un sottile entomologo dei valzer del destino e della casualità. *Lettera da una sconosciuta* è il racconto esemplare delle pene d'amore, della dedizione che trascende la razionalità, del fato che ostacola la felicità dei singoli, dell'ossessione quasi patologica della passione. Nella Vienna di inizio Novecento una ragazza si innamora perdutamente di un pianista che riuscirà, anni dopo, ad avere per una sola notte. La sua vita sarà dedicata all'inseguimento di un sogno, al pensiero di un fantasma che, fino alla fine, non sembra ricordarsi di lei. *Lettera da una sconosciuta* recupera la tradizione del romanzo ottocentesco traducendola in un'idea di cinema basata su un disperato e infelice assoluto romantico.

Seconda stazione: il colore della passione

Se Ophüls affrescava le sue storie di destino nel bianco e nero del cinema classico, l'irruzione del technicolor segnò il trapasso all'età d'oro del melodramma hollywoodiano. Il colore, usato in senso espressionista, divenne parte integrante della narrazione del sentimento. Abiti, arredi, ambientazioni: il più femminile dei generi venne quasi riscritto dall'avvento del colore, vero protagonista stilistico dei melò degli anni Cinquanta. I contrasti, fino ad allora giocati su chiaroscuri e giochi di ombre, esplosero in un arcobaleno di sensazioni. *Johnny Guitar* di Nicholas Ray è la storia di un triangolo amoroso che usa stilemi e caratterizzazioni del western per costruire un melodramma puro. Vienna, donna volitiva dal

passato incerto, gestisce un saloon; ha una relazione con un bandito ma non ha dimenticato Johnny, pistolero taciturno. Lo scontro tra i due uomini e l'odio di un'allevatrice forcaiola rispolvera gli impulsi degli ex amanti. Il film costruisce le psicologie dei personaggi attraverso contrapposizioni cromatiche: il bianco dell'abito di Vienna, il fuoco dell'incendio (e della passione), i toni accesi degli interni, i cieli minacciosi. *Johnny Guitar* riscrive le regole del genere, ampliandolo a un pubblico femminile solitamente marginalizzato, unendo denuncia politica (la forza invocata che rimanda al maccartismo) e follia d'amore in un astrattismo pittorico che ancora lascia stupefatti.

Terza stazione: il melodramma familiare

Douglas Sirk, anche lui esule tedesco, è stato forse il canonizzatore del melodramma anni Cinquanta. I suoi film sono la quintessenza dell'estetica melodrammatica, con le sue derive *camp* e i suoi ritratti di un'America provinciale e feroce nell'attuazione di un darwinismo sociale che non lascia scampo. In *Come le foglie al vento*, Sirk mette in scena una *ronde* di anime perse: figli indesiderati e deboli, donne lacerate tra amore e dedizione familiare, arrivisti senza scrupoli, genitori insensibili e servi dell'avidità. Le istituzioni incrollabili degli Stati Uniti – famiglia e denaro – sono descritte come gabbie da cui è impossibile sfuggire. La famiglia, del resto, è al centro del racconto melodrammatico di quegli anni: da *Gioventù bruciata* al *Gigante* fino a *I peccatori di Peyton Place*, la



Tutto su mia madre di Pedro Almodóvar, 1999

narrazione si colora di feroci divisioni all'interno del nucleo familiare, dove amori e aspirazioni, indipendenza e sogni, sono sempre frustrati da un intervento dall'alto, da bibliche figure paterne le cui colpe ricadono sui figli. Una rivolta generazionale sottotraccia che, in qualche modo, fa da apripista al senso violento di libertà ricercato dal cinema più politico e ribelle del decennio successivo. Certo è che le donne e i giovani, costretti spesso al silenzio dalla società americana patriarcale e familista, sono i veri protagonisti di storie torbide di infelicità e impossibile redenzione. Ribelli senza causa, ma con l'ambizione di scardinare meccanismi che sembravano al riparo dal logorio della Storia.

Quarta stazione: il sesso mancante

In questo quadretto di devastazione dell'istituzione familiare non poteva mancare una connotazione sessuale. Perché a ogni amore frustrato corrisponde l'incapacità di mantenere inalterato il proprio ruolo dominante, la propria potenza sessuale, il dovere del maschio. E così, come quello femminile, il melò mette in discussione anche il ruolo maschile. In *La gatta sul tetto che scotta* di Richard Brooks, tratto da un testo teatrale di Tennessee Williams, l'incapacità dell'uomo di compiere il proprio dovere (ovvero mettere incinta la moglie e garantire continuità alla famiglia) è una messa in scacco dell'identità maschile. L'omosessualità, tenuta taciuta per non disturbare la censura ma non per questo meno evidente, è quasi una scelta di rivolta, sebbene avvertita come debolezza, verso l'istituzione paterna. La scelta di un protagonista di scultorea bellezza (e di impatto pansessuale) come Paul Newman rende l'ambiguità ancora più conclamata: il declino di un mondo passa anche attraverso una retromarcia sessuale che ha il peso di un rifiuto. Della famiglia, dell'autorità, dell'ordine costituito.

