

# epidos

cinema psyche e arti visive

## Cinema e futuro

### cinema e psyche

Intervista ad  
Anna Nicolò

Psicoanalisi e futuro  
nel cinema di  
fantascienza

### cult

Il dormiglione

### nel film

Lei

Divergent

Blade Runner 2049

Dark City

### televisione

Black Mirror

### arti visive

L'arte ripensa  
il suo tempo



*L'inquietante enigma che ci abita.  
Vedere, sentire, immaginare, conoscere.*  
C. Bertogna, A. Cusin



*Il cervello in amore*  
G. Attili

## cinema e futuro

a cura di Antonella Dugo e Luisa Cerqua

**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

### 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](http://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:

L. Cappelli, P. Ciuccatosti, Erresse, B. Genovese, L. Marras, E. Marchiori, L. Pascalino Bellanova, A. Piccioli Weatherhogg, S. Salvatori Gana

### Ufficio stampa

[redazione@eidoscinema.it](mailto:redazione@eidoscinema.it)  
[segreteria@eidoscinema.it](mailto:segreteria@eidoscinema.it)

### Impaginazione

margodesign

### Stampa

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

### Segreteria abbonamenti

**eidos**  
[abbonamenti@eidoscinema.it](mailto: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

*Composition with Red, Blue and Yellow* di Piet Mondrian

## sommario marzo / giugno 2018

- 2 editoriale**  
Il passato è nel futuro  
di **A. Dugo**
- 4 cinema e psyche**  
Quale domani per la Psicoanalisi?  
Intervista ad Anna Nicolò  
di **A. Dugo**  
Psicoanalisi e futuro nel cinema di fantascienza  
di **A. Angelini**
- 12 l'intervista**  
Sandro Baldoni  
di **L. Falcolini**
- 16 cult**  
*Fahrenheit 451*  
di **P. De Silvestris**  
*Solaris*  
di **B. Genovese**  
*Il dormiglione*  
di **L. Pascalino Bellanova**  
*Dark City*  
di **L. Cappelli**
- 24 nel film**  
*Lei*  
di **A. Antonetti**  
*Trilogia Divergent*  
di **L. Cerqua**  
*Blade Runner 2049*  
di **C. Chianese**  
*Amori che non sanno stare al mondo*  
di **A. Piccioli Weatherhogg**  
*Ex Machina*  
di **P. Ciuccatosti**
- 40 l'altro film**  
*L'ordine delle cose*  
Dialogo con Andrea Segre  
di **B. Massimilla**
- 44 approfondimento**  
*Psycho-Pass: il futuro è già qui*  
di **L. Marras**
- 
- 48 televisione**  
Scenari del futuro tra cinema e serie televisive  
L'esempio di *Black Mirror*  
di **E. Marchiori**
- 52 arti visive**  
L'arte ripensa il suo tempo  
di **S. Salvatori Gana**  
Street Art:  
I Giganti di Gomez  
di **L. Falcolini**  
Colori d'oriente:  
colloquio con Sara Contardi  
di **B. Massimilla**
- 
- 62 festival**  
Festival del Cinema:  
Venezia - Locarno 2017  
di **B. Massimilla**
- 37 il personaggio**  
Xavier Dolan  
di **A. Dugo**
- 
- 64 eidos-news**  
*Premio Borgo*  
di **Erresse**

# Il passato è nel futuro



Berlino, 1945.

## Antonella Dugo

La rassegna di film che proponiamo in questo numero intende cogliere la narrazione e l'analisi dei temi universali della condizione umana così come oggi sono proposti dal cinema, dalla televisione, dall'arte e dalla psicoanalisi. Sembra, infatti, che la produzione cinematografica e televisiva del nuovo millennio s'interrogchi sulla natura dell'uomo e del suo destino, nel tentativo di comprendere e rappresentare la crisi esistenziale scaturita dall'eredità del secolo precedente e dall'evoluzione continua e inarrestabile della tecnologia, motore incontenibile della globalizzazione.

L'intervista ad Anna Nicolò, presidente della SPI, testimonia importanti filoni di ricerca della psicoanalisi italiana per la comprensione e la cura delle patologie gravi, le psicosi, e una più incisiva presenza nel sociale, un diverso e più organico rapporto con le istituzioni psichiatriche, l'educazione e la cultura, al fine di conoscere meglio l'uomo di oggi.

Il tema dell'immigrazione (intervista a Segre), con tutte le sue problematiche, rappresenta una grande sfida alla nostra umanità - disumanità nei confronti dell'altro, qualcosa che una società in grado di ricordare la propria cultura e la propria storia, potrebbe affrontare con il riconoscimento dovuto alla dignità dell'altro.

“L'arte ripensa il suo tempo, pone domande”: il profondo e commosso viaggio nell'arte contemporanea di Stefania Salvatori Gana, racconta le opere di artisti di tutto il mondo, impegnati a rappresentare l'oggi e la memoria del passato. La capacità trasformativa dell'arte dà vita a realizzazioni fortemente evocative che affondano la loro origine nei drammi dell'uomo di oggi, confermando come l'arte sia in grado di aprire varchi all'accesso inconscio dell'animo umano. Di fronte a queste creazioni, espressioni simboliche di vissuti universali, si coglie, con forza, il forte desiderio dell'artista, di rivolta e di denuncia, contro le distruzioni avvenute, riaffermando con l'arte la



*Blade Runner 2049* di Denis Villeneuve, 2017.

supremazia della fantasia, della creatività e della bellezza. Le diverse storie raccolte e visualizzate dagli artisti nelle loro opere testimoniano il desiderio insopprimibile di affermazione della vita e di contrasto della morte, vita e speranza che sembrano trovarsi anche nei luoghi più oscuri e disperati.

Nei film di fantascienza l'uomo è rappresentato solo, circondato da forze oscure e nemiche, note e ignote; la sua identità, la sua storia sembrano disperse, l'origine è segreta o incerta, la vita è una continua lotta contro la morte per la sopravvivenza. Non c'è comunità, si è rotto il patto sociale tra individui e cittadini, l'appartenenza si è interrotta, anche la lingua sembra aver perso le sue radici, la madre genitrice è stata soppressa, il creatore è un padre tirannico assoluto. L'uomo nasce replicante, questo sogno - incubo cerca una salvezza che sarà possibile solo per quel tanto di sé che riuscirà a ritrovare della sua storia e dei suoi affetti. Nella trilogia *Divergent* e nelle serie televisive *Black Mirror* e *Psycho Pass* la rappresentazione del futuro è ancora più esasperata per la totale impossibilità di autodeterminazione, di essere; la libertà è negata, il mondo appartiene a un potere assoluto che decide il destino degli uomini frantumando la singolarità e l'unicità dell'individuo. Il destino dell'uomo sembra essere quello di una perdita di umanità verso una disumanità crescente determinata da forze interne inconse, che ritornano dall'esterno assumendo l'aspetto della frantumazione e della

distruttività incontrollata. Questa proiezione dell'immaginario collettivo nella rappresentazione onirica e fantascientifica del futuro, ritengo sia scaturita dalle ferite profonde e non rimarginate della nostra storia passata.

Nel '900 vi sono state due guerre mondiali, genocidi, persecuzioni razziali, nazismo, fascismo, stalinismo e una bomba atomica: eventi che hanno travolto quasi tutto il mondo, provocando traumi individuali e collettivi la cui elaborazione è affidata alle generazioni successive. La trasmissione psichica del trauma, che "non trova né iscrizione né rappresentazione di ciò che, nascosto nella cripta, è in stasi senza esserne iscritto" (R. Kaës), sembra perdurare nell'inconscio come fantasma, persecutorio e destabilizzante. Il nostro passato di distruzione e di morte rimosso e inconscio, trova espressione nella favola filmica, spostato nella rappresentazione di quello che verrà, che accadrà, come testimonianza, "traccia" di ciò che è già accaduto e da cui non riusciamo a liberarci. La fantascienza intesa come sogno consente a noi spettatori - sognatori di operare una trasformazione di fantasmi inconsci in racconti strutturati, il cui simbolismo supera lo sbarramento della censura, dando voce e immagine all'enigma e al segreto. Il mondo altro della fantascienza, come quello dei sogni, non aiuta a decifrare il futuro, ma è uno strumento per conoscere il nostro passato più nascosto, desideri repressi e rimossi, paure profonde, ferite che sembravano dimenticate.

# Quale domani per la psicoanalisi?

## Intervista ad Anna Nicolò

Presidente della Società Psicoanalitica Italiana



### Antonella Dugo

**Dalla nascita della psicoanalisi con Freud ad oggi è trascorso un secolo, quali sono stati i principali cambiamenti teorico – clinici?**

Dalla nascita della psicoanalisi, da Freud ad oggi, i cambiamenti teorico – clinici sono stati numerosi, anzi nume-

rosissimi. Se dovessi tuttavia riassumerli in uno solo, a mio avviso particolarmente importante e cruciale, questo è il passaggio dal modello unipersonale a quello bi – personale, multi – personale, intersoggettivo. Mi riferisco quindi alla riconsiderazione dell'altro e alla presenza

dell'altro non solo nella seduta ma nella stessa concettualizzazione teorica. Con il suo famoso aforisma "non esiste una cosa chiamata bambino", Winnicott ci faceva notare che, se osserviamo un bambino, in realtà quella che vediamo è la sua relazione con l'ambiente. Ritengo che questo aspetto sia fondamentale nella valutazione della realtà in generale e, in particolare, della realtà clinica e anche del nostro lavoro in seduta.

L'analista oggi non è "analista – specchio", ma analista all'interno di una coppia analitica. Il suo funzionamento come persona, il suo funzionamento mentale sono assolutamente implicati sia nella terapia che nella tecnica, e perfino nel generare i fenomeni che stiamo osservando.

La presenza dell'analista cambia il campo di osservazione. Noi possiamo solo osservare il legame che esiste tra l'analista e il paziente, l'analista e il bambino, o l'adolescente, o il gruppo, la coppia, o la famiglia che sono in relazione con lui. Questo cambiamento è stato straordinario. Si è trattato di un mutamento di prospettiva che ha portato all'esplorazione di nuovi campi e considerazioni, e tra questi la multidimensionalità della nostra osservazione e del nostro intervento. Oggi vediamo la realtà come multidimensionale nel mondo interno, in quello interpersonale, nella relazione tra l'individuo e l'altro, tra l'individuo e il suo ambiente, per non considerare la multidimensionalità degli stadi primitivi della mente.

#### **La psicoanalisi è una cura?**

La psicoanalisi è e deve essere una cura. Nasce per essere una cura e tale deve restare. Non dobbiamo allontanarci da questo solco, ma piuttosto chiederci come fare a curare meglio i nostri pazienti.

#### **Nel corso degli anni sono stati formulati diversi modelli teorici, che sembrano aver avuto un percorso parallelo, oggi sono maggiori l'influenza reciproca e gli elementi di contatto?**

Alcuni anni fa un convegno internazionale dell'IPA, International Psychoanalytic Association, aveva come tema proprio l'esistenza di molti modelli coesistenti in psicoanalisi nel mondo e s'interrogava se vi siano "Una o molte psicoanalisi". La storia e la cultura della nazione ospitante hanno molto influenzato il crearsi di modelli talora affini e altre volte molto differenti tra di loro. Ad esempio la psicoanalisi americana era inizialmente rimasta legata al modello freudiano classico, ma successivamente ha mutato drasticamente il suo orientamento. L'Europa, ha espresso presto una straordinaria varietà di orientamenti e modelli: quello anglosassone, rappresentato da Klein, Bion e Winnicott, e quello francese. Quest'ultimo più di recente è stato influenzato dalla traduzione di molti autori anglosassoni. Green e Roussillon, ad esempio, reinterpretano molte delle teorie di Winnicott.

I modelli anglosassoni hanno influenzato la psicoanalisi statunitense, che a sua volta ha dato vita a nuove teorie (intersoggettive e relazionali) che, di ritorno, ci influenzano. Credo che questi sviluppi siano abbastanza naturali nell'evoluzione di un pensiero o di una disciplina.

#### **L'Edipo è ancora considerato l'organizzatore centrale della vita psichica? La sessualità e l'eros sono presenti nelle teorie psicoanalitiche o sono state esiliati?**

Un famoso articolo di Green si intitola "C'è ancora posto per la sessualità nella psicoanalisi moderna?".

Anche Widlocher parlava della grande negazione della sessualità, che è stata a suo avviso operata da alcune correnti psicoanalitiche come quelle Kleiniane o Winnicottiane. Egli parlava addirittura di "un conflitto assente" che non si era sufficientemente sviluppato, tra la teoria delle relazioni oggettuali e la teoria freudiana classica a questo proposito. Penso che in verità Freud non abbia solo sviluppato una teoria intorno alla sessualità dell'uomo ma abbia anche illustrato come l'oralità, aspetto originario e precoce della sessualità infantile "si appoggia" non tanto sull'oggetto, quanto piuttosto su una funzione non sessuale dell'oggetto. La sessualità che nasce si appoggia su un comportamento legato alla conservazione della vita. Perciò a seconda dei modelli si è sviluppata una teorizzazione che ha approfondito l'importanza della sessualità o invece l'importanza dell'altro, dell'appoggio sulla funzione che l'altro svolge nella conservazione della vita.

La mia formazione è stata kleiniana prima e winnicottiana poi, quindi sono profondamente convinta dell'importanza che viene data all'altro e questo è il grande discrimine tra le due teorie: la classica e quella kleiniana e post – kleiniana. Il tema dell'Edipo non è solo un territorio della psicoanalisi classica, è un territorio anche delle teorie kleiniane e bioniane, ma non solo, non racconta solo una storia di investimenti del bambino sulla madre e sul padre e di angosce di castrazione, ma anche l'esistenza di una costellazione relazionale. Un autore inglese Ron Britton, parla di *missing link*, della necessità che ha il bambino cioè di sopportare l'esistenza del legame tra i genitori, accettando di essere terzo rispetto a questo legame, senza esagerate invidie e senso di esclusione. Uno dei temi cruciali dell'Edipo è l'esistenza del legame tra i genitori, quindi la scena primaria di fronte alla quale il bambino è esterno e osservatore.

Inoltre questa impostazione ci consente di aprire la strada agli studi sugli stadi primitivi della mente. Se ci fermassimo solo all'Edipo come modello di funzionamento della mente non potremmo andare a lavorare oltre, fino agli stadi primitivi, pre – edipici o con un Edipo molto primitivo, che non si esprimono più con parole e con la verbalizzazione, ma attraverso l'azione, l'*enactment*, il controtransfert dell'analista in seduta ed i sogni.

#### **Chi è oggi lo psicoanalista? Qual è il suo ruolo e la sua funzione?**

Seguendo una comprensione multidimensionale del nostro lavoro e della nostra identità, dobbiamo descrivere il lavoro dello psicoanalista come quello di una persona, di uno psicoterapeuta, che applica la psicoanalisi in vari contesti, là dove si manifesta l'inconscio; Anzi diceva che non si vede perché non si possa applicare la psicoanalisi laddove si manifesta l'inconscio.

L'inconscio si manifesta in molti luoghi: setting individuale, gruppale e nelle istituzioni; anche lì lo psicoanalista

sta deve portare il suo metodo di lavoro. Lo psicoanalista non è solo una persona che cura, ma una persona capace di trasformare la sua mente usando la funzione analitica, adoperando un metodo analitico di comprensione della realtà. Lo psicoanalista applica questo metodo soprattutto a se stesso. Questa caratteristica del nostro lavoro, è un aspetto fondamentale ed unico, che ci differenzia dalle altre terapie che ci circondano: noi applichiamo a noi stessi lo stesso metodo che applichiamo ai nostri pazienti. Sul piano concreto direi che si estrinseca nella nostra capacità di comprendere e di cercare di trasformare la realtà lavorando sull'inconscio laddove si manifesta. Su un altro piano l'uso della funzione psicoanalitica della mente nel comprendere noi stessi e la realtà che ci circonda ci permette di dare un contributo alla cultura ed alla società. Lo psicoanalista non è solo un clinico, ma anche una persona che prova ad interpretare la realtà dando un contributo alla cultura della società dove vive. Ho insistito molto su questo aspetto anche nel mio programma elettorale (per la presidenza). Ma soprattutto l'analista è un ricercatore nel suo modo di funzionare perché usa la curiosità e il dubbio e tenta di andare sempre oltre l'evidente e l'apparente; guarda alla realtà del paziente e alla propria presupponendo sempre una dimensione di inconoscibile e di non conosciuto, si mette sempre nella prospettiva della ricerca.

La curiosità e il dubbio sono strumenti di comprensione e conoscenza. Cercheremo di portare questa prospettiva coinvolgendo gli psicoanalisti italiani ed i candidati, soprattutto del terzo e quarto anno, in gruppi di ricerca sulle trasformazioni del processo analitico per sottolineare questo concetto: che una delle più importanti funzioni dello psicoanalista è l'essere ricercatore.

#### **A che punto è la ricerca psicoanalitica sui pazienti gravi?**

Abbiamo capito che il nostro lavoro deve essere necessariamente integrato; ciò significa riconoscere che in particolari condizioni l'uso dei farmaci è importante e non trascurabile; al pari della possibilità di lavorare sull'ambiente dove vive il paziente, per raggiungere il paziente che ha difficoltà di simbolizzazione, un pensiero concreto e operatorio. Dobbiamo inoltre accogliere come contributo il lavoro di parte delle neuroscienze, la cui ricerca ci accompagna e ci permette un dialogo, fornendo ulteriori strumenti di conferma delle nostre scoperte e di comprensione della malattia. Le neuroscienze non sostituiscono la psicoanalisi, non sono una soluzione ai nostri mali, ma sono una disciplina accanto a noi che ci aiuta nella comprensione. Per moltissimi anni ho svolto un lavoro di supervisione di una comunità terapeutica per pazienti gravi. È una comunità che ha sviluppato progressivamente un'impostazione psicoanalitica. Non credo sinceramente che ci siano altre soluzioni terapeutiche per un paziente grave che un approccio psicoanalitico articolato a più livelli. Per invertire il processo psicotico nei tardo adolescenti o nei giovani adulti l'analisi è irrinunciabile anche se abbiamo enormi difficoltà per la

sua applicazione. Gli studi più recenti sugli stati primitivi della mente sono oggi una prospettiva utile.

#### **Qual è il progetto di formazione per i nuovi allievi?**

In Italia abbiamo quattro sezioni di training, non hanno tutte lo stesso orientamento. Quantunque vi sia un'organizzazione comune alla base, ognuna ha il diritto di organizzare la propria formazione come ritiene più opportuno. Credo che l'insegnamento di Freud sia la base strutturante di qualsiasi insegnamento psicoanalitico, accanto a questo è importante lo studio di autori post-freudiani, anglosassoni, francesi, intersoggettivisti: poter dare uno sguardo generale a tutto quello che è il pensiero psicoanalitico. Questo è il programma di formazione di tutte le società del mondo. Mi augurerei che la formazione contenesse più clinica e che la teoria potesse nascere dalla clinica, non abbiamo bisogno di filosofi ma di persone che si mettano davanti al paziente con l'ottica di curarlo, questo è un principio deontologico che non va dimenticato, noi lavoriamo col paziente per curarlo. Altro punto importante è quello della ricerca, il candidato deve partecipare e svolgere lavoro di ricerca. Inoltre il candidato deve comprendere che l'istituzione psicoanalitica non è un'istituzione religiosa dove si instaurano processi di idealizzazione, di infantilizzazione o di sotto-missione.

#### **La nostra presenza nelle istituzioni psichiatriche, accademiche, è molto limitata, perché?**

Non molti di noi lavorano nelle istituzioni sanitarie e stiamo perdendo sempre di più la nostra presenza nell'università. Purtroppo una certa concezione della psicoanalisi più religiosa ed idealizzante ci ha portato via dalle istituzioni. Vorrei combattere questo stato di cose e per questo motivo ho richiesto l'accreditamento della SPI presso l'istituto superiore di sanità. Dobbiamo però accettare di riflettere sulle caratteristiche del setting se lavoriamo in contesti istituzionali. La durata del trattamento, la sua frequenza, il transfert sull'istituzione che accompagna la relazione analitica, la riservatezza che normalmente accompagna la figura dell'analista, il pagamento e molti altri aspetti sono in gioco in una psicoterapia psicoanalitica in istituzione. Queste però non sono buone remore al nostro lavoro. In alcuni paesi nel mondo c'è una presenza della psicoanalisi dentro le istituzioni. In Germania una ricerca di successo ha consentito il pagamento di ben 300 sedute psicoanalitiche ogni anno. Certo per noi sono cifre impensabili. Lo psicoanalista senza divano, per usare l'espressione di Racamier, è una sfida che dobbiamo vincere.

#### **Mi sembra più attenta e coinvolta la presenza di psicoanalisti che intervengono nel sociale.**

Lo psicoanalista vive nel mondo e si fa trasformare dal mondo che a sua volta trasforma. Ci sono dei progetti importanti e vorrei favorire tutti i gruppi che studiano i fenomeni della società attuale. Questi fenomeni, come ad esempio i temi legati alle nuove famiglie, alla feconda-



zione artificiale, ci appartengono e noi ci dobbiamo confrontare con questo uomo nuovo che abbiamo davanti. In particolare sono un'analista di adolescenti e mi confronto con giovani che vogliono cambiare sesso o che fanno *self-cutting*, o che hanno una sessualità promiscua, questo è il lavoro che ci attende.

#### **Come vedi la presenza degli psicoanalisti sui media?**

Può capitare di essere intervistati o di scrivere un articolo in un grande quotidiano; in altri paesi capita di più, non ne farei una bandiera, credo che possiamo usarli, se necessario, con attenzione e rispetto della privacy e della segretezza dei nostri pazienti. Per questo non è inappropriato se un analista risponde a un'intervista, partecipa a un dibattito o a un congresso, un'altra cosa è diventare uno *show-man*, questi fenomeni snaturano la nostra identità e non li apprezzo.

#### **Sei la prima presidente donna della SPI, questo aspetto è stato rilevato e apprezzato?**

Non sono la prima ma la seconda dopo Alessandra Tomasi di Palma, molti l'hanno rilevato, credo anche apprezzato, penso che faccia parte di un messaggio di cambiamento che non riguarda solo quello che io penso, come mi presento, i cambiamenti che vorrei attuare, ma anche quello che sono. È già forte poter eleggere una donna, peraltro non ci sono solo io alla SPI, c'è anche Virginia Ungar alla presidenza dell'IPA, psicoanalista argentina molto aperta e moderna, è la testimonianza di un grande lavoro che le donne hanno fatto all'interno della psicoanalisi. Abbiamo avuto delle grandissime psicoanaliste donne, ma nessuna ha mai ricoperto compiti istituzionali, oggi i tempi sono maturi per avere una presidente donna. D'altronde anche nella società mi accompagna la ridefinizione del ruolo delle donne.

#### **Hai un vertice d'osservazione importante, sei anche il "ministro degli esteri" della Società Psicoanalitica; come ci vedono all'esterno?**

Purtroppo, e questo mi addolora moltissimo, tranne in luoghi che sono ad elevato livello culturale, in genere molti ci vedono come persone fuori tempo, poco comprensibili e poco in contatto con i pazienti, come ci descrivono gli *sketch* dei film di Woody Allen, dove vediamo pazienti che passano venti anni in analisi con analisti che dicono poche parole e sono attaccati ai soldi. Non siamo venali, facciamo sforzi e sacrifici per andare incontro ai nostri pazienti con grande fatica e disciplina. Non è vero che stiamo zitti per anni, io sono una gran parlatrice e forse dovrei stare un po' più zitta. Bisogna cambiare questa visione caricaturale di noi che non ci appartiene. Per mutare questa immagine dobbiamo essere più presenti all'esterno e ci dobbiamo mostrare per quello che siamo.

#### **La nostra presenza nella comunità internazionale è invece significativa?**

La Società Psicoanalitica Italiana è considerata molto importante presso la comunità internazionale, con un

pensiero molto articolato, ricco. Lo dobbiamo anche a Stefano Bolognini che è stato presidente IPA ed a Nino Ferro, molto conosciuto a livello internazionale. Molti sono gli psicoanalisti noti e presenti sul piano internazionale. Al recente congresso di Buenos Aires mi hanno invitato a discutere in plenaria e molti di noi erano presenti nel programma del Congresso. La psicoanalisi italiana è molto stimata, abbiamo un pensiero maturo grazie anche alla variegatazza di modelli che ci ha molto arricchito.

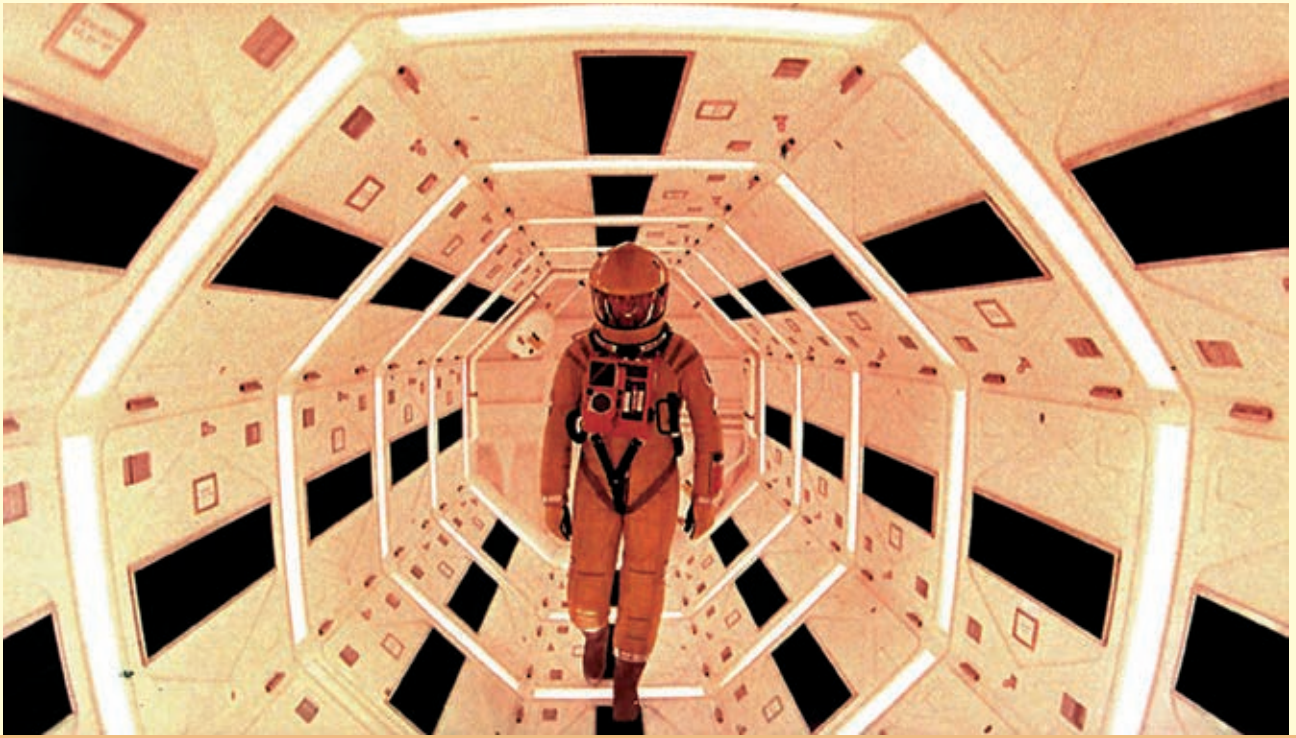
#### **C'è la crisi della psicoanalisi?**

No, non c'è la crisi della psicoanalisi, c'è la crisi di alcune istituzioni psicoanalitiche, che hanno funzionamenti autodistruttivi e auto sabotanti, sono infantilizzanti, e si comportano come istituzioni religiose. La psicoanalisi sta benissimo, ci sono nuove teorie, è in cammino. Le neuroscienze non sono contro di noi, ci stanno arricchendo. Dobbiamo imparare a parlare con semplicità, trincerarci meno dietro i paroloni ed imparare l'umiltà. •

Anna Nicolò



2001: Odissea nello spazio di Stanley Kubrick, 1968.



