

epidos

cinema psyche e arti visive

cult

La Rosa Purpurea del Cairo
Mulholland Drive

l'intervista

Laura Samani
Laurentina Guidotti

nel film

After Love
One second
Drive my car

approfondimento

Marguerite Duras

il personaggio

Annabella Cerliani

l'altro film

Dialogo in memoria di Adamo Vergine
Dialogo con Catherine McGilvray

arti visive

Tobias Rehberger
Anna Romanello

cinema e cinema

RIVISTA QUADRIMESTRALE



Alberto Angelini

SERGEJ M. EJZENŠTEJN

LA PSICOANALISI E LA PSICOLOGIA



I territori della Psiche

cinema e cinema

a cura di Cecilia Chianese, Pia De Silvestris,
Lori Falcolini

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

Come ricevere Eidos

eidos si riceve con pagamento anticipato
tramite versamento su c/c postale n°
51697142 intestato alla Associazione
Culturale Eidos di 20€

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Antonella Antonetti, Luisa Cerqua,
Cecilia Chianese, Antonella Dugo,
Pia De Silvestris, Lori Falcolini,
Benedetto Genovesi, Adelia Lucattini,
Barbara Massimilla,
Anna Piccioli Weatherhogg

Hanno collaborato in questo numero:
B. Genovesi, A. Inzerillo, A. Licciardello,
G. Mattia, A. Michelotti, V. Olivato,
S. Rossi, F. Salina, G. Valle

Ufficio stampa

info@eidoscinema.it

Impaginazione

margodesign

Stampa

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

Condividono 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

One second di Zhang Yimou, 2020

sommario novembre / febbraio 2022

- 2 editoriale**
Cinema e cinema
di **L. Falcolini,**
P. De Silvestris, C. Chianese
- 4 cult**
Effetto notte
di **A. Michelotti**
La Rosa Purpurea del Cairo
di **C. Chianese**
Pasolini, il barbaro
del cinema italiano
di **S. Rossi**
Mulholland Drive
di **A. Angelini**
- 36 approfondimento**
Marguerite Duras
di **A. Piccioli Weatherhogg**
- 40 la suggestione**
Il mio occhio di vetro
di **A. Licciardello**
- 43 il personaggio**
Sophie Letourneur
di **A. Inzerillo**

Annabella Cerliani
di **A. Lucattini**



- 14 l'intervista**
Laura Samani
di **L. Falcolini**
Laurentina Guidotti
di **B. Genovesi**

- 21 film**
After Love
di **P. De Silvestris**
One second
di **A. Antonetti**
Drive my car
di **A. Dugo**
Sull'isola di Bergman
di **V. Olivato**
Annette
di **F. Salina**
Leonora addio
di **G. Mattia**



- 50 l'altro film**
Incontro a più voci ricordando
Adamo Vergine –
seconda parte
a cura di **C. Chianese**

Fellini, Bernhard e l'Ombra
di **B. Massimilla**



- 58 arti visive**
Tobias Rehberger
di **F. Fabbri**
Anna Romanello
di **L. Falcolini**



- 63 eidos-news**
Il dove e il quando
della psicoanalisi
di **G. Valle**



One second, 2020



Jules e Jim, 1962



Frankenstein Junior, 1974

cinema e

Pia De Silvestris e Lori Falcolini

Meta-cinema ovvero: La storia infinita dell'immaginare . . . Citazioni, allusioni, riferimenti, calchi, prestiti, sconfinamenti, stratificazioni, furti, passaggi segreti . . . il gioco del cinema è fin dal suo nascere sorpresa e movimento, movimento delle immagini sullo schermo e misteriosa traversata tra loro e noi. Come una matrioska russa, tante scene, tante stanze, l'una nell'altra; come uno specchio di fronte a un altro specchio, nell'immagine senza fine che replica sé stessa diventando altro; come una porta socchiusa che lascia intravedere qualcosa, svelando la possibile apertura tra realtà differenti . . . così ogni buon film riflette cinema, racconta il proprio raccontare e, come amava dire Bergman, "traffica con le immagini". L'espressione "trafficare con le immagini" allude al fatto che la magia del cinema, in maniera un po' clandestina, facendo per così dire il doppio gioco tra illusione e realtà, riesca a 'spacciare' qualcosa del mistero dell'esistenza, facendocene fare esperienza diretta. Così ogni spettatore è chiamato in causa, sia che a strizzargli l'occhio sia l'indimenticabile Igor di *Frankenstein Junior*; in un esilarante rivisitazione del genere *horror*; sia che siano gli occhi ridenti pieni di smarrimento di Harriet Andersson (*Monica e il desiderio*) a fissare la macchina da presa, prendendo lo spettatore a testimone del disprezzo che essa prova nei propri confronti, in quella che Godard -nel suo omaggio a Bergman- definì "L'inquadratura più triste della storia del cinema". Quale che sia la sua scaturigine, e se ne potrebbero citare molti esempi, lo sguardo interpellante convoca a tu per tu, si insinua in uno spazio interno, interiore, intimo. Nel buio della sala in cui siamo avvolti accanto a tanti altri anonimi spettatori, diventiamo partecipi nella nostra solitudine, in una vicinanza che forse soltanto la musica e la poesia ci consentono. Sguardi, dunque, che diventano protagonisti dell'evento cinematografico, dell'accadimento del film, tutte le volte che viene visto, e per ogni persona presente in sala. Più democratica del Teatro, come diceva Sartre, la

Settima Arte è di tutti: ci tiene compagnia e apre passaggi nella nostra oscurità, aiuta a trasformare l'isolamento esistenziale in una vivibile e condivisibile solitudine umana.

Ciak si vive, Grande Schermo e piccoli gruppi (2004) titolava il libro a cura di due psicoanaliste junghiane, Luciana De Franco e Mariella Cortese, un saggio che raccontava l'esperienza del cinema nelle prassi terapeutiche di un Centro di Salute Mentale e le riflessioni sull'elaborazione psichica nei gruppi delle storie narrate e delle immagini filmiche. Viva quindi il grande Cinema, quello che aiuta a vivere perché: "Qualunque luna di inquietudine e malinconia aleggiasse, quello era il luogo in cui tutto aveva la possibilità di evaporare." (in *Racconti di cinema*, 2014, Don DeLillo)

In un'epoca in cui la tecnologia digitale e il computer hanno rivoluzionato il fare cinema e la fruizione che, sempre di più, è diventata visione solitaria nello spazio e nei tempi dettati dalla *casalinghitudine* dello spettatore, il cinema riflette creativamente sul Cinema. *One second*, il film di Zhang Yimou (2020) ambientato in una provincia della Cina durante la Rivoluzione Culturale racconta nel nome del Cinema la possibilità sempre viva di essere insieme per qualcosa/qualcuno che si ama. Nel confine *one second* del fotogramma di una pellicola non c'è soltanto il "volto" di un eterno presente che è già irrimediabilmente passato. Come l'immagine della figlia, impressa in un vecchio cinegiornale, che il detenuto Zhang fuggito da un campo di lavoro vuole assolutamente vedere o la famiglia del sangue che l'Orfana Liù non ha più, oppure il tempo della pellicola e di un cinema che ri-univa nella sacralità del suo rito la comunità degli spettatori. Nell'istante di un fotogramma, *ciak*, la vita si manifesta di nuovo nella sua ordinaria straordinarietà. Non a caso l'ultimo *one second* del film è quello di un sorriso tra Zhang e Orfana Liù: "padre e figlia" tra le dune di sabbia, paesaggio dell'anima entro cui è disperso/ha trovato posto il vecchio fotogramma. •



Licorice Pizza, 2021



Forrest Gump, 1994



I 400 colpi, 1959

cinema

Cecilia Chianese

L'inarrestabile rincorsa verso il futuro che fin dalla sua nascita ha contraddistinto il cinema, investendo lo spettatore con la sua carica avveniristica ed eversiva a partire dalla celeberrima proiezione di *Assalto al treno* (1903) è rimasta elemento distintivo di tanto Cinema con la C maiuscola dai primi del '900 ad oggi. La corsa, di volta in volta slancio rabbioso, disperato, o salto vitalistico carico di desiderio verso l'altro, verso la vita, è stata ed è una scena topica di tanti capolavori della storia della settima arte. La corsa straziante e la successiva agonia di Anna Magnani in *Roma Città Aperta*, la corsa rabbiosa dell'adolescente Antoine Doinel (Jean - Pierre Léaud) verso il mare ne *I 400 colpi*, l'ultima fuga del bandito Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) in *Fino all'ultimo respiro*, le mitiche corse in macchina con il loro tragico finale della coppia Gassman - Trintignant ne *Il Sorpasso*, o le grandi fughe che tanto contraddistinguono il miglior cinema hollywoodiano, da quelle delle eroine Thelma e Louise, al "guru" suo malgrado Forrest Gump che corre per le sconfinite terre degli Stati Uniti inseguito da un gruppo di accoliti, fino ai celebri inseguimenti in auto dei Blues Brothers o la rincorsa del piccolo Eliot nello spielberghiano *E.T. l'extraterrestre*, che in una dichiarata citazione da *Miracolo a Milano* si conclude in un iconico volo verso la luna. Ebbene, nell'era del tanto citato postmoderno, quindi della rivisitazione come ultima chiave speculativa e creativa per narrare ed interpretare il contemporaneo, le corse nel cinema continuano ad esistere e ad emozionare, pur essendo corse che potremmo definire inverse. Si è perso il confine di un altrove, di una terra inesplorata da raggiungere. Il mitico west e le sue terre sconfinite da domare sono ormai narrazioni estinte. L'ultimo altrove cinematografico è un altrove della memoria, non più in avanti ma a ritroso. Lo slancio c'è ancora ma ci riporta ad un'"età dell'innocenza", probabilmente inesistente nel mondo reale al di fuori dello schermo e anch'essa figlia dell'immaginario

cinematografico. È una corsa costante quella di Alana Haim e Cooper Hoffman in *Licorice Pizza*: corrono verso le loro ambizioni, corrono alla scoperta del nuovo e verso le avventure del mitico mondo cinema (le esilaranti scene con il divo William Holden /Sean Penn e il pazzo Jon Peter / Bradley Cooper). Resta dunque il mito del cinema, la macchina dei sogni che sforna folli e follie di ogni genere e per tutti i gusti, l'ultimo rifugio dei visionari, in questo sempre più dichiarato gioco citazionistico e meta cinematografico, dove la realtà si confonde con l'immaginazione e la settima arte, intravedendo anche per se stessa un futuro incerto e non riuscendo più ad aprirci varchi verso un domani che si è eclissato dallo sguardo del contemporaneo, osserva se stessa e gli eterni capolavori degli anni passati come istantanee di tempi andati eppure bloccati in un eterno presente. Le corse infinite dunque non si esauriranno mai e continueranno a dare linfa all'animo degli spettatori, grazie all'inesauribile magia del cinema, seppur straziante nel suo canto del cigno. •



Roma città aperta, 1945



Il sorpasso, 1962



Effetto notte

il cinema e il suo doppio

Alba Michelotti

Nella piazza della città la vita scorre come sempre, una signora passeggia con il suo bassotto, qualcuno si affretta verso il lavoro, qualcun altro si ferma dal giornalaio. Da un sottopassaggio del metrò emerge un giovane uomo che a passo svelto raggiunge, sul marciapiedi, uno più anziano e lo schiaffeggia. La sua giovane moglie lo tradisce con quell'uomo che è suo padre. Lo stop del regista, l'inquadratura sulla gru rossa su cui è fissata la cinepresa, ci fanno capire che ci troviamo sul set di un film di cui è appena iniziata la lavorazione e che avrà per titolo *Vi presento Pamela*.

Con questa scena François Truffaut dà il via ad *Effetto Notte*, un intreccio mirabile fra vita e ambientazione, fra emozioni recitate e passioni vissute sul set, fra illusioni e fraintendimenti di attori che mettono in scena loro stessi. Attraverso un'osmosi continua fra realtà e finzione si rende evidente il gioco del *doppio*. Catturato dalla trama del film che si sta girando e insieme partecipa delle vicende private degli attori che lo interpretano, anche lo spettatore è coin-

volto in innumerevoli vite. In questo straordinario film del 1973 di cui è sceneggiatore, regista e attore, Truffaut interpreta se stesso, divenendo egli stesso protagonista del *doppio*. Rappresenta la sua passione e racconta la vita e il cinema come fossero un'unica cosa, rendendo l'una e l'altro più veri ed intensi, dentro uno spazio sempre aperto, in continuo movimento fra il vissuto e l'immaginato e per questo perturbante. *Effetto notte* racconta come il set della vita non sia poi molto dissimile da quello della finzione e ci porta dentro la macchina dei sogni, capace con i suoi trucchi di rendere reale qualsiasi tipo di illusione, anche le più improbabili.