Quinta stazione: gli amanti infelici

Il corollario evidente di un mondo basato su principi immutabili di padri che difendono con il peso del sangue la propria posizione e la propria rendita, di un feudalesimo del dollaro che vuole che tutto si ripeta sempre uguale e che tratta i sen-

timenti con distaccato disgusto, è la reiterazione di giovani amanti costretti all'infelicità dalle rigide regole sociali, rielaborazione del tema shakespeariano di Romeo e Giulietta. Questa *figura* melodrammatica rende ancora più evidente la derivazione classica del genere sottolineando la frattura ormai insanabile tra generazioni e tra sessi. In *Splendore nell'erba*, Elia Kazan racconta la storia di un amore impossibile tra l'erede di una famiglia di petrolieri e una ragazza di origini umili e puritane. Kazan narra la sua storia di passione, osteggiata da entrambi i genitori, incapaci di superare i rispettivi schemi mentali, attraverso una marcata sessualizzazione degli eventi. L'impossibilità di coronare il sogno d'amore è causa di una repressione sessuale che da una parte genera promiscuità, dall'altra stimola pensieri suicidi. Non esente da un diffuso moralismo, il pessimismo di Kazan dipinge un quadro di generale insoddisfazione, che trascende quasi in patologia. L'infelicità, in questa concatenazione di eventi basata su rapporti di causa-effetto, è la naturale conclusione delle cose.

Ecco come, sotto la patina di racconto popolare e femminile, il melodramma affrontava o, meglio, intercettava alcuni germi di una società in cambiamento. Questa capacità di appassionare e metabolizzare ha fatto in modo che, seppure in maniera più spuria e meno esplicita, il racconto melodrammatico abbia continuato ad abitare il cinema nei decenni successivi. Il melò è ancora oggi un macrogenere vivo e pulsante, capace di scavare – senza mai perdere il gusto del racconto, anzi lavorando di enfasi ed eccessi – nell'animo più sotterraneo del nostro quotidiano emotivo. Non è un caso che registi diversissimi abbiano trovato nel racconto melodrammatico un'originale e personale forma espressiva. Le riletture sirkiene di Rainer Werner Fassbinder (*La paura mangia l'anima*, variante politica di *Secondo amore*), i languori erotico-nostalgici di Truffaut (*La signora della porta accanto*), il citazionismo affettuoso e *queer* di Pedro Almodóvar (*Tutto su mia madre*) sono solamente alcuni esempi di come, nel panorama esplosivo di una contemporaneità postmoderna, il melodramma abbia mantenuto potenza espressiva e capacità mitopoietica. Le passioni brucianti, forse, non sono destinate all'estinzione. •



WILLIAM KENTRIDGE

La passione per la memoria e l'oblio

“Le mie figure svaniranno sino a scomparire nel buio” (Kentridge)

Franca Fabbri

Triumphs and Laments è il fregio di William Kentridge che si è trionfalmente inaugurato a Roma lungo le rive del Tevere. Rappresenta la celebrazione, epica e quotidiana, solenne e antiretorica della storia della Città eterna dalle origini a oggi. Sui muraglioni in travertino del tratto di fiume da Ponte Sisto a Ponte Mazzini sono comparse più di ottanta figure, alte anche dieci metri, ottenute con la pulizia selettiva della patina accumulata nel tempo sugli argini del Tevere; poi, a poco a poco, per l'inevitabile pro-

cesso di riconolizzazione biologica o di sedimentazione da inquinamento, saranno progressivamente cancellate. Andando metaforicamente a rappresentare un processo di stratificazione storica nella sedimentazione, e un inevitabile processo di oblio per sottrazione, che, però, evidenzia le parti essenziali di un processo mnemonico destinato comunque ad una nuova sedimentazione – cancellazione. È dunque un progetto sostanzialmente effimero, benché di dimensioni inusitatamente grandi, che non comporterà



alcuna irreversibile modifica dei luoghi. L'opera nell'intenzione di Kentridge è un confronto, un dialogo tra il passato della città e la sua contemporaneità, una sorta di conversazione tra l'opera e i cittadini, tra l'opera e gli spettatori, tra l'opera, il passato, il presente e forse... il futuro. La sua permanenza stessa, in un certo qual modo, è affidata alla volontà stessa dei cittadini e dei passanti.

“Il punto non è soltanto quello che si vede, ma il confronto e l'interazione di tutto ciò che si vede, e che è frutto di culture diverse in epoche diverse”.

La passione per la storia l'ha portato a trarre ispirazione dalla Colonna Traiana che ha costituito il suo punto di partenza, ha pensato di srotolarla disponendo il fregio in orizzontale lungo gli argini del Tevere.

Per l'artista il fregio della colonna è un fantastico progetto d'arte concettuale, realizzato con enorme dedizione e come se il pubblico avesse potuto vederne i particolari. Poiché il fregio si sviluppa per diversi metri d'altezza solo coloro che lo realizzarono potevano, nel passato, interamente fruirlo. Prima, quasi nessuno avrebbe potuto vedere: bisognava “fidarsi” e nella ricostruzione “mnemonico-mentale” dello spettatore stava la portata concettuale dell'opera. Il progetto di Kentridge è stato quello di “srotolare” la storia per vedere, poi, cosa ne emerge...

Inoltre nell'opera che ha realizzato a Roma c'è qualcosa che riguarda il camminare, per via del fatto che i personaggi del fregio si muovono in corteo, e anche il visitatore deve, a sua volta, muoversi in parallelo al fregio per vedere la processione. Il fatto che il disegno sia lungo più di mezzo chilometro significa che l'unico modo per vederlo consiste nel camminare. Quindi, in un certo modo, l'opera costringe lo spettatore ad un'attività fisica, coinvolgendolo e, pensando al rotolo, avvolgendolo in una “conversazione”. Una conversazione dove il linguaggio usuale smette di funzionare poiché è così che l'arte e la poesia possono nascere.