# Psicoanalisi e futuro nel cinema di fantascienza



*The day after* di Nicholas Meyer, 1983.

## Alberto Angelini

La psicoanalisi è una tra le discipline più profondamente coinvolte negli studi relativi al cinema. Nell'ambito della disciplina psicoanalitica l'aspetto morfologico e quello esplicativo appartengono alla medesima costruzione concettuale. Essa consente di trascendere la superficie del discorso filmico per raggiungere aree psichiche più profonde, poiché ogni discorso, compreso quello filmico, è sostenuto da una complessa trama di attività mentali di cui il pensiero cosciente è solo un aspetto parziale e, in situazioni e in momenti diversi, gli elementi psichici inconsci coinvolgono analogamente sia il realizzatore sia il fruitore dell'opera. Non a caso varie fonti hanno paragonato l'esperienza cinematografica a quella onirica, proponendo per l'analisi della prima procedura entro certi limiti simili a quelle impiegate nei confronti della seconda. Non occorre certamente una particolare penetrazione psicologica per comprendere che le cause profonde del fenomeno artistico, compreso quello filmico, appartengono alla sfera dell'inconscio. Poiché la psicoanalisi si presenta come un sistema psicologico che ha scelto ad oggetto delle sue indagini l'inconscio, quei generi cinematografici più carichi di contenuti simbolici reconditi, come il fantastico e il fantascientifico si prestano massimamente all'impiego dello strumento psicoanalitico.

Va sottolineato che fra il cinema fantastico e quello fantascientifico esistono delle differenze significative, che si ripercuotono a ogni livello di analisi. Da un punto di vista psicologico assume notevole importanza una specifica caratteristica della fantascienza che potremmo definire "credibilità". Infatti, mentre il cinema fantastico ci chiede una rinuncia alle nostre convinzioni scientifiche, poiché tratta di cose che non esistono e non possono esistere, quindi non necessitano di alcuna spiegazione, il cinema di fantascienza vorrebbe proiettarsi nell'universo così come lo conosciamo, non accettando nulla a priori. Il cinema di fantascienza vuole "spiegare", anche se in modo solo formalmente scientifico, ciò che propone. Quindi si è indotti a credere che la vicenda cinematografica "potrebbe o potrà" accadere, nel mondo concreto, che "nulla si oppone", in senso estremamente astratto, a un possibile realizzarsi degli avvenimenti che si verificano sullo schermo. Ora se accettiamo di operare nell'ambito della istanza freudiana che vede nella produzione artistica la manifestazione di processi e tendenze inconscie, se accettiamo cioè che «solo nell'arte succede ancora che un uomo dilaniato da desideri realizzi qualcosa di simile al soddisfacimento e che questo gioco — grazie all'illusione artistica — evochi reazioni affettive, come se fosse una cosa reale» (S. Freud, *Totem e Tabù*, 1913), ne deriva che, soprattutto nell'ambito dell'esperienza cinematografica di per sé dotata di enorme realismo, la "credibilità" della fantascienza assume grande risonanza emotiva. Essa insinua, tramite presunte spiegazioni scientifiche, la plausibilità degli eventi proposti e quindi il possibile concretizzarsi, nella realtà, delle istanze, inconscie o reali, ad essi collegate. Per questa presunta

credibilità, tendiamo a pensare al genere fantascientifico come a un ipotetico scenario dei possibili futuri dell'umanità, riguardo alla scienza e alla società.

Ovviamente, certi temi si ripropongono. Rispetto al classico incontro fra il mondo terrestre e civiltà aliene, per esempio, la fantascienza cinematografica suggerisce che, in futuro, gli esseri umani incontreranno visitatori di altri mondi, ma tende al pessimismo.

L'alieno può presentarsi come un singolo individuo, come può essere una comunità organizzata; comunque caratteristica generale degli alieni, tranne rarissime eccezioni, è il fatto di rappresentare una minaccia per l'umanità. A esempio. Nel classico film tratto dal romanzo omonimo di H. G. Wells *La guerra dei mondi* (Usa 1953), assistiamo a una invasione di astronavi extraterrestri che, dotate di armi letali, disintegrano edifici e persone. Un bel *remake* del film è stato prodotto nel 2005. Altrettanto distruttive risultano le intenzioni di tutta una serie di mostri più o meno credibili proposti, nella seconda metà del secolo scorso, dalla cinematografia giapponese, assai sensibile al tema e l'elenco degli alieni malvagi potrebbe continuare a lungo.

La psicoanalisi suggerisce che queste intenzioni violente e aggressive manifestate dagli alieni trovino origine nella sfera del nostro inconscio. Esse vengono proiettate sugli alieni resi diversissimi da noi, in forme per esempio di grandi tarantole o rettili, per sostenere la convinzione che "nulla in comune" abbiamo con loro, e meglio proiettare la nostra aggressività inconscia limitando le interferenze del senso di colpa.

In altri e più rari film, quando l'alieno che verrà nel futuro viene presentato come una figura positiva, prevale la dinamica dell'identificazione. *Ultimatum alla terra* fu prodotto negli USA, nel 1951, in piena guerra fredda. Un *remake* del film è poi stato fatto nel 2008. In questo caso, l'ambasciatore di una civiltà interstellare scende sulla terra e ammonisce gli uomini affinché cessino la corsa agli armamenti e i loro perenni conflitti. L'idea suggerita dal film è scoraggiante: se mai un alieno buono dovesse, nel futuro, scendere sulla terra, noi tenderemmo a fargli del male e ad aggredirlo, così come siamo aggressivi fra noi.

Nell'ambito della cinematografia fantascientifica americana si sono sviluppate diverse particolari tematiche, che esaminano i possibili futuri. In primo luogo l'interessante filone che tratta dei robot e delle macchine pensanti. Che siano o no provvisti di forme antropomorfe, essi rappresentano una particolare situazione mentale umana: la negazione della sfera istintuale. Il robot è un essere dotato di enormi potenzialità ed energie; rappresenta di per sé energia cieca e indifferenziata; ma proprio per questo il suo destino futuro deve essere una assoluta obbedienza nei nostri confronti. Cosa accadrebbe infatti se tali energie si manifestassero in forma incontrollata, senza dover fare riferimento ad un qualche codice comportamentale? Anche nell'inconscio umano esistono energie immense e senza regole; ma la socializzazione



*Tempesta di ghiaccio* di Steven R. Monroe, 2009.



*2022: i sopravvissuti* di R. Fleischer, 1973.

dell'individuo, attraverso successive identificazioni, comporta l'acquisizione e l'accettazione di precise norme. Il cinema di fantascienza impone ai robot ed alle macchine pensanti la totale dipendenza dalle direttive umane, pena la distruzione, come avviene nel classico *2001 Odissea nello spazio* (Usa, 1968), quando il calcolatore che guida una nave spaziale verso Giove viene

disinnescato, avendo deliberatamente attentato alla vita dell'equipaggio, e "muore" recitando una filastrocca infantile. L'alternativa fra obbedienza e distruzione è presente anche nello sviluppo individuale umano, ma ogni volta che l'individuo si sottomette alle regole rinuncia in qualche modo a soddisfare il nucleo istintuale. Il robot simbolizza un conflitto antico quanto la civiltà e



2001: Odissea nello spazio di Stanley Kubrick, 1968.

rappresenta le estreme conseguenze del possibile predominio di una delle due forze antagoniste sull'altra. Usufruento di concetti e termini di tipo mitologico si potrebbe asserire che in esso la misura e la freddezza apollinea si impongono completamente all'io dionisiaco. Merita infine attenzione il filone narrativo riguardante i possibili sviluppi futuri della società umana. Dopo lo storico *Metropolis* (1927) di Fritz Lang, angosciato anche nell'architettura della città descritta, questo filone è stato alimentato, prevalentemente, dalla cinematografia fantascientifica americana. Valga come esempio l'ormai classico *Blade Runner* (USA, 1982), di Ridley Scott ambientato in una indesiderabile e spaventosa Los Angeles del futuro.

Volendo fare un breve excursus storico troviamo: dalla catastrofe radioattiva di *L'ultima spiaggia* (Usa, 1959), agli effetti della guerra batteriologica in *1975 occhi bianchi sul pianeta Terra* (Usa, 1971) fino alle estreme conseguenze della pressione demografica in *2022 i sopravvissuti* (Usa, 1971), o agli effetti di un conflitto nucleare in *The day after* (USA, 1983), abbondano le ipotesi negative. In tempi più recenti, sempre in questo filone, vanno ricordati *The day after tomorrow* (USA, 2004) che non è un *remake* del precedente, ma parla di catastrofi climatiche e *Tempesta di ghiaccio* (USA, 2009), anch'esso fantaecologico, come diversi altri sul tema. In generale, sono spesso esempi di livello non eccelso.

In senso psicoanalitico l'idea della sofferenza e della catastrofe appartiene al concetto di progresso civile. Herbert Marcuse individua in Prometeo l'eroe archetipo del principio di prestazione, che è la forma storica prevalente del principio di realtà freudiano (H. Marcuse, *Eros e Civiltà*, 1955). Ma questo eroe civilizzatore ribelle contro gli dei, simbolo della produttività e dello sforzo incessante di dominare la vita, paga con pene eterne la sua iniziativa. In esso la maledizione e la benedizione, il progresso e la sofferenza sono collegati inestricabilmente. Se accettiamo l'ipotesi puramente psicoanalitica che

la cultura rappresenti una difesa dall'angoscia infantile connessa al timore di perdere il primo oggetto d'amore, cioè la figura materna, il legame fra civiltà e sofferenza acquista plausibilità. Secondo tale interpretazione, nella formazione di gruppi organizzati e di una società l'individuo ricerca degli oggetti sostitutivi della madre perduta. Ma il processo di allargamento dei gruppi e di espansione della cultura non è necessario e garantito. Infatti la ricerca dell'oggetto d'amore perduto nell'infanzia non riesce a trovare un sostituto totalmente soddisfacente rispetto all'originale. Quindi, man mano che il numero degli oggetti sostitutivi si accresce e si ampliano i nuclei sociali, il soddisfacimento si fa sempre meno adeguato e la fine dell'intero processo inevitabilmente si avvicina. Si tratta di una interpretazione univoca che non propone un futuro molto positivo e ha suscitato controversie anche all'interno dello stesso movimento psicoanalitico. Essa sottintende l'inevitabile avvento di quella catastrofe, fino ad oggi scongiurata dai meccanismi persecutori e repressivi interni che la contrastano e che il cinema di fantascienza ci ha proposto, in più versioni. Ma è possibile e, forse, sperabile che l'impiego contemporaneo di diversi strumenti teorici, come il punto di vista storico e quello economico, modifichi anche sul piano delle ipotesi l'esito di questa terribile prospettiva. •

*Tempesta di ghiaccio* di Steven R. Monroe, 2009.



# Intervista a Sandro Baldoni

## La botta grossa

### La spinta per ricominciare



#### Lori Falcolini

*La botta grossa* è un film documentario di Sandro Baldoni, un ritratto collettivo nei terremoti dell'anima di quanti hanno vissuto la scossa del 30 ottobre 2016, il sisma che ha distrutto interi paesi delle Marche e dell'Umbria. Baldoni racconta ferite, emozioni e storie di rinascite con leggerezza e incredibile capacità di cogliere in un'immagine, anche surreale, il senso profondo degli avvenimenti e della vita. Regista, sceneggiatore, *copywriter*, Baldoni ha esordito nel cinema con *Strane Storie. Racconti di fine secolo*, un lungometraggio che ha ricevuto numerosi premi tra cui quello di migliore Opera Prima al Festival di Venezia. Il film successivo, *Consigli per gli acquisti*, racconta con dissacrante ironia gli stereotipi

“Di queste case/non è rimasto/che qualche/brandello di muro  
Di tanti/che mi corrispondevano/non è rimasto/  
neppure tanto/Ma nel cuore/ nessuna croce manca  
È il mio cuore/il paese più straziato”  
(*San Martino del Carso*, Giuseppe Ungaretti)

della vita quotidiana in una società impegnata a “nutrirsi solamente dell'immagine - spettacolo di se stessa”. Ricordiamo anche *Italian Dream*.

**Sandro Baldoni, partiamo dal tuo vissuto sul terremoto, dal momento che è da lì che prende l'avvio *La botta grossa*.**

Io sono nato ad Assisi e cresciuto nella zona del terremoto, i Monti Sibillini, tra Norcia e Preci, in Umbria; ho passato la mia infanzia e la gioventù lì, poi sono emigrato, sono andato a Milano, a Roma, a New York, ma il mio bagaglio umano, culturale e di visione del mondo nasce lì. Credo che quello sia stato il luogo che ha orientato la

mia vita; ovunque io sia andato nel mondo mi sono portato dietro la visione di un posto piccolo dove, però, c'è una rappresentazione totale della vita.

Siamo cresciuti con il terremoto. Mi ricordo le tende della Protezione Civile, le esercitazioni all'acqua di rose in classe; è una terra che trema, quella, e in qualche modo convivi con l'idea del terremoto. La botta grossa del 30 ottobre è stato il terremoto più forte degli ultimi quaranta anni ed io, per fortuna, ero a Milano e non a Preci, perché la casa dei vicini è crollata sfondando la mia, come si vede all'inizio del film. Tutto è partito da lì, da quelle immagini gira-

te nonostante il divieto di entrare nella casa, per mostrarle a mia moglie Silvia. Poi, nei giorni seguenti, rivedendole e ascoltando le impressioni dei compaesani di Campi o di Norcia, ho cominciato a sviluppare l'idea di raccontare, d'indagare lo stato d'animo di chi aveva perso tutto nel giro di pochi minuti, dei miei vicini che non avevano più la casa o il lavoro, di come immaginavano il futuro, di quanto erano traumatizzati. Ho cominciato a girare prima con il telefonino, poi con una macchina da presa e infine con una troupe; è nata l'idea di attraversare l'Umbria e le Marche cercando questo terremoto nascosto che non veniva raccontato da nessuno. I telegiornali tendevano a raccontare un terremoto più spettacolare.

***San Martino del Carso, la poesia sulla distruzione della guerra che la voce di Ungaretti recita, mi sembra la chiave di lettura del tuo documentario.***

Sì, la prima impressione forte che ho avuto, parlando con le persone, era di dopoguerra. Gli anziani mi dicevano: "è come dopo un bombardamento, adesso bisogna ricominciare tutto". Il paragone con il dopoguerra e una chiacchierata con il montatore, Claudio Borroni, mi hanno fatto tornare alla memoria questa poesia, una reminiscenza delle scuole medie (il professor Tonci ci faceva imparare sempre le poesie a memoria). Non m'interessava far vedere le macerie, m'interessava raccontare la varietà delle minuscole crepe - adesso stanno diventando voragini - nell'animo delle persone. Quarantamila sfollati. Non c'è stato nessun morto ma quarantamila sfollati significano un ospedale psichiatrico a cielo aperto, per dirti qualcosa che puoi immaginare perché fai questo mestiere. Aumento vertiginoso degli psicofarmaci, anziani che spengono l'interruttore e si lasciano morire, coppie che si separano, capifamiglia che perdono la guida. È stato un trauma veramente grande.

***La comunicazione è il perno intorno a cui gira La botta grossa.***

Il mio scopo principale era catturare la verità con tutti i mezzi, dal cellulare alla macchina da presa, e non m'interessava se la gente guardava in macchina o meno, o che



si vedessero gli elementi tecnici come il microfono o la macchina da presa. Purché venisse fuori quello che io desideravo, la verità, anche sfruttando (in senso buono) il carattere delle persone oppure gli aspetti quasi surreali di ciò che stava accadendo. La scena dell'asta (di un eccentrico abito leopardato che faceva parte degli indumenti donati per solidarietà ai terremotati. N.d.R.) è una minipillola di critica, io vengo da una serie di film surreali. L'importante era che venisse fuori quello che non si diceva nei telegiornali, quello che le persone hanno provato veramente. La comunicazione sta alla base del gruppo di Campi, perché rimettere in moto i meccanismi della comunità, fare insieme dei lavori utili, ha permesso a tutti loro di continuare ad andare avanti. La gente era costretta a stare sotto lo stesso tetto (l'edificio della Pro Loco N.d.R.); c'era un televisore soltanto, come negli anni cinquanta, e tutti facevano commenti; ciascuno doveva occuparsi degli altri, in maniera positiva o negativa, magari per difendersi dall'invadenza ma anche per aiutare. Convivere per quasi un anno prima in ottanta, poi in sessanta, poi in cinquanta non è facile. Il meccanismo classico dei paesi piccoli è la chiacchiera, la minuta distruzione degli altri in qualche modo. Tutti questi processi sono stati azzerati ed è venuta fuori una cosa diversa, un afflato positivo collettivo. Quella di Campi è stata un'esperienza importante. Molto diversa da quella dei marchigiani sradicati dai paesi della montagna e sparsi a gruppi sulla costa; spostati come pacchi postali, dice una signora. Per loro non esisteva più la comunità ma hanno dovuto comunque aprirsi per comunicare con persone nuove. Per esempio, nella scena davanti alla lavanderia (in cui due donne chiacchierano sedute davanti a un surreale box trasparente, allestito dalla protezione civile per i terremotati, con lavatrici mal funzionanti N.d.R.) la signora italiana dice alla polacca: "Finalmente ho capito come ti sei sentita quando sei arrivata in Italia"; tra loro c'è un rapporto di parità perché tutte e due ripartono da zero. Il frate, invece, ha fatto tutto da solo. Lui parla soltanto con Dio e, in qualche modo, si arrende, però quello è il suo modo di combattere. In tutto il film si percepisce

che si è rimessa in moto la comunicazione tra le persone, ma non con lo Stato. Ed è questo che spaventa: i politici che ho invitato alle proiezioni e che non sono mai intervenuti. Però, l'urlo c'è stato, come ha detto uno spettatore alla fine di una proiezione.

**La botta grossa in quanto spinta a ricominciare mi sembra il messaggio di questo lavoro.**

Sì, certamente. Viviamo un periodo difficilissimo perché il mondo è schiavo della paura, delle crisi economiche, delle guerre. Una catastrofe del genere può paradossalmente azzerare tutto e rimettere in moto energie. Diverse persone mi hanno detto: "Se non fosse successa una cosa del genere, non avrei mai sognato di fare quello che sto facendo". I ragazzi di Campi, per esempio, non si sono chiusi ad aspettare i soldi dello Stato; hanno utilizzato i soldi arrivati via internet, investendoli anche in un progetto di ripresa turistica, *Back to Campi*, dove lavorano già tre o quattro ragazzi; le donne fanno aerobica, organizzano le riunioni, c'è solidarietà tra le giovani e le anziane, come una volta quando andavano a lavare le lenzuola al fiume. Atti minuscoli, però anche cambiamenti grossi come un nuovo lavoro. Roberto Sbriccoli, per esempio, prima faceva il *dj* e il piastrellista; ora, con i suoi pregi e i suoi difetti è una specie di trascinate di folle.

**Le persone sui cumuli di macerie mi hanno fatto pensare a *Combattenti*, la canzone di Fiorella Mannoia alla fine del film.**

Per quelle immagini mi sono ispirato ai film *western*, non so se hai presente gli indiani di vedetta sopra le montagne che scrutano l'arrivo dei *cowboy*. In fondo, si sono comportati come una specie di tribù. A Campi, si sono opposti alle prassi consolidate in maniera costruttiva. Sai, quando arriva la Croce Rossa o la Protezione Civile t'impongono tutto dall'alto: ci si organizza, si vive, si mangia, si fa tutto quello che decidono loro; invece, gli abitanti di Campi hanno subito chiarito che avrebbero utilizzato la struttura antisismica costruita con le loro stesse mani. Erano quasi tutti muratori, meccanici, elettricisti, compravano i materiali con i soldi della Pro Loco e, nei ritagli di tempo, costruivano. Il capannone era un posto dove andare a ballare, si è rivelato poi un ballo diverso. Questi "*apache*" erano a guardia della loro tribù, hanno organizzato l'alloggio e la mensa, l'organizzazione e la riorganizzazione, il tempo libero, hanno chiamato gli osteopati per gli anziani, andavano in giro ad aiutare i Carabinieri a recuperare le opere che poi hanno ricoverato nel capannone, hanno fatto un servizio di protezione civile autonomo, ovviamente osteggiati in gran parte dai politici... Quella di Campi è una storia esemplare che è stata subito seguita da altre comunità. Nel *trailer* del documentario, si sente un misto di tamburi marchigiani e grida di "*apache*", di varie tribù. Castelluccio per esempio è un'altra vera e propria tribù, una specie di villaggio indiano dove tutti danno lo stesso voto, decidono insieme e i fidanzati di fuori non sono graditi. Anche le facce sono da combattenti; una delle





poche regole che mi sono dato è “andare sulle facce”, sulle rughe, sui segni del tempo e del sisma.

***Seminare il futuro è la “filosofia” che ispira Acqua su Marte, l’agenzia fondata da te e altri partners che hanno prodotto La botta grossa.***

Acqua su Marte parte dal presupposto che in un pianeta che si sta “seccando” come il nostro, creare delle piccole realtà, piccoli oggetti - come questo documentario - che contribuiscano a ristabilire un equilibrio invitando a ragionare e a recuperare tratti umani (una giusta temperatura), sia molto importante. In questo spazio stiamo per esempio riportando in auge la calligrafia, con corsi organizzati dal mio socio Francesco Guerrera che hanno coinvolto soprattutto giovani di diciotto o venti anni. Evidentemente questi ragazzi sentono il bisogno d’integrare il mondo virtuale con qualcosa di lento, di manuale. La scrittura poi è anche una forma di meditazione. Cerchiamo di sperimentare cose nuove, di riscoprire l’artigianalità in vari settori, organizziamo corsi di sceneggiatura con autori importanti come Umberto Contarello, sceneggiatore tra gli altri di Sorrentino.

***L’esperienza di copywriter facilita il tuo lavoro di cinema?***

Ho sempre fatto il pubblicitario in maniera laterale. La pubblicità, per me, ha significato un modo di sperimentare. Ho lavorato con persone che facevano anche altro: io per esempio m’interessavo di cinema, ma ho sempre collaborato con *art directors* che s’interessavano di pittura, fotografia, calligrafia, arte in genere. Venticinque anni fa ho fatto uno spot

per la Pioneer in cui tutti andavano in giro con casco e un piccolo televisore davanti: come ora con il cellulare, che però allora non esisteva. Erano lavori che andavano molto più sull’arte che sulla pubblicità. A ventotto anni ho aperto uno studio insieme con altri amici, con l’intento di occupare gli spazi pubblicitari in modo interessante, e per fortuna abbiamo trovato imprenditori intelligenti, soprattutto donne; per esempio, l’Amministratore delegato della Pioneer che si chiamava Martinetti. Una brillantissima signora di sessanta anni che, quando le portavamo i progetti, ci diceva sempre di farli più osé (ride)...Abbiamo fatto a livello di comunicazione cose molto belle, piuttosto sorprendenti, anche popolari – come *La rivoluzione non russa*, lo slogan che abbiamo ideato in una campagna per il Manifesto - ma sempre con un rapporto di parità, d’interesse condivisibile con chi legge.

***Che cos’è per te la creatività?***

Per me la creatività è vedere le cose sotto un’altra prospettiva; anche fare, che so, un martello con il manico diverso dai precedenti. Mi ha sempre fatto ridere che i pubblicitari si definiscano creativi. La creatività la trovi in tutte le cose, in tutti i mestieri. Da ragazzino andavo sempre d’estate a fare l’apprendista falegname da un artigiano, Fiscaletti, che faceva in estrema semplicità dei lavori straordinari. La creatività può assumere le forme più varie, anche una casalinga o un casalingo possono essere più creativi di un cosiddetto artista. Essere creativi vuol dire riuscire a rovesciare una realtà analizzandola da punti di vista nuovi, prima sconosciuti. •



# Il libro ritrovato

## Fahrenheit 451

### Il futuro è nel pensare

#### Pia De Silvetris

Originariamente si tratta di un romanzo di fantascienza del 1953, scritto da Ray Bradbury e dal quale lui stesso trasse una sceneggiatura meccanica e poco poetica.

È noto l'amore di Bradbury per i libri e l'importanza che attribuiva alle letture.

Egli scriveva di fantascienza perché pensava che fosse un argomento più vicino alle persone meno istruite, quindi più fruibile e più in grado di diffondere la cultura, agente indispensabile per diminuire la disuguaglianza e la sottomissione dei ceti meno abbienti. Da scrittore ammirava i romanzi fantascientifici di H. G. Wells che, non essendo richiesti dai frequentatori, non si trovavano nelle biblioteche e, forse, era poco capito e non considerato erudito da una borghesia altezzosa. Quanto l'erudizione, soprattutto in Italia, ha tenuto il popolo fuori dalla cultura!

Bradbury ha vissuto nell'epoca delle dittature più crudeli, di dittatori come Hitler e Stalin che, per sottomettere i popoli, hanno distrutto la cultura facendo bruciare i libri e imprigionando scrittori e poeti.

Anche in passato i libri sono stati bruciati o messi all'indice, e sempre per le stesse motivazioni.

Rimangono nel nostro inconscio le immagini spaventose delle violenze sui libri e quindi sul pensiero; due esempi clamorosi sono la distruzione della Biblioteca di Alessandria, tesoro inestimabile, e la brutalità dell'oscurantismo religioso dell'Inquisizione romana e spagnola.