È un film che, come lo stesso Truffaut ebbe a dire, rappresenta il passaggio di testimone con Fellini. "Ho osato intraprendere *Effetto notte* solo perché 8 e 1/2 si fermava prima delle riprese e riguardava solo la preparazione di un film!". *Effetto notte* continua il sogno annunciato, un sogno già scritto nel titolo che era, nell'originale, *La nuit américaine*

"Da sempre trasparente al dentro e al fuori
Da sempre tramite fra il sonno degli interni
e la veglia dei sogni altrui, vita di alberi e di palazzi
...e ti illudi di non sognare". (Chandra Livia Candiani)



con riferimento alla tipica tecnica americana che utilizzava il filtro blu per far sembrare notturne le scene girate di giorno. Attraverso questo espediente Truffaut restringe ancora una volta lo spazio fra finzione e realtà portando lo spettatore ancor più nell'intercapedine del sogno. Dentro quel *doppio* che Gustav Jung individuava come *ombra*, evocando il lato nascosto della realtà che ci attraversa.

“I film sono più armoniosi della vita - dirà il regista Ferrand ad Alphonse - non ci sono intoppi nei film, non ci sono rallentamenti. I film vanno avanti come i treni, i treni nella notte”. Il film, infatti, non si ferma né davanti alla morte inscenata né a quella reale dell'attore principale che costringerà il regista a prevedere un finale diverso (la morte in scena dell'attore morto nella realtà). Questa intrusione della vita, come quella del gatto che attraversa all'improvviso la scena, sottolinea ancora una volta il labile confine che le separano.

Questo capolavoro, inserito dalla rivista *Time* tra i 100 migliori film di tutti i tempi, ci dice come il cinema sia per Truffaut un grande amore. “Io per un film potrei piantare un uomo, ma per un uomo non pianterei mai un film”, farà dire a Joelle, segretaria di edizione. Critico cinematografico, prima ancora che regista, Truffaut manifesta il suo innamoramento appassionato per la settima arte anche attraverso i numerosi rimandi a pellicole di culto e citazioni di registi che ne hanno fatto la storia. Emblematico il sogno di Ferrand nel quale un bambino si intrufola in un cinema per rubare le fotografie promozionali di *Quarto Potere* di Orson Welles. O il comparire dei manuali del cinema, spediti a lui, sulle cui copertine si possono leggere i nomi di grandi come Ingmar Bergman, Roberto Rossellini, Alfred Hitchcock. Il suo legame intenso con il cinema Truffaut lo agisce anche nelle rela-

zioni con quanti lavorano con lui sul set. La sua personalità dai modi gentili, il suo fascino, la sua sensibilità, che lo portava ad empatizzare con le loro vicende, conquistavano gli attori, i tecnici, gli attrezzisti. Ferrand, suo doppio dirà: “Finito il film ognuno riprende la sua strada, ma i legami nati durante le riprese vedono l'insorgere di sentimenti di nostalgia e di rammarico”. Il film girato non finisce, continua a vivere nella vita di chi, non solo lo guarderà, ma ne è stato protagonista. Godard dopo aver visto *Effetto notte* disse a Truffaut: “Sei un bugiardo! (...) O meglio, dici la tua verità”. Non è forse questa la conferma più bella al lavoro di un artista? “Dì tutta la verità, ma dilla obliqua. Il successo sta nell'aggirare (...) La verità deve abbagliare gradualmente o tutti noi saremmo ciechi”. (Emily Dickinson)

Con questo film Truffaut ci dice in modo mirabile che la realtà si rivela nella finzione, nell'incontro con la propria *ombra*, attraverso il *doppio* che ci cammina a fianco. Di qui il fascino ed il valore del suo cinema, del cinema tout court. •

Titolo originale: La nuit américaine

Paese di produzione: Francia

Anno: 1973

Regia: François Truffaut

Sceneggiatura: François Truffaut, Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman

Fotografia: Pierre-William Glenn

Cast: Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Dani, Alexandra Stewart, Jean-Pierre Aumont, Jean-Pierre Léaud, François Truffaut, Nathalie Baye, David Markham, Jean Champion

La Rosa Purpurea del Cairo

il sogno del cinema



Cecilia Chianese

Tutta la sconfinata filmografia di Woody Allen può essere vista come un'unica, sfaccettata e inesauribile dichiarazione d'amore per il cinema, che per il regista newyorkese è tanto una fuga quanto un rifugio, un metodo di analisi e auto analisi e di rispecchiamento, un universo onirico e catartico tramite il quale scendere a compromessi con le meschinità e le malinconie facenti parte della "vita vera" che Allen rappresenta a volte senza sconti nella sua amarezza e nelle sue disillusioni.

Se ad essere più volte citati, tanto nelle interviste quanto in veri e propri omaggi e rivisitazioni, sono i registi europei (Bergman, Truffaut, Godard, Fellini, Renoir fra i tanti) i "grandi padri" dai quali Allen trae dichiaratamente la linfa del proprio linguaggio e del proprio pensiero, sembra invece un universo cinematografico molto più ampio ad essere penetrato nel profondo dell'immaginario di Allen sotto forma di elemento creativo legato allo stupore infantile, al sogno, al fantastico e al meraviglioso che tanti film della Hollywood classica hanno creato e perpetrato. Nonostante le dichiarazioni ufficiali, sempre

coerenti al proprio innegabile legame con il cinema europeo ("Forse ha ragione Spielberg, quando dice che noi tutti siamo portati a rifare i film che ci sono piaciuti nell'infanzia: il mio inconscio cinematografico è europeo") rimane comunque costante in Allen l'elemento immaginativo, che sia manifestato tramite le commedie brillanti o i musical, o tramite le rivisitazioni in chiave ironica e parossistica degli elementi perturbanti e pieni di suspense del *noir* e del cinema spionistico, sempre contrapposti al contingente. Aspetti che vengono offerti dalla "macchina dei sogni" del cinema Made in USA, a partire dal memorabile cameo di Humphrey Bogart in *Casablanca* in *Provaci ancora, Sam* (diretto da Herbert Ross su sceneggiatura di Allen e ispirato a un suo monologo teatrale). Seppur Allen in varie interviste si è speso a dichiarare il suo scarso interesse per il film in quanto tale, citato solo per il valore iconico di Bogart contrapposto al suo personaggio, resta comunque una citazione coerente della visione alleniana espressa nell'arco della sua cinematografia, ossia del cinema come mitografia



contemporanea, come astrazione dall'esistenza concreta in favore di un "altrove" sempre meraviglioso, e in quanto tale sempre contrapposto alle miserie, ai rimorsi e alle malinconie di cui tanti personaggi di Allen si fanno carico e alle quali anche molti dei suoi personaggi più ironici o fiabeschi tornano irrimediabilmente. Tra tutti quello di Cecilia nel film *La Rosa Purpurea del Cairo*, parlando del quale Allen sottolinea l'irraggiungibilità del sogno, dell'utopia del fantastico cinematografico: "Nella vita non si può scegliere realmente la fantasia perché sarebbe limitante. Il personaggio di Mia (Farrow) può vivere con il suo eroe cinematografico solo in modo limitato e straordinario. Nella vita reale le persone ci deludono. Sono crudeli e la vita stessa è crudele. Se si sceglie la realtà al posto della fantasia, cosa che si deve fare, bisogna pagare il relativo prezzo".

Mai come in *La Rosa Purpurea del Cairo* la dicotomia arte / vita, o meglio cinema / vita è stata rappresentata tanto chiaramente nel contrasto di visioni tra le danze, le conversazioni brillanti, i ristoranti di lusso, il bagliore dei vestiti e dei gioielli, gli amori e le avventure dei protagonisti del fantomatico "film nel film" (*La Rosa Purpurea del Cairo* per l'appunto) ossia quello proiettato nel cinema della New Jersey del 1935 e della Grande Depressione, dal quale il personaggio dell'archeologo - avventuriero Tom Baxter (Jeff Daniels – una sorta di precursore in chiave *naïve* dello spielberghiano Indiana Jones) si staccherà, uscendo letteralmente dallo schermo, per amore verso il personaggio "vero" di Cecilia (Mia Farrow), cameriera dalla squallida esistenza, che evade dalle tristezze della sua vita rifugiandosi nella sala cinematografica. Alle glorie della Hollywood classica viene

contrapposta la realtà mostrata nel film, ossia l'America delle fabbriche vuote, degli squallidi ristoranti e della prostituzione di strada, dove la fragile sognatrice Cecilia, sposata con un marito fedifrago (Danny Aiello), fannullone e violento, non riesce a trovare una propria dimensione. In questo gioco di bambole russe, dove ogni piano di realtà e finzione guarda e si apre ad un ulteriore livello di contrasti dialettici con quello successivo, l'ultimo piano diviene dunque quello dello spettatore stesso.

L'espressione sognante di Cecilia ripresa nelle inquadrature finali del film mentre, dopo l'ennesimo fallimento esistenziale, si perde e si lascia cullare di fronte al duetto di Fred Astaire e Ginger Rogers che danzano intonando *Cheek to cheek* in *Top Hat* è rappresentativa dello stesso Allen, spettatore dallo sguardo primigenio e infantile prima ancora che regista, che attiva in *La Rosa Purpurea del Cairo* quel meccanismo regressivo e consolatorio che solo il cinema innesca in maniera così totalizzante. •

Titolo originale: The Purple Rose of Cairo

Paese: USA

Anno: 1985

Regia: Woody Allen

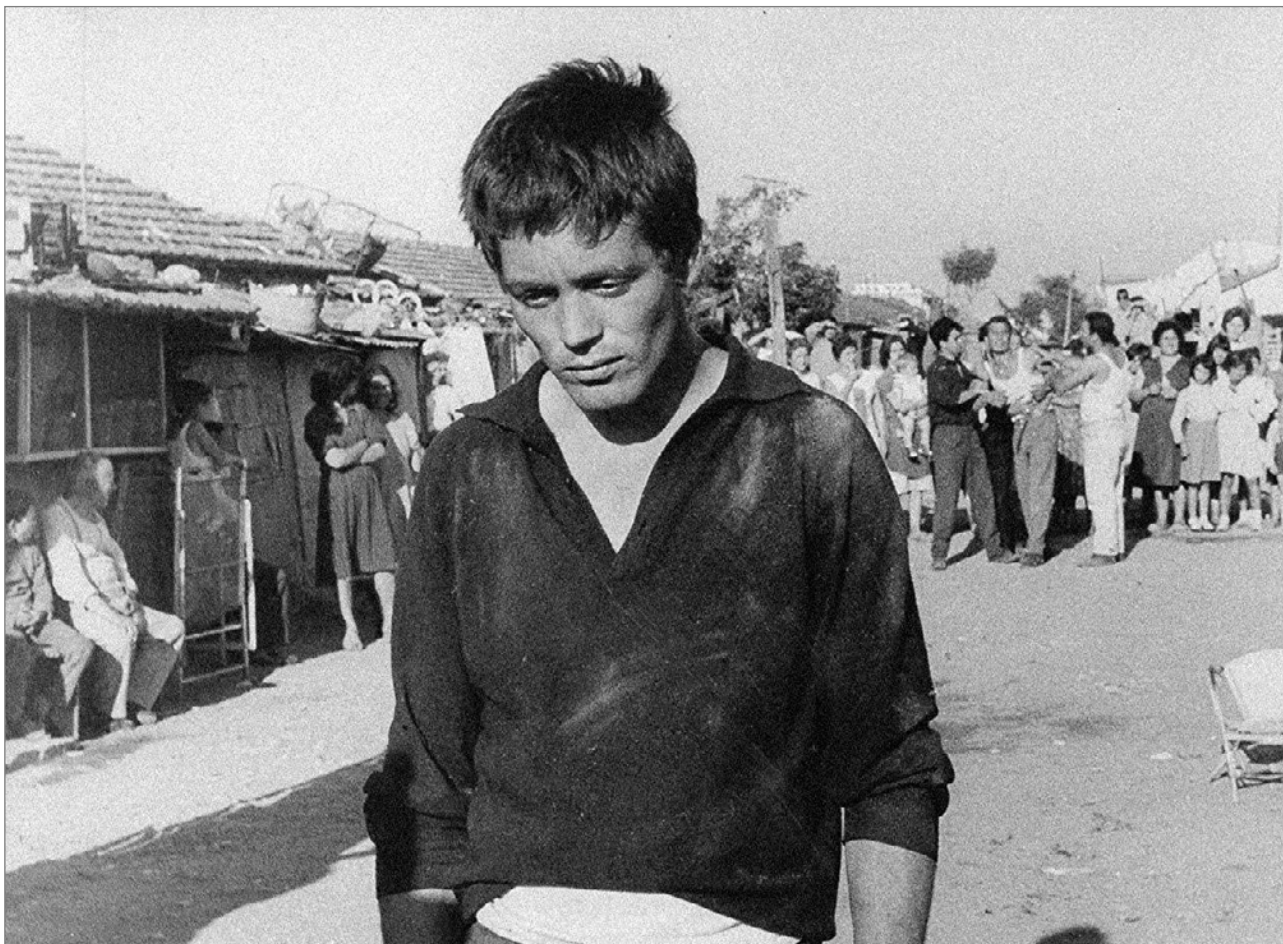
Sceneggiatura: Woody Allen

Montaggio: Susan E. Morse

Fotografia: Gordon Willis

Musiche: Dick Hyman

Cast: Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello, Dianne Wiest, John Wood