Infatti, per quanto riguarda Roma, non si tratta della storia effettiva della città ma di un possibile sguardo su quella storia, proprio il fatto che nel giro di qualche anno l'opera potrebbe scomparire per via di inquinamento, crescita di batteri, inondazioni, clima, attesta una provvisorietà di giudizio intorno a storie che possono essere differenti a seconda di come vengono concepite da generazioni diverse, che ne sono venute a conoscenza e che le intendono a modo loro. Questo lungo disegno si realizza interamente per sottrazione. Nulla viene aggiunto al muro, tutto viene rimosso –lo sporco, le erbacce, i batteri- lasciando immagini di cui è stato artefice il tempo stesso con ciò che via via ha



depositato sul muro. In sostanza l'artista rimuove ciò che sta intorno alla storia allo scopo di metterla meglio a fuoco. "Penso che non sarei contento di rimanere lì per sempre. Suppongo che il disegno sarà più bello quando sarà sul punto di scomparire, rendendo con ciò il senso autentico dell'impermanenza della memoria, e della possibile ricostruzione di un senso a partire dalle tracce che rimarranno, e questo è qualcosa che sta dentro all'idea stessa del progetto."

Quindi l'opera risulta essere anche una sorta di antidoto alla retorica, in un'unione ironica di opposti, un'opera transeunte per celebrare la città "eterna".

Ed è indubbio che anche il "peso" della tradizione è un tema che percorre tutto il fregio di *Triumphs and laments...*

L'inizio e la fine, la nascita e la morte, l'alfa e l'omega, la memoria e l'oblio in mezzo la passione...

L'inizio è rappresentato da Romolo e Remo, la fine da Pasolini...

La vita di Pasolini come ardimentosa vita d'artista ha colpito Kentridge, qualcosa di molto potente. Le foto sui giornali: il suo corpo senza vita steso per terra, quasi come nel Cristo morto del Mantegna, una moderna Passione...

Comunque, Romolo e Pasolini non sono veramente la prima e l'ultima pagina del fregio, benché possono funzionare come estremi concettuali.

Il fregio muove dall'antica storia romana, con immagini come quella della lupa di Romolo e Remo, fino a cose più

contemporanee: il Risorgimento, la Seconda guerra mondiale, i partigiani, la deportazione e oltre...arrivando alla gente che viaggia verso Lampedusa. Magari a bordo di una classica galea romana... •



ROBERT MAPPLETHORPE

Vissi d'arte, vissi d'amor



Franca Fabbri

Passione s. f. 1 - Sofferenza fisica o spirituale: nel primo senso sopravvive solo con riferimento al sacrificio di Cristo; nel secondo vi si associa l'idea di una profonda e tormentosa afflizione.

2 - Momento o motivo della vita affettiva, caratterizzato da uno stato di violenta e persistente emozione, spec. in quanto riconducibile a un ambito erotico-sentimentale e in contrasto con le esigenze della razionalità e dell'obiettività.

“Era Edward, il fratello minore di Robert. Diceva di aver dato a Robert un ultimo bacio da parte mia, come mi aveva promesso. Sono rimasta immobile, paralizzata; poi, lentamente come in un sogno sono tornata alla sedia. In quel momento Tosca attaccava la grande aria Vissi d'arte... *Vissi d'arte vissi d'amor*”.

Questo è l'incipit con cui Patti Smith inizia l'autobiografia

Just Kids in cui narra la sua relazione con Robert Mapplethorpe. L'eros e la passione dominano il mondo e le fotografie di Robert Mapplethorpe ne glorificano la potenza e la moltiplicazione, solo non li identificano nel predominio di un unico e univoco sesso, maschile o femminile, ma lo esaltano per la pluralità delle sue espressioni, per il suo muoversi irregolare e diverso, per il disordine che creano nell'identità degli individui.

Mapplethorpe rivendica un eros che non esclude alcun tipo di scambio e di passione, un desiderio che agisce in un territorio libero e aperto che si trova là dove l'esperienza umana lo coglie. Crede in una passione e in un eros soddisfatto e realizzato, che ingloba sempre le nuove frazioni della vita e i nuovi poteri dell'amore. Assenza di ogni colpa per l'indomito e insaziabile voler essere e accettare, senza interdetto e



oltre qualsiasi limite, tutti i tipi di passione. Attraverso le sue fotografie, Mapplethorpe cristallizza il massimo investimento pulsionale su persone e su cose, compie un viaggio nella vertigine dei sensi, dallo sguardo ai genitali, che ammette soltanto l'unione libera e circolare degli esseri, atta ad ampliare e superare l'ultimo concetto di passione ed erotismo.

Ritrae l'esuberanza di una passione che, rivolta al piacere di sé, prescinde dalla differenza tra amore e perversione, tra attivo e passivo, tra dominante e dominato, tra bene e male. Va oltre gli opposti e supera le distinzioni, perché interessato a muoversi negli intervalli o negli iati che, nel separare, attraggono le individualità, producendo quelle straordinarie sorprese di eventi personali e sensuali che si definiscono erotiche. Tuttavia la carica erotica che pulsa in un'immagine e riesce ad affascinare e inquietare, si spiega alla luce di una dialettica tra provocazione e armonia estetica. Nel loro coagulo si condensano un'energia e una potenza vitale che vanno verso il "limite", ma in un manifestarsi composto e felice. È una pienezza dove gli esseri cessano di contrapporsi, per tuffarsi nella corrente dei sensi. L'armonia estetica, con la sua padronanza dell'impiego dei corpi e della loro articolazione, con l'equilibrio dei volumi e delle forme, con la padronanza della struttura e della sua ripetizione, induce un valore purificato-

rio e rassicurante in qualsiasi tipo di cerimonia amorosa. Mantiene aperta la disponibilità dei possibili amanti che, seppur sconvolti dalle immagini provocanti, percepiscono una qualità e una positività fondate principalmente sull'ordine delle cose. L'armonia è verità senza tempo.