Il film *Fahrenheit 451* racconta di una società futura in cui enormi televisori, che non si possono spegnere mai, costringono gli spettatori ad essere interattivi e intrattenuti 'spensieratamente', al fine di continuare ad essere asserviti al potere e al volere di chi li vuole dominare.

In quella realtà i libri sono illegali e, quando i pompieri li scoprono, usano il lanciafiamme per bruciarli. Solo il pompiere Montag è attratto dalla lettura di un libro, che dovrebbe bruciare e che, invece, lo tenta: il *David Copperfield* di Dickens, lo converte e lo induce a raggiungere, nel bosco dove sono scappati, gli 'uomini - libro'; uomini e donne che, per evitare la perdita dei grandi capolavori dell'umanità, li hanno memorizzati, prima di correre il rischio che fossero bruciati.

Il testo di Bradbury critica la società di massa che non pensa più e rischia di cancellare la Cultura che distingue l'uomo rendendolo migliore.

Il finale del *film* è aperto alla speranza al contrario di altri che, pur trattando lo stesso tema, come *Il mondo nuovo* di Aldous Huxley (1932) e *1984* di G. Orwell, non lasciano alcuna possibilità di trasformazioni o cambiamento.

François Truffaut, grande regista francese, nel 1966 scelse di fare un film tratto dal libro di Bradbury.

Se ci sembra strano che un intellettuale raffinato e innamorato del cinema come Truffaut abbia scelto una storia presa da un libro di fantascienza, vedendo il bel film pieno di poesia che sfiora il capolavoro, capiamo il significato della sua decisione.

I veri protagonisti del film sono i libri e gli uomini che si salvano fuggendo nei boschi per diventare uomini - libro protetti dalla natura; i loro nomi sono quelli del libro che hanno memorizzato.

La solitudine del bambino François - che abbiamo conosciuto nel ruolo del protagonista triste e incompreso dai genitori - interpretato nel film autobiografico *I quattrocento colpi* (Farne di tutti i colori) (1959), trova il nutrimento, e l'amore per la vita nei libri che lo accompagneranno fino al raggiungimento del suo futuro artistico. Il film *Fahrenheit 451* è soprattutto un grande omaggio ai libri e ai pensieri che quei libri hanno fatto e faranno nascere. •

#### Titolo originale: Fahrenheit 451

Paese di produzione: Regno Unito, Francia

Anno: 1966

Regia: François Truffaut

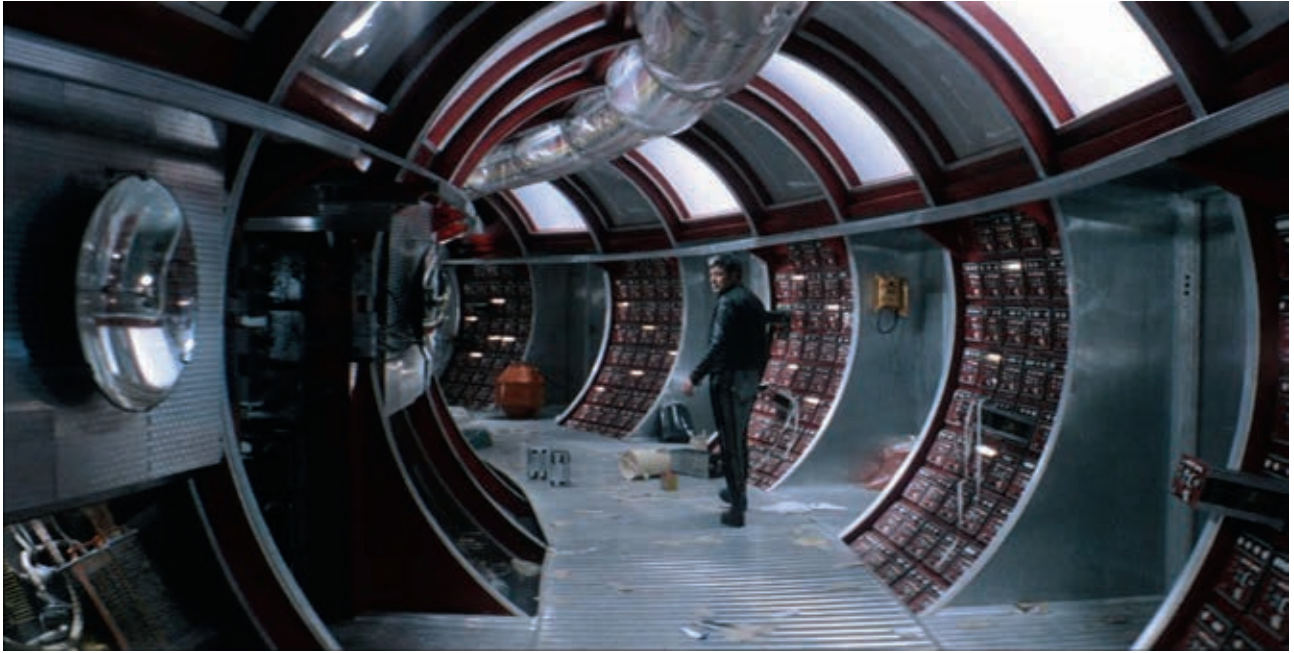
Sceneggiatura: François Truffaut, Jean-Louis Richard

Fotografia: Nicolas Roeg

Musica: Bernard Herrmann

Cast: Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack, Anton Diffring, Jeremy Spenser, Earl Younger etc.





# Solaris

## Psicoanalisi futuribile



### Benedetto Genovesi

Solaris è un *film* di fantascienza diretto nel 1972 dal regista russo Andrej Tarkoskij (nel 2002 verrà girata un'altra versione americana del regista Steven Soderbergh) tratto dall'omonimo romanzo del 1961 dello scrittore polacco Stanislaw Lem. Il film presentato in concorso al 25° Festival di Cannes, ha vinto il *Grand Prix Speciale* della

Giuria. Nel 1968 la televisione sovietica ne aveva prodotto un telefilm in due puntate, diretto da Boris Nirenburg e Lidija Isimbaeva.

In un futuro imprecisato, una stazione roteante viene inviata per studiare Solaris (un pianeta extrasolare ricoperto da un misterioso oceano colloidale); tale studio

costituisce una nuova disciplina scientifica denominata Solaristica. L'operazione risulta alquanto complessa, infatti, su Solaris accadono cose strane e inspiegabili. Anni prima l'astronauta Berton era tornato dalla spedizione in stato confusionale perché aveva vissuto, sul pianeta, esperienze che lo avevano turbato. Le sue testimonianze sono colte con forte scetticismo e considerate da tutti, tranne che dal fisico Messenger, frutto di allucinazioni. Si pensa di inviare lo psicoanalista Kris Kelvin sulla piattaforma spaziale per osservare ciò che accade e valutare l'utilità della ricerca. Kris si reca nella dacia dei genitori per trascorrere alcuni giorni con loro e salutarli prima di partire per la difficile missione, come se sentisse il bisogno di prendere contatto con le proprie origini per potersi differenziare. Poi, si mette in viaggio su una navicella spaziale per raggiungere Solaris, adesso abitato solamente da tre esploratori (Gibarian, Sartorius e Snaut). Però, giunto sulla stazione roteante, Kris nota un clima di freddezza e isolamento; apprende che l'amico Gibarian si è tolto la vita e che prima di suicidarsi gli ha lasciato un videomessaggio attraverso il quale lo mette in guardia dall'influenza del pianeta, capace di mettere in moto cose incomprensibili e condurre alla follia. Sembrerebbe che l'oceano in cui è immerso Solaris sia un cervello costituito da una sostanza in grado di pensare e quindi influenzante e influenzabile. Il viaggio esplorativo di Kris è anche e soprattutto un viaggio introspettivo, come se l'immersione nel mondo infinitamente grande e distante possa mettere in contatto con il mondo infinitamente piccolo e intimo. "Ma perché andiamo a investigare l'universo se non sappiamo nulla di noi stessi?", si chiede Kris. Su Solaris sembrano dominare le regole irrazionali dell'inconscio in continuo equilibrio su un sottile filo al confine con la follia. "Ciò che non è indispensabile per la nostra vita, le nuoce", affermerà Kris. Sulla stazione spaziale si respira un'atmosfera di mistero e angoscia, si generano personaggi fantasmatici. Dallo stato di sonno, compare a Kris una giovane donna con le sembianze di sua moglie Hari, morta suicida dieci anni prima; la nuova arrivata è inseparabile dal sognatore anche in stato di veglia. Nel sogno, probabilmente, la sostanza pensante dell'oceano ha la forza di materializzare le proiezioni dell'inconscio. "A quanto sembra i fantasmi hanno una struttura stabilizzata dal campo magnetico di Solaris", nota Sartorius. Hari non vuole mai essere abbandonata da Kris e, in effetti, lui non può mai liberarsi di lei e si rivela vano il suo tentativo di disfarsene imbarcandola su una capsula spaziale; una nuova Hari prende vita la notte successiva, come un replicante che si auto produce per effetto della reazione dell'oceano alla presenza di Kris sul pianeta. Snaut rivela a Kris: "Viene dal passato ... quella donna è parte di te ... ne possono nascere un numero infinito di doppioni". Hari torna e ritorna come un personaggio perturbante. Se Kris si allontana, lei tende a morire per poi resuscitare quando Kris si riavvicina, lasciando riconoscere l'inizio di un processo di umanizzazione. Nel magma emotivo dell'oceano, in continuo movimento circolare, i fantasmi si rigenerano all'infinito. Per liberarsi da questa replicazione continua dei personaggi fantasmatici Snaut suggerisce: "Dato che l'oceano estrae da noi gli

ospiti mentre dormiamo, forse potrebbe essere utile trasmettergli i nostri pensieri diurni attraverso l'elettroencefalogramma di un essere umano in stato di veglia." (probabilmente nel tentativo di immettere un ordine di asimmetria laddove regna l'ammasso indistinto della logica simmetrica dell'inconscio). Sartorius propone un metodo più drastico mediante l'utilizzo di uno strumento annichilatore che distrugga i fantasmi; tuttavia tale operazione non sarà indolore per Kris, dal momento che più tempo Hari starà con lui e più diventerà umana. "Io sto diventando un essere umano, ho una sensibilità come voi", dirà Hari. Perciò tale decisione incontrerà il tentativo di opposizione da parte di Kris, che pone la questione della coscienza morale ritenendo deplorabile abusare delle tecnologie per fini distruttivi: "La vergogna è il sentimento che salverà l'uomo", affermerà. Evidentemente, nel momento in cui va riscoprendo il valore dei sentimenti nei legami tra esseri umani, per lui è difficilmente tollerabile il pensiero che il mondo di fantasmi, in cui vive Hari, sia annichilito. È colto da uno stato febbrile che lo rende fortemente inquieto; in sogno vede sua madre giovane che gli chiede se è felice e lui risponde: "Oggi è difficile parlare di felicità, mi sento molto solo". Hari è andata via per sempre, ha scelto di sottoporsi volontariamente all'annichilimento e ha lasciato un biglietto di addio, in cui dichiara il suo affetto per Kris, lo prega di perdonarla e di accettare la sua decisione, presa per liberare entrambi da una convivenza impossibile. Kris, adesso, sarà costretto ad impegnarsi nel lavoro di elaborazione del lutto, inevitabilmente lungo e doloroso; probabilmente dovrà liberarsi da fantasmi che vengono dal passato e che vorrebbero continuare a vivere attraverso di lui, condizionando il suo futuro. Tale lavoro di elaborazione potrebbe consentirgli di raggiungere la vera autenticità del Sé, rendendolo più consapevole. Le modificazioni in corso nel mondo interno potrebbero cambiare anche gli equilibri nel mondo esterno. L'invio dell'elettroencefalogramma di Kris in stato di veglia ha modificato per sempre l'oceano in cui adesso stanno comparando isole (forse isole di coscienza o pensiero asimmetrico nel magma indistinto dell'inconscio). Anche Kris, tornato nella dacia dei genitori, sembra cambiato per sempre, probabilmente per lui nulla sarà mai più come prima. Si può pensare che lo stesso destino seguirà anche la psicoanalisi confrontandosi con le altre discipline scientifiche (neuroscienze, fisica quantistica) e con i cambiamenti culturali della società in cui viviamo? •

### **Titolo originale: Solaris**

Paese di produzione: URSS

Anno di produzione: 1972

Regia: Andrej Tarkovskij

Soggetto: Romanzo di Stanislaw Lem

Cast: Donatas Banionis, Natal'ja Bondarcuk, Juri Jarvet

Fotografia: Vadim Jusov

Musiche: Eduard Artem'ev

# Il dormiglione

## Fantasmatiche realtà

Livia Pascalino

Vedere oggi il film di Woody Allen *Il Dormiglione*, a 45 anni dalla sua uscita, suscita ancora nello spettatore un gran divertimento. Si tratta di una commedia fantascientifica, ricca di battute comiche e trovate surreali esilaranti. Nel 2000 l'AFI, American Film Institute, ha iscritto quest'opera nella classifica delle migliori cento commedie americane di tutti i tempi. Ancora oggi la straordinaria godibilità del film testimonia la genialità del regista che si sarebbe poi confermata nelle sue opere successive.

Allen mette in scena il ritorno alla vita di un uomo, Mike Monroe (W.Allen) ibernato nel 1973 nel Greenwich Village, ritrovato e scongelato dopo duecento anni. Questo tema non è solo un pretesto per fare ironia e satira politica, di costume e culturale del tempo in cui Allen vive, ma è anche, da una parte, l'occasione di riflettere sul grande mito dell'immortalità e del modo di sconfiggere l'angoscia di morte e, dall'altra, d'immaginare i possibili effetti che le sempre più evolute innovazioni tecnologiche potrebbero



produrre sulla mente umana. Ci troviamo di fronte a una rappresentazione visionaria del futuro.

Il regista ipotizza la nascita di un regime totalitario - di orwelliana memoria - negli ex Stati Uniti distrutti da una devastante guerra mondiale. In questo nuovo mondo, gli uomini sono tutti asserviti alla figura di un *Leader* assoluto, che li dirige dopo che essi sono stati privati, attraverso tecnologie distruttive, di qualunque capacità critica e di libertà di pensiero. Alcuni scienziati, che ancora hanno la capacità di ribellarsi, scelgono l'uomo che viene dal passato per sostenere la resistenza al regime del *Leader* perchè, non essendo schedato dal sistema, ha maggiore libertà di azione.

Indimenticabile la battuta di Allen che, di fronte allo spettro di subire un lavaggio del cervello da parte dei medici del regime, esclama: "Oh no il cervello! Il mio secondo organo preferito!" Molto spassoso è anche l'incontro con i *robot* che sono al servizio degli uomini in casa di Luna (Diane Keaton), la sedicente poetessa che, inizialmente





completamente asservita al regime, sarà poi la chiave fondamentale del successo della rivolta. La messa in scena dei *robot* si rivela sorprendentemente profetica se la confrontiamo con gli straordinari successi della robotica contemporanea.

Allen dipinge la possibilità che la tecnologia possa avere influenze nefaste sul corpo e sulla mente degli esseri umani, si potrà forse semplificare il cervello dell'uomo, uniformandolo, svuotandolo della cultura, della volontà, dei sentimenti e soprattutto della mente.

Egli immagina una realtà drammatica in cui gli uomini possono essere asserviti e condizionati da un potere esterno. In particolare l'uomo potrebbe essere espropriato della sessualità che, priva di istinti e di sentimenti, sarebbe risolta da una macchina (l'*orgasmatic*). Gli esseri umani diverrebbero neutri, gli uomini impotenti e le donne frigide. Privare l'uomo della sua sessualità equivarrebbe a togliergli la spinta vitale fondamentale.

Molto affascinante, oltre che esilarante, è il modo in cui Allen descrive gli uomini e le donne del futuro mentre si intrattengono con il contatto e il maneggiamento di una sfera (il globo) che li appaga nel riso, nella consolazione, nel piacere condiviso in una fedele riproduzione di un salotto radical chic dell'epoca. Il globo sarebbe simbolo di una condensazione e sublimazione degli istinti in un oggetto che riassume in sé tutte le possibili emozioni, svuotando il pensiero, come fosse la mostruosa proiezione di un droga. Memorabili le parole che Allen fa pronunciare a Luna quando, ancora schiava del condizionamento subito, inorridisce all'idea di ribellarsi: "Perché deve esserci qualcosa che vien fuori a guastar tutto? Voglio dire, perché ci deve essere una resistenza? Dopo tutto c'è il globo, c'è il teleschermo e c'è l'*orgasmatic*? Che vogliono di più?". Con le dovute differenze non si può non pensare a quanto, oggi, in

effetti, le nuove tecnologie soprattutto nel campo della comunicazione (*smartphone, internet, social*) abbiano trasformato e rischino di stravolgere il campo delle relazioni umane oltre che modificare definitivamente alcune strutture della mente (pensiamo alle emozioni, all'ansia o al rapporto con lo spazio con il tempo). Il regista quindi, sotto la veste di una commedia comica, traccia il solco di ben profondi interrogativi.

Irresistibile per la sua comicità, la scena dell'orto del futuro in cui campeggiano vegetali giganteschi in uno scenario surrealista ed il contrasto tra la straordinarietà di una banana enorme e la banalità dello scivolarci sopra, ripetutamente, in un combattimento ridicolo con un poliziotto del futuro, è una grande trovata!

Egli alleggerisce il tema sia punteggiando il racconto con la sua musica (*rag time*) che ci riporta a vecchi film comici di Charlot o di Stanlio e Ollio, sia dando grande spazio all'amore, pur non considerandolo eterno. Fa nascere infatti un amore tra la Luna del 2173 e il Mike del 1973 e chiude il suo racconto affermando che le sole cose in cui credere sono il sesso ed il decesso. Eros deve quindi trionfare pur nell'accettazione della morte. •

### **Titolo originale: Sleeper**

Paese di produzione: USA

Anno di produzione: 1973

Regia: Woody Allen

Sceneggiatura: Woody Allen, Marshall Brickman

Fotografia: David M. Walsh

Musiche: Woody Allen, The Preservation Hall Jazz Band, The New Orleans Funeral and Ragtime Orchestra

Cast: Woody Allen, Diane Keaton, John Beck, Mary Gregory



# Dark city

## Futuro senza memorie

### Luigi Cappelli

Il film, 1998, è del regista Alex Proyas che quattro anni prima aveva girato *Il corvo*, un successo internazionale. Questo prodotto, passato invece quasi inosservato, precorre il famoso *Matrix* e appartiene al genere fantastico. Si distingue per il fascino oscuro e raffinato delle ambientazioni cittadine che si sviluppano in una notte perenne. Le immagini attingono alla storia del cinema e mostrano la confluenza di generi differenti. In un caleidoscopio, compaiono temi *thriller*, *fantasy*, fantascienza, vampirismo in una atmosfera *démodé*.

La storia ricalca inesorabilmente stereotipi ricavati dai tanti sottoprodotti in circolazione che, quasi infallibilmente, esercitano un impatto sulle aree più primitive dei nostri cervelli. Si potrebbe dire addirittura che queste ridondanze ci guidano a riconoscere, proprio nella stereotipia e ripetitività, l'importanza di alcuni temi basilari che non possono mancare nelle favole per adulti.

In questo caso, la vicenda vede un contingente di alieni, simili per aspetto a tanti Nosferatu, dal pallore cadaverico e dall'abbigliamento rigorosamente nero, costruire una città-laboratorio, allo scopo di studiare la razza umana e il segreto dell'individualità, "anima" dei viventi. In tal modo sperano di depredate una vitalità ormai declinante nella loro stirpe vecchia, esangue e morente e conquistare il segreto di un individualismo che manca alle loro menti "gruppi". Questi "stranieri" hanno sviluppato un misterioso potere mentale: sono capaci di modificare a piacimento l'ambiente cittadino, quello naturale e, soprattutto, i pensieri e i ricordi degli abitanti, attraverso uno sforzo di concentrazione del gruppo, in una sinergia chiamata "accordo".

Allo scoccare della mezzanotte i cittadini scivolano in un sonno indotto, le attività si paralizzano, la struttura della città viene modificata mentre vengono stravolte memorie e identità degli umani.





Alcuni iniziano però a sviluppare le stesse facoltà degli alieni, insidiandone il potere e acquisendo una confusa percezione di quanto sta accadendo. Questi individui speciali vengono neutralizzati: gli invasori li fanno passare per malati di mente.

Il protagonista, un giovane con un'espressione sempre attonita, degna di un film muto (Rufus Sewell), viene privato della memoria e dell'identità da uno scienziato collaborazionista che ha tradito la sua razza (un claudicante e viscido Kiefer Sutherland). Accusato di essere un folle *serial killer* di prostitute, non è in grado di fornire una versione che lo discolpi né di sapere con certezza di non avere ucciso. L'investigatore (un impeccabile e affascinoso William Hurt) dubita però che il giovane sia colpevole.

Tutte le scene si svolgono di notte, il giorno è scomparso e domina una sensazione claustrofobica, simboleggiata da ricorrenti immagini di labirinti spiraliformi: sembra impossibile uscire dalla trappola creata dal condizionamento degli alieni. Unico miraggio di libertà, di chiarore e di apertura è una fantomatica spiaggia assoluta che compare in vecchi cartelloni pubblicitari, in una sciupata cartolina e in alcune foto dell'infanzia del protagonista: una Shell Beach in bilico tra memoria di un luogo reale e pura costruzione dei manipolatori di ricordi. In una drammatica scena, il protagonista insieme al *detective* abbatte un muro, proprio dietro un cartellone della mitica spiaggia, e scopre con orrore uno sconfinato vuoto siderale al di là dei confini della *dark city*. Nulla esiste fuori della città artificiale sospesa nel vuoto cosmico! L'investigatore perde il suo *aplomb* e viene risucchiato nel baratro. Il motto del film è: "La vera casa è la mente".

Il lieto fine è in agguato: il protagonista recupera la memoria per un pentimento dello scienziato che gliela restituisce. Possiede i poteri degli alieni e quindi può ingaggiare un'epica battaglia contro le forze del male. Da solo sgomina definitivamente gli invasori, reinventa un contesto

ambientale aperto e solare dove incontra la bella ragazza (Jennifer Connelly), comparsa in precedenza come moglie infedele e ora provvista di una nuova identità: nessuno può essere mai sicuro dell'autenticità dei propri ricordi. Nel finale la coppia si avvia nella luce abbagliante di un pontile sull'oceano, verso una rinata Shell Beach.

Si potrebbe immaginare che il giovane, divenuto un eroe romantico, salvatore della stirpe, demiurgo di un universo ricostruito, diventi un gravissimo pericolo per la democrazia della città - stato. Il titano, sfuggendo al controllo di un gruppo di sanguisughe (un'entità collettiva che limita la sua volontà individuale), scatena tutto il proprio egocentrismo, ricostruendo di testa sua il mondo intero: un rimedio forse peggiore del male. Ancora una volta l'impostazione paranoide, una sorta di delirio di influenzamento, fonda un intreccio favoloso, ricco di riferimenti alla realtà sociale.

Nonostante le apparenti ingenuità della trama, le scene di ombre (tante e raffinate), di luci (poche e intense), di metamorfosi della città e della visione dello spazio interstellare dietro il muro della *dark city*, si rivelano veramente efficaci. Fortunatamente sprovvisti dei superpoteri del protagonista, possiamo solo sperare per il futuro che anche il nostro incubo della *dark city* sia a lieto fine. •

### **Titolo originale: Dark city**

Paese di produzione: USA

Anno: 1998

Regia: Alex Proyas

Sceneggiatura: Alex Proyas, D.S. Goyer, L.Dobbs

Fotografia: Dariusz Wolski

Musica: Trevor Jones

Cast: Rufus Sewell, Kiefer Sutherland, William Hurt, Jennifer Connelly

# Lei

## L'amore di mezzo

**Antonella Antonetti**

Il film, pluripremiato e insignito dell'Oscar 2014 alla migliore sceneggiatura originale, ci porta in una metropoli moderna di un futuro non tanto lontano, in cui le persone, divenute incapaci di comunicare, affidano a dei professionisti il compito di scrivere lettere ed *email*. Grattacielci immensi, di una modernità affascinante e asfittica rinchiudono nella loro alienazione individui intenti a parlare da soli con i *computer*, mentre incuranti del mondo si sfiorano l'un l'altro. Un'umanità fredda e meccanica, che cerca nella tecnologia un sollievo dalla solitudine e al tempo stesso una protezione dalle relazioni, sulla quale la fotografia, intensa e calorosa, spande un respiro romantico, come a tessere un filo che lega mondo artificiale e mondo umano.

Theodore, nell'interpretazione sommessata e poetica di Joaquin Phoenix, è un uomo sensibile, colto, che scrive lettere meravigliose, per lavoro. Reduce malinconico dalla fine del suo matrimonio, causata dalla difficoltà della coppia di adattarsi e tollerare le diversità e i cambiamenti reciproci, vive nel vuoto di un rimpianto, non riesce a rifarsi una vita sentimentale né a firmare le carte per il divorzio. Nella sua solitudine metropolitana, evita di confrontarsi con le sue difficoltà separative rivolgendosi al mondo virtuale, che lo aiuta nel lavoro e nel tempo libero, mentre i suoi tentativi di nuovi incontri sentimentali si rivelano fallimentari.

Un giorno scopre l'esistenza di un nuovo *software*, Samantha, un sistema operativo, capace di apprendere dall'esperienza, di acquisire dall'essere umano quello che serve per affinare la propria sensibilità e in grado di organizzare un pensiero autonomo e una propria coscienza. Samantha non ha corpo, si manifesta come una voce (quella di Micaela Ramazzotti nel doppiaggio italiano e di Scarlett Johansson nella versione originale) suadente, spiritosa e comprensiva e con Lei Theodore allaccia una relazione, che cerca di somigliare sempre di più a una relazione sentimentale vissuta nella realtà. Come nelle lettere che scrive per uomini e donne incapaci di esprimere i loro sentimenti, Theodore crea e inventa con le sue parole l'amore, il suo, verso Samantha e quello di Lei per se stesso.

Il film non si pone come strumento di critica sociale o di analisi antropologica delle trasformazioni dell'umanità, che rimangono su uno sfondo descrittivo; il fuoco è la relazione tra Theodore e Samantha. La storia si articola tra il mondo virtuale e il melodramma romantico dell'amore impossibile; Jonze attinge ai temi classici della fantascien-



za e li trasforma in un mezzo per raccontare della difficile ricerca della felicità, della difficoltà maturativa e di cambiamento dell'uomo moderno, che fanno parte di un processo di crescita mai definitivamente concluso. La figura di Theodore è quella di molti uomini contemporanei, di solitari misantropi che fuggono dal contatto fisico, circondando la mancanza in consolatori universi virtuali. Il confine tra sogno, illusione e realtà è labile.