Accattone, Pier Paolo Pasolini, 1961

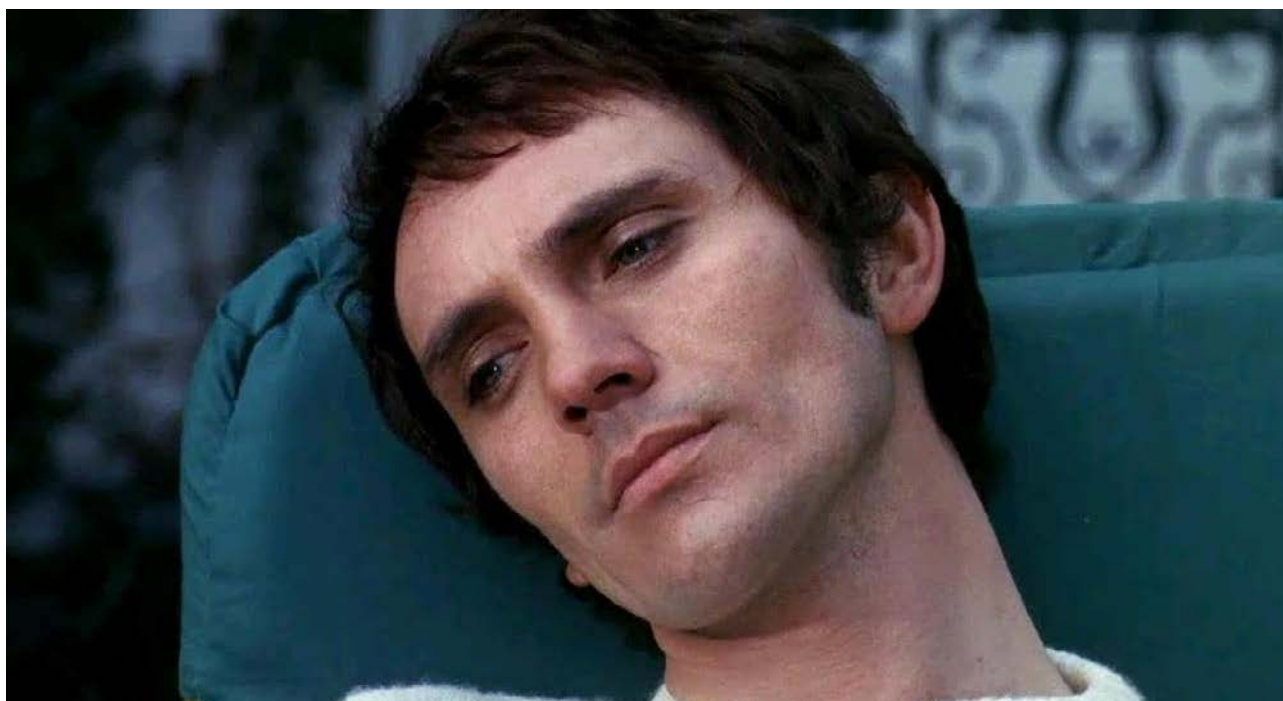
Pasolini

il barbaro del cinema italiano

Simone Rossi

La 'calata barbarica' di Pasolini nel mondo del cinema, il suo farsi regista «perché spinto dal desiderio di realizzare io stesso quello che avevo inteso esprimere nelle mie sceneggiature», ha da sempre contribuito a identificare l'applicazione al nuovo medium dell'intellettuale friulano come un meccanismo arbitrario e libero da particolari influenze e suggestioni. Per dirla in breve Pasolini pare aver generato nei decenni innumerevoli epigoni senza essere mai stato discepolo di nessuno. Le stesse condizioni di partenza – la piccola troupe fornita dalla Federiz di

Rizzoli e Fellini per saggiarne le capacità registiche chiedendogli di girare un paio di scene nell'arco di tre giorni – sembrano suggerire più l'esaudimento di un capriccio, che il passaggio decisivo verso una nuova forma espressiva. Premesse che trovano riscontro nelle dichiarazioni di coloro che presero parte all'esperienza di *Accattone* rendendo l'esito di quell'avventura una specie di "miracolo poetico di un non addetto ai lavori". La nuova arte pare sorgere in Pasolini come sentimento interiore individuale, lo dice chiaramente Bernardo Bertolucci, aiuto



Teorema, Pier Paolo Pasolini, 1968

regista di quel primo lungometraggio: «Giorno dopo giorno, girando il suo primo film, si trovò a inventare il cinema, con la furia e la naturalezza di chi, trovandosi tra le mani un nuovo strumento espressivo, non può non impadronirsene totalmente, annullarne la storia, dargli nuove origini». Atto creativo tanto più 'unico' in quanto portato a termine senza dimestichezza degli strumenti utilizzati, sentendo idealmente l'immagine, ma con una totale impreparazione tecnica: ignaro dei nomi convenzionali dei movimenti di macchina eccolo presentarsi sul set con i disegni delle inquadrature che aveva in mente, che tirava fuori da una grande borsa, e che mostrava al direttore della fotografia Tonino Delli Colli. In questo clima d'autarchia artistica che segna il passaggio di Pasolini dalla letteratura al cinema in una maniera talmente dirompente da costituire "uno dei fatti più nuovi e imprevedibili della cultura italiana del Novecento" (M.A.Bazzocchi, *I burattini filosofi*) le influenze, piuttosto evidenti, passano in secondo piano, son quasi d'intralcio. Che Pasolini resti un barbaro del cinema è, ad oggi, una posizione condivisa e suffragata da quegli elementi di improvvisazione e "brutalità dell'istinto" che emergono come punte d'iceberg (valga per tutti l'esempio lampante del *Vangelo* in cui il regista mostra per la prima volta i volti degli apostoli: la mdp si sposta dall'uno all'altro in maniera non lineare, mostrando l'incertezza autentica del percorso da seguire) all'interno di una filmografia che, al contrario, evolve verso una messinscena sempre più controllata e geometrica. L'inganno, l'errore, sta nell'abilità tutta pasoliniana di dar corpo all'impuro. Per intenderci prendiamo i versi tratti da *Al sole* (in *La religione del mio tempo*): «Urlerei, colpito / da non so che dolore. Oscuro / dolore, come quello di una volta. / E perciò mitico e impuro». Insomma

l'impurità è davvero un tema centrale dell'intera poetica pasoliniana, investita com'è di un'assoluta ambivalenza: è contrapposta alla purezza degli inconsapevoli, che vivono senza tempo, ma assume anche una connotazione positiva, in quanto legata al passato e alla storia. Se accettiamo questa lettura del cinema di Pier Paolo ecco che nel suo immaginario filmico irripetibile trovano riconoscimento debiti e ispirazioni, con la stessa chiarezza con la quale acquistano movimento le immagini fisse della pittura e una prossemica frontale che pone al centro l'uomo e che testimonia come «il mio gusto cinematografico sia di origine figurativa. Quello che ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto. E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni, al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca». La ricetta è allora presto fatta: un istinto poetico innato che è nelle passeggiate giovanili lungo le sponde di sassi bianchi del Tagliamento; un furore pittorico che ha le fattezze originarie di Roberto Longhi e delle sue suggestioni accademiche; una rivelazione cinematografica che trova origine in un ricordo infantile di "immobilità" («Se non sbaglio la prima immagine-ricordo che ho del cinematografo è un manifesto. Avevo forse quattro o cinque anni: era l'immagine di una tigre scatenata che stava divorando un uomo [...]») e definitivo riconoscimento nella scintilla neorealista. Serie di elementi fondanti che sono tutti già ben presenti e identificabili nel primo biennio da regista del nostro. In *Accattone*, al netto delle suggestioni dreyeriane che devono arricchire la fotografia di Delli Colli di una forte componente di chiaroscuri ("i bianchi più bianchi e i neri più neri"), riconosciamo nel sogno senza sonoro di Accattone e nel suo assistere alla propria imminente sepoltura nella



Accattone, Pier Paolo Pasolini, 1961

fossa scavata da Polidor in uno spazio al sole, la dimensione onirica di Bergman e de *Il posto delle fragole* che abbandona Isak Borg nella città vuota di un tempo senza più lancette; così come, un anno dopo (1962) nel prefinale di *Mamma Roma* ritroviamo la stessa Anna Magnani in preda a una corsa sfrenata verso la fine, che recupera l'iconica sequenza di Pina falciata dalla mitraglia nazista in *Roma città aperta*, in entrambi i casi protesa verso le vestigia di un amore già perduto. Un gioco scoperto di rimandi che già con *La ricotta* (1963) si tinge di rime interne (come quando vediamo il regista del "film da farsi" sulla passione di Cristo interpretato da Orson Welles – l'altro grande 'barbaro' del cinema – declamare i celeberrimi versi *Io sono una forza del Passato...* tenen-

do in mano, ben visibile all'obiettivo della macchina da presa, il volume Rizzoli della sceneggiatura di *Mamma Roma*). Un caso peraltro, *La ricotta*, di irruzione metacinetografica, di film su una troupe impegnata su un set, con un regista che ha molti tratti in comune col regista che lo sta filmando. In tre anni di cinema Pasolini è già autore consumato e abile citazionista; non scrive più sceneggiature per altri, ma continua a guardare il cinema, ad assimilarlo e a riversarlo nel suo universo individuale. Lo fa dialetticamente, ma sempre più parlando a se stesso (come quando alla fine degli anni cinquanta, da critico per le pagine de *Il reporter*, usava il pretesto di un film da recensire per rispondere e ribattere alle parole – critiche - dell'amico Moravia) fino a usare il mezzo cinematografico come un confessionale nel quale riversare i propri intenti, le proprie idee, le proprie incertezze (*Appunti per un'orestiade africana*). Giunto all'alba dei Settanta, e al termine di un periodo di ermetismo comunicativo (*Porcile*, *Teorema*), Pasolini con la Trilogia della vita e in particolare col primo film, *Il Decameron*, sarà l'ignaro creatore di un universo parassitario (quello dei *decamerotici*) che imperverserà in Italia fino a metà degli anni Ottanta. Grande paradosso di un autore che ancora, nel film ispirato alle novelle del Boccaccio, si ritaglia il ruolo dell'allievo di Giotto giunto a Napoli per affrescare la chiesa di Santa Chiara e che di fronte al frutto del suo ingegno dice: «Perché realizzare un'opera quando è bello sognarla soltanto?». Il barbaro del cinema è dunque ancora un allievo che preferisce stare a guardare. Fino all'ultimo, perfino nella vertigine scandalosa di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), opera radicale e definitiva, cogliamo un dialogo col preesistente de *La grande abbuffata* di Marco Ferreri (1973). Nessun maestro – in fin dei conti – può dirsi solo. •





Mulholland Drive

il Perturbante

Alberto Angelini

In un noto saggio, pubblicato nel 1919, Sigmund Freud propone la definizione di un concetto centrale della psicoanalisi: il “perturbante” (*das unheimliche*). «Non c’è dubbio — scrive Freud — che esso appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore, ed è altrettanto certo che questo termine non viene sempre usato in un senso strettamente definibile, tanto che quasi senza eccezione coincide con ciò che è genericamente angoscioso».

Per descrivere il perturbante Freud utilizza uno dei *Racconti fantastici* di Ernst T.A. Hoffmann, intitolato *L’uomo della sabbia* (1816), a proposito del quale già lo studioso E. Jentsch aveva formulato la categoria del perturbante. Que-

st’ultimo però riteneva che l’effetto dipendesse dal dubbio che un essere apparentemente animato fosse veramente vivo o, inversamente, che un oggetto senza vita potesse per caso animarsi. Per Freud, invece, non basta che ci si trovi in presenza di qualcosa che ci appaia ignoto e dunque non familiare; per perturbante dobbiamo intendere ciò che, pur appartenendo alla sfera del familiare, ci si presenta inaspettatamente come sconosciuto e quindi spaventoso. Si tratta dunque di un termine che “sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere col suo contrario”.

In *Mulholland Drive* (2002) di David Lynch sono al lavoro entrambe le accezioni di perturbante alle quali si è accennato.



Da un lato troviamo la condizione di incertezza intellettuale descritta da Jentsch quando emerge il dubbio se una persona esista in carne ed ossa o sia invece “una figura di cera, un pupazzo o un automa”. D’altra parte il film, soprattutto in alcuni passaggi, evoca quella freudiana e timorosa angoscia, prossima all’orrore, che scaturisce dall’inaspettata scoperta di aspetti estranei e sconosciuti in persone e ambienti, precedentemente, prossimi e familiari.