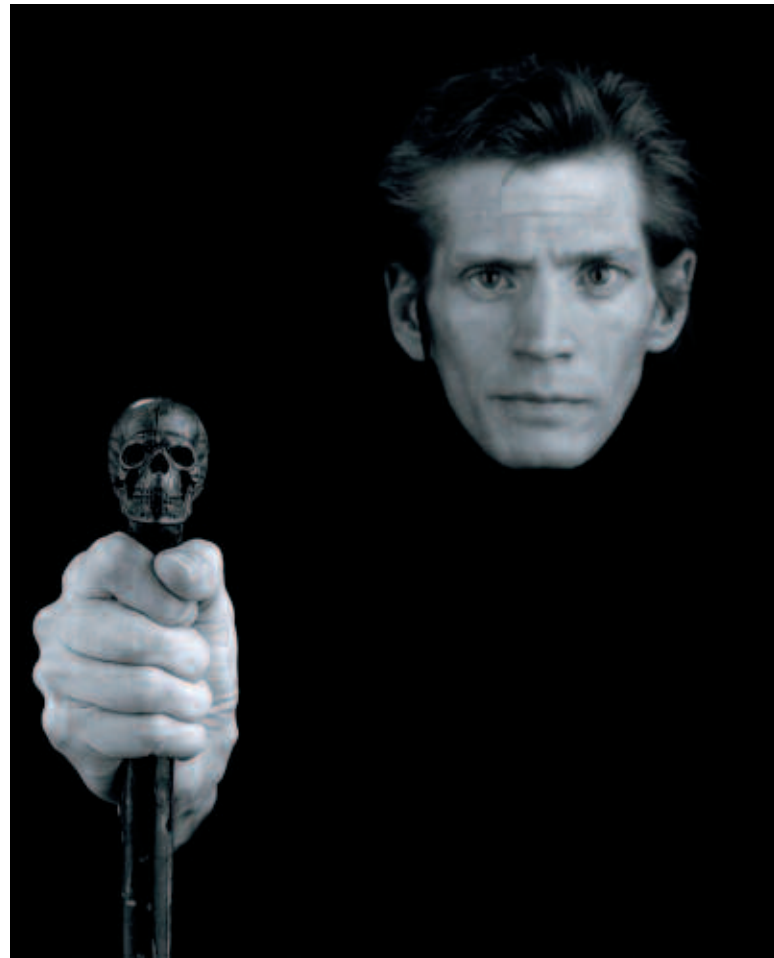
Dal 1970 al 1976, quello che i lavori giovanili di Mapplethorpe delineano è il profilarsi di un doppio statuto: da un lato lo scandalo dell'amore omofilo e il culto della "diversità" sessuale e razziale, le espressioni infuocate ed esplosive del vissuto e del quotidiano; dall'altro la sublimazione delle immagini attraverso la rigorosa composizione delle figure, la rappresentazione colta e costruita di una bellezza ideale, che trova il suo senso nell'antichità e nella storia. L'attentato al pudore e la provocazione erotica, come gesto di ribellione sociale, avvicinano al dadaismo e al surrealismo, mentre la logica dell'ordine e della visione armoniosa, rispecchiata nel rigore plastico delle figurazioni, rimanda allo studio del modello nella scultura rinascimentale e neoclassica.

L'artista attraverso l'apprendimento della storia dell'arte e delle sue procedure linguistiche deriva la coscienza di poter porre un'alterità radicale, personale e collettiva, capace di esprimersi con ogni materiale e mezzo, mentre la scoperta delle "forti" figurazioni pornografiche sollecita la volontà di



rappresentare, anche al massimo dell'estremizzazione, il proibito della passione della carne e del sesso. Mapplethorpe inizia a dispiegare, accanto al tema dell'eros, un altro aspetto essenziale della sua ricerca: la fotografia neoclassica. "Desidero che i miei lavori siano visti prima come arte, poi come fotografia". Sollevarsi su quest'ultima con distacco e qualità, per diventare il "sacerdote" della sua verità: l'eros e la passione ripresi in tutte le sue manifestazioni e forme. E siccome la verità si esprime con uno stile severo e castigato, adatto a comunicare i temi nobili ed edificanti, uno stile onesto, decisamente antiespressivo, capace di veicolare affermazioni nette ed intransigenti, uno stile dalla massima purezza e dalla sobria chiarezza, questo stile non può essere che classico, anzi, avvicinandoci al presente neoclassico.