Attraverso il dipanarsi di una trama semplice e originale il regista indaga la natura e i rischi dell'intimità e dei rapporti nel mondo contemporaneo, senza puntare il dito contro la tecnologia. Al contrario, la relazione con Lei sembra accompagnare e forse promuovere nel protagonista un processo di elaborazione delle proprie difficoltà separative e di consapevolezza di sé. La tecnologia non è vista solo come una nemica insidiosa che risponde a bisogni feticistici di evitamento del dolore e che satura, illusoriamente, il rapporto con la realtà del distacco e della mancanza, ma anche come uno spazio intermedio, un'esperienza di passaggio, dove il soggetto può elaborare una solitudine sentita come non pericolosa.

In termini psicoanalitici, la visione del regista sembra rimandare al concetto di oggetto e area transizionale, teorizzati da Winnicott. Egli ha chiamato oggetto transizionale quella cosa, un *pelouche* o un pezzo di stoffa, che assume un'importanza vitale per il bambino fra i quattro e i dodici mesi, soprattutto al momento di addormentarsi. Esso compare nel momento in cui una minaccia di rottura si fa sentire e ha la funzione di ristabilire una continuità minacciata: permette di effettuare il passaggio dall'illusione del lattante di creare lui stesso la realtà alla conseguente delusione, dalla pura soggettività all'ogget-



tività. Per l'intensa attività fantastica che promuove e veicola, l'oggetto transizionale si situa in un'area intermedia tra individuo e ambiente, che per tutta la vita avrà il compito di tenere separate e tuttavia correlate la realtà interna e quella esterna. "L'area a cui mi riferisco - scriveva Winnicott - è l'area che è consentita al bambino tra la creatività primaria e la percezione oggettiva basata sulla prova di realtà...". Infatti, quando il protagonista prende atto e riconosce la natura, per così dire "informatica", di Samantha, può riprendere contatto con il suo dolore, sentirsi responsabile delle sue difficoltà di vivere i rapporti nella loro realtà e cercare conforto e vicinanza nella sua amica di sempre, Amy. Può, al fine, firmare le carte per il divorzio. In questo senso la relazione con Samantha sembra rappresentare, nella narrazione cine-

matografica, una sorta di ponte che separa e al tempo stesso collega, permettendo una relazione di scambio tra interno ed esterno, tra fantasia e realtà, tra se stessi e l'altro. E le parole rimangono come splendida virtualità in cui vivere l'illusione. •

**Titolo originale:** Her

**Paese di produzione:** USA

**Anno:** 2013

**Regia:** Spike Jonze

**Sceneggiatura:** Spike Jonze

**Fotografia:** Hoyte van Hoytena

**Musiche:** Arcade Fire

**Cast:** Joaquin Phoenix, Scarlett Johansson, Olivia Wilde, Micaela Ramazzotti, Rooney Mara, Amy Adams



# Trilogia Divergent

## L'eterno bisogno di libertà



*“Pietre grigie per gli Abneganti, acqua per gli Eruditi, terra per i pacifici, carboni ardenti per gli Intrepidi, vetro per i Candidi”  
( Divergent)*

### Luisa Cerqua

La panoramica abbraccia un paesaggio lugubre, poi zumma sul relitto rugginoso di una nave arenata. Non lontano dal mare cinereo si stagliano possenti mura tecnologiche, erette attorno a quel che resta di una metropoli deturpata, Chicago. La lunga guerra nucleare ha spopolato il pianeta e nulla sembra vivo, se non quel che scorgiamo aldilà di quell'alto baluardo elettronico: laggiù la vita prosegue. Nelle strade contornate da macerie e sui rivoluzionari metrò che solcano veloci la tetra *Polis* post apocalittica, una folla ano-

nima si affretta verso il Palazzo del Governo: è in corso il rito iniziatico annuale per la scelta di “Fazione”, ossia l'entrata dei giovani nel mondo degli adulti.

Sulle note del motivo tematico della giovane Trix (composizione di Junkie XL), entra in scena l'eroina protagonista della trilogia *Divergent*. La musica, elemento essenziale dell'universo adolescenziale, ci avvicina allo stato emotivo di una sedicenne dubbiosa e inquieta, divisa tra desideri, timori e sete di libertà. Lo spettatore ode i suoi pensieri

mentre avanza silenziosa verso la meta: “... Tutti sanno quale sia il loro posto tranne me!... I *test* mi diranno chi sono e a quale Fazione appartenere!... Il futuro appartiene a coloro che sanno qual è il loro posto... Se non appartieni a una categoria, non sei controllabile e sarai emarginato! Ciò che conta è appartenere a una Fazione. La Fazione è prima del sangue! Vince su ogni altro legame”.

In quel mondo di sopravvissuti, Beatrix Prior, detta Trix (Shailene Woodley) sembra impersonare l'incertezza identitaria, l'ambivalenza e il turbamento di chi si sente smarrito, non ancora pronto, e tuttavia deve superare le sue paure per affrontare la prova. Chicago fa l'appello ponendo Trix davanti al suo bivio. È nata e cresciuta nella Fazione degli Abneganti circondata dall'amore fiducioso e dalla generosità, ma quale sarà il suo futuro? Restare nel suo Eden infantile o uscirne per sempre? È frastornata, perché dai *test* sostenuti risulta provvista di capacità multiple e questo la rende compatibile con le possibilità psicoattitudinali di tutte e cinque le Fazioni in cui la metropoli è stata suddivisa. La giovanetta possiede le qualità dei Candidi, degli Abneganti, dei Pacifici, degli Intrepidi e degli Eruditi.

Le Fazioni in questione sono congregazioni sociali simili a caste, i cui adepti svolgono precipue mansioni collegate ai requisiti di personalità rilevati con *test* psico/chimici che, penetrando nell'inconscio, individuano funzionamenti, motivazioni profonde e desideri. La regola è ferrea: a sedi-

ci anni per tutti “secondo personalità e propensione” saranno decisi il futuro identitario e il reclutamento nell'appropriata sintonica Fazione. Chi è indeciso nella scelta sarà espulso dal consorzio civile e diventerà un paria confinato nella legione degli Esclusi, i rabbiosi rifiuti sociali cui è concesso solo il vagabondaggio, perché fuori Fazione si è privati di tutto, anche di un futuro.

Via via, si svela la realtà di quel mondo immaginario di sopravvissuti alla distruttività suprema: Chicago vive rinchiusa autarchicamente nell'isolamento difensivo, fuori tutto è morte, uscire è proibito. Comprendiamo che la pace raggiunta con la creazione di Fazioni omologanti è solo apparente, che la città è flagellata da competizioni intestine, che la faziosità governa ogni scambio tra caste, che gli Eruditi (Fazione dei sapienti) mirano all'egemonia spodestando con la violenza il governo degli Abneganti (Fazione dei generosi altruisti).

In *Divergent* anche la scenografia è un meta – racconto che privilegia un'urbanistica post bellica fatiscente e depressiva, i cui ruderi contrastano con cristalline architetture avveniristiche, le tecnologie lunari con pattume e rottami post bellici, le macerie con i grattacieli svettanti. Ne emerge un fondale plasticamente metaforico, evocatore di caos frammentato a realizzazioni dell'ingegno umano inimmaginabili, affascinanti e sinistre. In quella simbolica realtà futuribile, i resti del passato si accavallano e s'intrecciano con il nuovo



emergente, quasi a fornire una rappresentazione allegorica della mente adolescenziale, creativa e ricca di potenzialità ma anche attraversata dal disordine delle forze pulsionali slegate, dai conflitti interni tra forze evolutive, onnipotenza e depressività, *eros* e *thanatos*.

La regia del primo capitolo della trilogia *Divergent* (a mio avviso di gran lunga il migliore) è di Neil Burger (2014), mentre *Insurgent* (Insorti-2015) e *Allegiant* (Leali- 2016), suoi *sequel*, sono diretti da Robert Schwentke. Si tratta di una saga popolare per *young adult* (undici milioni di copie) che traspone in immagini gli omonimi romanzi della scrittrice ventenne Veronica Roth, e il genere filmico che ne deriva è quello dell'epopea distopica, fondata sulla rappre-

sentazione di un futuro post apocalittico, illiberale e infedero, dove un'umanità faziosa (non così lontana da certe attualità) ha distrutto tutto tranne i propri vizi peggiori: avidità, invidia competitiva, distruttività, sete di predominio sull'altro. Nonostante Onestà (dei Candidi), Laboriosità (dei Pacifici), Altruismo (degli Abneganti), Coraggio (degli Intrepidi), Sapienza (degli Eruditi), siano i valori ispiratori delle cinque Fazioni, il risultato di quest'astratta e divisoria metafisica sociale è nullo, perché la scissione in caste ne azzerà il senso dei contenuti: i Candidi preposti a legiferare perché onesti, sfornano leggi ideologicamente ispirate a una giustizia implacabile; i Pacifici che praticano agricoltura e amichevolezza, negano gli impulsi aggressivi e vivono nell'ipocrisia compiacente; gli Abneganti praticano l'altruismo,

libertà e libero arbitrio per affermare la propria visione utopica di realtà, un'adolescente Divergente può spezzare quel sortilegio. L'identificazione del giovane spettatore/lettore con i protagonisti della vicenda è assicurata.

Curiosamente, nella fantascienza - società post atomica di *Divergent*, la funzione demiurgica di salvare la Libertà è affidata al femminile, la giovane Trix (così come accade con Katniss, eroina di *Hunger games*, un'analoga saga diretta da Gary Ross, 2016). Tuttavia al femminile è assegnato anche il dispotismo da abbattere. Le due grandi antagoniste di Trix sono, infatti, delle figure matriarcali. Dapprima l'algida Jeanine (Kate Winslet) capo degli Eruditi e mortifera Tiche che sprezza individualità e autodeterminazione; nei *sequel*, ad essere sfidata e sconfitta, è



perdendo di vista le differenze tra se stessi e l'altro; gli Intrepidi, seppur coraggiosi, arditi e liberi, svolgono la funzione di braccio armato della *Polis*, privilegiando la violenza difensiva a scapito dell'affettività; gli Eruditi, idealizzano un sapere privo di pietas e si avvalgono perversamente di scienza e tecnologie fino a effondere, attraverso la rete delle condotte urbane, gas nervini che rendono succubi menti e coscienze.

In fondo *Divergent* è una saga di formazione, un tipo di narrazione che contempla l'epico scontro tra forze del bene e del male per la riconquista di ciò che sembra perduto per sempre. È questo, a mio vedere, il vero tirante narrativo di quest'epopea in cui trionferà la Divergenza, cioè la non omologazione e la diversità. Se un Potere Centrale dispotico riesce ad affermare il suo modello astratto di persona e società felici, a cancellare le identità annullando individua-

mente invece la rancorosa e vendicativa Evelyn (Naomi Watts).

È lei l'eminenza grigia degli Esclusi, moglie abbandonata e madre di Tobias (coprotagonista partner di Trix detto Quattro), e rivale in amore di Trix, divenuta il bersaglio del rabbioso potere di questa donna vittima del tradimento coniugale trasformata in carnefice. Evelyn è, infatti, la Grande Madre degli emarginati che, incattivita dall'esclusione e dall'abbandono, cerca la sua distruttiva *revanche* attraverso lo sconcertato figlio maschio.

In quel distopico futuro post - apocalittico tutto appare passibile di peggioramento e omologazione de - umanizzante tranne l'istanza libertaria custodita da Trix che, non a caso, per il Potere Centrale rappresenta solo una minaccia da eliminare poiché ciò che è liberamente creativo, come lo è il pensiero divergente e pluralistico, non è controllabile. In questa saga, le sollecitazioni per affascinare la mente oppo-



sitiva dell'adolescente non mancano. La divergenza al massimo grado, infatti, permette a Tris di sottrarsi all'incasellamento omologante dell'ingegneria genetica, perché si condensano in lei tutte le qualità umane che il Potere centrale ha parcellizzato e suddiviso nelle Fazioni per realizzare il *divide et impera*.

Man mano che procede l'integrazione evolutiva delle risorse emozionali, affettive e razionali dei protagonisti, assistiamo alla loro palingenesi. Anche Quattro (Theo James), coprotagonista e fido braccio destro dell'eroina, è personaggio di sicuro effetto, bello e impenetrabile com'è. Tenebroso ma protettivo, seppur Divergente con tasso inferiore a Tris, è il campione della forza leale che, nonostante le cicatrici lasciate sul suo corpo dal sadismo paterno, saprà sostenere i più deboli, vegliare sull'eroina e proteggerla in ogni avversità, finanche da se stessa. Bella e pura di cuore, questa coppia di giovani Divergenti travestita da Intrepidi è sempre in azione secondo lo stile di Fazione che misura i suoi adepti dalle capacità di *parkour* (salire o gettarsi, secondo i casi, dai treni sempre in corsa che sfrecciano per Chicago) e da quella di lanciarsi, impavidi, nel vuoto. Tuttavia, quel che li rende diversi dagli altri è il ricordo di legami di base sicuri e la fiducia di poterli ritrovare, anche quando paiono perduti per sempre. Per questo riusciranno a varcare il confine proibito e scoprire la realtà "oltre", tema portante dei *sequel Insurgent e Allegiant*.

Per salvare dalle sue ceneri ciò che resta di una Civiltà che ha oltrepassato ogni limite e come Icaro è precipitata nell'autodistruzione, perdendo se stessa nel dissennato impiego

delle proprie conquiste sapienziali (genetica compresa), i protagonisti, come accade nelle fatiche di Ercole, dovranno affrontare i loro terrori più profondi e cimentarsi con i ricordi più dolorosi. Solo per gradi, la terribile verità si disvela ai due giovani. Chicago è un laboratorio d'Ingegneria umana utilizzato dal Potere Centrale quale osservatorio per ottimizzare un assurdo esperimento "eugenetico – politico – sociale", ispirato dalla paranoia: le sue alte mura sono solo una gabbia per cavie umane governate dalla paura.

In queste *fiction*, l'avveduto spettatore non mancherà di riscontrare la presenza d'intuizioni profonde e parallelismi geo - politici con l'attualità. Colpiscono il successo e la popolarità di queste narrazioni dedicate ai nostri giovani (e scritte da giovani), in cui il futuro è rappresentato come una proiezione amplificata e orrificata del presente, una ripetizione infinita e ineluttabile delle peggiori attitudini dei loro padri. •

### **Titoli originali: Divergent-Insurgent-Allegiant**

Paese di produzione: USA

Anno: 2014-15-16

Regia: Neil Burger, Robert Schwentke

Sceneggiatura: Evan Daugherty, Vanessa Taylor,

Soggetto: Veronica Roth

Fotografia: Alwin H. Küchler

Musica: Junkie XL

Cast: Shailene Woodley, Theo James, Kate Winslet, Ashley Judd, Jai Courtney, Ansel Elgort, Naomi Watts, Octavia Spencer, Daniel Dae Kim

# Blade Runner 2049

## Memorie dalla casa dei morti



### Cecilia Chianese

Quella di fronte alla quale si trovava il regista canadese Denis Villeneuve nel momento in cui ha accettato di dirigere il sequel di *Blade Runner* può apparire come un'impresa titanica. Come fare a non soccombere sotto il peso di un film assunto a mito? Come confrontarsi con un'opera la cui valenza simbolica è andata crescendo negli anni, arrivando quasi a trascendere il film stesso? E come tener testa alle aspettative degli spettatori? Chissà se Villeneuve si è posto o meno queste domande prima di imbarcarsi nell'avventura. Fatto sta che nonostante i possibili dubbi, se ci atteniamo all'accoglienza di molti critici, l'impresa risulta perfettamente riuscita, essendosi mantenuta fedele tanto agli stimoli teorici e speculativi, quanto all'estetica maestosa e decadente del precedente neo noir, mentre assai più fredda è risultata l'accoglienza da parte del pubblico, che forse non ha ritrovato quell'epos tragico, quel confronto sofferto tra destinalità, finitezza e ribellione, incarnato così meravigliosamente da quasi tutti i personaggi del precedente *Blade Runner*, primi tra tutti l'agente Rick Deckard (Harrison Ford) e il replicante Roy Batty (Rutger Hauer).

A ben guardare però, almeno dal punto di vista di chi

scrive, l'opera di Villeneuve non è altro che un proseguimento e un'estremizzazione del discorso (e del percorso) già avviati dal suo predecessore, e se quest'ultimo risulta più respingente nei confronti del pubblico, è perché Villeneuve si spinge oltre, verso derive più amare. Tutti gli elementi presenti nel primo *Blade Runner* tornano dunque nel sequel, creando una circolarità nella rappresentazione di un tempo oramai stagnante e di un territorio post apocalittico fatto di rovine, nel quale assistiamo alla ricerca archeologica da parte del replicante K tra i frammenti di un'umanità quasi estinta, che lascia dietro di sé dolore e squallore, come mostrano i monumenti crollati di Las Vegas, le enormi statue di donne, simbolo di un capitalismo giunto alla glorificazione della mercificazione più triviale. Vagando tra tali rovine, la ricerca di K si moltiplica su più fronti: cerca i replicanti della generazione precedente per poterli terminare perché si ribellano, al contrario dei nuovi, ma cerca anche di ricomporre i pezzi di un'unità andata in frantumi, l'unità di un essere con i suoi ricordi, tramite i quali si raggiungono e si compongono le sue emozioni e il suo senso di appartenenza.





Spogliata parzialmente dalla retorica e dal romanticismo del film precedente, la rappresentazione di *Blade Runner 2049* è assai più dura perché il percorso del suo protagonista parte da un errore, o meglio da un'illusione. Seguendo quindi questo falso movimento, assistiamo a un moto esistenziale abortito sul nascere, letteralmente mai nato, come scopriamo nell'arco del film. Ma l'intenzione di Villeneuve è forse proprio questa: interrogarsi e porgerci l'interrogativo su questo scarto, lo scarto tra umano e non umano, tra organico e meccanico, tra l'illusione e una sempre più labile concezione di "realtà". E,

*last but not least*, lo scarto tra realtà "reale", tangibile, o unicamente percepita come tale, che è quello creato dalle "immagini residuali" dell'arte e del cinema, che s'imprimono nelle nostre retine diventando dei "falsi ricordi"- come gli innesti per i replicanti- abbagliandoci come dei veri e propri specchietti per le allodole. Il replicante K che sogna di essere nato, grazie a "un miracolo" e che i suoi ricordi d'infanzia possano essere veri e non innesti, ci parla quindi di sé come di noi spettatori. Nell'interrogarsi, Villeneuve si avvicina a tratti a dimensioni mistiche, così come a tematiche psicoanalitiche nei





loro termini di partenza, ossia nel rapporto figli / creatori, paragonando questi ultimi, in entrambi i film, tanto a dei padri quanto a degli Dei crudeli, che manovrano a loro piacimento il destino dei loro numerosi figli o “creature”. Mentre il rivoltoso Roy Batty finisce con uccidere il dottor Eldon Tyrell, secondo un “canonico” copione psicoanalitico, il più docile replicante K si confronta con un padre “sognato, immaginato” perché nell’arco del film si scopre che la speranza di essere stato un “figlio, nato da un ventre di madre” non era fondata. Ma in fin dei conti, ci chiede Villeneuve, questo dettaglio era poi così importante? Uomini e macchine non condividono oramai lo stesso destino, le stesse sofferenze? Quello che conta, per gli uomini, i replicanti come gli ologrammi, non è in fondo ciò che provano? O meglio, in un futuro distopico che è luogo metaforico del contemporaneo postmoderno, ciò che conta non è il fatto che ancora riescano a provare dei sentimenti, a cercare dentro di sé qualcosa che possa essere definito “reale”?

In due scene speculari i protagonisti del film, ossia il replicante K e l’umano Deckard, si attaccano come a un’ancora di salvezza alla loro percezione della realtà, che in un universo così ingannevole si riduce unicamente al loro sentire. “Voglio essere reale per te” dice l’ologramma Joi a K, nella scena durante la quale la sua

immagine si sovrappone al corpo della prostituta – replicante per potersi “incarnare” e per poter in tal modo fare l’amore. “Tu sei reale” le risponde K, sottolineando in tal modo come l’unico elemento divenuto stabile nel film non sia più la mera percezione sensoriale, quanto una percezione ben più astratta, che potremmo definire “sentimentale”. Il *fantasy* tocca il *melò* anche nella scena durante la quale, rapito e portato nella sede della nuova *Tyrell Corporation*, la *Wallace Corporation*, Deckard viene costretto a rivivere il momento del primo incontro e del conseguente innamoramento con la replicante Rachael, ricreata identica in tutto e per tutto tranne che per il colore degli occhi. E se quell’istante perfetto fosse stato programmato? Se fin dal primo attimo qualcuno avesse manovrato le reti dei vostri destini? Chiede sadicamente l’inventore Niander Wallace a Deckard. Come per K, l’unico appiglio dell’uomo è nella risposta “io so quel che è reale”.

Come se fossero una rivisitazione del mito della caverna di Platone, proiettati sulle pareti della sede della *Wallace Corporation* vediamo dei riflessi cangianti, un alternarsi di luci e di ombre che danno allo spettatore l’impressione di osservare il mondo da un fondale marino. Degli echi di vita, inseguiti da esseri creati in laboratorio, come K o il suo amato ologramma Joi, che tentando di sfuggire al loro destino di macchine, di equazioni algebriche programmate per fini ben precisi, iniziano a porsi delle domande ontologiche che gli “antichi” umani, i creatori, sembrano aver dimenticato. E se *Blade Runner 2049* è anche una rappresentazione della glorificazione delle immagini, delle ‘icone’ cinematografiche, che pur essendo “nate morte”, resistono immutabili al passaggio del tempo (le proiezioni inserite nel film degli ologrammi di Marilyn Monroe, Elvis Presley e Frank Sinatra) tutto ciò vacilla nel momento dell’incombere, come sottolinea Alessandro Cappabianca, “dell’incomprensibile miracolo della carne che invecchia” incarnata da Deckard – Harrison Ford, non alterato dalla *computer graphic* ma mostrato nella sua flagrante vecchiaia. “Allora l’incombere della morte, che per K restava una possibilità, annunciata dal romanzo/poema *Fuoco pallido* di Nabokov, si concretizza nel freddo, sui gradini della scalinata coperta di neve d’un vecchio edificio, dove si confezionano i sogni” (Alessandro Cappabianca – UZAK). •

### Titolo originale: *Blade Runner 2049*

Paese di produzione: USA

Anno: 2017

Sceneggiatura: Hampton Fancher, Michael Green

Fotografia: Roger Deankins

Musica: Hans Zimmer, Benjamin Wallfischer

Cast: Harrison Ford, Ryan Gosling, Jared Leto, Ana de Armas, Robin Wright, Dave Bautista, Barkhad Abdi, Lennie James, David Dastmalchian, Edward James Olmos



# Amori che non sanno stare al mondo

## Il coraggio di scegliere

**Anna Piccoli Weatherhogg**

Che cosa vogliono le donne? Negli anni '30 del secolo scorso, Freud ammetteva onestamente di non saper rispondere. Diversi decenni dopo, l'americana Erica Jong, reclamava tutto: "potere, sesso, pane e rose" (Erica Jong, *Che cosa vogliono le donne?*, 1999). Oggi, nell'epoca delle passioni tristi, noi siamo preoccupati per la sopravvivenza stessa del desiderio. Ha senso riformulare la questione?

Il film di Francesca Comencini *Amori che non sanno stare al mondo*, scritto e diretto da donne, mette intenzionalmente al centro le donne, illuminando con simpatia proprio l'elemento eccessivo, straripante del desiderio femminile. Nel soggetto "donna" c'è come una mancanza, un punto oscuro che esige di essere riconosciuto, perché proprio questo lato aporetico di fortissima contraddizione ne organizza la singolarità, ne costituisce la forza, ne fa la diffe-

renza. Forse, sembra suggerire l'autrice, vale la pena affrontarlo. Se il titolo pone l'accento sulla fragilità dei soggetti amorosi, sul non saper stare al mondo, la trama fa emergere la forza, la vitalità, lo spirito combattivo delle donne, anche quando - da un punto di vista pratico - il coraggio non paga. Scegliendo i toni della commedia per trattare la figura (classicamente tragica) dell'abbandono, la Comencini tenta di districare, nell'inquieto protagonista, il tormento amoroso dalla distruttività, quando uno dei due lascia e l'altro viene lasciato.

Il film si apre sul primo piano del volto di Claudia (Lucia Mascino) che dorme: distesa, luminosa, apparentemente serena in quest'unica inquadratura del film. Parte la sua voce fuori campo: "Ogni giorno gli scrivo che mi ama. Ogni giorno lui mi intima di lasciarlo in pace. Io gli rispon-

do: Lo vedi che mi ami, e lui: Piuttosto che tornare con te, mi uccido. Ecco, lo vedi, questa è una chiara dichiarazione d'amore". Viene da chiedersi: potrebbe essere tutto un sogno? Comincia così non tanto il resoconto di un amore, il che presupporrebbe un tempo ritrovato, un'elaborazione già compiuta della perdita, quanto l'attraversamento da parte di Claudia di quello stato di sospensione stralunata, fuori del tempo, che è il tempo dell'abbandono, e che il genio di Elena Ferrante nei suoi romanzi ha chiamato, efficacemente, la frantumaglia. "La frantumaglia - scrive Ferrante - è il deposito del tempo senza l'ordine di una storia, di un racconto." Con l'irruzione nel presente di scene del passato, immagini sgranate in bianco e nero riportate dal flusso di coscienza, il film procede con un ritmo spezzato, con accostamenti di luoghi e d'immagini che si rincorrono nel tempo, facendoci entrare nei pensieri di Claudia e nella loro temporalità impetuosa che confonde. Impeto, passione, furia d'amore caratterizzano il personaggio di Claudia, ne fanno una miliziana del sentimento: da come cammina per strada, a passi lunghi e con le mani in tasca, a come si mette il rossetto nel bagno delle donne, dopo esserselo fatto prestare per provarne i poteri seduttivi; a quando deve fare la ricarica telefonica, e si sfoga con il tabaccaio perché ha scritto ventotto messaggi e non ha ricevuto risposta. Polemica, impegnativa, una vera rompi-balle, Claudia - come le rimprovera Flavio (Thomas Trabacchi) - non depone mai le armi.