Per contrasto, la vicenda descritta nel film è ambientata in uno spazio conosciutissimo; anzi nel principale e più noto luogo di produzione cinematografica del mondo: Hollywood. La celebre insegna si staglia, frequentemente, nelle inquadrature. Altresì evidente è la professione di diversi personaggi, come registi e attori e pur note sono le molte citazioni esplicite o indirette, per immagini o nei dialoghi, a opere appartenenti alla grande epopea del cinema. Viene comunicato che la “storia” a cui assistiamo, gli avvenimenti e i personaggi che in essa compaiono, la sua intensa carica perturbante, la sua intrinseca enigmaticità, si risolvono integralmente nella dimensione del cinema; si tratta di modalità che esaltano una sorta di autopoiesi del cinema, come tale. Ciò non suggerisce affatto che gli avvenimenti che si manifestano siano illusori. Lynch, sottolineando che quella “storia” è cinema, non vuole classificare il medesimo come “copia” o “riflesso” del mondo. Al contrario e coerentemente con l’ispirazione dell’opera, viene revocata ogni distinzione fra realtà e rappresentazione. Ambiguamente, è resa impossibile l’individuazione di un livello privilegiato che funzioni da “base reale” contrapposta a ciò che è “cinema”. Inoltre, allo spettatore

viene anche disdetta la successione cronologica dei fatti. Nel film, quel che è presentato come “successivo”, si rivela poi essere “anteriore”, e viceversa. Lynch abolisce ogni linearità nello svolgimento della vicenda, conferendole un andamento circolare, per cui risulta impossibile stabilire con certezza quale sia l’“inizio” e quale la “fine”. L’alterazione nella direzionalità del tempo, che si riscontra in molte patologie psichiche, è causa non solo di turbamento, ma interferisce con le modalità tipiche della costruzione di un racconto, potenziando l’effetto perturbante.

Quest’opera, di complessità e incombenza davvero straordinari, esalta un elemento caratteristico e inconfondibile del cinema di Lynch; ovvero il ricorso agli enigmi. A differenza, però, di opere precedenti, come *Wild at Heart* (1990) o la serie televisiva *Twin Peaks* (1990/1991), qui non si tratta di un esercizio “enigmistico” in qualche modo fine a sé stesso, ma di qualcosa che è invece pienamente omogeneo alle modalità di costruzione della vicenda descritta. Lynch rilancia la valenza originaria dell’enigma, come tema tradizionalmente ricorrente, fin dalla cultura greca. Il perturbante gioco degli enigmi destabilizza l’ambito del reale, che vorremmo controllare tramite lo strumento della conoscenza. Il velo enigmatico dell’indecifrabilità assume la medesima funzione svolta nell’ambito della tragedia greca. L’esempio più significativo è sicuramente l’*Edipo re*, dove all’inizio il protagonista è introdotto come “semplicemente un uomo”, caratterizzato dalla capacità di “risolvere enigmi”. Come nel testo di Sofocle, anche nel film di Lynch la risoluzione o meno di un enigma è la discriminante che determina il destino specifico



del protagonista. Nella tragedia, l'incapacità di risolvere l'enigma costituito dai propri veri natali, condanna Edipo al luttuoso fato che lo attende; nel film il successo rispetto all'enigma determina i "mutamenti di sorte" dei personaggi dell'opera.

Il film non offre punti di approdo; lo spettatore non può mai stabilire se ciò che "appare" sia "reale" e se lo "svelamento" sia concluso; ma mai il perturbante è perseguito e raggiunto tramite l'esibizione di dettagli raccapriccianti. Esso è del tutto sganciato da ciò che è "visibile" e riferito piuttosto al profondo inconscio, nella comprensione della netta differenza tra lo "spaventoso" e il "raccapricciante". Lynch riecheggia la *Poetica* di Aristotele. Se il fine specifico della tragedia è l'induzione della "pietà" e del "terrore", non bisogna confondere ciò che è in grado di ingenerare terrore, con ciò che è semplicemente "ripugnante", o addirittura "mostruoso". Mentre infatti, nel primo caso, l'"effetto" scaturisce dalla struttura narrativa del racconto, nel secondo caso esso proviene da qualcosa che è legato esclusivamente ad artifici spettacolari e a espedienti riguardanti la "visione". Ciò che veramente evoca terrore attiene allo specifico stato d'animo suscitato dal susseguirsi degli avvenimenti costituenti il racconto e non dall'esibizione di scene raccapriccianti. Come accade nel cinema di Alfred Hitchcock, dov'è bandito ogni dettaglio relativo all'atrocità, anche in *Mulholland Drive*, Lynch non esibisce, ma occulta; non dichiara, ma accenna; non dimostra, ma offre enigmi e sembra deridere ogni presunta certezza, con l'espansione dei significati e dell'ambiguità. L'unica rispo-

sta offerta compare nella sequenza conclusiva. Nel luogo classico della rappresentazione; in un teatro, dove molti e diversi personaggi si muovono e parlano contemporaneamente, ciascuno in modo autonomo rispetto agli altri. Non è possibile individuare una comprensibile trama, in questo confuso assieparsi di parole e azioni ma, d'improvviso nell'oscurità, si staglia una figura, in alto, nella posizione in cui, nella tradizione drammaturgica, era collocato il *Deus ex machina*. La vicenda si conclude con l'unica e potente parola ch'egli pronuncia: "Silenzio". Non è un discorso né una spiegazione ma, anche qui, viene evocato un pensiero filosofico. Si tratta dell'ultima asserzione del *Tractatus logico-philosophicus* (1921) di Ludwig Wittgenstein, una fra le più ardue e determinanti opere della filosofia del Novecento. Il libro si conclude nello stesso modo in cui il film di Lynch giunge alla fine: "Intorno a ciò di cui non si può parlare, si deve tacere". •

Titolo originale: Mulholland Drive

Paese di produzione: Stati Uniti d'America, Francia

Anno: 2001

Regia: David Lynch

Sceneggiatura: David Lynch

Fotografia: Peter Deming

Musica: Angelo Badalamenti

Cast: Naomi Watts, Laura Harring, Justin Theroux, Ann Miller, Angelo Badalamenti, Mark Pellegrino, Lori Heuring, Monty Montgomery

Piccolo corpo

il cinema di Laura Samani



Piccolo corpo, Laura Samani, 2022

Lori Falcolini

Primo lungometraggio della regista e sceneggiatrice Laura Samani, *Piccolo Corpo* racconta un viaggio stra-ordinario sullo sfondo di una terra di confine, crogiuolo di dialetti e territorio che rimanda a dimensioni simboliche. Il film, ambientato agli inizi del novecento, inizia con una processione di isolani che accompagna fino al mare una donna velata in procinto di partorire. La giovane donna si chiama Agata e partorirà una figlia morta, condannata dalla tradizione cattolica al limbo. Distrutta dalla perdita, Agata decide di ascoltare le voci che parlano di un santuario del respiro dove i piccoli corpi rinascono miracolosamente per un solo respiro, il soffio di vita necessario per dare un nome a sua figlia e sottrarla al tempo eterno di un limbo senza speranza di incontro. Così Agata inizia il suo caparbio cammino di “fede”, dall’isola verso montagne sconosciute, a rischio della sua stessa vita.

Le fanno da guida l’istinto materno e Lince, un personaggio dallo sguardo felino che abita nella natura selvaggia e sa come nutrirsi dei frutti della terra e nutrire.

Laura Samani costruisce un racconto evocativo che parla di lutto e di maternità, di dolore e di amore nei meandri misterici di un femminile archetipico abitato da vita e morte, realtà e magia. I paesaggi dell’anima di questa regista originaria del Friuli Venezia Giulia fanno da sfondo a un film che cattura lo spettatore grazie anche alla fotografia di Mitja Ličen.

Le musiche suggestive di Fredrika Stahl e i canti popolari che accompagnano il viaggio di Agata contribuiscono alla unicità di questo film. Bravissime le due interpreti, Celeste Cescutti nel ruolo di Agata al suo primo film come protagonista e Ondina Quadri in quello di Lince, compagne di solitudine e di solidarietà. Apprezzato dalla critica e dal pubblico, *Piccolo*



Piccolo corpo, Laura Samani, 2022

Corpo è stato presentato alla *Semaine de la Critique* – Cannes 2021 e, tra i tanti premi e menzioni ricevuti, ha conquistato nel 2022 il David di Donatello come miglior regista esordiente. Laura Samani è autrice di *La santa che dorme* cortometraggio che inizia i temi presenti in *Piccolo Corpo*, percorsi di un cinema che come dice questa giovane regista è “spazio di condivisione, senza la presunzione di trovare risposte assolute, per abitare insieme il dubbio.”

Laura Samani, com'è nato *Piccolo Corpo*?

È nato da un racconto, o meglio, da una domanda. Nel 2016 ho incontrato un signore della Bassa Friulana, Aldo Morassutti, che mi ha chiesto se ero a conoscenza dell'esistenza dei santuari del respiro. La risposta era no. Credo che le avventure più belle inizino sempre così. Ho cominciato ad indagare, ad informarmi su cosa e dove fossero questi santuari, che in realtà sono chiesette alpine. Morassutti in particolare parlava di Trava, l'unico santuario rimasto ancora in piedi nella mia regione (il Friuli Venezia Giulia), anche se ha perso la sua funzione originaria: il limbo non esiste più dal 2007.

La ribellione di Agata è l'incipit di questa storia come spesso accade nel cinema autoriale femminile.

Agata fino a quel momento non ha avuto bisogno di ribellarsi, di farsi un'opinione sulle cose. Quasi tutta la narrativa, almeno occidentale, si fonda sul fatto di raccontare quel pezzo di vita in cui il personaggio si ribella e agisce. *Piccolo Corpo* apparentemente racconta una maternità interrotta, in

realtà parla di distacco in generale, di ostinazione. Per me l'aggettivo che meglio definisce Agata è cocciuta. Penso che tutte queste tematiche siano universali e soprattutto prescindano dal genere. Mi piace pensare che anche un uomo si possa emozionare vedendo il film e non soltanto una donna e non soltanto una madre.

Mi ha colpito l'immagine della tomba a tumulo dove è sepolta la bambina, quasi un ventre della terra da cui Agata sottrae il piccolo corpo legando poi la bara sulle spalle. Come riaccogliendo simbolicamente la figlia dentro di sé. Il percorso verso il santuario del respiro mi è sembrato quasi una gestazione simbolica.

È molto bella questa immagine del tumulo che sembra una pancia, non ci avevo mai pensato. Per me quello che succede fisicamente nel rapporto tra Agata e la bambina, è che prima erano un unico corpo e soprattutto la bambina era nel corpo di Agata, posizionata in modo tale da poterla abbracciare. Mentre nel momento in cui decide di metterla sulle spalle, diventa a tutti gli effetti un fardello. Addirittura ci siamo stupiti della casualità dei nodi che sono stati fatti dal reparto di scenografia per legare la cassetta: è venuta fuori una croce. Dopo un po' si comincia a vedere ciò che si sta cercando, si risignificano le cose.

Nel film, tutte le madri perdono il figlio: quella di Lince chiude la porta alla figlia/figlio perché sottomessa al marito; ad Agata muore la figlia; Lince diviene “madre” di una figlia non sua, ma dovrà comunque perderla.

Anche in molti racconti mitologici, la dea madre doveva perdere il figlio...

C'è anche la madre di Agata che non è in grado di consolare la figlia e quindi la perde perché Agata va via dall'isola e, a quel tempo, partire voleva dire quasi sempre non tornare... È vero, tra Agata e Lince c'è come un passaggio di testimone, di responsabilità e di amore. E di cura. Quello che Lince impara da Agata è la cura, innanzi tutto nei confronti di Agata. Lince non arriva al santuario con l'idea di convertirsi e credere nel miracolo, ma ci arriva per fare la cosa giusta. Ci arriva essendosi compromesso nel rapporto con un'altra persona. Lince all'inizio ha deciso di non volere bene a nessuno, perché se vuoi bene a qualcuno rischi, ti tradiscono, ti abbandonano, ma, alla fine, è disposto a rischiare. Se vogliamo parlare dell'archetipo della madre, è quella parte del femminile che è disposta ad accogliere anche la parte dolorosa dell'amore.

Com'è nata l'idea di Lince, il personaggio transgender di *Piccolo Corpo*?

Lince è un personaggio che è arrivato tardi nell'ideazione di *Piccolo corpo*. Nelle prime versioni Agata viaggiava sola. Poi abbiamo sentito la necessità di un'altra persona nel viaggio, ed è così che è arrivato Lince. Ha cambiato forma molte volte. All'inizio era dichiaratamente una ragazza, poi è arrivato il travestimento da maschio, il risultato dello studio di diversi documenti storici: era più semplice mettersi i pantaloni, tagliarsi i capelli, se si voleva decidere del proprio destino. Quindi è un personaggio che ha soppresso la sua parte femminile per sopravvivere nel mondo. Ma si sono aggiunte molte stratificazioni da allora, basti pensare ai genitori che hanno compiuto un evidente rifiuto. Oggi Lince per me è una moltitudine: è una lei che si è ribattezzata con il nome di un animale e che si muove nel mondo come un maschio. Mi sono accorta che ogni spettatore e spettatrice si fa il suo viag-

gio personale su chi sia Lince e trovo questa cosa meravigliosa. È il personaggio del film che parla al presente.

Tu, prima, hai parlato di archetipi. *Piccolo Corpo* è un film che mi fa pensare al racconto di un sogno.