A partire dal 1973, Mapplethorpe lavorerà sempre sul limite tra scolpito e figura umana, tra arte e fotografia, così da poter proporre una radicalità tematica, espressa in termini classici. Si potrebbe allora affermare che le sue fotografie di rapporti sadomasochisti rientrano in un naturalismo a carattere classico, tanto che, studiate con la massima attenzione, le loro composizioni rispecchieranno un accurato studio dei modelli e delle gestualità figurali proprie dell'arte, dal classicismo rinascimentale di Michelangelo al razionalismo statuario ed elegante del neoclassicismo di David e di Canova: "Cerco la perfezione nella forma. Lo faccio con i ritratti. Lo faccio con i cazzi. Lo faccio con i fiori... Lavoro nella tradizione dell'arte... per me il sesso è uno dei gesti artistici più alti. Il mio lavoro concerne l'ordine. Sono un perfezionista. Non voglio che le cose possano essere contestate; se faccio una testa, questa deve essere nella giusta posizione dove il naso incontra la guancia". Mapplethorpe nel 1986 scopre di aver contratto l'Aids, evento che lo approssima a un *unknown*, fuori del tempo e fuori della storia. Il potere dissolvente del destino si modula in un canto finale, dove convergono gli elementi numinosi della sua scultura classica e neoclassica, da Michelangelo a Canova, l'eros luminoso del corpo nero e l'interesse per l'iconografia sacra e pagana. E siccome "la passione, cui si deve la vita, può anche, letteralmente condur-



re alla morte, e non solo nelle favole", la molteplicità del percorso erotico di Mapplethorpe arriva a contemplare la sua simbologia: il teschio. Nel 1988, a pochi mesi dalla sua scomparsa, si ritrae in *Self Portrait*, una fotografia che va verso la tragedia, il cui coro è formato da satiri, i seguaci di Dioniso, dio greco della lussuria e della passione, nonché entità androgina. L'omaggio alla sua iconografia è indice di un'interpretazione della morte come ingrediente necessario alla vita: Thanatos quale figura speculare di Eros.

Self Portrait del 1988 è una fotografia profondamente crudele, ma è pure rivelatrice della lucidità di Mapplethorpe e della sua ricerca di catarsi, è un tributo alla forza occulta e manipolatrice della morte, che conduce il corpo nelle nebbie dell'irraggiungibile, tanto che il bastone con l'impugnatura a forma di teschio è spinto in primo piano, mentre il corpo di Mapplethorpe scompare nelle tenebre; questo ritratto è metafora di un ulteriore momento trasformativo del suo lavoro. Dopo gli spasmi di Eros, egli accetta il contatto panico con la vertigine di Thanatos, ingrediente necessario della vita. Siccome la morte non si può dominare, Mapplethorpe segue e anticipa i suoi passi, si concede al suo abisso nero. Non si lascia influenzare dalla paura e dalla debolezza, ma permane interessato a questa nuova trasformazione. Si raffigura in un altro sé, sulla soglia di un mondo ignoto. "Non capisco come siano le mie fotografie. Riguardano il rapporto che ho con il soggetto, che per me è unico. Fare fotografie e il sesso sono cose parallele. Entrambe sono sconosciute. E questo è quello che mi eccita di più nella vita - l'ignoto". •

Sabrina Gubbini

Presso il Palazzo delle Esposizioni si è svolta la 5° rassegna CINEMENTE, un progetto ideato e curato dalla Società Psicoanalitica Italiana, dal Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale e dall'Azienda Speciale Palaexpo.

La scelta della Cineteca Nazionale è caduta, come ogni anno, su dieci pellicole italiane abbinata ai commenti di dieci psicoanalisti della SPI che hanno dialogato ogni sera con i registi, presentati e coordinati da Fabio Castriota, promotore dell'evento e responsabile dell'organizzazione. Il tema di quest'anno è stato *La Memoria Del Futuro*, citazione dal titolo della trilogia che W. Bion scrisse tra il 1975 e il 1979. L'opera è l'insieme dei contributi teorici con cui Bion ha affrontato i temi fondamentali riguardanti la "realtà psichica"; il titolo sia del libro che della rassegna contiene il paradosso di associare i concetti di *memoria* e di *futuro* razionalmente inconciliabili, ma affettivamente e analiticamente significativi per legare passato, presente e futuro attraverso nodi e snodi conflittuali, traumatici e trans-generazionali.

La prima serata si è aperta con la proiezione di un film muto del 1920, *Miss Dorothy*, film girato dal regista Giulio Antamoro, aristocratico romano, tratteggiato da M.A. Pimpinelli, che ne ha seguito le tracce attraverso il materiale della Cineteca; sono stati delineati i canoni estetici e lo schema narrativo che venivano utilizzati più spesso nel cinema muto e, tra questi, la donna fatale che irrompe nel sistema chiuso di una famiglia nobile per circuire l'uomo e poi distruggerlo.

Lo psicoanalista L. Russo, ha svelato al pubblico le dinamiche inconsce che sono alla base della "formidabile intuizione del regista" che ci mostra come funzionano le difese all'interno di un gruppo familiare dove, a causa di una tendenza claustrofobica, autarchica e incestuale, l'altro non deve esistere: il rifiuto della sessualità e dell'affettività spingerà i personaggi della storia verso una fine tragica e senza speranza.