Le armi e gli amori, inseparabili come nell'*Orlando furioso*, del resto sono in gioco fin dal primo incontro dei due protagonisti, docenti di letteratura all'Università. Durante una conferenza sulla fortuna del romanzo, il professore Flavio presenta in stile impeccabile la tesi che il romanzo fiorisca in tempo di pace. Claudia, interrompendo, protestando, infine inveendo con un sentitissimo "E che cazzo!", grida che la guerra è il motore della storia, dei grandi cambiamenti storico - sociali, che le donne hanno un ruolo nella guerra, eccome! Lo scontro continua a colpi di citazioni, da Kafka a Proust, ed è esilarante vedere come Claudia riesca sempre a riportare l'astratto e l'universale in cui Flavio si rifugia al particolare e al personale, fino - ahimè - all'insulto diretto. Claudia ci fa provare così l'imbarazzante sensazione di assistere alle esplosioni di una nostra parte gelosamente nascosta e imbavagliata, una parte assolutamente disdicevole. Allo stesso tempo però, visto che è brava e ha buoni argomenti, prendiamo gusto alla sfida, godiamo dell'implacabile corpo - a - corpo e colpo - a - colpo, da lei sferrato al fantasma dell'Intellettuale Maschio Politicamente Corretto. Fuori dal teatrino universitario, del resto, anche Flavio apprezza l'aspetto eccitante dello scontro, il sollievo di potersi togliere l'armatura: i due finiscono al ristorante prima e a letto, dopo. Facendo avanti e indietro nel tempo, tra il presente dell'assenza e il ricordo, seguiamo il prendere fuoco dell'amore. Nella casa in campagna di Flavio (una casa semplice nella campagna romana, un pino marittimo, un prato incolto), Eros si scatena. Claudia, avvolta in una coperta, respira nelle albe bagnate di rugiada; le stanze sono piene di musica, di libri, di fiori di campo, e i due si scoprono, si avvicinano, si amano. Un giorno lei, al culmi-

ne del trasporto amoroso, in maniera assolutamente brusca e inappropriata, senza paracadute e senza preparazione, nomina il desiderio di fare un figlio, ed è la fine. Di fronte al desiderio del figlio, del futuro, dell'incarnazione del loro amore, ecco che Flavio (che pure ci era sembrato preso) crolla, cade nella banalità difensiva. Si ritrae, si sottrae, la respinge. Infastidito dal pianto, le domanda: "Ma perché piangete tutte di notte? Dalle tre alle cinque di mattina...". "Tutte chi? Chi sono queste tutte...?", chiede giustamente lei. Terribile, questa incapacità dell'uomo di stare con il particolare, con il singolare, nel presente. Terribile parlare di tutte. Non voler vedere questa, lei. Inutile poi mettersi (letteralmente) a nudo in piena notte nella stradina di campagna, come fa Flavio per farsi perdonare e poter rientrare in macchina, dove Claudia si è rinchiusa, fuggendo.

Molta critica ha rimproverato a Claudia di non saper stare nel presente, di voler restare aggrappata al passato e di esserne ossessionata. Forse, non si tratta di questo. Credo che nel tempo della frantumaglia l'ordine logico e lineare si spezzi, come nel lutto. Non ci si può veramente opporre allo spezzettamento, al ritorno del passato, al farfugliamento un po' delirante, si diventa un po' donchisciotteschi nelle battaglie contro i mulini a vento. La ferita dell'abbandono ci costringe a passaggi interni oscuri e paludosi. Eppure, proprio l'aprirsi di un abisso nella certezza dell'amore a volte può far balenare le fila di un pensiero, prima impensabile. Un pensiero tutto nostro sull'amore, che ce lo restituisce nell'assenza.

I poeti lo dicono benissimo. Come Leopardi, ne *Il pensiero dominante*: "Dolcissimo, possente/ Dominator di mia profonda mente; terribile, ma caro/ (...) / pensier che innanzi a me si spesso torni".

Non sappiamo se Claudia ce la fa, ma ci auguriamo di sì. La vediamo svenire, comicamente, tra gli scaffali della biblioteca, alla notizia che le dà l'amica fidata (Carlotta Natoli, bravissima): Flavio sta per sposarsi.

La storia procede verso uno scioglimento (che resta forse la parte meno sviluppata nel film). Lui sposerà l'allieva giovane e innamorata, colei che ispira protezione e tenerezza, un amore paterno, più che tra pari. Anche Claudia cederà al fascino sempre potente della giovinezza, l'amore omosessuale per la studentessa che la ammira, ma non durerà. Nessuno vivrà felice e contento, ma questo ormai lo avevamo capito. •

### Titolo originale: **Amori che non sanno stare al mondo**

Paese di produzione: Italia

Anno: 2017

Regia: Francesca Comencini

Sceneggiatura: Francesca Comencini, Francesca Manieri, Laura Paolucci

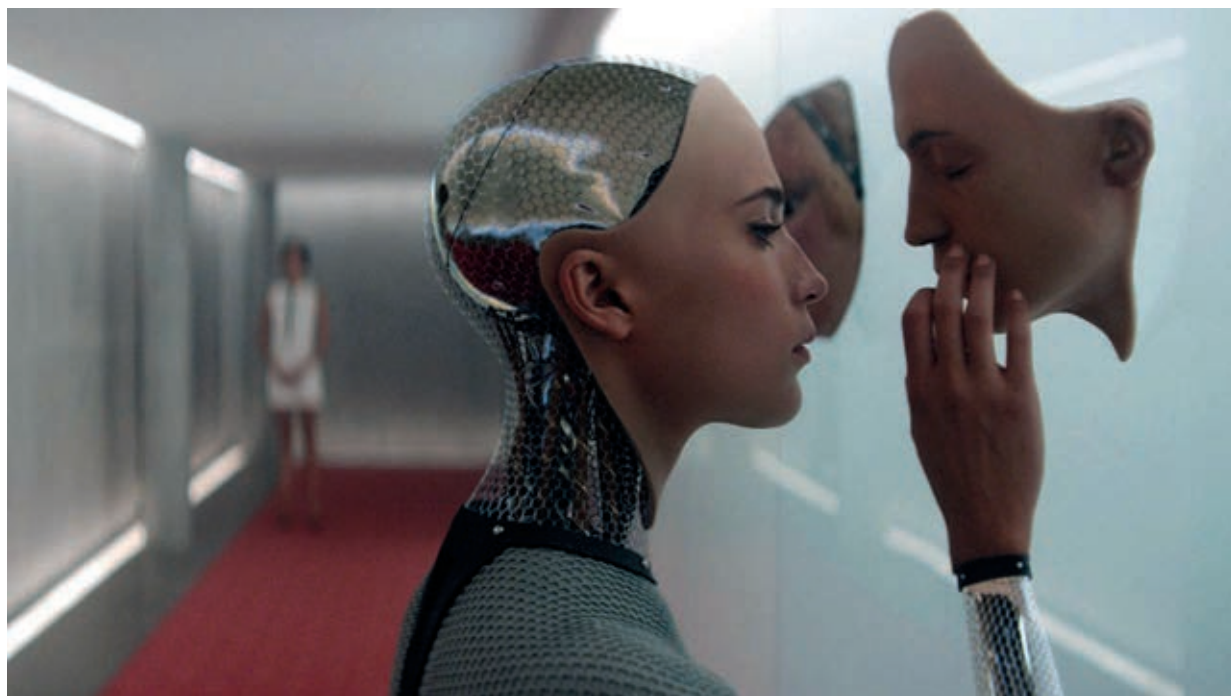
Fotografia: Valerio Azzali

Musica: Valerio Vigliar

Cast: Lucia Mascino, Thomas Trabacchi, Carlotta Natoli, Iaia Forte, Valentina Bellè, Camilla Semino

# Ex Machina

## Amori artificiali



### Paolo Ciuccatosti

È possibile costruire un'I.A. (Intelligenza Artificiale), dalle algide fattezze dell'attrice Alicia Wikander, talmente credibile da superare il *test* di Turing e ammaliare tanto noi quanto i protagonisti del film di Alex Garland *Ex Machina*?

Lo sceneggiatore e regista sembra accettare la sfida e proporci un film rompicapo che si struttura come un *thriller* psicologico. In esso, i protagonisti si sfidano reciprocamente in un gioco di alleanze, tradimenti e sensualità in un *climax* di *pathos* ascendente, dal finale inatteso.

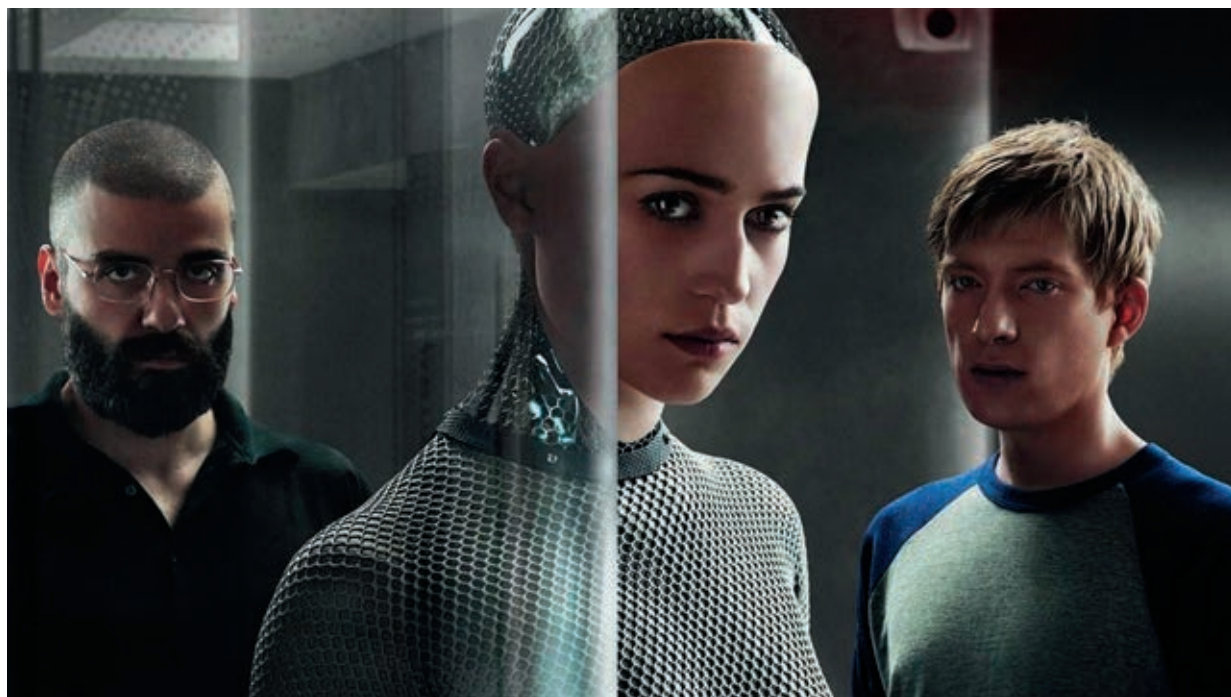
Il brillante programmatore ventiseienne Caleb Smith (Domhnall Gleeson) è invitato come vincitore di un viaggio premio nella solitaria dimora - laboratorio del suo capo Nathan (Oscar Isaacs), un genio informatico che ha fatto fortuna creando un motore di ricerca planetario simil - Google: il *Blue Book*.

Qui, isolati in una casa cablata e ipertecnologica, apprendiamo che Nathan ha creato un'I.A. e vuole sottoporla al *test* di Turing usando Caleb come sperimentatore. Ma subi-

to il regista ci mostra il suo *coup de théâtre*: l'I.A. dalle sensuali forme femminili viene presentata a Caleb in persona, contravvenendo alla regola secondo cui lo sperimentatore non deve vederla durante il *test*.

Al contrario Ava, questo è il nome datole da Nathan, interagirà in diverse sessioni con il giovane programmatore, instaurando un rapporto in cui non sarà solo lui a porre domande e interrogare ma, tale ruolo, sarà cambiato e la stessa Ava si metterà nei panni di colei che svolge le funzioni dello sperimentatore.

Ma come funziona la sua intelligenza? Apprendiamo che Nathan ha utilizzato tutte le informazioni degli utenti del *Blue Book* come base dei complessi algoritmi della "mente" di Ava, la quale possiede quindi una sorta d'intelligenza collettiva che si modula sulle frequenze del motore di ricerca. Non quello che la gente pensa ma come la gente pensa, è ciò che conta, dirà lo stesso Nathan a uno stupito Caleb. Quindi, nel corso del film, vediamo diverse sessioni in cui Caleb e Ava interagiscono e, con studiati



piani sequenza e voci fuori campo, assistiamo quasi a un innamoramento tra i due. Ava sembra possedere una coscienza e, durante alcuni *blackout* che lei stessa è in grado di attuare, suggerisce a Caleb di non fidarsi troppo di Nathan, perché questi sarebbe un bugiardo e un opportunist. Il ragazzo intuisce la verità: egli è stato scelto perché privo di una famiglia (i genitori sono morti in un incidente) e di una compagna e quindi maggiormente adatto come soggetto disposto a prestarsi al gioco orchestrato da Nathan, il quale suggerisce anche un intreccio sensuale ed erotico tra Caleb e Ava. Il miliardario ha poi creato un'altra I.A., Kioko, che sembra prestarsi a soddisfare anche le sue pulsioni più carnali.

Ecco quindi che sono entrati in scena tutti i protagonisti di questo film lento, studiato, caratterizzato da una fotografia che rasenta la perfezione e da una sceneggiatura ben cadenzata

Esso ci offre i migliori spunti di riflessione nei dialoghi tra Caleb e Ava, Caleb e Nathan, dove tra le divagazioni filosofiche 'dell'esperimento di Mary' nella stanza in bianco e nero, le intuizioni artistiche di Jackson Pollock, di cui campeggia un dipinto nella dimora di Nathan, e le discussioni su cosa sia davvero un I.A. in termini di memoria e linguaggio, assistiamo a dei veri pezzi di bravura.

Effettivamente, man mano che il film procede, ci chiediamo se Ava possieda davvero una coscienza, perché manifesta un evidente desiderio di libertà unito a un talento artistico che esprime creando disegni.

Come Caleb, anche lo spettatore è invitato a prendere una decisione: cosa fare quando Ava manifesta l'intento di scappare e suggerisce al programmatore il modo di farlo? Il prometeico Nathan non permetterebbe mai alle sue creazioni di poter fuggire dalla residenza dorata in cui le ha

intrappolate e così, in un crescendo d'immagini disturbanti e violenza non più così velata, assistiamo alla scena che precede il finale. Caleb, durante una delle sbornie notturne di Nathan, ha aperto le stanze che tengono prigioniere le due donne per cercare la resa dei conti, ma avrà la peggio: Frankenstein si ribella al suo creatore e così, di concerto, i due *robot* assalgono e pugnalano a morte Nathan.

Caleb, che nel frattempo era stato stordito da Nathan, rinviene e ci aspetteremmo tutti che Ava decida di scappare con lui (Kioko rimarrà sullo sfondo, disattivata da Nathan) ma non sarà così.

Ava, infatti, lascerà Caleb solo nella casa dopo aver chiuso tutte le uscite e preso la *keycard* fondamentale per uscire dall'edificio; a nulla varranno gli sforzi del programmatore per guadagnare la fuga. Vestita con abiti femminili trovati nella casa, Ava sarà prelevata dall'elicottero che accompagna Caleb alla casa - rifugio - cibernetica della scena iniziale del film e inizierà a mescolarsi tra la gente; proprio come Mary la scienziata, una volta uscita dalla sua stanza in bianco e nero, farà esperienza dei colori del mondo. •

### **Titolo originale: Ex Machina**

Pase di produzione: USA

Anno: 2015

Regia: Alex Garland

Sceneggiatura: Alex Garland

Fotografia: Rob Hardy

Musica: Ben Salisbury, Geoff Barrow

Cast: Domhnall Gleeson, Alicia Vikander, Oscar Isaac

Premi: Oscar 2016 per i migliori effetti speciali



# Xavier Dolan

## Il futuro del cinema

### Antonella Dugo

L'ingresso di X. Dolan nel mondo del cinema è stato sorprendente e di forte impatto. Il suo primo film, girato a diciannove anni, *J'ai tuè ma mère*, presentato a Cannes nel 2009, vince tre premi e desta l'immediata attenzione dei critici e grandi aspettative per i successivi lavori di questo giovane regista canadese, sceneggiatore, attore, montatore e produttore dei suoi film. Dal primo film ad oggi X. Dolan ha realizzato altri sette lungometraggi, tutti presentati ai Festival di Cannes o Venezia, accolti con favore o freddezza

dalla critica, ma unanime è stato il riconoscimento della nascita di un autore, un artista, *enfant prodige* tra i più originali ed interessanti degli ultimi dieci anni e probabilmente dei prossimi.

Tutti i suoi film: *Les amours imaginaires*, *Laurence anyway*, *Tom à la ferme*, *Mommy*, *È solo la fine del mondo*, si svolgono all'interno del microcosmo familiare, baricentro della nostra essenza di individui, campo di battaglia di ognuno degli appartenenti, che cercano ascolto e compren-



*È solo la fine del mondo* di Xavier Dolan, 2016.



sione. Tema dominante dei suoi film è l'omosessualità, osservata attraverso il lungo processo adolescenziale della scoperta di sé, della propria identità e della sua affermazione in conflitto con la famiglia, rappresentata soprattutto dalla madre. Il rapporto madre – figlio adolescente o giovane adulto, è drammatico, doloroso, difficile da sanare: il giovane protagonista non può che seguire il suo destino, consapevole delle ferite che lascia negli altri e della solitudine che accompagnerà la sua vita. Essere se stessi nonostante tutto e vincenti anche se disperati. La separazione dalla madre non può che essere lacerante e violenta, per l'intensità del rapporto, sentito e vissuto, assoluto ed esclusivo da entrambe le parti. L'assenza del padre e la mancanza e/o la negazione dei genitori come coppia, rimanda alla difficile separazione da una madre arcaica ed onnipotente per poter nascere ed acquistare una propria identità. Bisogna ripetere il taglio del cordone ombelicale per essere liberi ed andare via.

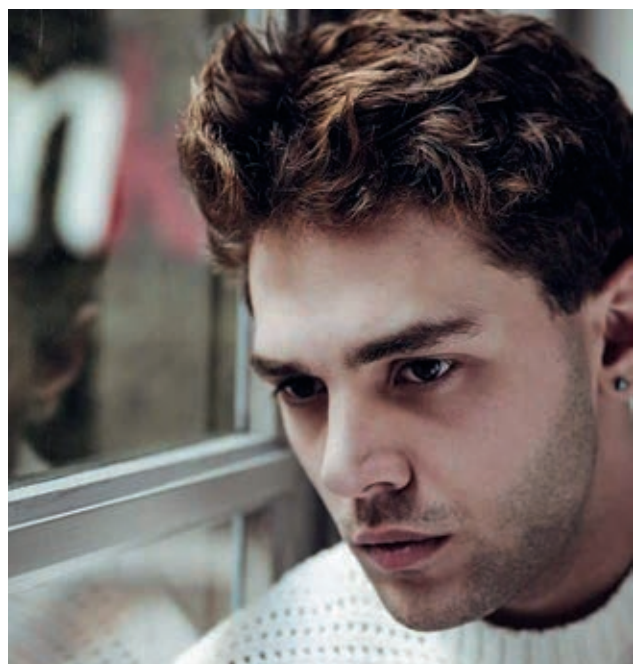
In *Mommy*, film del 2014, Grand Prix della giuria a Cannes, *ex aequo* con J. L. Godard, il rapporto madre – figlio non si risolve ma collassa nell'impossibilità reciproca della madre e del figlio di riuscire ad emergere dalla vischiosità del legame patologico ed esclusivo. È il film più maturo di X. Dolan per intensità e capacità di penetrazione nella psiche dei protagonisti, ma soprattutto nel rappresentare una storia d'amore, di grande amore malato ed impossibile. Diane è una donna fragile che gestisce la propria vita con grande difficoltà, passando da un estremo all'altro, con un rapporto con la realtà doloroso e perdente; il figlio Steve, inquieto e violento è sopraffatto dai suoi stati d'animo, che non riesce ad esprimere se non con azioni incongrue e distruttive; il loro rapporto è intenso, Diane ama suo figlio e cerca di fare il possibile per evitare il ricovero che è spesso inevitabile. Il film è stato girato in formato ridotto 1:1, proprio per dare il senso di forte claustrofobia della storia in cui vivono i protagonisti, con fallimentari tentativi di apertura e contatto con il mondo e con la realtà rappresentata dall'entrata in scena di un'altra donna che si pone terzo tra la madre e il figlio e prova a dare stabilità alla vita dei due, ma la situazione precipita e il ragazzo viene definitivamente ricoverato.

*Mommy* è considerato il suo film più riuscito ed un capolavoro. Il regista mostra un'eccezionale padronanza del mezzo ed uno stile personale che rivela una conoscenza profonda di come l'immagine possa raccontare drammi personali fortemente coinvolgenti per lo spettatore; caratteristica del suo stile è la capacità di azzerare la distanza con il pubblico, che viene immediatamente sollecitato e inglobato nello schermo dalla forza travolgente dell'autore: uso continuo dei primi piani, dialoghi banali che confermano il dolore e l'impossibilità di comunicare, luci e colori che riflettono stati d'animo, pensieri che i protagonisti non riescono a comunicare né a dire a se stessi, tutto sembra svolgersi nel mondo interno, ed una straordinaria capacità di sfruttare la musica e di renderla indispensabile al racconto. Assistiamo ad una nuova forma di melodramma con al centro la famiglia che non riesce a salvarsi con la forza del legame, dell'amore, ma è travolta dalla distruttività che si scatena da parte dei singoli membri, per l'incapacità e l'im-

possibilità di ognuno di assumere su di sé la responsabilità dei propri problemi e della propria vita.

Questo è il mondo che X. Dolan rappresenta in tutti i suoi film con sguardo analitico e penetrante, dando voce al dramma esistenziale che riguarda ognuno di noi. L'ultimo film di X. Dolan *È solo la fine del mondo* è tratto da un lavoro teatrale di J. L. Lagarce, girato a ventisette anni. Qui siamo in un momento diverso della vita del solito eroe dei suoi racconti. La separazione dalla famiglia si è consumata ormai da lungo tempo, Louis vive solo a Parigi, dove è diventato un brillante drammaturgo ed ha interrotto i contatti con la famiglia da dodici anni. Malato terminale, decide di tornare a casa per annunciare la sua morte e salutare la madre ed i fratelli: inizia così una cerimonia degli addii che il protagonista vive da solo in silenzio, per l'impossibilità di comunicare la sua prossima morte agli altri. Il suo arrivo è una bomba per i componenti della famiglia, che lo aggrediscono con i loro fantasmi e vomitano su di lui tutta l'infelicità della loro esistenza, chiedendo a Louis, l'assente, l'altro, risarcimenti e soluzioni per le loro inquietudini. Louis si fa maneggiare, accetta di subire le urla disperate degli altri in silenzio, per vergogna e senso di colpa, come unico mezzo per colmare la distanza, la sua separazione dagli altri, non può prendere la parola, *È solo la fine del mondo*: il suo. Un grande successo X. Dolan lo ha ottenuto soprattutto presso i giovani, gli adolescenti, che ne hanno fatto un autore di culto, unico in grado di parlare del loro mondo: di quel pozzo profondo dove l'adolescente è immerso e dal quale deve faticosamente emergere per approdare alla realtà della vita adulta. In un'intervista X. Dolan ha dichiarato che molti gli attribuiscono una grande cultura cinematografica, ed associano i suoi film a grandi registi, mentre il suo film preferito e, a suo avviso, l'unico che ha influenzato il suo lavoro è *Titanic*; forse è vero: non annegare ma sopravvivere alla perdita e al lutto, questo è il probabile messaggio. •

Xavier Dolan





*L'ordine delle cose* di Andrea Segre, 2017.

# Migrazioni e nuove frontiere

## Dialogo con Andrea Segre

### Barbara Massimilla

Da anni dedichi le tue creazioni filmiche a un tema che oggi più che mai ci coinvolge tutti: il diritto di ogni uomo a migrare. Nelle tue opere il rispetto profondo per i migranti verso la loro scelta esistenziale del “viaggio” e di vivere in altri luoghi, si esprime su un doppio registro, quello riflessivo analitico etico, e quello artistico poetico.

Nei film e documentari che hai realizzato finora, il sotto testo che attraversa la narrazione ricerca il senso delle cose, la loro coerenza, per ricongiungersi alla fine delle storie in un punto preciso e visibile che ci interroga sul nostro impegno e sulle nostre responsabilità come esseri umani nei confronti delle vite degli altri.

*L'ordine delle cose* il tuo ultimo film presentato fuori concorso alla Settantaquattresima Mostra Internazionale del Cinema di Venezia – secondo quanto hai dichiarato – esprime, nel raccontare il mondo del protagonista, la

“condizione di molti di noi in quest’epoca che sembra aver metabolizzato l’ingiustizia”. La tensione psicologica e la crisi del personaggio principale diventano anche le tue... le nostre, rappresentanti del mondo euro nord occidentale, ponendoci di fronte al problema su come poter affrontare davvero questa crisi.

Riguardo alla personalità di Corrado, il protagonista del film, mi piacerebbe approfondire la scena in cui nella prigione libica avviene l’incontro con Swada, la donna somala con la quale entra in contatto.

Il processo dell’immedesimazione che ruolo ha nelle dinamiche che descrivi?

Nei miei lavori ho cercato di comprendere a fondo il vissuto degli individui costretti a viaggiare irregolarmente poiché è stato tolto loro questo diritto. Nel film *L'ordine delle cose* volevo pormi invece dall’altro lato, addentrarmi nel vissuto di una persona particolare, un alto funzionario del

Ministero degli Interni italiano specializzato in missioni internazionali contro l'immigrazione clandestina, in qualche modo uno di noi riguardo alla posizione storica e umana nella quale siamo immersi. Il suo fare è molto comune e facilmente immedesimabile da parte del pubblico. Lo spettatore europeo medio può capire che cosa il personaggio di Corrado sta vivendo e pensando nella solitudine della stanza d'albergo davanti al computer, può rispecchiarsi negli sviluppi della storia e partecipare alla sua struttura narrativa seguendo una linea guida di pensiero fino alla fine del film.

Rispetto al momento al quale accenni quando Corrado incontra Swada, il loro rapido scambio avviene dopo l'affronto inferto dai libici al protagonista per avergli esibito il cadavere del fratello della donna, deceduto in seguito alle torture subite. Un modo dei libici per minacciare cosa sono capaci di agire riguardo al conflitto con gli europei. Davanti a quel cadavere né Corrado né i carcerieri si coprono il naso per difendersi dall'odore della morte. Entrambi mettono in scena una dinamica militare di sfida, misurano le forze e il potere di ognuno. Corrado è immerso in quella situazione conflittuale con i libici quando Swada lo ferma e gli affida la *card* che gli consentirà di conoscere la sua storia. Le concede attenzione solo perché è adirato nei confronti dei carcerieri. La rabbia verso i libici fa scattare una sorta di complicità verso la donna somala, Corrado non compatisce Swada per l'uccisione del fratello. A quella morte smette di pensarci subito, non affiora in lui quel ricordo, perché semplicemente pensa a svolgere il proprio lavoro, come accade nella scena successiva quando a cena contratta con il capo dei libici i lati economici e richiede in cambio il loro intervento per bloccare il flusso dei migranti. In quel passaggio Corrado agisce solo una dinamica professionale, i guai – tra virgolette – iniziano quando inserisce la *card* nel computer e incomincia a vedere la vita di Swada. Scopre il suo nome e cognome, gli attestati di studio, Swada e suo fratello che parlano delle loro vite. In quel momento commette l'errore che non avrebbe dovuto fare ossia conoscere la storia di un prigioniero.