Avevo *Il libro rosso* di Jung sul comodino durante la scrittura del film! Questo libro mi ha fatto capire l'importanza di essere in contatto con i sogni, di usare un metodo nel riportarli in un diario; alcune di queste cose sono poi confluite nel film. I riti, ad esempio, non sono stati decisi a tavolino, sono il risultato di questo lavoro. Per il rito iniziale del film abbiamo fatto ricerche antropologiche molto estese, ma l'aspetto storico si è mescolato con il subconscio: io continuavo a sognare visi nascosti. Così è nato il velo che copre il volto di Agata o l'annerirsi il volto con il carbone per non farsi vedere dalla montagna.

Il film inizia con il rito del mare e finisce con l'immersione nell'acqua. Alla bambina, Lince dà il nome di Mare. Come mai questa tua scelta?

Mare in dialetto vuol dire mare ma anche madre, è stato chiudere un cerchio. Io sono nata e cresciuta a Trieste, quindi sono un animale di acqua salata. Più passa il tempo e più mi rendo conto di quanto questo progetto sia senza fine, cioè ti sembra di essere arrivata al fondo e poi ti si apre una botola e cadi ancora più in profondità... In sceneggiatura la bambina non aveva un nome. Con i coautori, Elisa Dondi e Marco Borromei, avevamo deciso di non scegliere il nome a tavolino, ma di lasciarlo in sospeso per vedere che tipo di energie si sarebbero create sul set. Perché di fatto tutta la questione del dare un nome è centrale nel film: Agata vuole dare alla bambina un nome che però non scopriremo mai; noi non sappiamo qual è il vero nome di Lince e sarà proprio Lince a dare il nome alla bambina. Io ho usato questa dinamica, che



Celeste Cescutti e Ondina Quadri in *Piccolo corpo*



La santa che dorme, Laura Samani, 2016

in scrittura era molto evidente, anche sul set. Ho chiesto a Celeste e Ondina di scegliere un nome per la bambina e di non dirlo a nessuno. Quando siamo arrivati a ridosso delle riprese, Ondina (Lince) aveva scelto Mare.

La scena dell'incontro di Agata e la figlia nell'acqua mi ha fatto pensare a *L'Atalante* di Jean Vigo. Quali sono stati i tuoi riferimenti filmici?

In realtà quella scena è frutto di una difficoltà e non di una scelta estetica. La scena del limbo doveva essere una selva dantesca ma, per problemi di messa in sicurezza del set e di budget, mi è stato chiesto di pensare a qualcos'altro. Avevamo già scelto le locations e sapevamo che Agata avrebbe attraversato questo lago così io ho pensato al liquido amniotico. È stata la scena più complessa del film... Il riferimento principale di *Piccolo Corpo* non è filmico ma pittorico: l'immagine di *Le cattive madri* di Giovanni Segantini mi ha accompagnata per tutto il film. Rispetto ai riferimenti filmici, con il direttore della fotografia Mitja Ličen, con cui non avevo mai lavorato, avevamo bisogno di trovare un linguaggio comune. Così abbiamo guardato dei film insieme per capire che tipo di macchina a mano ci piaceva.

Nel tuo cortometraggio, *La santa che dorme*, ci sono tutti gli elementi che ritroviamo in *Piccolo Corpo*: l'acqua, il mondo femminile archetipico, la vita che è tutt'uno con la morte.

In entrambi i lavori c'è anche la ribellione ed anche il fatto di affidarsi ad una dinamica di trascendenza, un miracolo che risolve le cose, che però non funziona in *La santa che dorme*. Io ho avuto una blanda educazione cattolica; nella mia infanzia ci sono stati due elementi che mi hanno condizionato: le parabole del Vangelo e le favole dei fratelli Grimm. Questi elementi hanno tratti in comune, sono abbastanza spaventosi. Gli elementi di realismo magico dei miei lavori e questa presenza del dogma nel racconto e soprattutto della differenza tra religione e fede, vengono da lì.

Sono molto belle le musiche di Fredrika Stahl ed anche i canti popolari, un impasto di sonorità antiche e moderne.

All'inizio io non volevo nessuna musica! Poi per fortuna le cose sono andate diversamente. Nel film ci sono due tipi di musiche: i canti popolari in scena e le musiche extra diegetiche che ha composto Fredrika. Lei ha composto due brani e uno (la ninna nanna che Agata canta lasciando l'isola e che poi è ripreso nei titoli di coda) è candidato ai David come migliore musica originale. Riguardo i canti in scena invece, è successo che molte comparse del film fanno parte di cori popolari della regione. Mi hanno spiegato che al tempo si cantava sempre: per tenersi compagnia, per dare un ritmo al lavoro, per memorizzare le cose associandole alla musica. Mi hanno fatto sentire alcuni canti ed erano molto belli, un po' alla volta questa cosa mi è esplosa tra le mani (ride) e giravamo sempre più scene cantate. Ad esempio la scena – una delle mie preferite – in cui Agata e Lince sono davanti al fuoco e Lince canta, l'abbiamo decisa cinque minuti prima di girare. Non era pensata con un canto, ed invece è proprio lì che cambia qualcosa nella loro relazione.

Nel film trionfa il dialetto, incomprensibile eppure tutto arriva allo spettatore.

Era una decisione di carattere filologico, volevo girare in dialetto perché all'epoca non si parlava italiano in queste zone. A po' alla volta è diventata una necessità politica. La mia è una regione in cui l'italianizzazione è stata violentissima, veramente sanguinosa, essendo una terra di confine. Era vietato parlare nei dialetti d'influenza slava. Tante volte poi c'è un senso di vergogna, come se parlare in dialetto fosse sintomo di mancata cultura. Per me questa cosa è struggente e mi tocca personalmente. Quando l'ho capito, ho abbandonato la filologia, anche a costo di commettere errori. Ad esempio, sull'isola da cui viene Agata ad un orecchio attento è chiaro che ci sono almeno quattro dialetti veneti differenti, il che è implausibile. Abbiamo perso la filologia in virtù di una cosa molto più importante, cioè l'identità. Ho detto alle persone: parlate nella lingua in cui pensate e sognate.

Mi sembra interessante l'uso della lingua madre in un film che parla di "gestazione".

Sì, (ride). •

Laurentina Guidotti

il produttore cinematografico
come pensatore di cinema



Benedetto Genovesi

Benedetto: In che cosa consiste il tuo lavoro di produttore cinematografico?

Laurentina: Intanto bisogna fare una premessa, cioè che oggi come oggi la situazione è molto cambiata rispetto al periodo prima del lockdown, perché c'è stato un notevole calo di pubblico nelle sale cinematografiche di circa l'80% e la gente si è ritrovata in casa. Quindi i produttori

oggi fanno andare avanti l'industria soprattutto con serie televisive su varie piattaforme nazionali e internazionali. Pertanto la fruizione del film è diversa e ciò influenza la creatività. Fare cinema è diventata un'arte più complessa.

B: Quindi c'è una differenza tra prima e dopo il lockdown?



L: Si infatti. I veri produttori di cinema sono rimasti in pochi. Bisogna riuscire a portare la gente nelle sale cinematografiche. Il cinema è una passione, andare al cinema è qualcosa di speciale, come rappresentato da Giuseppe Tornatore in *Nuovo cinema paradiso*.

Il lavoro del produttore consiste nel trovare un'idea che piace o che si crede possa piacere; l'idea può essere presa da un libro o da una storia vera o da una situazione sociale. Una volta trovata l'idea giusta, il produttore cerca di creare un piano finanziario che possa coprire i costi e poi gestisce il progetto. Bisogna cominciare con un nucleo del racconto di almeno trenta pagine e lì inizia l'avventura, si cerca di sviluppare la sceneggiatura.

Nel caso di un romanzo si investe nell'acquisizione dei diritti del libro.

C'è differenza tra libro e film, a volte da un bel libro non emerge un bel film o viceversa. Qui sta l'abilità nella realizzazione di una bella opera cinematografica.

Poi si commissiona la sceneggiatura, il budget è importante e di conseguenza anche il piano finanziario per coprire le spese.

Ci possono anche essere finanziamenti esterni provenienti dal ministero della cultura o dalla televisione.

B: Quindi l'idea iniziale di un film viene partorita dal produttore?

L: Assolutamente sì! Il produttore è in un certo senso un pensatore di cinema. Colui che partorisce l'idea da cui nasce un film.

B: Quindi il tuo è un ruolo importante nel fare cinema?

L: Sì infatti! Il produttore se pensa di avere una buona idea, si rivolge allo sceneggiatore per la scrittura e poi ad un regista per la direzione del film. A volte qualcuno è sia sceneggiatore che regista, come per esempio Paolo Sorrentino.

B: Ci parli della tua esperienza di produttore cinematografico?

L: Sono trent'anni che produco cinema e anche televisione. Ho avuto qualche esperienza anche di attrice e ho avuto l'opportunità di conoscere grandi maestri del cinema, tra cui esploratori dell'inconscio come Federico Fellini e più recentemente Paolo Sorrentino, Matteo Garrone e Leonardo Di Costanzo.

Per esempio *Ariaferma* di Leonardo Di Costanzo, con Toni Servillo e Silvio Orlando, è la storia di un carcere in un'isola che dev'essere smantellato. Ormai sono partiti quasi tutti e per una settimana ancora rimangono le guardie carcerarie e i pochi detenuti rimasti, i quali vengono portati in una rotonda in maniera da essere sorvegliati bene, perché anche le guardie carcerarie rimaste sono poche. In questo film il regista riesce a fare entrare lo spettatore dentro il carcere, fa vivere la claustrofobia del carcere. Io che sono stata in un carcere anni fa, per girare un film per la televisione che si chiama *Cuori* con Isabella Aragonese, ho vissuto sulla mia pelle una sensazione di claustrofobia, come essere rinchiusa in un luogo da dove si vorrebbe fuggire, ma c'è qualcuno che te lo impedisce.

Il cinema ha il potere di fare vivere le emozioni come se si stessero vivendo in prima persona, smuove le emozioni. La finzione cinematografica si fonde con le sensazioni che proviamo veramente nella vita. Tornando ad *Ariaferma*, Toni Servillo è il capo delle guardie carcerarie e Silvio Orlando è un detenuto, chiamato il professore perché pur essendo un criminale, conserva una certa umanità e una certa dignità. L'uno è l'alter ego dell'altro e gradualmente si va rompendo il codice di distanza che esiste tra i ruoli di guardie e detenuti e si crea un rapporto di umanità tra di loro.

B: Mi viene da pensare a Bion quando diceva che in analisi ci sono due persone in una stanza abbastanza spaventate, ma ovviamente l'analisi non è un carcere, ma anzi è un luogo in cui si cerca la libertà. Potremmo quindi dire che l'analisi è in fondo un pò un percorso per liberarsi da dinamiche interne che possono essere imprigionanti.

L: Un pò credo di sì. E inoltre, come già detto, qui l'elemento che emerge è l'umanità che si crea tra i due personaggi, in fondo anche loro desiderano la libertà.



B: Questo credo che sia molto vero anche per il rapporto tra analista e analizzando, tra di loro si crea innanzitutto un profondo rapporto umano.

L: È molto bello ciò che dici! In fondo anche il cinema è fatto di relazioni e narra di rapporti umani.

B: Qual è stato l'ultimo film che hai prodotto?

L: L'ultimo film che ho prodotto è stato *Occhiali neri* di Dario Argento, uscito in sala recentemente il 24 febbraio 2022. Secondo me questo potrebbe essere l'ultimo film della lunga carriera di Dario Argento.

È una coproduzione francese ed è andato al Festival di Berlino. Lui da undici anni non faceva film, questa storia l'ha trovata sua figlia Asia Argento in un cassetto; dicono che se l'erano scordata lì, lui l'aveva scritta quindici anni fa ed ora lei l'ha trovata e ha convinto il padre a fare il film.

B: Di cosa parla?

L: È un film molto basico, un thriller con momenti di horror. È un racconto sulla solitudine e sulla emargina-

zione. È la storia di un serial killer che uccide le prostitute, le strangola con un filo di acciaio. Il personaggio protagonista è una escort, interpretata da Ilenia Pastorelli, che è una attrice emergente molto brava.

Il film inizia con una eclisse solare e questa bellissima ragazza si mette gli occhiali scuri per guardare il sole. E poi cala il buio.

C'è una musica di sottofondo inquietante di un dj francese, Arnaud Rebottini, che si insinua come un presagio di ciò che accadrà alla ragazza. Una musica che crea suspense un pò alla *Profondo rosso*. Infatti la ragazza è in pericolo, viene presa di mira da questo serial killer, il quale ha già ucciso altre tre donne.

Lui la insegue e lei per fuggire ha un incidente automobilistico con un altro veicolo su cui viaggia una famiglia cinese composta da madre, padre e figlio; entrambi i genitori muoiono e sopravvive solo il bambino di dieci anni. La ragazza diventa cieca e scappa insieme al bambino cinese e ad un cane. Il serial killer li insegue. Loro sono rimasti soli e sono molto spaventati. La cecità e il cane sono elementi caratteristici e ricorrenti di Dario Argento.

La ragazza ora deve entrare in una nuova vita di persona invalida non vedente e viene a soccorrerla una istituttrice, interpretata da Asia Argento.