Di tutt'altro genere il film della seconda serata, *Le quattro volte* (2010), di M. Frammartino, un giovane regista milanese laureato in Architettura, che ha rappresentato una dimensione spazio-temporale dei luoghi da cui provengono i suoi genitori e i suoi nonni, abitanti di un paesino della Calabria collocato tra i monti del Pollino. La scansione delle giornate, delle stagioni e del lavoro rimandano ad una dimensione estetica che per l'autore è "l'essenza delle cose"; le immagini ci mostrano il ritmo di vita di un pastore immerso nell'ambiente naturale insieme ai cani e alle

CINEMENTE
PSICOANALISI
E CINEMA
PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI
11 MARZO - 20 MARZO 2016

"LA MEMORIA DEL FUTURO"

VENERDÌ 11 MARZO 20:00 MISS DOROTHY - Giulio Antamoro - con i commenti di Loris Accardi, Mario Ruffalo e Francesco	SABATO 12 MARZO 20:00 LE QUATTRO VOLTE - Marco Brambilla - con i commenti di Loris Accardi, Mario Ruffalo e Francesco	DOMENICA 13 MARZO 18:00 L'ARRIVO DI WANG - G. Moccia - con i commenti di Loris Accardi, Mario Ruffalo e Francesco
MARTEDÌ 15 MARZO 20:00 E BODD IN UN'ALTRA - L. Russo - con i commenti di Loris Accardi, Mario Ruffalo e Francesco	VENERDÌ 18 MARZO 20:00 LA LEGGENDA DI KADRA - D. Russo - con i commenti di Loris Accardi, Mario Ruffalo e Francesco	SABATO 19 MARZO 20:00 LE QUATTRO VOLTE - M. Brambilla - con i commenti di Loris Accardi, Mario Ruffalo e Francesco
VENERDÌ 18 MARZO 20:00 LE QUATTRO VOLTE - M. Brambilla - con i commenti di Loris Accardi, Mario Ruffalo e Francesco	SABATO 19 MARZO 20:00 LE QUATTRO VOLTE - M. Brambilla - con i commenti di Loris Accardi, Mario Ruffalo e Francesco	DOMENICA 20 MARZO 18:00 LE QUATTRO VOLTE - M. Brambilla - con i commenti di Loris Accardi, Mario Ruffalo e Francesco

Palazzo delle Esposizioni - Roma, Scudato di Via Mare 84, via Cerna
Cinematografia e Cineteca Nazionale 06711800-000

pecore, un'attività che sta ormai scomparendo, il mestiere dei carbonari che costruiscono strutture all'interno delle quali la legna brucia e si trasforma in carbone, architettonicamente belle ma destinate anch'esse alla combustione.

La lettura psicoanalitica è stata affidata a G. Moccia che ha commentato come il film descriva una dimensione senza tempo, un'atemporalità propria dell'inconscio, dove rimane memorizzato solo ciò che è vivo. La memoria è anche il "conosciuto non pensato" (C.Bollas) che si percepisce solo attraverso la ripetizione, quella che ci viene rimandata dalle immagini del film.

La domenica pomeriggio è stata felicemente dedicata ad un film di fantascienza che si svolgeva nel presente, in un'ambientazione insolita: Roma. *L'arrivo di Wang* (2011), dei fratelli Manetti, è un film di pura evasione che ha offerto degli spunti interessanti per il discorso sulla memoria e sulle vicende che attraversano in questo momento il nostro continente: l'arrivo degli "alieni". A. Angelini, intervenuto dopo la proiezione, ha evidenziato il complicato rapporto con l'alieno, con il diverso da noi, descrivendo il gioco di proiezioni e di identificazioni che fatalmente determinano le paure ma anche i sentimenti di solidarietà nei confronti dell'altro. I registi hanno creato un finale a sorpresa, che ribalta le aspettative "buoniste" del pubblico, facendoci assistere a un'invasione e a un attacco della città, come non si è mai visto al cinema: il cupolone e il Colosseo sono

diventati oggetto della furia dello straniero, per cui vengono distrutti sotto i nostri occhi sorpresi ed increduli.

Dopo un giorno di pausa, la programmazione è ripresa con un film che ci ha portati direttamente nella psicopatologia: *Il gioco di Ripley* (2002), diretto da L. Cavani. Il protagonista, inventato dalla famosa scrittrice di gialli P. Highsmith, è un esteta e un raffinato collezionista di opere d'arte, ma anche un criminale perverso che uccide in maniera efferata le sue vittime a causa dell'impossibilità di tollerare qualsiasi critica, vissuta come un insopportabile affronto narcisistico.

Il dibattito avvenuto dopo la proiezione, tra la regista Cavani e lo psicoanalista A. Correale, ha avuto esiti imprevedibili: la lettura clinica della perversione, intesa come fascinazione per il "potere assoluto", quel potere che trasforma gli esseri umani in oggetti inanimati o feticci, anche a causa della loro "passività", si è scontrata con la lettura della regista, la quale ha parlato del suo film come di una specie di western dove si uccide solo per non venire uccisi. L'inconsapevolezza di aver trattato un tema così importante e così universale, come la perversione e il gioco di potere, temi spesso ricorrenti nei suoi film, è apparsa quasi inaspettata in un'autrice che ha scavato a fondo nelle psicologie dei personaggi delle sue pellicole. Il film è perfetto nel mostrarci le dinamiche inconsce che muovono i soggetti sulla scena, ma può accadere che l'autore di un'opera non ne riconosca le significazioni profonde.

Nella serata successiva è stato proposto il film *Buongiorno notte* (2003) di M. Bellochio, commentato da A. Giuffrida. Il titolo è il verso iniziale di una poesia di E. Dickinson e racconta gli "anni di piombo", attraverso l'esperienza di una brigatista coinvolta nel sequestro di Aldo Moro, ricostruendone gli ultimi giorni fino alla sua uccisione. La protagonista è la donna del gruppo che vive quei giorni accanto al rapito, in conflitto tra la posizione politica estrema ed il rapporto privato con lui.