**Nella costruzione del personaggio di Corrado si evince come sia un individuo che tiene fortemente sotto controllo le emozioni, le controlla anche con dei rituali e tratti ossessivi, le sue manie di precisione gli 'servono' per tenere a bada un suo sentire profondo e svolgere una professione che non cede all'immedesimazione verso la sofferenza dell'altro e le perdite che subisce. Corrado si personifica totalmente nel ruolo che ricopre e bypassa la sua interiorità in relazione a una realtà molto dolorosa. Riflette una tendenza molto diffusa in occidente, una sorta di anestesia emozionale e schizofrenia europea nei confronti del dramma migratorio.**

È il momento in cui inserisce la *card* nel computer che cambia tutto, quando inizia a interessarsi al destino di Swada e guarda veramente in faccia la realtà di quella donna, cosa che non avviene nel centro di detenzione. Nelle scene precedenti Corrado rappresenta una specie di 007 italiano che compie la sua missione nel modo più efficiente ed efficace possibile, non traspare nulla delle sue



*L'ordine delle cose* di Andrea Segre, 2017.

tensioni tra etica e ragioni di stato. La sua visita nel centro di detenzione è finalizzata soltanto a capire come si gestisce quella realtà, come sono le persone che la gestiscono, mentre non prova nessun interesse a sapere come vengono trattati i migranti in quelle carceri. È bravo a interagire con il nemico, libico o turco, che deve far diventare suo alleato, anche se li considera tutti dei 'bastardi' perché non vogliono tenere i migranti, ma lui riesce a escogitare un modo per farglieli tenere per raggiungere il suo scopo. Sul campo Corrado non compie nessun errore, difatti la missione va benissimo. I problemi etici nascono dentro di noi che seguiamo lo sviluppo narrativo della storia ma non nella sua mente, noi come osservatori esterni possiamo leggere tra le righe tutto il resto. Non si sofferma sulle condizioni di sofferenza e precarietà dei migranti, nota solo le caratteristiche della struttura, i comportamenti dei miliziani, se ci sono interventi da fare nel centro di detenzione per migliorare le apparenze.

Il suo problema nasce quando compie l'errore di inserire la *card* e scoprire l'identità di Swada.

**La scoperta che i migranti hanno un volto, un nome e un cognome, dei desideri, avviene attraverso le immagini che animano lo schermo del computer, il bel volto della donna somala, la figura del giovane fratello che parla. L'avvicinamento avviene sul piano immaginale nella solitudine della stanza d'albergo, come se questo spazio protetto da sguardi esterni fosse l'unico luogo per concedersi l'apertura verso una dimensione empatica. A questo punto l'incontro via skype anche se mediato dal racconto per immagini assume una tonalità fortemente umana. In particolare quando nonostante il suo scudo difensivo Corrado accoglie la richiesta di Swada di esporre il computer fuori dalla finestra per vedere Roma. Dimentica per qualche istante il suo ruolo, ha un cedimento forte, anche lui è coinvolto. Si lascia sedurre dal desiderio di Swada che non ha nulla di erotico, non è la bellezza della donna somala ad attivare in lui l'empatia, bensì il mondo che le appartiene, la sua vitalità, la voglia di conoscere nuove realtà, l'amore per la cultura. Emerge l'immagine calda di Swada che infrange lo stereotipo agghiacciante: quello che omologa i migranti a persone prive di spessore,**



*L'ordine delle cose* di Andrea Segre, 2017.

senza un volto, un'identità. In quel passaggio Corrado sembra un po' perdersi nonostante la sua missione in un'inattesa scoperta che stimola in lui una risonanza emozionale, sorride all'idea di poter aiutare Swada a migrare in Finlandia, mostra un coinvolgimento che riaffiorerà per altri motivi anche nel finale del film, in quella lacrima che trattiene nell'ultimo fotogramma. Sull'incontro che avviene tra Corrado e Swada filtrato dalle immagini del computer, mi tornano in mente le parole di Hanna Arendt, "ripensare l'immaginazione come organo morale", ma anche come attivatore di affettività.

Questo percorso è il processo di sensibilizzazione che lo attraversa dall'istante in cui infila la card nel computer, quel gesto cresce gradualmente dentro di lui, infondo Corrado spera di portare a termine sia la missione per il Ministero, sia di favorire l'approdo di Swada in un paese europeo.

Quando le mostra Roma dalla finestra dell'albergo, è il momento centrale del film; cade la linea, noi rimaniamo da soli con lui nella stanza e lui ha un mezzo sorriso perché immagina di realizzare entrambe le cose. Ne è convinto anche mentre raccoglie la sabbia nelle boccette di vetro guardandola in controluce di fronte al mare sul litorale libico. È contento perché nella sua logica è riuscito a fare quel compromesso che anche i politici nella realtà si augurano: di fermare il flusso e al contempo di compiere un gesto umanitario. In pratica il sogno di ogni politico che vuole conquistarsi una visibilità. Siamo il paese che salva vite umane ma sappiamo anche tutelare la sicurezza! Riduciamo i rischi e lo facciamo con solidarietà: il *mantra* delle forze democratiche moderate europee, dobbiamo tutelare la sicurezza ma essere anche rispettosi dell'altrui sicurezza.

**Alias una profonda ipocrisia poiché questa quadratura del cerchio è impossibile.**

Certamente, è il modo per coprire la vera causa di tutta questa storia. Dal momento che noi abbiamo negato il diritto

al viaggio alle persone che ne avevano bisogno. Devi evitare che la gente si metta a pensare che noi stiamo schiacciando i diritti di quanti avevano bisogno. Come se prendessimo i nostri disoccupati italiani e anziché cercare di aiutarli li avessimo messi in prigione. È questa la situazione su scala mondiale. A coloro che necessitano di mobilità perché vivono in condizioni difficili, gli abbiamo negato il viaggio costringendoli a farlo con i criminali, poi se li intercettiamo li mettiamo in prigione.

**Diversamente penso al mio campo come psicoanalista che all'interno dell'Associazione DUN accoglie migranti e rifugiati prendendosi cura di loro sul piano psicologico, del loro essere sospesi.**

**Cosa ti aspetti dunque riguardo al futuro per rispettare lo ius migrandi?**

Basterebbe un semplice aereo per i migranti economici e il corridoio umanitario per coloro che fuggono da una guerra o da situazioni critiche come i siriani, gli eritrei, i somali e molti altri. Non si tratta di convincerli a non partire perché l'occidente può elargire contributi migliorando le loro società e la loro economia. Come abbiamo trasformato tante immigrazioni irregolari in immigrazioni regolari? penso agli stessi italiani, agli albanesi, ai cinesi, così dobbiamo avere il coraggio di operare questa trasformazione anche per chi vuole partire dai propri luoghi d'origine per trasferirsi altrove. L'85% dei migranti che fanno morire nelle prigioni, o quelli che sono espulsi per diniego delle richieste d'asilo, oppure quanti si sono rimpatriati volontariamente, tutti quanti sono gente che dovrebbero avere il diritto di muoversi regolarmente.

Questa è la soluzione ed è ampiamente sostenibile, molto meno costosa del sistema securitario e non vuol dire che apro le frontiere e faccio arrivare tutti in maniera incontrollata. Significa che permetto alle persone di viaggiare come ci spostiamo noi occidentali. Dare diritto al viaggio vuol dire aumentare la sicurezza partendo anche dai diritti degli altri. Questa è la strada che andrebbe perseguita e non deve essere confusa con i canali umanitari o con il salvataggio delle persone in mare. Non voglio che le persone attraversino il mare, non voglio che le ONG le salvino in mare, è una distorsione.

Voglio che una persona del Burkina Faso possa andare al consolato norvegese del suo paese e dichiarare che vuole ricongiungersi a suo fratello in Norvegia, se il diritto gli viene negato si deve indagare sul motivo di questo rifiuto. Invece, non esiste per queste persone tale possibilità. Non possono realizzare un progetto simile, tale situazione si ripete da vent'anni, ormai nemmeno provano più a chiedere. Passano direttamente ad attraversare il deserto e ad andare verso la morte.

**Non possono realizzare il progetto a causa del cinismo euro occidentale, per le politiche egemoniche del Nord e l'inesorabile processo di disumanizzazione che è in**

**atto? Le soluzioni che proponi potrebbero essere attuate immediatamente eppure non avviene. Perché?**

Perché abbiamo deciso di costruire uno spazio protetto, tenendo fuori quelli che non hanno abbastanza economia da portarci dei soldi e abbiamo capito che questa nostra fortezza occidentale permette due grandi vantaggi. Il primo riguarda lo sfruttamento facile di chi arriva illegalmente senza diritti e alimenta una fascia di economia nera sempre necessaria al sistema capitalistico, sistema che non avrebbe una crescita abnorme del profitto se fosse sempre ancorato alla sfera dei diritti dei lavoratori.

Il secondo vantaggio perché l'immigrazione è una vera manna politica. È un tema su cui si costruiscono le campagne elettorali, senza che le persone coinvolte possano replicare qualcosa, poiché questi individui non hanno diritto al voto. Perché dunque modificare lo stato delle cose? Qual è l'interesse strutturale che mi spinge a cercare di cambiarle?

**Nel film la ricostruzione della realtà delle carceri libiche l'ho vissuta come l'esatta rievocazione che molti pazienti migranti mi hanno descritto. Hai riferito che diverse comparse ti suggerivano che taglio dare ad alcune riprese, molte scene erano condivise e costruite con te.**

La fase preparatoria del film è iniziata un anno prima. Avevo chiesto a due persone di cui mi fido, molto capaci come mediatori interculturali, di fare delle sezioni ufficiali di *casting*, individuare tra le comparse dei referenti che comprendendo cosa stavamo per girare potevano aiutare gli altri a immaginare come mettere in scena un vissuto esperienziale ed esistenziale molto duro. Narrare cosa accade quando si è rinchiusi in una prigione libica, immaginare le violazioni fisiche dei corpi e della dignità. Se scoprissi che mia figlia è stata legata mani e piedi e le hanno orinato in faccia, sarebbe devastante immaginarlo su mia figlia, invece esiste una fascia d'umanità – che è la stessa alla quale abbiamo tolto il diritto al viaggio – che questo vissuto lo condivide e sa cosa vuol dire perché è accaduto al fratello, alla moglie, all'amico, alla persona che gli stava accanto. Partecipare a un film come *L'ordine delle cose* che descriveva la realtà dei centri di detenzione, diventava un ulteriore modo di condividere quel vissuto. Non abbiamo trovato difficoltà nel coinvolgere le persone a raccontare quel vissuto a chi non lo conosce. Erano felici di rappresentarlo e chiedevano di mettere in scena situazioni anche più violente perché più vicine alla realtà traumatica che avevano subito. Non ho voluto seguire questo suggerimento per due motivi, lo sguardo nel centro di detenzione resta quello di Corrado e lo spettatore vede quel luogo attraverso di lui. L'altro motivo perché non volevo insistere sulla leva della spettacolarizzazione del dolore e ottenere una sorta di attenzione voyeuristica, desideravo coinvolgere da altri punti di vista.

**Le persone che hanno partecipato a quelle scene hanno percepito che anche attraverso di te e il tuo film potevano fare la loro denuncia. Avere voce.**

Assolutamente. Pensa alla massa di gente che è stata sottoposta a questa ingiustizia. Nel film coloro che l'hanno

subita nella realtà hanno avuto modo di raccontarla come potevano, sono persone che non hanno strumenti, sono "nemici" che sconfiggiamo di sicuro, perché non dispongono dei mezzi d'informazione, organizzazioni politiche, eserciti. È un "nemico" che battiamo in assoluto. Nonostante tale consapevolezza noi occidentali spendiamo sempre di più per "affrontarlo" perché questo "nemico" si sta ingigantendo. L'unica arma che possiede è il "corpo", per questo il "nemico" sta facendo partire anche i bambini e le mogli, per questo anche noi dobbiamo "ingrossarci", per fermare i bambini e le mogli. La crescita numerica dei minori e delle donne nei flussi di immigrazione è nota. Inizialmente i primi a intraprendere il viaggio, erano giovani uomini, pionieri e avventurieri, che hanno battuto la strada per trovare poi le porte chiuse. Adesso per quella via si avventurano persone di tutte le età, perché l'unico strumento in loro possesso in questa guerra è il corpo. E quindi mettono su quelle barche più corpi e più vulnerabili possibili con la speranza di accedere a quel piccolo spazio che l'ipocrisia occidentale ti lascia: quello della compassione. Basti pensare alle violenze alle donne e al livello raggiunto dalla nostra ipocrisia; sappiamo che in questo momento ci sono almeno cinquantamila donne dai quindici ai venticinque anni stuprate tutti i giorni dentro i *lager*. Lo sappiamo perché lo dicono i politici e gli stessi dirigenti dei governi europei. L'ipocrisia è talmente forte che ormai non abbiamo più bisogno di nascondere la verità. Intanto si pensa di "riparare" la violenza stanziando soldi per migliorare le condizioni delle carceri libiche. I governanti europei non negano questa realtà ma non aggiungono che tutto ciò che accade è conseguenza della nostra strategia. Un paradosso, come se durante una guerra ci si dispiacesse che i prigionieri catturati siano stati feriti per mano nostra.

Perversioni della schizofrenia europea che sta provocando e mantenendo forme di schiavismo rovesciate. Speriamo che la cultura e un modo più umano di creare idee e costruire ponti verso la solidarietà ci aiuti a smascherare le strategie paradossali concepite per protrarre condizioni di dipendenza e diseguaglianza tra il nord e il sud del mondo e preservare intatta la fortezza occidentale.

Ammiro la tua determinazione e spero che continuerai a non mollare la ricerca di verità e di senso attraverso il cinema per "cambiare l'ordine delle cose".

Andrea Segre



# Il futuro è già qui

## PSYCHO-PASS, o della felicità obbligatoria e dell'eclissi del desiderio

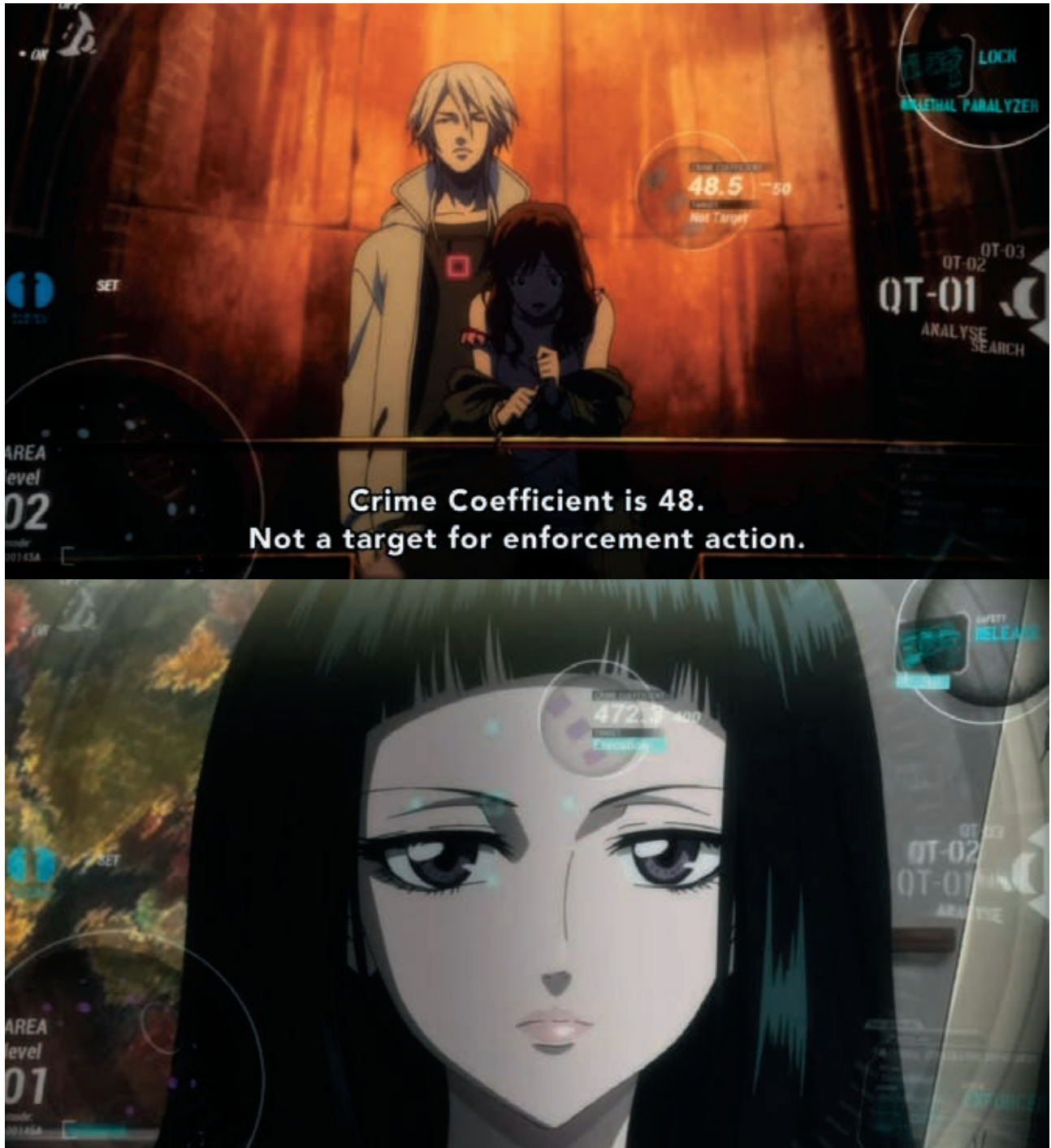
**Lorenzo Marras**

Psycho-Pass è una serie animata giapponese del 2012, prodotta dallo studio IG, diretta da Naoyoshi Shiotani e Katsuyuki Motohiro e scritta da Gen Urobuchi.



L'anno è il 2112, il Giappone vive una nuova epoca d'isolazionismo e il sistema, riuscendo a massimizzare la felicità dei cittadini, sembra aver raggiunto un livello di amministrazione burocratica e ordine sociale ideali, dove la coesione, l'armonia e la pacificazione sono una realtà. Ciò è stato possibile grazie alla costruzione del Sibyl System, un'avanzata "IA" in grado di determinare quello che viene definito come Psycho-Pass. Lo Psycho-Pass è il risultato di una misurazione e valutazione - grazie ad uno strumento chiamato Cymatic Scan e in grado "leggere" lo spettro energetico degli organismi viventi - dell'animo dell'individuo, il suo stato psichico, le sue attitudini e il suo eventuale contributo alla società. Il Sibyl System, essendo deputato a fare il calcolo istantaneo dello Psycho-Pass, assume tutti i poteri sulla giustizia penale e civile, che esercita con criteri considerati oggettivi e insindacabili. Per aiutare il Sibyl è predisposta un'unità anticrimine (CDI) composta di un numero minimale di personale, il quale in verità deve soltanto limitarsi a eseguire gli "oracoli" del System, demandandogli tutte le decisioni e la responsabilità

delle proprie azioni. Monitorando in tempo reale lo Psycho-Pass della totalità dei cittadini, il Sibyl è in grado di stabilirne il “livello di stress”. Superato un certo numero (tra 100 e 300) l’individuo è considerato criminale latente e allontanato dalla società. A quel punto se ne predisporrà un ciclo di cure che se riporterà lo *stress* a livelli normali permetterà di reinserire il cittadino nella società, altrimenti sarà emarginato per sempre. Se il livello di *stress* supererà le 300 unità, l’individuo non solo sarà ritenuto irrecuperabile a ogni funzione sociale, ma anche considerato una minaccia imminente e quindi potrà essere immediatamente giustiziato. Il Sibyl, però, non si limita a decidere per



quanto riguarda la legge e l’ordine, ma ha giurisdizione anche sulle attitudini di ogni individuo, determinandone la vita e il ruolo da assumere nella società.

La storia narra le vicende di un’unità del CDI, che nel seguire diversi casi di cittadini dallo *stress* elevato, s’imbatte in un problema ancor più serio: un individuo - Shōgo Makishima - in grado di mascherare completamente il pro-

prio Psycho-Pass e così non essere soggetto al giudizio del Sibyl né imputabile di alcunché a prescindere dalle azioni criminali che compie. L'esistenza di un individuo del genere rappresenta non solo una minaccia per l'incolumità delle persone, ma anche e soprattutto per lo stesso sistema sociale gestito dal Sibyl System.

*Psycho-Pass* non è solamente un'avvincente storia di *science fiction* pervasa da tematiche mature e complesse, nonché drammatizzata, diretta e animata ad alto livello. Come gran parte della Sci-Fi d'autore, infatti, può essere a buon diritto letta come un esperimento di futuribilità, cioè un tentativo di esplorare tendenze sociali e politiche già in atto nella nostra epoca e che potrebbero trovare una concretazione in un futuro non poi così lontano.

*Psycho-Pass* è frutto della mente di Gen Urobuchi, celebre per una scrittura sempre fuori dagli schemi e per plot complessi e controversi, spietati e "sovversivi" (dei generi). L'immaginario di Urobuchi, infatti, è ben lontano dall'ottimismo animatico dei 1970s, quello dell'epica positivista e umanista di un Matsumoto.

In questo senso, *Psycho-Pass* è un'opera dai molteplici livelli di lettura, difficile da ridurre a un significato univoco, piena com'è di *double bind* tipicamente tragici.

Molto si potrebbe scrivere, ad esempio, di Shōgo Makishima, questa sorta di Stavrogin giapponese. Personaggio sofisticato ed affascinante, Makishima è l'incarnazione perfetta del nichilista politico e la contraddizione stessa del Sibyl System. A differenza dello Stavrogin dostoevskijano, Makishima però, esattamente come un'Antigone postmoderna, è un uomo schiacciato dal proprio desiderio. Gli autori, così, possono fare del *main villain* anche un eroe carismatico, nonostante che il suo desiderio di salvezza attraverso la distruzione ne mantenga intatta tutta la glaciale e feroce sociopatia.



Ed è così che in *Psycho-Pass* viene messo in scena uno dei *topoi* preferiti dall'autore, e cioè la critica della ragione utilitaristica.

E se Urobuchi narra di un futuro immaginario, finzionale, la nostra realtà, quella dei 2010s, a guardarla attraverso non sembra poi così distante dall'ideale del Sibyl System. Non solo perché l'ideologia utilitaristica, aggiornata alla società informatica e informatizzata, permea sempre più ogni aspetto della nostra vita; ma anche dal punto di vista tecnologico, perché il tempo presente non appare molto diverso dalla finzione di *Psycho-Pass*: *Ubiquitous Computing*, *Internet of Things*, *Ambient Intelligence*, *Organic Computing*, *Big Data Organization* e diffusione delle ICTs, sono tutte realtà attuali e pienamente operative del mondo dei 2010s. Si pensi che negli ultimi anni, al fine di rendere una realtà concreta l'Internet of Things, sono stati installati quasi due miliardi di dispositivi tecnologici che monitorano in continuazione e in tempo reale la vita degli utenti. In questo senso l'*UbiComp* (riassumiamo così la totalità delle tecnologie, metodologie e ideologie sopracitate) già ora è in grado di abbozzare con un grado quasi prossimo alla verità il profilo psicologico della personalità degli utenti. Peraltro già da tempo ci sono avanzate ricerche sulla possibilità di quantificare, misurare e determinare l'inconscio e con esso il desiderio.

Portando all'estremo tali tendenze tecnologiche e politiche, Urobuchi sembra chiedersi: che cosa ne è di ciò che oggi siamo soliti definire come umanità, in un mondo perfettamente e compiutamente, tecnologicamente, utilitarista? Cosa ne è dell'uomo in una civiltà senza *stress*? E dov'è che risiede la "giustizia", in quello che Foucault ha definito come panoptismo?

Perché questo è abbastanza esplicito: cos'è il Sibyl System se non il sogno di Bentham, l'incarnazione di una società basata sulla logica e la misurazione matematica delle felicità, e nella quale è possibile risolvere ogni contraddizione o iniquità sociali, permettendo così una quiete diffusa e l'assenza di *stress* e dolore. Il Sibyl System, in questo senso, diventa il garante di quella "felicità" alla quale tende la mente razionale dell'uomo e che sola permette l'esistenza di una società appunto armoniosa e pacifica.

Il Sibyl System può finalmente "rivelare ciò che si nasconde nell'animo umano, mettendo a nudo i segreti della mente" e riuscendo così ad "oggettivare" la natura di ogni essere umano, la sua essenza, per così chiudere l'uomo nella prigione del proprio sé, impossibilitato ad essere diverso da ciò che il Sibyl ha stabilito.

Non è un caso che in *Psycho-Pass*, essendo ogni deviazione criminale risultato di un disequilibrio della salute mentale (l'aumento dell'indice di stress diventa un coefficiente di criminalità) e un pericolo per la società- il ministero della salute, quello del welfare e quello della giustizia vengono accorpate in un solo dipartimento, denominato *Ministry of Welfare*: la salute psichica diventa salute pubblica e l'amministrazione giudiziaria estensione della salute.



te pubblica (*Public Safety Bureau e CDI*). Il bene così viene a essere ridotto a benessere, la felicità a tranquillità e la giustizia a legalità (psichica).

Tutto ciò, però, a quale prezzo? Ovviamente la soppressione del libero arbitrio, la volontà e la responsabilità. Urobuchi, però, tenta di declinare tali archetipi distopici cercando di ampliarne l'orizzonte e regolarli sull'epoca - la nostra - dell'*Ubiquitous Computing*.



E quindi è così che la coppia sicurezza/libertà si trasforma in quella benessere/volontà. Soprattutto perché il libero arbitrio viene fatto coincidere con il problema del desiderio (e non, attenzione, dell'*appetitus* che è il termine esatto che traduce desiderio nell'utilitarismo).

Altrimenti detto, in Psycho-Pass il problema della giustizia non risiede tanto nella limitazione della libertà individuale, che pure c'è, bensì nella soppressione del desiderio, nel suo *addomesticamento attraverso la quiete personale*. Perché, giacché si elimina ogni possibilità di non adattarsi alla realtà, allora cosa si fa se non negare ogni possibilità del desiderio, il quale è sempre *pòlemos*, al di là di ogni principio di realtà? D'altronde, il desiderio in sé e per sé è sempre anarchico. E qui ritorna in gioco ancora una volta Shōgo Makishima, espressione del desiderio, del rimosso inconscio nella società del Sibyl.