Quindi in questo film partecipano insieme padre e figlia. È molto bello vedere il rapporto di affetto tra di loro, sono molto uniti.

B: Com'è stata questa esperienza con Dario Argento?

L: È stata una esperienza molto positiva. Dario Argento è una persona molto delicata, affettuosa e gentile, in contrasto con ciò che si potrebbe pensare guardando i suoi film. Il rapporto con sua figlia è intriso di grande dolcezza e tenerezza.

Il film ha diviso la critica, c'è chi lo ha considerato il solito thriller di Dario Argento e chi invece ha saputo cogliere il significato profondo del film.

B: In effetti la narrazione di eventi catastrofici, il pericolo di vita, la fuga, la cecità, possono essere la rappresentazione di una sofferenza accecante e della necessità di un percorso analitico per tentare di salvarsi la vita. E la figura dell'istituttrice potrebbe rappresentare l'analista che accompagna il paziente, nel tentativo di prendersene cura.

L: Eh sì, non ci avevo pensato. In effetti il cinema ha una grande potenzialità rappresentativa.

C'è anche un ritorno a temi quali la solitudine, la paura, l'emarginazione in cui si può essere vittima della morale, della violenza insensata e folle di un criminale, ma anche delle proprie scelte di vita, giuste o sbagliate che siano.

B: Francois Truffaut in *Effetto notte* dice che un regista è qualcuno a cui vengono fatte domande in continuazione e lui a volte sa le risposte e a volte no. Chi è secondo te un produttore cinematografico?

L: Un produttore cinematografico secondo me è qualcuno che consente al regista di dare le risposte o non darle! •



After Love

la permanenza dell'amore dopo la fine

Pia De Silvestris

Con questo suo film d'esordio, il giovane regista Aleem Khan ci mostra in maniera mirabile il possibile incontro trasformativo tra culture diverse, quando i contenuti profondi della comunicazione riescono a filtrare attraverso

"Ma perché la gioia e perché il dolore?"
René Char

le fratture, le crepe nel cuore, che il dolore apre nelle nostre certezze e nei nostri pregiudizi. Di origine pakistana ma di cultura inglese, Kahn costruisce una storia di grande emozione, dove già la scelta del titolo suggerisce



ciò che resta dell'amore in un 'dopo', quando l'amore - passato, finito, tradito- comunque permane. Come il bagliore del sole dopo che il sole è tramontato, la gioia dell'intimità vissuta con l'altro illumina l'orizzonte, aldilà della perdita. Dunque, una storia in cui l'amore c'è stato prima e c'è anche dopo, nonostante (o forse grazie a) quell'immagine di frattura - la crepa che si apre nel soffitto imbiancato, lo sgretolarsi delle bianche scogliere di Dover, il bianco del lutto indossato dalla vedova secondo la tradizione mussulmana-, metafora che insiste nel film, come la frase musicale che indichi il tema profondo dell'opera. Il senso di qualcosa che frana, si sbriciola e si rompe all'interno di sé, e rompendosi apre una distanza tra due sponde (del sé, del tempo) come le due coste dirimpettaie di Dover e Calais, dove la storia è ambientata. Nel tempo di prima, che il film non ci mostra, a Dover vivevano Ahmed e Mary, e tra Dover e Calais viaggiava regolarmente per lavoro Ahmed. Mary, donna bianca, inglese, molti anni prima per sposare Ahmed aveva abbracciato la fede islamica ("Ho fatto una

cosa per mio marito che nessun'altra farebbe"). Quando Ahmed muore improvvisamente per un infarto, scopre che il marito che pensava di conoscere aveva avuto un'altra vita in Francia, una vita completamente diversa da quella che insieme avevano costruito in Inghilterra. Lasciata alla deriva, Mary compie il viaggio verso Calais, con la visione allucinata delle bianche scogliere che franano mentre lei si avventura nel mondo sconosciuto, in un certo senso, per lei, nell'altro mondo. Il braccio di mare della Manica, con le sue onde, maree, risacche, con i suoi venti impetuosi, le sue nebbie, i voli di gabbiani, rappresenta lo stretto, il canale (richiamo al canale del parto, una seconda nascita) che bisogna attraversare tra la vita di prima e quella che verrà. Prima di coprire la distanza di mare a bordo del traghetto, vediamo Mary giacere orizzontale, sdraiata a letto, come se all'inizio l'unico movimento possibile fosse la resa: arrendersi alla gravità, cedere il peso a terra. Suggestive e struggenti le immagini di Mary sdraiata sulla riva, che si lascia raggiungere e avvolgere dalle onde del mare,



come a lasciarsi andare in balia del proprio dolore. L'attrice Joanna Scanlan presta a Mary la mobilità espressiva dello sguardo e del volto, il corpo morbido e pieno (un fisico così simile alla madre del regista, anche lei inglese convertita all'Islam), in una lezione magistrale nell'arte dell'understatement.

A Calais, avvolta nella hijab e nel suo atteggiamento dimesso come dal velo magico che rende invisibili, viene scambiata per donna delle pulizie, e accolta nella casa della francese, cosmopolita Geneviève (Nathalie Richard) e del figlio Solomon (Talid Ariss), adolescente franco-pakistano in crisi identitaria (come Kahn in diverse interviste ha descritto sé stesso e la sua adolescenza di anglo-pakistano e gay). Il ritratto di Ahmed, le cui fattezze richiamano in maniera impressionante quelle del giovane Solomon, campeggia in bella vista. Entrando in contatto con la quotidianità dell'altra famiglia, prendendosene cura, Mary riesce ad andare oltre le apparenze, oltre i pregiudizi, oltre i sentimenti oscuri, riuscendo a ricostruire un presente abitabile e condivisibile. Scopria-

mo dunque che la frattura, la doppiezza, l'ignoto, abita in tutti i personaggi, come abita in ciascuno di noi. L'intensità dell'incontro dei tre personaggi, legati dalla perdita di Ahmed e dall'ignoto che attraverso di lui li ha fatti entrare in relazione, diventa, grazie alla loro capacità di esporsi e di comprendersi, riconoscimento di un legame profondo e arricchente. Consiglio a tutti di vedere questo film straordinario.

Titolo originale: After Love

Paese di produzione: Gran Bretagna

Anno: 2020

Regia: Aleem Khan

Sceneggiatura: Aleem Khan

Fotografia: Alexander Dynan

Cast: Joanna Scanlan, Nathalie Richard, Talid Ariss, Nasser Memarzia, Sudha Bhuchar, Nisha Chadha, Jabeen Butt, Subika Anwar-Khan, Elijah Braik, Adam Karim, Narayan David Hecter

One second

tra censura e nostalgia



Antonella Antonetti

Selezionato per la competizione ufficiale della Berlinale 2019, dalla quale è stato poi ritirato probabilmente per intervento della censura cinese, *One Second* approda alla Festa del Cinema di Roma del 2021, dopo gli opportuni “aggiustamenti”. Tratto dal romanzo di Yan Geling, rappresenta per Zhang Yimou un grande ritorno sullo schermo, con un omaggio appassionato al cinema come esperienza collettiva di partecipazione e di condivisione e un atto d’amore commovente verso la fragile materia della pellicola cinematografica. L’omonimia con il protagonista maschile del film sembra alludere a cenni autobiogra-

L’amor che move il sole e l’altre stelle
(*Paradiso* - Canto XXXIII, Dante Alighieri)

fici da parte del regista di *Lanterne Rosse* e *Hero*, il quale all’epoca in cui è ambientato il film, negli anni 60 -70, egli era adolescente e dunque testimone implicato. La pellicola cinematografica, svolge la funzione di *primum movens*, oggetto di desiderio verso cui si muovono le traiettorie nelle quali si articola la trama di *One Second*, una sorta di freccia semantica che condensa molteplici significati. La Cina rurale degli anni della Rivoluzione Culturale incastona le vicende dei due protagonisti, entrambi fermamente determinati ad impossessarsi della pellicola del



film di propaganda del 1964, *Heroic Sons and Daughters*, preceduto da un cinegiornale. Zhang, in fuga dalla prigione di stato, dove sta scontando una condanna per rissa, desidera assistere alla proiezione cinematografica allo scopo di rivedere sua figlia, con la quale ha perso i contatti da anni, in un fotogramma del cinegiornale. Per lui quelle immagini hanno un valore inestimabile per cui si avventura nell'inseguimento della bobina, che passa da villaggio in villaggio. Deve però contendersela con una ragazzina indigente, Orfana Liù che ha bisogno della celuloide per farne un paralume per il suo piccolo fratello. Sullo sfondo di un paesaggio desertico e desolato della Cina del Nord, che ben si presta a rappresentare il clima di povertà e fatica di quegli anni, i due si rincorrono e si sfuggono in un alternarsi descritto dal regista in modo magistrale, con toni che vanno dal dramma alla comicità chapliniana. Così, dopo un percorso accidentato, la strana coppia, insieme alla pellicola che nel frattempo si è sporcata e ingarbugliata, approda al villaggio popoloso e chiassoso, dove si erge la sala cinematografica come luogo di culto.

La scena solitaria e arida si riempie di una folla vociante e in trepida attesa di assistere alla visione del film, capeg-

giata dal proiezionista del Partito, signor Cinema, seriamente preoccupato di non poter svolgere il suo lavoro e delle possibili ritorsioni. I destini dei tre personaggi si intrecciano intimamente e in modo complesso, legati da pochi metri di pellicola e da una grande umanità.

L'obiettivo allarga il campo di osservazione alla dimensione collettiva ed è commovente vedere come la comunità si mobilita per restituire la bobina alla sua integrità. Tutti, sotto la guida del signor Cinema, peraltro feticista della pellicola, si mettono al lavoro con grande ardore: la sbrigliano con cura, ne rimuovono la polvere delicatamente, l'asciugano con delicatezza facendo aria con i ventagli. Lo sforzo collettivo per ripristinarla è descritto dal regista nei dettagli di ogni passaggio, nei quali si sofferma a lungo, con uno sguardo quasi carezzevole, carico di nostalgia e di fascinazione infantile per un cinema "antico e magico".

One second è espressione della devozione del regista nei confronti della settima arte e celebrazione di un rito collettivo e sociale che si fa poesia. Il cinema è visto nei suoi molteplici significati e differenti potenzialità: come mezzo di ricongiungimento virtuale, come luogo della memoria, capace di racchiudere in sé, anche per un



secondo, l'immagine di una persona cara; come strumento di propaganda, veicolo di assoggettamento della massa, e anche potente denuncia del clima di paura e delazione diffuso. Cinema come luogo di aggregazione, di scambio e di catarsi, reliquia da proteggere e di cui avere cura, dimora di emozioni e fantasie.

Alle sequenze iniziali dominate dal deserto incombente fanno seguito, come contrappunto, quelle relative alla sala cinematografica gremita all'inverosimile, dove le immagini proiettate giganteggiano e incantano un pubblico affamato di fantasia: la trama di padri e figli ritrovati di *Heroic Sons and Daughters* risuona nelle vicende di Zhang e Orfana Liù, entrambi abbandonati l'uno dalla figlia e l'altra dal padre, come se queste fossero solo un riflesso particolare di una storia già cristallizzata. Al contrario, gli eroi che Yimou celebra non sono i padri e i figli del film di propaganda ma persone umili, talvolta sprovviste, non del tutto innocenti, la cui determinazione coincide con la loro fragilità.

Il cinema oltrepassa la storia; il proiettore continua a girare, incurante delle azioni di disturbo e delle risse della sala. È il cinema che permette di sognare, d'immaginare una vita migliore, conservare un ricordo, di ritrovare in un fotogramma tutta la potenza dell'immagine, della rievocazione visiva di un tempo lasciato sospeso.

Con ironia e tenerezza il regista disegna i due protagonisti e il loro scoprirsi e riconoscersi, in un alternarsi di avvicinamenti e allontanamenti, dispiegando così la loro personalità; come la pellicola si ripuliscono dal rancore e

dai rimpianti per guardare al futuro, mentre il fotogramma si consegna alla sabbia del deserto. •

Titolo originale: Yi miao zhong

Paese di produzione: Cina

Anno: 2020

Regia: Zhang Yimou

Sceneggiatura: Zhang Yimou, Jingzhi Zou

Fotografia: Zhao Xiaoding

Cast: Zhang Yi, Wei Fan, Liu Haocun, Ailei Yu,

Xiaochuan Li





Drive my car

un grido d'aiuto

Antonella Dugo

Il film è un innesto di letteratura, teatro, cinema, tre diverse espressioni artistiche per rappresentare gli uomini e le donne nella loro ricerca del mondo, dell'altro, nel desiderio di felicità e conoscenza sempre irraggiungibile. *Drive my car* è il titolo di un racconto di Haruki Murakami, tratto dalla raccolta *Uomini senza donne*; nella prima parte del film sono presenti i contenuti di altri due racconti ma lo stile e la scrittura di questo autore, il più grande scrittore vivente del Giappone, sono fatti propri dal regista Ryūsuke Hamaguchi, che rappresenta i personaggi della storia immersi in pensieri e sentimenti che li pongono distaccati e separati dagli altri: il passato, la nostalgia per ciò che non è stato, il senso di colpa per la felicità perduta, li tiene prigionieri di una solitudine da cui non riescono e forse non vogliono uscire. Ma l'imprevedibile, il caso, irrompono e i pensieri diventano parole, le parole dialogo con l'altro, la ricerca di dare un significato a ciò che è stato, porteranno ad un cambiamento ed alla nascita di una nuova energia vitale. Il mistero dell'al-

tro non sarà mai risolto, ma possono accogliere e ricordare i momenti di felicità che ha regalato.