Nel film si affiancano scene realistiche e scenari immaginari che, come i sogni, aprono a nuove soluzioni. La lettura personale, che ne ha dato la psicoanalista Giuffrida, è quella di una realtà psichica anziché storica: a volte si perde tanto la distinzione tra sogno e realtà che si potrebbe vedere tutto il film come un sogno; la storia di un padre che sta per essere assassinato. Questa volta il regista si è trovato d'accordo con il pensiero psicoanalitico e il pubblico in sala, composto da giovani che non hanno vissuto quegli eventi drammatici, ha posto molte domande.

Il sesto film in visione è stato *Alla fine della notte* (2003) di S. Piscicelli, autore campano come l'analista chiamato a colloquiare con lui, D. Chianese. Ed è proprio il Sud il tema con cui entrambi hanno aperto il dibattito, il Sud inteso come luogo dove le dimensioni del sacro e dell'antico hanno una loro pregnanza e dove andare a cercare le proprie radici significa andare alla ricerca dei propri demoni; ma anche il luogo dove, secondo Chianese, il corpo ha una sua centralità e dove i demoni possono rappresentare il rapporto mai risolto con il proprio padre arcaico, la depressione e il senso di vuoto di fronte al rapporto con un femminile foriero di vita e di poesia.

A volte solo le immagini possono raccontare l'incontro con certi macigni che torturano l'anima. I flashback sono usati in questo film con la precisa funzione di svelare ciò che ridà senso al viaggio del protagonista attraverso i luoghi della sua vita e di se stesso.

Il film successivo, *Trauma* (1993) di Dario Argento, film giallo girato negli Stati Uniti con la presenza per la prima volta di sua figlia Asia, è stato commentato da M. Fraire. Il regista ha dichiarato ammirazione per il grande genio di Freud che ha cambiato la letteratura, la pittura e la cultura in genere. "I miei film sono conficcati nella psicoanalisi, anche se non l'ho mai praticata" ha esordito il regista. Poi ci ha raccontato come nascono le sue opere: "Non so perché giro quelle scene...quei corridoi... quelle tende... il senso lo capisco soltanto dopo molto tempo. Anche quando guardo fuori da una finestra vedo le cose deformate, storte, cupe... i miei film non c'entrano con la cronaca, nascono da sogni, da allucinazioni, da momenti di pazzia..."

La sincerità e l'inaspettata dolcezza dell'autore sono state accolte e rispecchiate dalle parole di Fraire che ci fa notare come l'assassino dei film di D. Argento è in realtà la vittima che ha subito il trauma, impossibile da elaborare e che può essere soltanto agito.

Il sabato pomeriggio si è svolto all'insegna della musica e della sensorialità: *La leggenda di Kaspar Hauser* (2012), un film esploso da qualche settimana su Internet e visto da migliaia di persone. Il regista D. Manuli si è formato negli Stati Uniti, dove ha frequentato l'Actor's Studio e collaborato con P. Del Monte. Il soggetto della storia è il ragazzo senza memoria che compare dal nulla e che ha affascinato molti scrittori e registi dall'800 a oggi, un moderno Cristo o un santo che avrebbe potuto evitare le tragedie del mondo moderno.

F. Rocchetto ha sottolineato l'importanza del corpo come produttore di simboli e la centralità che esso ha nel lavoro psicoanalitico con bambini e adolescenti. Inoltre ha parlato del tema del *rapporto con la realtà e lo smarrimento e della capacità di essere solo*.

Vaghe stelle dell'Orsa (1965) di L. Visconti è il tributo al cinema classico, commentato da P. Boccara che ha evocato la presenza dei miti nelle vicende di tutti i tempi. È una storia intimista, la storia di una famiglia riunitasi per la commemorazione del padre, che finisce disgregata a causa dei conflitti e dei sensi di colpa lasciati sedimentare e mai elaborati nel tempo. Sia il dispositivo analitico che il film permetterebbero di decifrare certe emozioni attraverso uno strumento terapeutico, e il segreto potrebbe essere integrato senza che il disvelamento distrugga quelle parti di sé già conosciute.

Infine si è arrivati alla premiazione della migliore opera prima del 2014-15 per la capacità di analisi dei rapporti interpersonali: *Last summer* di L. Guerra Seràgnoli è stato scelto in quanto film capace di rappresentare un rapporto madre-figlio relativamente alla loro separazione e in quanto avvicina la ricerca artistica alla nostra esperienza psicoanalitica. Il dott. G. Campoli ha consegnato il premio, un bassorilievo della *Gradiva*, complimentandosi con il giovanissimo regista che ha dato una bella prova di cinema e di sensibilità. •



INVULNERABILE

Barbara Massimilla

Stefano Carta, Psicologo Analista, Professore di Psicologia Dinamica all'Università di Cagliari, scrive racconti e di recente ha realizzato un cortometraggio con una ASL del Molise diretta dallo psichiatra e analista Angelo Malinconico presentato a *Lo Spiraglio Film Festival*. Da dove nasce questa passione per le narrazioni?

Impossibile dire da dove nascono le storie. Io ho sempre scritto, da quando avevo tredici anni, quasi esclusivamente come una sorta di riflessione creativa, di rispecchiamento. Certe volte un sogno, certe volte il passaggio di una specie di atmosfera emozionale interna, oppure una musica o una situazione evocano un tema, da cui, autonomamente, si svolge un racconto o un romanzo. E non solo non saprei dire da dove vengono queste storie – sebbene, al contempo, conosca a menadito questo luogo – ma neppure so verso dove vadano. Sono entità autonome, organiche, per le quali non è necessario vengano soddisfatti criteri artistici “oggettivi”.