Quello che Psycho-Pass suggerisce, è che una società compiutamente utilitaristica, obbligando alla felicità, nega non solo la libertà e la volontà, ma soprattutto il dolore; anzi, verrebbe quasi da dire che elimina il diritto dell'uomo al dolore. Quel diritto che, a guardarlo bene, è alla base di ogni socializzazione originaria: l'empatia.

Non appare un caso, allora, che sempre Makishima può concludere che in una società gestita dal Sibyl System, nella quale si è costretti ad essere felici, "non esiste qualcuno che non sia solo", poiché non c'è più bisogno di rapporti sociali e/o di quel qualcosa una volta definito "comunità", così che, facendo saltare ogni meccanismo d'identificazione, di formazione e analogia del soggetto, tutte le "relazioni" diventano rimpiazzabili.

Ecco, il dolore, perché secondo Urobuchi l'assoluto utilitarista sembra proprio voler togliere all'uomo il diritto al dolore.

Talvolta, infatti, si scopre che solo al dolore gli uomini si comprendono. Perché non alla gioia, non alla felicità, gli uomini possono sperare di riconoscersi, ma soltanto a quel segno, chiamato desiderio, che sempre ci ricorda che non esiste un'essenza dell'essere umano. •



## Scenari del futuro tra cinema e serie televisive

### L'esempio di Black Mirror

#### Elisabetta Marchiori

Per chi frequenta i territori della psiche e quelli delle immagini filmiche è ormai necessario dedicare interesse alle serie televisive. È un fenomeno che si è infiltrato nella nostra cultura e inesorabilmente la va impregnando di serie in serie, di stagione in stagione, di episodio in episodio, influenzando la nostra percezione del mondo esterno e coinvolgendo in inevitabili cambiamenti il nostro mondo interno. Canali televisivi e piattaforme *streaming* ne propongono in quantità, ce n'è di tutti i generi, per tutti i gusti e per tutte le età, se ne parla tra amici, ne discutono esperti di varia formazione, vengono fuori nelle stanze d'analisi.

Tra i tanti argomenti di dibattito, uno dei più controversi è se le serie possano essere considerate "il cinema del futuro", o possano prenderne il posto. Anche il regista Bernardo Bertolucci (la Repubblica, 13 settembre 2014), in occasione della presentazione al *Festival* del cinema di Roma della prima stagione dell'acclamata *True Detective*, si è esposto nel paragonarle al cinema, chiedendosi come mai se n'è tanto appassionato: "Bisogna partire da lontano, quando mio padre mi raccontava le *fole*, le favole. Ci trovo quello che non vedo più al cinema. I bei film di questo momento per me sono dentro le serie, hanno riconquistato i tempi che il cinema ha fatto a pezzettini, ingoiato e fatto sparire; i tempi della serialità sono quelli del cinema che amavamo". Se lo dice lui, Presidente Onorario dell'European

"Non mi aspettavo di vivere nel futuro, eppure eccomi qua!"  
(da *Odio Universale*, *Black Mirror*, terza stagione)

Psychanalytic Film Festival, che possiamo considerare l'anello di congiunzione tra psicoanalisi e cinema, qualcosa di vero c'è.

Lo riprova il fatto che le serie sono presentate ai *festival* cinematografici e alla Mostra del Cinema di Venezia, e che il miglior film dell'anno questa volta non è un film: i *Chaiers du cinéma*, *Sight and Sound* e *Film TV*, riviste di settore prestigiose, hanno inserito nella *top ten* delle classifiche del 2017 la terza serie di *Twin Peaks*, di David Lynch. Nella sua episodicità, la serie garantisce la continuità e l'evoluzione della narrazione e dei suoi personaggi e, mentre intorno a noi si evolve un mondo sempre più difficile da comprendere, pieno di tragedie e paradossi, ne riprende le fila aggrovigliate e le trasforma in narrazioni dotate di una propria coerenza interna, capacità attribuita fino a qualche anno fa solo al cinema. La serialità crea un *setting* temporale specifico: come una seduta psicoanalitica, ogni episodio ha, a parte qualche eccezione, la durata di circa quarantacinque minuti. Un'unità di tempo adatta a mantenere la necessaria attenzione, a seguire i diversi registri narrativi, lasciando spazio per l'inatteso e il sorprendente. Ci sono serie che possono affascinare come narrazioni fiabesche, con la capacità d'incantamento di Sherazade, con le sue *Mille e una notte*.

Con l'aumento esponenziale delle storie, cambiano anche i





personaggi. Gli eroi classici, nelle varie forme (l'opposizione tra buono e cattivo, la lotta per affermarsi, l'ascesa e la caduta, la perdita dell'innocenza) hanno lasciato il posto a "eroi allarmati e allarmanti di un tempo di crisi", come li ha definiti il giornalista Emiliano Correale, lo scopo dei quali è evitare il collasso del proprio mondo, minacciato dall'esterno ma anche dai propri incubi e fantasmi. Sono questi gli eroi con cui tendiamo a identificarci, ai quali ci affezioniamo come a degli amici, forse perché danno corpo a parti di noi profonde, difficili da riconoscere, che possiamo così gradualmente contattare, riconoscere e magari un po' integrare. Le serie non sono "il cinema del futuro", non lo sostituiranno, sono oggetti diversi per ritmi, tempi, spazi, modalità di fruizione. La serie si può guardare un episodio alla volta, o "spararsene" uno dietro l'altro ("binge-watching"), fino a vederli tutti insieme ("binge races").

Tuttavia provengono da lì, dal cinema. Anch'esse offrono "l'incarnazione dell'immaginario nella realtà esterna" (Morin, 2001) ma soddisfano, più del cinema, il bisogno sempre più urgente di "entrare in sequenza", come direbbe Baricco (2006), di essere in continuo movimento, di seguire una o più traiettorie, di entrare e uscire dalle storie scelte da noi quando e come si vuole: ci si connette e ci si disconnette a proprio piacimento.

Rispetto al cinema le serie offrono l'opportunità di sviluppare personaggi e ambienti seguendoli e descrivendoli da infiniti punti di vista. I loro creatori, gli *show runner*, considerati oggi tra i personaggi più influenti d'America dal punto di vista culturale e sociale, scrivono e gestiscono lo *show* in tutti i suoi aspetti, dalla scelta dei registi e del *cast*, al *budget*, sono loro a garantirne il successo.

Tra cinema e serie si sono create frequentazioni sempre più costanti e fitte, sfociate in compenetrazioni e legami indissolubili: ci sono serie che danno continuità a film, film che nascono da serie, ed entrambi si contaminano con elementi messi in comune.

La tendenza alla serialità nel cinema hollywoodiano è testimoniata dalle saghe, dai *sequel*, dai *prequel* e dagli *spin-off* che stazionano per mesi nei multisala.

Possiamo certamente dire che le serie ben scritte e di qualità, come il cinema - pur con le differenze accennate - possono mostrarci, se storie vere, il nostro presente e il nostro passato, e, se fantastiche, essere un terreno fecondo per evocare molteplici aspetti del nostro mondo interno, buoni o cattivi che siano. Sono una fonte inesauribile d'informazioni che, se si sanno usare, possono darci indicazioni per orientarci nella complessità del mondo. Certamente, sono visioni del mondo, e non hanno il potere di cambiarlo, ma seguono le sue mutazioni e ci coinvolgono in esse.

Possiamo aggiungere che hanno il potere di farci vedere, attraverso scenari futuri, anche qualcosa che c'è già e allertarci rispetto a come potrebbe diventare: l'avvenire in potenza di un futuro che è già presente. Su quest'ultimo aspetto ci costringe ad aprire gli occhi la potentissima serie antologica *Black Mirror*; culto di milioni di spettatori. Giunta nel 2017 alla sua quarta stagione, in origine britannica e in seguito prodotta da *Netflix*, è ideata e prodotta da Charlie Brooker, comico e famoso conduttore televisivo.

Si è aggiudicata un *Emmy* come miglior film televisivo e uno come miglior sceneggiatura per l'unico episodio, *San Junipero*, in cui c'è più paradiso che inferno, che combina eutanasia e realtà virtuale.

Ognuno dei diciassette episodi è una storia a sé, con trame e personaggi diversi, il che rende questo prodotto un'eccezione e un oggetto ibrido, al confine tra cinema e *fiction*, anche per la durata dei singoli episodi, di più di un'ora.

A dare l'effetto seriale è la domanda da cui si sviluppa il filo conduttore: quali possono essere le conseguenze terrificanti cui potrebbero portare (e in parte già hanno portato) le degenerazioni del rapporto tra l'uomo e le nuove tecnologie? Una domanda certamente già nota, ma la novità e l'originalità stanno nelle risposte, che non demonizzano gli sviluppi della tecnologia di per sé, ma ne fanno immaginare le potenzialità distruttive quando un suo prodotto eccede nella sua invadenza fino a sconvolgere la vita delle persone.

I temi dei vari episodi li abbiamo tutti già sentiti, letti, visti e dibattuti: la gogna e il ricatto mediatico, il *cyber* bullismo, la lotta per la conquista della visibilità e del successo tramite i *talent scout*, la memorizzazione di ogni gesto della vita che impedisce di poter rimuovere i ricordi e avere un segreto, la possibilità di riavere vicino una persona cara che è morta, la tecnologia come mezzo di controllo o arma punitiva, il mondo dei *videogames*, la pericolosità degli *internet haters*. Eppure coinvolgono profondamente lo spettatore con il loro estremo impatto emotivo: immaginate quale potrebbe essere il vostro incubo peggiore, lo troverete sicuramente in uno degli episodi.

Ma cos'è il *Black Mirror* del titolo? Forse è uno specchio nero che non riflette, che non fa pensare, che rimanda all'oscurità della mancanza di conoscenza, alla nostra incapacità di vedere quello che è sotto i nostri occhi. Forse è un buco nero, una voragine, a rappresentare quella tecnologia che ci risucchia inesorabilmente, come la bocca - seno aggettante dal teleschermo in cui il protagonista del profetico film di Cronenberg *Videodrome* (1982) infila la testa. Forse è lo schermo nero, da quello della televisione a quello del *computer*, del *tablet* e del telefonino, cui rivolgiamo senza sosta i nostri sguardi, in cui proiettiamo le nostre storie e dai quali, nello stesso tempo, ci facciamo osservare, conoscere e financo controllare, lasciando tracce indelebili delle nostre continue incursioni nel *web*.

*Black Mirror* ci fa sperimentare un futuro che è già adesso, ci spinge nella dimensione del nostro abbruttimento all'epoca della riproducibilità digitale, la nostra deumanizzazione e mostrificazione, che va di pari passo all'umanizzazione tecnologica. Scopre i nostri lati oscuri e le nostre parti inconscie, fa emergere il "conosciuto non pensato", per dirla con Bollas (2009), attraverso "oggetti evocativi" perturbanti che si pongono come oggetti reali, culturali, collettivi.

Questo autore amplia la teoria del Perturbante di Freud (1919), che lo ha definito "quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da tempo, a ciò che ci è familiare". Esso è indotto dal "ritorno del rimosso", costituito da desideri, affetti e angosce risalenti alla nostra infanzia, e racchiude in sé anche ciò che più ci terrorizza, perché pensavamo di averlo ormai superato o di essere in grado di affrontarlo.

Come spiega con chiarezza lo psicoanalista Angelo Moroni (voce *Il Perturbante*, in Spipedia, [www.SPIWEB.it](http://www.SPIWEB.it)), la sensazione di perturbamento dello spettatore e, in generale, del fruitore di un'opera artistica o culturale, è una sorta di "teo-

ria traumatica provvisoria", ovvero il tentativo dell'Io di trovare "una soluzione di compromesso", d'integrare ciò che è "*Heimliche*" (familiare) con ciò che è vissuto come angosciosamente "*Unheimlich*" e (estraneo). Il Perturbante, come esperienza estetica, sembra perciò condensare un duplice movimento, intrinseco alle parti più primitive della mente del soggetto. Avrebbe una potenzialità decostruente e nel contempo costruttiva: da una parte evoca la morte psichica attraverso la frantumazione dei suoi confini; dall'altra genera significazione, cioè crea un nuovo confine psichico, che può diventare territorio di esplorazione. L'animazione del titolo di testa, su uno specchio che s'incrina, sembra una metafora della frantumazione e della ricostruzione: la scritta *Black Mirror* si forma da frammenti di lettere, che prima formano le due parole come riflessi allo specchio, che poi si raddrizzano e diventano leggibili.

La storia che segue è un crogiuolo di pugni nello stomaco, che non smettiamo di guardare, catturati dall'istinto di scoprire fino a dove le nostre controparti possono arrivare. Non c'è catarsi finale, ma ogni episodio consegna allo spettatore l'opportunità di riflettere, di ripensare al suo stile di vita, a come non farsi risucchiare dalle sue stesse protesi che sono anche strumenti preziosi. Non possiamo bloccare il progresso, o farci bloccare dalla paura d'ipotesi future apocalittiche. Come da bambini ci terrorizzava la fiaba di Biancaneve, con la regina - strega e lo specchio delle sue brame, oggi da adulti è lo specchio nero, la nostra *folia*, che ci mette in contatto con quel perturbante generativo di senso, che abita da sempre nell'animo umano. •



# L'arte ripensa il suo tempo

**Stefania Salvatori Gana**

La nostra storia contemporanea appare regredita, nonostante gli enormi progressi tecnologici. Torna l'estremismo, fanatico e impazzito, il mondo diviso e frantumato in etnie di nuovo in lotta, violenze sessuali, guerre, emigrazioni epocali. L'arte sembra voglia assumere su di sé la funzione di aiutarci a guardare cosa ci è successo e a generare pensieri e nuove visioni.

Mai come quest'anno ho visto gli artisti misurarsi coraggiosamente con il dolore che scuote il mondo: il pianto della donna alla radio di Kiki Smith (Germania 1954) lo riassume (Biennale di Venezia) (1). Penso a come Adrian Paci (Albania, 1969) con il suo video su Rasha, sa capire e comunicare i concetti di identità e di appartenenza spezzati dall'emigrazione. L'artista incontra questa donna palestinese, che viene dalla Siria, perché ha manifestato il bisogno di raccontare le tragedie e le sofferenze subite sia come moglie di un uomo violento (a 22 anni la sfregia con l'acido), sia per le guerre (è diventata cieca per le schegge di un bombardamento), sola con suo figlio. Sento straordinario il modo sovradeterminato in cui l'artista ha ripreso Rasha, immedesimato e allo stesso tempo che osserva da fuori: la voce della donna in arabo è sullo sfondo, un interprete la traduce in consecutiva. Mentre la donna ascolta la traduzione dei suoi segmenti di narrazione, lo spazio del suo silenzio si riempie di gesti di disperazione trattenuta e di così tante sfumature e ricchezza di espressioni, come se prendesse coscienza solo allora della sua sofferenza, come se solo quando un altro la ascolta questa diventasse reale (2-3). Si è travolti dal dolore che passa non solo dalle parole ma dal suo corpo; nello stesso tempo, mentre guardiamo colpiti, possiamo capire la tragedia che sta succedendo a milioni di persone nel mondo. *Rasha* è stata salvata dai corridoi umanitari e dall'Italia che la ospita (*The Guardians* Chiostri di S.Eustorgio Milano; *Dall'Io al noi* Gallerie del Quirinale Roma).

Anche Shirin Neshat (Iran 1957), ha dato forma alla nostalgia per l'emigrazione in un modo indiretto e potente con i ritratti fotografici di abitanti dell'Azerbaijan, riconoscendo nei loro volti quelli del suo stesso paese a lei vietato. Giovani, bambini, anziani, a mezzo busto, tutti vestiti di nero e mani giunte in preghiera come comun denominatore, ci accolgono in modo sacrale disposti sulla parete principale intorno a una Madonna di legno antica che apre il suo manto come a proteggerli. Sulle altre pareti ritratti di persone adulte a figura intera, sempre vestiti di nero (4). Si è circondati.

Anche in questo caso è interessante il modo in cui l'artista trasmette il suo sentimento su più livelli: ha prima intervistato questa gente sul loro concetto di casa, la cui perdita riassume il dramma della perdita di tutto; le interviste fatte nella loro lingua, sono state tradotte in farsi. Neshat le ha poi com-

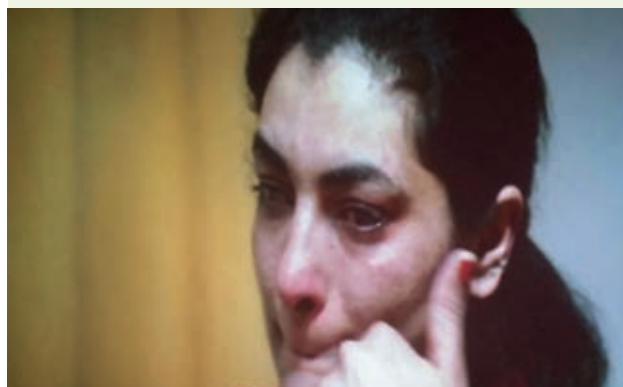


1.

2.

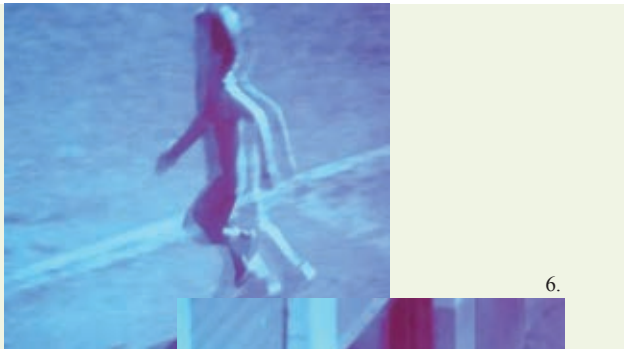


3.



4.





5.

6.



7.

8.



9.

binare non a caso con i versi del poeta persiano del XII secolo Ghanjavi Nezami, vissuto in Azerbaijan. Alla fine ha scritto il testo in stile calligrafico su ognuna delle foto, sulle parti del corpo libere dai vestiti. Fino alla prima metà dell'Ottocento Iran e Azerbaijan erano davvero un unico popolo parte della Persia, con la presenza di differenti etnie (turche, russe, armene) e religioni che coesistevano (cristiana e musulmana, da cui proviene la famiglia di sua madre). Con questi passaggi espressivi e culturali l'artista non solo trascende il suo dramma individuale di donna in esilio, ma anche ripropone l'utopia della riunificazione dei popoli divisi dalla storia (*The Home of my Eyes*, Palazzo Correr Venezia 2017).

Attenti al problema dell'emarginazione e del nomadismo, Botto&Bruno (Torino, Gianfranco Botto 1963, Roberta Bruno 1966, *Dall'Io al noi*, Roma) hanno scoperto e per due anni inseguito e ripreso con pazienza, le corse all'impazzata di un bambino rom in una piazza della periferia torinese. Con commozione delicata ne rivelano il bisogno di conoscere e di prendere possesso, con l'aiuto del corpo, dello spazio in cui si trova a vivere (5-6).

L'arte del nostro tempo medita sulle radici della violenza, dei conflitti e delle divisioni.

Münster, in Germania, ospita da cinquanta anni una importante manifestazione di scultura internazionale, *Skulptur Projekte*, che si svolge ogni 10 anni. Questa cadenza lenta lascia il tempo agli artisti per uno studio e preparazione delle sculture rigorosamente *site - specific* nella città o nei suoi dintorni.

Lara Favaretto (Treviso 1973) realizza *The stone*, pietra di granito bianco, alta 4.20 m., ai margini di un prato in una piazza. Si scopre essere una posizione strategica: un lato, che reca le tracce orizzontali dell'estrazione del blocco dalla cava, guarda verso un grande edificio in cui ha sede l'ufficio immigrazione; un altro lato, anch'esso scanalato ma verticalmente, guarda in direzione del memoriale, al di là della strada, che celebra gli eroici soldati caduti nella guerra coloniale in Namibia (1905). In realtà i tedeschi vi attuarono un vero genocidio dei popoli Herero e Nama con mezzi che nulla avevano di eroico. Questo lato ha anche una fessura, è di fatto un gigantesco salvadanaio! Si tratta di uno dei *Momentary monuments* dell'artista di cui, alla fine dell'esposizione, è prevista la distruzione; i frammenti saranno riutilizzati, e i soldi donati all'ufficio per il rimpatrio degli emigranti (7-9). Un lavoro complesso, sintetico e ricco di significati nella sua semplicità: una riflessione sulla Germania vecchia e nuova, sugli errori del passato e le possibilità di riscatto verso l'Africa, una contestazione dei memoriali e della loro ideologia, l'idea di una scultura riciclabile e di un genere inedito di risparmio solidale. Tutto è condensato in un blocco di pietra che mantiene le tracce dell'imponente lavoro umano materiale che è servito per estrarlo.

Nel periodo di guerra fredda fra comunismo e capitalismo, nel 1955, A. Bode fondò *Documenta*, proprio a Kassel, nella Germania occidentale, rasa al suolo dagli alleati perché centro di produzione di armamenti. A questi simbolicamente l'arte doveva sostituirsi con l'idea che quel paese distrutto, per ritrovare se stesso, dovesse rifondarsi sulla cultura.



10.

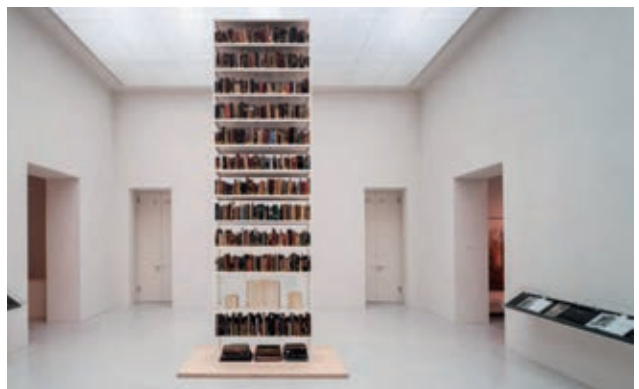
L'esposizione si ripete ogni 5 anni.

Quest'anno la sua 14a edizione ha unito due popoli con il titolo *Learning from Athens*. La capitale greca è stata scelta come radice della cultura occidentale, ma anche emblema dell'Europa a doppia velocità. Il suo simbolo è stato il *Partenone di libri proibiti*, installazione grandiosa di Marta Minujin (Argentina 1943) in quella stessa Friedrichplatz dove il 19 maggio 1933 ci fu uno dei roghi ordinati da Hitler per distruggere i libri considerati "non tedeschi": più di 100.000 volumi, tutti messi all'indice dalle dittature, ognuno sigillato in una busta trasparente per proteggerli dalla pioggia, sono appesi a un'impalcatura metallica che riproduce a grandezza naturale il Partenone, archetipo della democrazia (10). Durante il festival se ne sono aggiunti altri, e alla sua chiusura ridistribuiti al pubblico per essere letti nonostante le censure.

Molti i riferimenti al nazismo, non a caso ripresi in questi nostri tempi minacciosi, a partire dall'asciutta installazione di Maria Eichhorn (Germania 1962), archivio di documenti su opere d'arte di maestri dell'avanguardia sottratte a un mecenate ebreo (11). H. Gurlitt, uno dei mercanti incaricati dai nazisti di gestire la loro vendita, li requisì in una sua collezione, e finalmente nel 2012 furono confiscati al figlio.

Quanta colpa pesa sulle spalle dell'Occidente! L'arte ripensa il suo tempo, pone domande. Tanti lavori si riferiscono ai disastri ambientali per le piattaforme petrolifere e uno sviluppo irresponsabile, alle guerre (guerra Iran/Iraq 1980-88, guerra del Golfo 1991-2003, Saddam Hussein, eccetera), che hanno stravolto equilibri e provocato la tragedia dell'emigrazione. Questo esodo infinito mette in crisi le nostre fragili democrazie e le conquiste che sembravano scontate, e provoca reazioni estreme come il terrorismo, il controllo poliziesco, il pericolo delle destre. L'obelisco di cemento grigio di Olu Oguibe (Nigeria 1964), *Monument for Strangers and Refugees*, riporta in quattro lingue il versetto del Vangelo di Matteo "ero straniero e mi avete accolto" (12). La tenda di marmo di Rebecca Belmore (Canada 1960)(13) condensa la transitorietà con la stabilità.

Artisti di culture indigene esprimono la ferita all'identità di popoli indipendenti, e la presa di coscienza della propria storia per rielaborare gli effetti devastanti prodotti dal colonialismo sulla propria evoluzione (l'epico lunghissimo ricamo di Britta Marakatt-Labba (Svezia 1951) *Historia* per il popolo lappone Sami (14); *Quipu gut*, i giganteschi nodi nei fili di lana non trattata rosso sangue alti una decina di metri per la cultura indigena latino americana di Cecilia Vituña (Cile, 1947) (15). Culture arcaiche cancellate dalla colonizzazione e post-colonizzazione in Sud America, paesi vittime di guerre civili, regimi dittatoriali, pulizie etniche. La memoria



11.

12.



13.

storica è documentata per esempio dal piccolo volume del *Code Noir*, raccolta di leggi emanate nel 1685 dalla corona francese per regolamentare il trattamento degli schiavi nelle sue colonie americane, per sancire l'inferiorità tra neri e bianchi, l'uso della religione cristiana come alibi etico. Si tratta di documenti storici che dimostrano la schiavitù come strumento essenziale del colonialismo, l'uso della religione a fini politici, la cecità degli intellettuali di fronte alla evidente violazione della dignità umana nelle colonie, l'arrogante primato attribuito alla "civiltà" bianca. Quale futuro sulle basi di questo passato e presente?