Il teatro, la messa in scena dello *Zio Vanja* di Anton Čechov, è presente come specchio, catarsi, una voce che apre uno squarcio e rende evidente ciò che prima era confuso e rimosso. L'interesse di Hamaguchi è rivolto all'attore e alla recitazione: "il racconto ha come tema quello della recitazione. Recitare significa possedere identità multiple ed è una forma di follia socialmente accettata. Farlo come lavoro è ovviamente estenuante e a volte provoca perfino crolli. Ma conosco persone che non hanno altra scelta che farlo. E queste persone che recitano per lavoro sono di fatto completate dalla follia della recitazione, che permette loro di continuare a vivere. La recitazione come mezzo per sopravvivere è qualcosa che mi interessa da molto tempo" afferma il regista.

Il cinema, infine, è la Saab 900 turbo rossa del protagonista, all'interno della quale si svolge l'incontro tra Yūsuke Kafuku e Misaki e le loro interazioni che diventano sem-



pre più profonde. La Saab è un non luogo, uno spazio chiuso in continuo movimento dentro il quale è possibile raccontarsi ed aprirsi all'altro. La macchina da presa è all'interno dell'abitacolo e coglie il lento nascere della relazione tra i due protagonisti. Ne spia i volti e ne coglie il flusso di parole, del racconto indicibile che ora vuole essere rivelato.

I primi quarantacinque minuti del film sono un antefatto in cui viene raccontato il passato del protagonista Yūsuke Kafuku. Le prime scene lo vedono che sta facendo l'amore con la moglie Oto, ma non sembra ci sia da parte di entrambi una grande partecipazione. Sono sposati da venti anni, si sono molto amati e sono stati una coppia felice con una profonda intesa, ma la morte della figlioletta ha creato una distanza tra loro; incapaci di affrontare il lutto insieme, Yūsuke ha intensificato il suo lavoro di attore teatrale ed Oto, bellissima attrice in ruoli da protagonista, scrive sceneggiature per la televisione ed inizia ad avere brevi storie di sesso con attori giovani che interrompe con la fine del lavoro. Yūsuke soffre del tradimento della moglie, di cui si rende conto ogni volta, ma teme le domande ed un eventuale chiarimento. Sono due anime sole, attente una all'altra ma spaventate dalla possibilità che il dolore per la morte della figlia possa portare alla loro separazione. Un giorno Oto dice al marito che la sera avrebbe voluto parlargli, Yūsuke non ha niente da fare quel giorno, ma temendo il rientro a casa, gira in macchina per la città preoccupato e agitato. Quando finalmente rientra trova Oto distesa sul pavimento priva di conoscenza, morirà due giorni dopo per emorragia cerebrale. Oto è morta e Yūsuke sente il dolore per la perdita, la colpa per non averla salvata e il dub-

bio sull'amore di lei. Ora possono partire i titoli di testa; sono passati due anni, Yūsuke con la sua Saab 900 turbo rossa si sta recando al festival teatrale di Hiroshima per dirigere la messa in scena dello *Zio Vanja* di Checov. Arrivato è accolto dalla direttrice del teatro e dal suo aiutante, i quali gli comunicano che come da lui richiesto avrà un alloggio distante dal luogo delle prove, ma per contratto con l'assicurazione, non potrà guidare e dovrà accettare un autista. Per Yūsuke la Saab è uno spazio inviolabile dove è solo con i suoi pensieri e dove trascorre molto tempo ad ascoltare le cassette dello *Zio Vanja* lette dalla moglie Oto per memorizzare la parte. Era una consuetudine di Oto registrargli il testo dei lavori teatrali che Yūsuke avrebbe dovuto interpretare, ed è una modalità di farla vivere nel presente. Ma non può rifiutare l'autista: arriva Misaki, una giovane donna di ventitré anni, non bella, non brutta, vestita con abiti maschili, silenziosa, decisamente riservata, intenta a far dimenticare la sua presenza, è un'autista perfetta. Ogni giorno Misaki va a prendere Yūsuke con la Saab e lo porta a teatro mentre ascoltano *Zio Vanja*, le cui battute sembrano intrecciarsi con il passato di entrambi.

Per scelta di Yūsuke gli attori provengono da paesi asiatici diversi e dovranno recitare ognuno nella propria lingua: cinese, giapponese, coreano, filippino, oltre ad un'autrice udente ma muta che interpreterà Sonia con la lingua dei segni. Le prove dello spettacolo sono una parte molto bella, in cui si cerca una comunicazione nella incomunicabilità. Ogni attore deve sintonizzarsi con il proprio personaggio e con gli altri, creando un'armonia e una partitura complessa, il plurilinguismo crea una comunicazione altra, metalinguaggio che rende il



testo ancora più evocativo ed incisivo. Tra gli attori ingaggiati vi è Takatsuki, un giovane attore che Yūsuke sospetta essere stato l'ultimo amante della moglie. L'imprevedibile presenza di Takatsuki determina in Yūsuke un'ambivalenza fatta di attrazione, voler sapere la verità e perché, di rabbia e di disprezzo, e gli affiderà il ruolo di Zio Vanja, protagonista principale ma perdente. Dopo alcune prove Takatsuki invita Yūsuke ad incontrarsi per il desiderio di parlare insieme di Oto, donna da lui conosciuta e molto ammirata, che ricorda ancora con affetto profondo. Durante questi incontri ricordano insieme Oto, la sua unicità ed il rimpianto e il dolore per la sua perdita. In risposta all'affermazione di non aver capito e conosciuto abbastanza sua moglie, la risposta di Takatsuki avrà un effetto destabilizzante: "non possiamo conoscere il lato oscuro di una persona, l'unica cosa che possiamo fare è guardare dentro di noi nel nostro lato oscuro", frase banale ma che Yūsuke sente che contiene una verità che da solo non avrebbe mai riconosciuto. "Le sue parole erano chiare e cariche di convinzione, non recitava questo è certo", racconterà poi Yūsuke a Misaki. Un giorno Misaki chiede di assistere a una prova che si svolgerà all'aperto e lentamente il rapporto di questa strana e intrigante coppia comincia a rompere il silenzio ed iniziano a raccontarsi il proprio passato e la propria infelicità; nasce un'empatia reciproca. Yūsuke scopre che Misaki ha l'età che avrebbe la sua bambina morta e dopo il racconto della morte della madre di Misaki le dice: "non sono tuo padre, ma se fossi tuo padre ti stringerei forte a me e ti direi che non hai colpa". Tra il testo teatrale e il dialogo dei due protagonisti nella Saab si crea un continuo rimando, una specularità tra Kafuku-Zio Vanja e

Misaki-Sonia. Yūsuke e Oto sono separati da un evento traumatico, la morte della figlioletta di quattro anni, difficile da elaborare e da integrare nella propria psiche. Rimane come un corpo estraneo che li costringe ad un ritiro affettivo e ad un allontanamento dai propri investimenti per sostenere un dolore troppo invasivo. Yūsuke con il teatro esce dalla sua identità ed entra in quella di un altro, recita un altro, cercando un sollievo in una sospensione, negazione temporanea; Oto ricorre a una ripetizione di brevi esperienze sessuali in cui la mancanza di vero interesse le consentono di rivivere l'esperienza della perdita e del ritrovamento dell'oggetto.

L'arte è conoscenza, bellezza ma non salvezza, chi ci salva è l'incontro con l'altro che *ci abbraccia* e ci riporta alla vita. Le prove dello spettacolo sono finite, Zio Vanja è andato in scena.. passa del tempo, vediamo Misaki che compra del cibo a un supermercato, esce, entra nella Saab rossa, accarezza un grande cane seduto nel sedile posteriore, avvia il motore e parte. •

Titolo originale: Doraibu mai kā

Paese di produzione: Giappone

Anno: 2021

Regia: Ryusuke Hamaguchi

Sceneggiatura: Takamasa Oe, Ryūsuke Hamaguchi

Fotografia: Hidetoshi Shinomiya

Musiche: Eiko Ishibashi

Cast: Hidetoshi Nishijima, Tōko Miura, Masaki Okada, Reika Kirishima, Jin Dae-Young, Sonia Yuan



Sull'isola di Bergman

storie allo specchio

Valentina Olivato

È una battuta concisa, ma affilatissima, collocata all'inizio del film *Sull'isola di Bergman*, a introdurre il tema sotteso all'intera narrazione. Mentre la protagonista osserva la bellissima casa di Bergman, una costruzione chiara che si erge in un paesaggio assolato e mosso dal vento, chiede al suo interlocutore e probabilmente a sé stessa "Non ti sembra troppo carino? Troppo bello?". Si apre in questo modo uno squarcio di riflessione e comincia quel movimento ondivago tipico del linguaggio meta cinematografico.

Elemento fondante è lo sguardo allo specchio, insistito e indagatore, uno sdoppiarsi costante che genera rimandi e invenzioni creative.

È l'arte della cinematografia che svela i propri meccanismi. La protagonista, sceneggiatrice e regista, coglie, infatti, un'incongruenza tra l'immaginario di Bergman e lo scenario meraviglioso dell'isola di Fårö che il maestro svedese aveva scelto come dimora e luogo di ispirazione. Iniziano gli interrogativi sul rapporto tra determinati

aspetti che compongono ciascun individuo, come indole, carattere e quotidianità, e la creazione artistica.

Ci si spinge ancora oltre però, sondando il legame tra chi emerge e i grandi del passato. La trama del film *Sull'isola di Bergman* di Mia Hansen-Løve è in apparenza molto semplice. Chris e Tony sono due registi che si fermano alcune settimane sull'isola di Fårö alla ricerca di ispirazione per le loro sceneggiature. Ben presto si comprende, tuttavia, come non sia soltanto la loro arte a essere sotto analisi, ma anche il loro rapporto di coppia. Il regista di *Scene da un matrimonio*, cantore di amori sciupati e dell'infelicità all'interno del matrimonio, non poteva che indurre alla riflessione sull'amore, sulla natura dei legami e sulle dinamiche di potere. Per questo Chris inizia a pungolare sé stessa e l'uomo che le sta accanto, a cercare situazioni inedite e conversazioni pungenti. Soprattutto mette in discussione il proprio lavoro e si interroga sul cinema come forma d'arte, sui suoi confini e sulle sue storture. Per fare ciò perlustra l'isola alla ricerca di fram-



menti di una cinematografia passata e, allo stesso tempo, di epifanie per il processo di scrittura. Si lascia andare a corse in bicicletta, percorre spiagge vuote dominate da una vegetazione rada e selvaggia. Intorno a lei palpita il passato glorioso di un cineasta e al contempo uno spazio intimo e vitale su cui tracciare nuove direzioni.

Sull'isola di Bergman si compone di scatole cinesi, di spazi cinematografici che si compenetrano l'un l'altro. Inaspettatamente lungo la narrazione comincia un altro film, quello che la protagonista sta scrivendo. I suoi personaggi all'improvviso prendono vita, la storia si dipana come un germoglio da quella che lo spettatore ha visto fino a quel momento. Si tratta di uno stratagemma efficacissimo, tipico del cinema e prima ancora della letteratura. L'espedito del ritrovamento di un manoscritto, così come fecero Manzoni o Eco, in questo caso diventa la bozza di una sceneggiatura non ancora ultimata. Grazie alla presenza di questi diversi piani narrativi che si intersecano, la storia prende pieghe subitanee e interessantissime. In particolare si getta luce sul mestiere di sceneggiatore, identificandolo come un percorso di emancipazione che l'artista compie prima di tutto all'interno del proprio universo emotivo.

Grande rilievo acquista anche il personaggio come potente elemento della narrazione. Lo si intravede inizialmente in un'ombra nella mente della regista, poi si fa personaggio e infine attore. Ecco un altro meccanismo svelato, un gioco pirandelliano che intrattiene e spinge a misurarsi su che cosa significhi finzione. Mentre lo spettatore segue il girovagare di Chris e l'indagine più scrupolosa di Tony, tra l'individuazione di location e lo studio di vecchie pellicole, pian piano si sfalda il mistero che avvolge gli strumenti del set. Per una malia che viene meno, però, ve n'è un'altra che si fa strada grazie al metalinguaggio: il cinema si mostra come portentosa macchina della narrazione,

i cui ingranaggi si incastrano con meraviglioso rigore. Nulla è casuale e frutto del puro impeto dell'ispirazione, ma si colloca in un universo più ampio e misurato.