Il titolo del tuo corto è *Invulnerabile* e nella trama il tema del dolore

psichico connesso alla perdita è centrale. Cosa si cela dietro l'invulnerabilità del protagonista?

Il racconto da cui ha preso spunto è più complesso del cortometraggio. Credo che sia una metafora intorno al senso del dolore come trauma talvolta insuperabile e, al contempo, come motore di trascendenza e donazione di significato. Tutto ruota intorno ad un cosmo eracliteo, infuocato (il co-protagonista è un pompier) in cui il dolore è contemporaneamente condanna e salvezza dell'essenza di ciò che conta per noi esseri umani: l'amore per coloro che amiamo. In un certo senso, a rileggerlo, mi sembra che questo racconto descriva la differenza che passa tra una visione della psicopatologia come deficit ad una per la quale il discorso (logico) della psiche non si fa che grazie al pathos, sebbene questa, che per me è una verità essenziale soprattutto nel mio lavoro, sia una faccenda assai rischiosa.

Che spazio ha nel tuo lavoro la relazione tra cinema e psiche? Hai altri progetti?

Uso moltissimo il cinema nei miei corsi universitari e post-universitari. Il cinema è sempre stata una passione, sia sul suo versante creativo che su quello che mi vede come “spettatore”. Vari anni fa avevo scritto un breve capitolo sull'esperienza dello spettatore proprio perché credo che l'abbandonarsi ad un film sia simile al lasciarsi andare al sonno sognante.

Tutti sappiamo quanto spesso i nostri pazienti anziché dire “sogno”, alle volte dicono “film”, e viceversa; e questo la dice lunga sulla tessitura psichica profonda di quest'arte meravigliosa.

Se ho progetti? Rispetto alla scrittura creativa non ho mai avuto un progetto. È lei che mi porta. In questo caso, grazie ad una serie di circostanze e di tanto affettuoso entusiasmo, sono stato portato a condividere questo mondo creativo con quell'altro, creativo altrettanto, che è il mio lavoro di analista.

Ne sono profondamente grato a chi me lo ha reso possibile, in primis Angelo Malinconico e la struttura psichiatrica che dirige. •

eidos 36

cinema e mondi



CAMPAGNA ABBONAMENTI 2016

Una sottoscrizione annuale all'Associazione culturale **eidos** dà diritto a ricevere tre numeri presso il recapito da te indicato. **eidos** ha tre tipi di sottoscrizione:

L'abbonamento individuale € 20,00**

con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

L'abbonamento solidale amici di **eidos € 30,00****

con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

L'abbonamento sostenitori € 50,00**

*con questa causale contribuisce anche al progetto editoriale **eidos***

****Per abbonamenti dall'estero (recapito non italiano) vanno versati € 12,00 in più di spese postali, per un importo totale di € 32,00 € 42,00 o € 62,00 secondo il tipo di abbonamento scelto.**

Modalità di sottoscrizione, rinnovo e richieste spedizioni

Sottoscrivi o rinnova il tuo abbonamento con un versamento postale o bancario, indicando nella causale l'anno e/o i tre numeri che vuoi ricevere e scrivendo nell'apposito spazio il tuo recapito completo.

Pagamento anticipato con versamento tramite:
bonifico bancario su c/c n. 51697142 - IBAN:IT42Y0760103200000051697142
intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Poste Italiane S.p.A. Banco Posta

NEL CASO DI BONIFICO BANCARIO E' INDISPENSABILE INVIARE UNA MAIL ALLA REDAZIONE CON ESTREMI DEL PAGAMENTO E INDIRIZZO POSTALE A CUI SPEDIRE LA RIVISTA, LA REDAZIONE DECLINA OGNI RESPONSABILITA' DI MANCATO RECAPITO SE NON VERRA' ESEGUITA DALL'UTENTE TALE PROCEDURA.

**c/c postale n. 51697142 intestato a:
Associazione Culturale **eidos** - Roma;**

N. B. Per informazioni, richieste di arretrati, segnalazioni di mancate ricezioni:
abbonamenti@eidoscinema.it

eidos la trovi in LIBRERIA e
nel circuito FELTRINELLI

PER SO 2016



II EDIZIONE
2/8 ottobre
Perugia

Festival Internazionale
di Cinema Documentario Sociale
Real Cinema
International Film Festival

INGRESSO GRATUITO / FREE ENTRY

Programma completo su
www.persofilmfestival.it

ARCHEIS COMUNICAZIONE

ORGANIZZATO DA: **laCittàdelSole ONLUS**

CON IL PATROCINIO DI: **Milano**, **Regione Umbra**, **Comune di Perugia**, **Università per Stranieri di Perugia**, **USA**, **Scuola Umbra di Scienze e Lettere**, **AD/SU**

MAIN SPONSOR: **Banca Etica**

SALE CINEMATOGRAFICHE: **Zenith**, **CINEMA**

POSTER: **POSTER MISS**

MEDIA PARTNER: **la Repubblica**, **MoviesLive**, **UMBRIA**, **affaritaliani.it**, **LivingTakes**

PARTNER: **ARCHEIS COMUNICAZIONE**

Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in Abbonamento Postale
D.L. 353/2003 - (conv. in L. 27/02/2004 n.46)
art.1, comma 1, Roma/Aut.N.74/2004"

ISSN 1824-8713



9 771824 871008