Penso con meraviglia alla semplicità e perfezione espositiva del lavoro *Fundi* di Aboubakar Fofana (Mali 1967), che tra-





14.

versa la dimensione coloniale che ha avuto in tutto il mondo la produzione dell'indaco. Di fronte alla purezza davvero mistica dell'installazione, non si può immaginare quanto sangue è stato versato, sfruttamento, sopraffazione fino alla schiavitù, in nome del potere economico che derivava da questo splendido colore e dal piacere che procurava. Il suo nome deriva probabilmente dal fatto che era usato in India per tingere già ai tempi del Neolitico. Noto agli Egizi fin dal 2000 a.C., per centinaia di anni migliaia di persone lo hanno lavorato. Ma un blu macchiato di sangue: per ottenerlo bisognava restare immersi in vasche di ammoniaca, spesso urina mista ad acqua, per calpestare le foglie fino alla macerazione. Poi venivano battute a lungo per farle fermentare. Nelle colonie americane della Spagna e dell'Impero Britannico questo lavoro veniva fatto svolgere agli schiavi indigeni, che si ammalavano rapidamente. Allora furono importati decine di migliaia di schiavi dall'Africa, più resistenti alla fatica e alle infezioni. Nella seconda metà del '700 l'Inghilterra termina la conquista dell'India, ricca di Indigofere. Nel Bengala migliaia di acri di terreno che occupavano la maggior parte dei terreni coltivabili, vennero destinati alla loro coltivazione anche per tingere le uniformi degli eserciti europei. I proprietari terrieri britannici pagavano in anticipo il raccolto, se questo non bastava a coprire il pagamento, i contadini contraevano un debito che si trasmetteva ai figli legandoli come schiavi per generazioni. I proprietari usavano metodi come il ricatto e il rapimento dei figli per persuadere i contadini a coltivare l'indaco, anche a discapito della loro sopravvivenza. Le conseguenze furono gravissime. Dopo la grande carestia del 1857 che provocò un numero altissimo di vittime, nel 1859 i contadini incrociarono le braccia, primo avvio della rivoluzione non violenta di Gandhi. Nonostante nel 1860 una Commissione istituì delle regole per mettere dei limiti ai latifondisti, continuò uno sfruttamento brutale. Finalmente il giovane avvocato Gandhi, in seguito alle rivolte passive del 1914 e del 1916 nello stato del Bihar, usò l'*Indigo rebellion* per conquistare in modo non violento l'indipendenza dell'India! Aboubakar Fofana a un certo punto del suo percorso artistico come calligrafo, si ricorda di aver visto da bambino nella foresta in Africa, prima di emigrare, certe foglie che macchiavano le dita di blu. Da quel ricordo

così significativo per lui, ci mette trenta lunghi anni di continui viaggi per ricostruire il processo tradizionale di produzione dell'indaco, ricerca complicata e difficile perché se ne era persa memoria dopo la sua sostituzione con la produzione chimica. Ora l'artista sa produrre nel modo antico il pigmento e coltiva il cotone in modo biologico, senza schiavi! Tesse le tele al telaio cantando come un mantra una antica poesia onomatopeica che descrive il tessere come metafora della vita. Tinge le tele con le tante sfumature che continua a imparare. La sua limpida installazione mi emoziona come straordinaria espressione della capacità trasformativa dell'arte, in questo caso di un lungo passato di sofferenza e di morte; che questo passato vuole purificare con il suo sapere di qualità spirituale. In basso sono disposte ad angolo, i vasi di vari tipi di piante di indaco: VERDE; in alto, sospesi, gli abiti essenziali, ciascuno chiazato con gradazioni diverse: AZZURRO (16). Una dedizione, concentrazione, il ritmo della pazienza che apre uno spazio di riflessione profonda. •

15.



16.



# I giganti di Gomez

*Ovunque sono*

## Lori Falcolini

La *Street Art* da quasi mezzo secolo segna il volto delle città mostrandosi nell'aspetto vandalico ma anche di vera e propria forma di riqualificazione urbana capace d'interpretare creativamente la contemporaneità.

Luis Gomez de Teran, nato a Caracas nel 1980 e romano di adozione, ha espresso tutte le forme della *Street Art* e della pittura affermandosi, in Italia e all'estero, come un artista capace di unire la forza dell'immediatezza a un immaginario nutrito dall'amore per l'arte sacra e la ricerca. Le opere di Gomez sono oggi esposte in gallerie e musei ma la strada di periferia resta ancora la scena della sua creatività con i muri, i palazzi diversi eppure tutti uguali e il gigantismo seriale che ferisce il senso del bello. James Hillman, a proposito di *Street Art*, dice che "L'enormità titanica può essere racchiusa e contenuta soltanto da una capacità altrettanto grande di produrre immagini" (*Politica della Bellezza*). I giganti di Gomez sono presenze barocche schierate in chiaroscuro contro l'anestesia urbana. Incorniciati da versi, delimitano le facciate dello

squallore urbano aprendole su universi poetici. A Roma, in via del Trullo, il viandante di *Ovunque sono*, con la penna d'oca sospesa sul libro, ha lo sguardo chino su un altrove misterioso. La sua immagine sovrasta lo spazio urbano, incurante di tutto ciò che lo circonda: le finestre, i condizionatori d'aria, i fili delle antenne. I versi di Maurizio Mequio – Poeta del Nulla, trascritti da Gomez con caratteri antichi, evocano la sacralità dell'essere qui e nello stesso tempo ovunque. L'ombra, "nero...che contiene tutto", sembra inglobare lentamente il corpo del viandante per restituirlo a una totalità sconosciuta. In via Giuseppe Mezzofanti, a Primavalle, *Raccontami una storia* narra di una madre e un bambino stretti in un abbraccio, gli sguardi rivolti lontano. Su di loro incombe un "limite" che li rende con – fusi: i capelli della donna accarezzano la testa del bambino, le loro mani si accavallano in un gesto di conforto. L'opera è ispirata al film di Rossellini, *Europa '51*, girato a Primavalle e interpretato da Ingrid Bergman. Il film racconta il suicidio di un bambino e



Raccontami una storia

Se mi nascondo, sfiorami ...

il percorso di “riabilitazione” della madre che però, alla fine, viene internata in una casa di cura dal marito. “Nella mia opera, dice Gomez, il bambino chiede una storia che lo porti in un’altra realtà perché evidentemente quella che vive è troppo dolorosa. È ciò che succede tante volte a chi vive nelle borgate e, quindi, *Raccontami una storia* è una richiesta di fantasia, di sogno. Il film *Europa '51* è drammaticamente attuale”. “Un tempo, i barbari che attaccavano la civiltà venivano da fuori le mura. Oggi spuntano dal nostro stesso grembo, allevati nelle nostre stesse case. Il barbaro è quella parte di noi alla quale la città non parla, quell’anima che non ha trovato casa nelle sue periferie.” (Hillman, *Politica della Bellezza*). Le immagini di Gomez fanno posto all’anima abbracciando tutti gli aspetti della vita umana, anche i più oscuri. Tra le molte opere urbane realizzate a Roma da Gomez, ricordiamo i murales nella cittadella del Santa Maria della Pietà, frutto di sinergie creative. Il primo murale, su quattro pareti, nasce dall’incontro di Gomez con alcuni pazienti del Centro Diurno e racconta il bisogno affettivo attraverso i gesti delle mani. “Se mi nascondo, sfiorami... se mi allontano, afferrami...se le mie parole ci deludono/nel vuoto creato/tristemente ci mancheremo”. Le mani parlano attraverso i versi di Gomez. “Penso che le mani, dice l’artista, possano avere la stessa espressività dei volti se ben declinate... Le persone che hanno problemi mentali hanno una grande fisicità sia nell’atto gentile sia nell’atto aggressivo, tante volte cercano l’abbraccio ma, quando hanno un momento complicato, il contatto fisico diventa molto violento, irruento. Volevo che uscisse la loro voce; quando però ho ultimato l’opera, mi sono reso conto che quelle mani esprimevano la richiesta affettiva di tutti noi. Per questo ho chiamato l’opera *Le voci degli amanti*”.

Il secondo murale, dipinto sulla facciata del VI Padiglione,

nasce nell’ambito di un progetto dell’Associazione Centro Studi e Ricerche Santa Maria della Pietà. L’opera anticipa l’itinerario narrativo allestito da Studio Azzurro all’interno del Museo Laboratorio della Mente, diretto da Pompeo Martelli. Le figure nude, imprigionate tra le finestre, sembrano uscire fuori dal “recinto” del manicomio quasi a segnarne definitivamente l’apertura. “Non tutti hanno apprezzato fino in fondo il murale, dice Gomez, perché tante volte ci si aspetta un’opera che faccia da decoro, ma non è quello che faccio io. In quest’opera volevo cercare di mettere in parallelo la pazzia e la genialità che sono probabilmente i due lati della stessa moneta. La storia dell’arte è piena di geni che hanno finito la loro vita suicidi, profondamente depressi o rinchiusi in manicomio, da Van Gogh a Munch, da Bacon a Pollock. Ho composto questa opera secondo uno schema speculare. I personaggi sulle due facciate compiono le stesse azioni, in modi bizzarri da una parte e eleganti dall’altra, scrivono, leggono, dipingono e poi c’è la figura con la pietra in mano. Sulla brochure avevamo scritto che una figura sembra cercare qualcosa che non c’è ma alla fine la trova: è la pietra”. “Non mi definisco *street artist*, conclude Gomez, su di me sento limitante questa etichetta perché lavoro tanto in studio e con le gallerie. Io mi ritengo poco meno che artista perché penso che sia una definizione molto grande; però, so di avere esplorato molti campi della pittura dalle bombolette sui treni quando ero ragazzino, alle matite, ai pennelli”.

Le voci degli amanti.





## Colori d'Oriente



Omaggio a Hiroshige  
Camelia e uccello

*Infinito ritmo,  
al volo passato  
dagli antichi becchi*



Omaggio a Hokusai  
Carpe nello stagno

*Riflessi di squame  
sul pelo dell'acqua,  
rosso di vita*

### Barbara Massimilla

Sara Contardi, artista, laureata in Sociologia indirizzo socio - antropologico, ha tenuto corsi di fotografia come volontaria nel carcere minorile di Roma. Specializzata in mediazione familiare, ha lavorato per la Casa della Memoria e ha realizzato due pubblicazioni di ricerca storica in collaborazione con l'ANED e la Regione Lazio. Ma la passione per l'arte e la ricerca della bellezza, come armonia di forme e colori, hanno sempre continuato a

influenzare la sua formazione e la sua vita. Tra progetti di grafica, impaginazione, copertine e loghi, ha creato diverse collezioni, lavorando con varie tecniche, dall'acquarello al ritocco fotografico, al disegno a matita o a penna poi lavorato al *computer*, per tornare al dipinto ad acrilico, con l'uso di particolari *texture*, produce anche installazioni con materiali di riciclo accompagnate da racconti e poesie.



Omaggio a Utamaro  
Serpente e lucertola

*Storia della vita,  
scritta nelle spire  
di un serpente affamato*



*Piccola lucertola  
solitaria, nascosta  
nel mondo dal mondo*

Omaggio a Hiroshige  
Civetta su ramo di pino

*Civetta che osserva  
lunghe le ore,  
breve il sogno*



Omaggio a Koson  
Farfalle e largo giglio rosa

*Fiore si veste,  
bellezza che acceca  
le bianche farfalle*



### **Come è nata la tua collezione ispirata all'Oriente?**

La collezione nasce dal desiderio di omaggiare i grandi maestri giapponesi del colore e il loro mondo fluttuante, i loro soggetti e il loro amore per la bellezza, la forma d'arte dello ukiyo e Hokusai, Hiroshige, Utamaro, Sharaku e molti altri. Temporalmente i maestri si collocano nel periodo Edo e nell'era Meiji, tra il XVII e il XX secolo, quando divennero fonte d'ispirazione anche per gli artisti europei.

A sedurre la sensibilità occidentale è il particolare e intimo rapporto del popolo giapponese con la natura, radicato nel



Omaggio a Eisen  
Carpa salta una cascata

*Carpa coraggiosa,  
destino beffardo  
richiamo dall'alto*



Omaggio a Eisen  
Falco su ramo di pino innevato

*Occhio che mira,  
colpo di vento  
desiderio rapito*



Tre guerrieri  
Omaggio a Toyokuni

pensiero autoctono shintoista, che riconosce anche nel più piccolo elemento della natura la presenza divina, mettendo l'uomo al pari di ogni altra creatura. E quest'aspetto ha sedotto anche me. Le opere raffigurano animali, fiori e paesaggi, in cui spesso ricorre il maestoso monte Fuji, ma ciò che più colpisce sono le composizioni, le prospettive, l'uso dei colori e delle trasparenze, le linee fluide ed essenziali, come pure l'attenzione agli eventi atmosferici e alle scene di vita quotidiana del popolo giapponese di tutti i livelli sociali.

**Seguendo questa tua ispirazione hai accompagnato le tue opere con delle brevi composizioni poetiche...**

Spesso le opere di questi artisti erano accompagnate o accompagnavano a loro volta, delle poesie brevi sulla natura e le stagioni, immagini in parole, si tratta degli *haiku*; il legame tra il mondo artistico e quello letterario era molto stretto, testo e illustrazione si compenetravano, arrivando a creare metafore della profondità del vissuto esistenziale. Perciò anch'io ho voluto accostare alle mie opere delle poesie brevi ispirate alle suggestioni della natura e dell'animo umano.

**Quando nasce questa collezione?**

Un primo blocco di opere di questa collezione, realizzate tra il 2013 e il 2014, sono dipinte ad acrilico su particolari tele di lino o di cotone nero, lasciate in parte visibili.

Nella scelta della tecnica è evidente la mia volontà di non creare delle copie, ma dei semplici omaggi alla bellezza colta da questi artisti, riproducendola con un metodo e una scelta dei colori che molto si distanzia dagli originali. Ammiro la leggerezza dei grandi maestri e delle loro illustrazioni, e non provo nemmeno a cimentarmi con i loro strumenti, ma gioco con le inquadrature e i colori sulle tracce delle loro splendide opere. L'amore e la curiosità per le forme



Beltà nella campagna autunnale  
Omaggio a Koryusai



Grande cortigiana durante una parata  
Omaggio a Hokusai



L'abitudine di leggere libri  
Omaggio a Kuniyoshi

e la bellezza che la natura ci regala sono stati in questa fase la mia principale ispirazione. Un secondo gruppo di opere, dipinti realizzati con colore acrilico su legno riciclato lasciato a vista, sono state realizzate tra il 2015 e il 2016, rappresentano figure umane, beltà ovvero cortigiane, guerrieri e attori di teatro con le loro splendide vesti, i tessuti, i motivi decorativi, le acconciature, ma soprattutto gli atteggiamenti caratteristici sono i veri soggetti. In appendice alla collezione, ho creato

uno spazio dedicato a reinterpretazioni di soggetti del folklore cinese, maschere del teatro e altre ispirazioni orientali. Una serie di opere in gran parte monocromatiche, accompagnate da poesie brevi.

**Vieni da una famiglia di artisti e da una cultura sensibile alla psicologia analitica. Quanto i miti, le leggende e le fiabe hanno ispirato la bellezza e leggerezza delle tue opere e i tuoi haiku?**

Per me la creazione artistica è un'“intuizione introversa”. Ciò che dipingo e scrivo, tutto ciò che creo è generato dalla mia fantasia e dall'abitudine all'osservazione, nutrite dalle immagini ereditate, dai miti e dalle fiabe che popolano la mia psiche.

Mi son stati trasmessi amore per l'arte e desiderio di conoscere, inventare, comprendere, una spinta di apertura e di trascendenza, da cui penso nasca la mia creatività.

I miti e l'arte hanno il potere di farci vedere e capire il nostro mondo interno e quello dell'Altro, ci narrano eventi passati e futuri, eventi senza tempo che illuminano il presente con la conoscenza e la bellezza. Miti e Arte, come ogni creazione, sono uno slancio verso il futuro anche quando ci mostrano il passato e sulle sue spalle si ergono per spingerci avanti.

Così come “L'immagine primordiale. È lo studio che precede l'idea. È il suo terreno nativo” (C.G. Jung, 1921). •

# Festival Venezia e Locarno

Barbara Massimilla

## 74ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia

Sono le parole di Giulio Paolini a ispirare le riflessioni di Alberto Barbera nel commentare l'edizione 2017 della Mostra del Cinema di Venezia. Pensando ai Musei e alle esposizioni di opere artistiche bisogna creare eventi che "devono consistere e manifestarsi". Un *festival* non può affastellare film per fare numero, proporre dei prodotti che si susseguono in assenza di spessore, di significati. L'attenzione dello spettatore si fa profonda quando assiste a un evento che apre visibilità verso il futuro, e che attiva la ricerca di un senso nel vivere contemporaneo. Non sono mancati grandissimi film anche in questa edizione. È su *Los versos del olvido* (*I versi dell'oblio*) in competizione in *Orizzonti* – del regista indipendente iraniano Alireza Khatami – che come psicologi analisti vorremmo attirare lo sguardo. Questo regista ha una capacità straordinaria di accostare elementi immaginifici a storie realistiche. Le sue opere esplorano temi come la

*I versi dell'oblio* di Alireza Khatami, 2017.



*L'insulto* di Ziad Doueiri, 2017.

memoria, gli eventi traumatici, la relazione tra politica e soggettività. Il protagonista è un anziano custode di uno sperduto obitorio ed ha una memoria prodigiosa eccetto che per i nomi. In uno stato di sospensione surreale l'uomo trascorre il suo tempo a mostrare cadaveri ai familiari che vengono a cercarli e a prendersi cura con amore delle sue piante la sua figura si addentra nelle viscere degli archivi dell'obitorio come se fosse il personaggio melanconico di un mito arcaico. Il silenzio dell'oblio che questo "custode della morte" vive, sarà spezzato da un'irruzione che si fa presenza acuta e riattacca la sua mente ai fili della memoria. In seguito a una rivolta contro il regime, la milizia invade l'obitorio per nascondere le vittime civili che sono state uccise, così l'uomo scopre il corpo di una giovane donna... qui riaffiora il ricordo delle proprie perdite e la sepoltura di questa giovane diventa simbolicamente un atto necessario, dovuto. Dal catalogo della mostra il commento rilasciato dal regista:

*"Los versos del olvido* si ispira a eventi tragici che porto nel profondo del mio cuore. Per anni non ho avuto il coraggio di ripercorrere questi ricordi. È stato solo dopo essere venuto a patti con gli eventi in una lingua e una geografia diverse che ho potuto parlarne e comprendere che l'amnesia storica spiana la strada alla reiterazione della violenza. Il film parla della necessità etica di ricordare il passato come forma di riscatto personale e resistere alla violenza dell'oblio. Una riflessione sulla politica della memoria, un omaggio poetico a coloro che lottano per rendere giustizia agli sconosciuti". Sul valore della



memoria storica, del riconoscimento dell'Altro per combattere gli inganni dell'oblio e della rimozione si concentra anche *L'ordine delle cose*, un film denuncia su questa nostra epoca "che sembra aver metabolizzato l'ingiustizia", come commenta il regista Andrea Segre. Ma il protagonista è ben diverso dalla figura umana mitologica del film di Khatami che ha patito di persona la sofferenza della perdita e si è rifugiato nell'oblio, finché la compassione per la giovane uccisa dal regime risveglia in lui la memoria di sé e il dovere etico di attribuire un nome e offrire la sepoltura. Nel film di Segre il paradosso è che l'oblio non scorre gradualmente nei canali della memoria fino a sommergerla, l'oblio precipita come rimozione vissuta in diretta, sguardo opaco, assenza di contatto con la sofferenza dei migranti. L'emozione e la partecipazione verso la vita dell'altro sono soffocate dal controllo ossessivo e disumano della ragion di stato. Una menzione speciale per il capolavoro *L'insulto* di Ziad Doueiri sul crocevia di culture e la difficoltà di accettare la memoria storica di un paese ferito da più parti in eterno conflitto tra loro. Una storia che "evoca tanto il passato quanto il presente" in una continua ricerca di equilibrio che i due protagonisti risolvono puntando nel finale verso una tensione non distruttiva tra gli opposti, ma verso una possibile coesistenza. Coppa Volpi per l'attore nel ruolo del profugo palestinese, forse sarebbe stato bello un *ex equo* con il coprotagonista nel ruolo del libanese cristiano.

## 70° Locarno Festival

Il *Festival* di Locarno diretto da Carlo Chatrian continua sull'onda dell'innovazione avendo come *mission* la sperimentazione ed essere eclettici. Raccoglie creazioni filmiche

provenienti da tutto il mondo e coinvolge un pubblico internazionale. Questa edizione ha ospitato iniziative come Locarno Kids pensate per i più giovani e Movieofmylife dedicato al web. Vero gioiello *La telenovela errante* opera incompiuta del regista cileno Raúl Ruiz (1990) che ad arte crea l'illusione di una realtà cilena attraverso un mosaico di *soap*. Problematiche politiche ed economiche sono occultate dietro la maschera della *fiction*. Emerge sul piano meta-linguistico il dramma vissuto da molti cileni come quello dello stesso Ruiz rifugiato in Francia in seguito al colpo di stato di Augusto Pinochet. L'opera che ha vinto il *festival* è in linea con la scelta stilistica della sperimentazione, *Mrs. Fang* del cinese Wang Bing. Il regista è noto per il documentario di nove ore *Tiexi qui*, ha realizzato diversi lavori di videoarte rivelando attraverso questi la sua personale passione per la fotografia.

*Mrs. Fang* è un'opera a metà tra cinema e fotografia. Un insieme di fotogrammi scorrono molto lentamente sullo schermo. Lo scivolare sul fiume della fragile barca del pescatore, un silenzioso paesaggio di acqua e di cielo, si alternano agli istanti eterni della tragedia tutta iscritta nel volto morente della donna. La signora Fang Xiuying sofferente di Alzheimer viene ripresa negli stati avanzati della sua malattia fino al suo ultimo respiro. Sono i familiari e gli amici a fare da coro al momento solenne tenendola per mano verso la morte. Come un corteo funebre che accompagna con i suoi lamenti e non lascia il proprio caro fino a raggiungere l'ultima soglia, quella dove la signora Fang non può più tornare indietro.

È la cronaca di una fine in diretta, una fine annunciata che segna il volto di Mrs. Fang, il suo dolore inesprimibile e impotente, intorno a lei c'è la *pietas* di chi con umiltà e rispetto non distoglie lo sguardo dalla sua morte, seguendo il suo scivolare come fosse la piccola barca sul fiume tra acqua e cielo.

*Mrs. Fang* di Wang Bing, 2017.



# Premio Borgo

## Erresse

Nel 2017 hanno esposto i vincitori della quarta edizione del Premio Borgo. Quell'edizione, all'insegna de 'Il doppio e l'altro', ha raccolto molti lavori di qualità, tutti ben composti per creatività e tecnica. Quanto poi attinenti al tema indicato è un dubbio costante: non legheremmo il termine "artista" alla possibile assenza di argini, argini che questa arte che oggi ci accompagna non segue nell'indirizzo e neppure nella tecnica, e così è anche nella proposta articolata che forma il nostro Premio. Al concorso aperto a tutti, per la prima volta partecipano stranieri: benvenuti! Due le settimane di esposizione al pubblico delle opere presso *La scala d'oro*, centocinquanta i visitatori votanti e sei i giurati, due le opere vincenti: per il pubblico *Intime conversazioni*, fotografia di Nadia Frasson e per la giuria *Metamorfosi*, dipinto di Giuliana Silvestrini. Giuliana Silvestrini, analitica nella sua matrice scientifica, propone due momenti di una ben più numerosa e articolata serie di passaggi che ha raccolto sotto il nome *Metamorfosi*, perché, ci dice, è "Ovidio sull'origine del mondo che mi ispira": segni spontanei, un 'tessuto grafico - caotico', forme informi cariche d'energia, primi nuclei di un processo creativo prodromi di un racconto pittorico.

Oggettivamente una ricerca attenta come è nella natura di una biologa ben trasferita nel mondo dell'arte, così bene da ottenere consensi non solo dalla nostra giuria ma anche altrove. Nadia Frasson è "l'accuditrice", pelle sangue e saliva, è la cura che affronta l'ignoto sostenuta da tradizione e amore. Mostra la fatica della mente, che è frattura, e trattiene le parti con



*Intime conversazioni* di Nadia Frasson

una salda cucitura d'altri tempi, con l'ago giusto che non lacera l'immagine e il filo giusto che rissalda le parti: c'è l'aulico gesto del cucire, ricucire, rammendare se non ammendare o emendare delle nostre nonne.

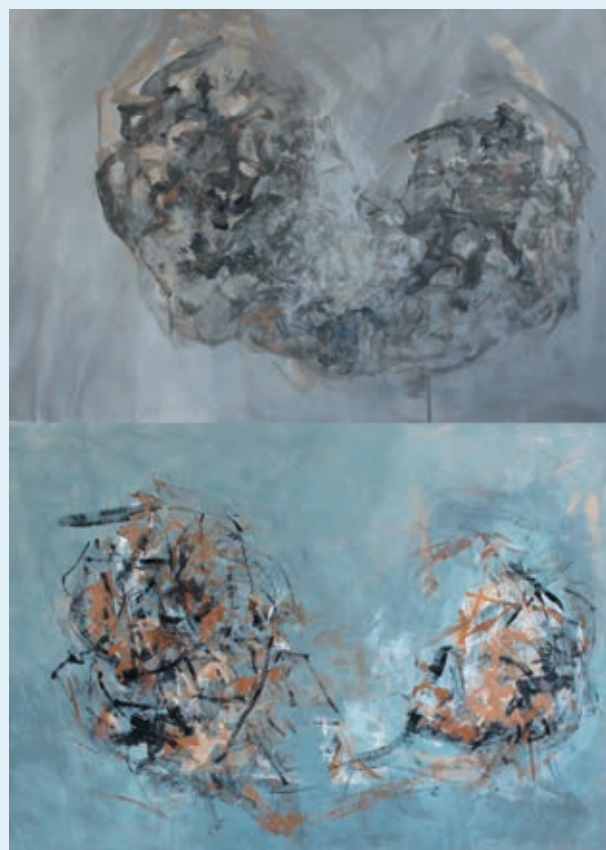
Non dimentica le bende, sempre linde ma qui nere testimoni del male a incorniciare, fasciare, la proposta.

È la fotografia di oggi, non più documento ma materia base da elaborare per comunicare.

Il messaggio mediato è palese e il pubblico l'ha ben ricevuto.

Due percorsi, due tecniche, due risultati, una progressione proposta con due dipinti a olio su tela da Giuliana e una progressione proposta con due foto da Nadia:

anche la comunicazione visiva più statica sembra non possa tralasciare il tempo, che il cambiamento giustapposto sottintende: né l'una né l'altra delle due premiate hanno saputo sottrarsi a



*Metamorfosi* di Giuliana Silvestrini

questo divenire che risulta una malia o uno scongiuro, forse coscienti che chi fa scienza oggi ci avverte che il tempo è cosa nostra, di noi umani, e le leggi dell'universo ne sono prive. •

# eidos 41

cinema e realtà



## CAMPAGNA ABBONAMENTI 2018

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](mailto:abbonamenti@eidoscinema.it)**

**eidos** la trovi in LIBRERIA e nel circuito FELTRINELLI



*S-Cambiamo  
il MONDO*

DUN-ONLUS  
PRESENTA

IN COLLABORAZIONE CON

EIDOS  
CINEMA PSYCHE E ARTI VISIVE

CENTRO SPERIMENTALE DI  
CINEMATOGRAFIA

# S-CAMBIAMO IL MONDO

III EDIZIONE

RASSEGNA: CINEMA E CULTURE  
DAL 7 AL 10 GIUGNO 2018

CINEMA TREVÌ

Vicolo del Puttarello, 25 (Fontana di Trevi)

Ingresso Libero



*DUN - Onlus*

IN COLLABORAZIONE

**eidos**  
cinema psyche e arti visive



CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

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 1124-8713



9 771824 871008