In quest'ordito di personaggi e immagini, fusione tra paesaggi luminosi e scene strappate al cupo universo di Bergman, si distingue la figura della protagonista per la caparbietà con cui giunge, infine, a ritagliare uno spazio personale di espressione. •

Titolo originale: Bergman Island

Paese di produzione: Francia, Belgio, Germania, Svezia

Anno: 2021

Regia: Mia Hansen-Løve

Sceneggiatura: Mia Hansen-Løve

Fotografia: Denis Lenoir

Cast: Mia Wasikowska, Tim Roth, Vicky Krieps,

Joel Spira, Anders Danielsen Lie, Gabe Klinger,

Wouter Hendrickx, Clara Strauch, Oscar Reis,

Jonas Larsson Grönström, Matthew Lessner,

Teodor Abreu, Grace Delrue





Annette

nell'intreccio citazionista un Eden si muta in Ade

Francesco Salina

Sorprendente citazionista Carax intesse nella trama il filo d'oro che attraversa la Storia del Cinema. Anche questo film ne contiene degli altri. Evocazioni, rimembranze, metamorfosi attoriali in un mondo fluttuante. Adam Driver, Marion Cotillard, Devyn McDowell interpretano Henry McHenry, Ann e Annette. In apertura una sferzata godardiana. L'ombra di Godard si prolunga, ombra maestra. Jacques Demy, Victor Fleming, Stanley Donen, Vincente Minnelli echeggiano, amati, ma non mimati. Carax citazionista: in *Boy Meets Girl* del 1984. Una ricognizione nella *Nouvelle vague*. Un estraneo, Alex, si aggira tra le quinte di quel cinema inimitabile. Incontra Mireille. Un canto appassionato e un canto disperato. Sprazzi di luce e buio finale. Vita fugace.

In *Mauvais Sang* del 1986. Dall'espressionismo tedesco al cinema francese anni '60, una ricongiunzione tra cinema silente e sonoro. Carax mostra che la poesia è un lavoro sul linguaggio. Alex e Mireille, un dolce inizio con un amaro finale. Hitchcock si affaccia e si ritrae, ombra celata. Una sparatoria. Alex non ha scampo. Mireille lo abbraccia *à bout de souffle*. Vanamente inseguita corre disperata e tremante. Si inabissa in un vortice cinegrafico. Vita feroce.

Pola X del 1999. Dalla scrittura alla figura. Il film è tratto da *Pierre o delle ambiguità* il romanzo di Herman Melville del

1853 che un solo editore osò pubblicare. Un'apnea nel profondo di un libro, nella vicenda di un incesto e di un omicidio. Un gioco di specchi espressionista, Fritz Lang, Robert Wiene, Paul Leni si riflettono. Un film che nel '99 non fu compreso. Il giudizio fu capovolto da Roger Ebert, unico Premio Pulitzer assegnato a un critico cinematografico.

Annette, col. 139 min 2021. Gli Sparks Brothers suonano e cantano rock. Frammenti lucenti vorticano nei suoni, tuoni sordi si odono, tenui o profondi. Grigory Aleksandrov e Norman Jewison con i musicals del '34 e del '73 sono presenti. Henry McHenry, attore di cabaret, si esibisce incappucciato in un ampio mantello. Ci si avvolge, si accuccia, si scappuccia, si distende in terra, muore e risorge. Diverte gli spettatori, li cimenta e li offende. Canta all'unisono con un coro di donne. Dichiara di temere le femmine, ma si innamora di Ann, cantante lirica, stella dell'opera. *Eros* appare, colpisce, sparisce. Anche Ann si innamora. E si sposano. E nasce una bambina: Annette. Carax plasma un mondo fluido, flusso continuo di incantamenti, di erotici intrecci, di sussurri e grida di giubilo. E di violenza, di promiscuità, di musica e canti, disincanti, di amori, disamori e di malvagità.

Gettata in quel mondo spettacolare, Annette è una pupattola animata. E nelle fattezze virtuali di un pupazzo di legno si



rivela strepitosa nel canto trasmesso dalla madre. Pupattola, secondo il desiderio dei genitori e il valore d'uso a cui l'hanno destinata. Canta, balla con la grazia di una marionetta e la singolarità di un burattino. Sotto le luci dei riflettori un'orchestra esalta il suo canto. È la stella: Baby Annette. Henry viene accusato da sei donne di violenze e stupro. L'amore si smarrisce. Ann lo teme. Si disamora. Henry è il giullare di Dio, non può accettarlo. È attratto dall'abisso. È malvagio. La uccide. Baby Annette annuncia pubblicamente che Henry McHenry, suo padre, ha ucciso due persone, Ann, sua madre, e un direttore d'orchestra. Un Eden si muta in Ade.

Henry, negromante tragico, uxoricida, viene arrestato. Un pubblico in rivolta lo scorta verso il carcere ammanettato tra due gendarmi. È aggredito, insultato, 'Mostro', 'Femminicida'. 'Basta Basta'. 'Stop femminicidi' urlano grandi cartelli agitati da donne e da uomini infuriati. Nel dolore della tragica vicenda, non solo nella gioia creativa, l'imperscrutabile Carax sembra duplicarsi, trasferirsi nel suo personaggio, suo doppio *maudit*. Henry nella cella del carcere incontra Annette, non più nelle sembianze della pupattola animata e virtuale, ma bambina vera, dolce e bella. Anche severa e dura però: Henry: "Sei molto cambiata Annette. Molto cambiata. Annette: Anche tu sei cambiato. Ma almeno qui sei al sicuro. Non puoi bere e non puoi fumare vero?" Henry: "No. Non posso. Annette: E non puoi uccidere nessuno, vero?" Henry: "Solo il tempo. Annette: Non canterò mai più. Pensi che potrò perdonare ciò che hai fatto? Pensi che potrei perdonare la mamma? Perdonare entrambi? Una bambina da usare, da sfruttare! Non potrò mai perdonarvi". Henry: "No, non incolpare Ann". Annette: "Non potrò mai perdonarvi, mai dimenticarvi. Ora non hai nessuno da amare. Henry: Non posso amarti?" Annette: "No. Non direi, papà!"

Annette è un film poetico-politico. Un film al femminile, tanto godibile quanto inquietante. Eversioni sintattiche,

audacie grammaticali, con un montaggio a tratti analogico, rimettono in gioco il dinamismo del cinematografo, mostrano che è il pensiero che muove. Immagini e suoni si estendono oltre i confini del quadro, coinvolgono l'immaginario spettatoriale. Carax, marionettista, muove i fili del proprio film come un demiurgo. E muovendo crea animazioni in figure di danza, forme archetipiche della grazia. Vincendo l'inerzia e la forza gravitazionale fa levitare la marionetta, in quel gioco di danza nel quale, come afferma Goethe, consiste la grazia. Così che gli umani non possono uguagliare i fantocci. •

Titolo originale: *Annette*

Paese di produzione: Francia, Usa

Anno: 2021

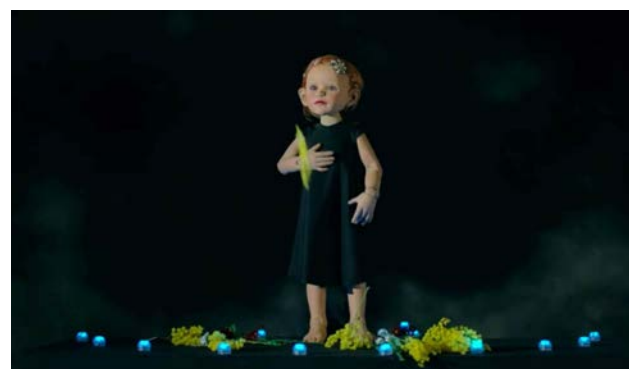
Regia: Leos Carax

Sceneggiatura: Ron Mael, Russel Mael, Leos Carax

Fotografia: Caroline Champetier

Cast: Adam Driver, Marion Cotillard, Simon Helberg,

Devyn McDowell, Russell Mael





Leonora addio

il palcoscenico, dove si gioca a far sul serio

Giuseppe Mattia

Fa un certo effetto soffermarsi su un film “di” e non “dei” Taviani, come se si parlasse “di” Dardenne o “di” Coen. A cinque anni di distanza da *Una questione privata*, Paolo Taviani scrive e dirige (senza il compianto Vittorio) l'unico film italiano in concorso alla Berlinale 2022, dieci anni dopo la conquista dell'Orso d'oro con lo scespiriano *Cesare deve morire* (2012). Di drammaturgo in drammaturgo, il toscano classe 1931 ritorna sulle opere (e non solo) di Luigi Pirandello, dopo *Kaos* (1984) e *Tu ridi* (1998), entrambi da *Novelle per un anno*. Se la prima parte di *Leonora addio* (in bianco e nero) ripercorre la travagliata odissea delle ceneri del drammaturgo siciliano, la seconda (a colori) porta sulla scena la sua novella *Il chiodo*, scritta venti giorni prima di morire. Queste due vicende si rivelano in realtà un escamotage per rappresentare l'Italia dell'infanzia del regista, una società per lo più analfabeta, superstiziosa ma innocente, destinata a scontrarsi con l'ipocrisia del potere, della burocrazia e della politica malsana.

In apertura scorre il primo dei diversi filmati di repertorio presenti nel film, in particolare quello relativo alla consegna all'autore agrigentino del premio Nobel per la letteratura (1934). Il riconoscimento arriva forse troppo tardi, quando l'uomo si ritrova ormai solo, senza nessuno con cui condividere l'emozione. Pirandello – in una lettera indirizzata alla sua musa Marta Abba – scrive: «Il dolce della Gloria non può compensare l'amaro di quanto è costata. E poi, quando ti arriva, se non sai più a chi darla, che farne?». Accostata alla riflessione sulla “fine” c'è anche quella legata alla natura effimera del successo e dell'eredità artistica.

La chiave di lettura del film risiede però nell'immagine successiva: il soffitto di un teatro con un sottofondo di bisbigli da parte del pubblico. Ci si ritrova catapultati in un dramma nel quale lo scrittore fa il suo ingresso in “scena” mentre giace moribondo in un letto davanti ai propri figli, all'interno di una stanza che ammicca a quella di *2001: Odissea nello spazio* (1968), prima del criptico finale.



L'insolito stile geometrico, ai limiti dell'estetizzante, è preludio delle sue ultime volontà, grazie alla voce "presa in prestito" da Roberto Herlitzka, che chiede di essere cremato e seppellito nella «nella rozza pietra» delle campagne agrigentine dov'è nato, rifiutando dunque i tipici funerali di Stato fascisti.

All'indomani della Liberazione, il delegato comunale girgentino (Fabrizio Ferracane) è incaricato di trasportare le ceneri dal Verano fino in Sicilia, dopo ben dieci anni di "soggiorno" a Roma. Fallito il tentativo di andare in aereo, a causa di ataviche superstizioni dei passeggeri circa il viaggio con un defunto, l'uomo opererà per una peregrinazione in treno: sequenza coerente con l'ironia pirandelliana pregna di situazioni grottesche, oniriche, imprevedute. L'atmosfera fumosa, volutamente e abilmente ricreata, è quella tipica del gusto neorealista: attori non professionisti, azioni "banali", incomprensioni linguistiche, chiaroscuri, mormorii sommessi.

Quando finalmente tutto sembra essere ritornato a un ideale equilibrio, Taviani mette in scena *Il chiodo*, riflessione amara sull'insensatezza della morte e delle azioni umane: un ragazzo, strappato in Sicilia dalle braccia della madre – e costretto a seguire il padre fino a New York – porta con sé una dolorosa ferita che lo trasformerà in un "angelo sterminatore" e a macchiarsi di un indicibile crimine.

Continue e azzeccate le varie suggestioni che in qualche modo alimentano l'intero tessuto narrativo: una costante nella filmografia dei Taviani è infatti la dimensione storico-fiabesca, l'irreale nel reale nonché la commistione di generi, di cronaca e fantastico, come ad esempio ne *La notte di San Lorenzo* (1982). Ma cosa dunque rappresenta quest'opera complessa? Sicuramente una riflessione sulla

morte, su ciò che si lascia, su chi resta (pittoresca la sequenza della processione in Sicilia delle ceneri, con la compagnia di attori di Pirandello che sembra esibirsi per l'ultima volta da un balcone, con tanto di Enrico IV!). Nell'ambito del montaggio (Roberto Perpignani) si segnala l'intreccio reiterato delle scene di finzione con i materiali di repertorio: dalle riprese di De Gasperi a Washington al processo a Pietro Caruso, passando per diversi brani estratti da capolavori come *Il bandito* (1946) di Lattuada, *Estate violenta* (1959) di Zurlini e *L'avventura* (1960) di Antonioni. Tuttavia questo quadro composito e apparentemente confusionario è funzionale per disegnare un'opera imprevedibile, tra il metafisico e il concreto, con tempi morti e situazioni grottesche, che gioca abilmente con Bergman ma anche con Brecht. Il ritorno sullo schermo del soffitto del teatro, con i bisbigli degli spettatori, non può che rappresentare un'ideale chiusura del cerchio. •

Titolo originale: Leonora addio

Paese: Italia

Anno: 2022

Regia: Paolo Taviani

Sceneggiatura: Paolo Taviani

Montaggio: Roberto Perpignani

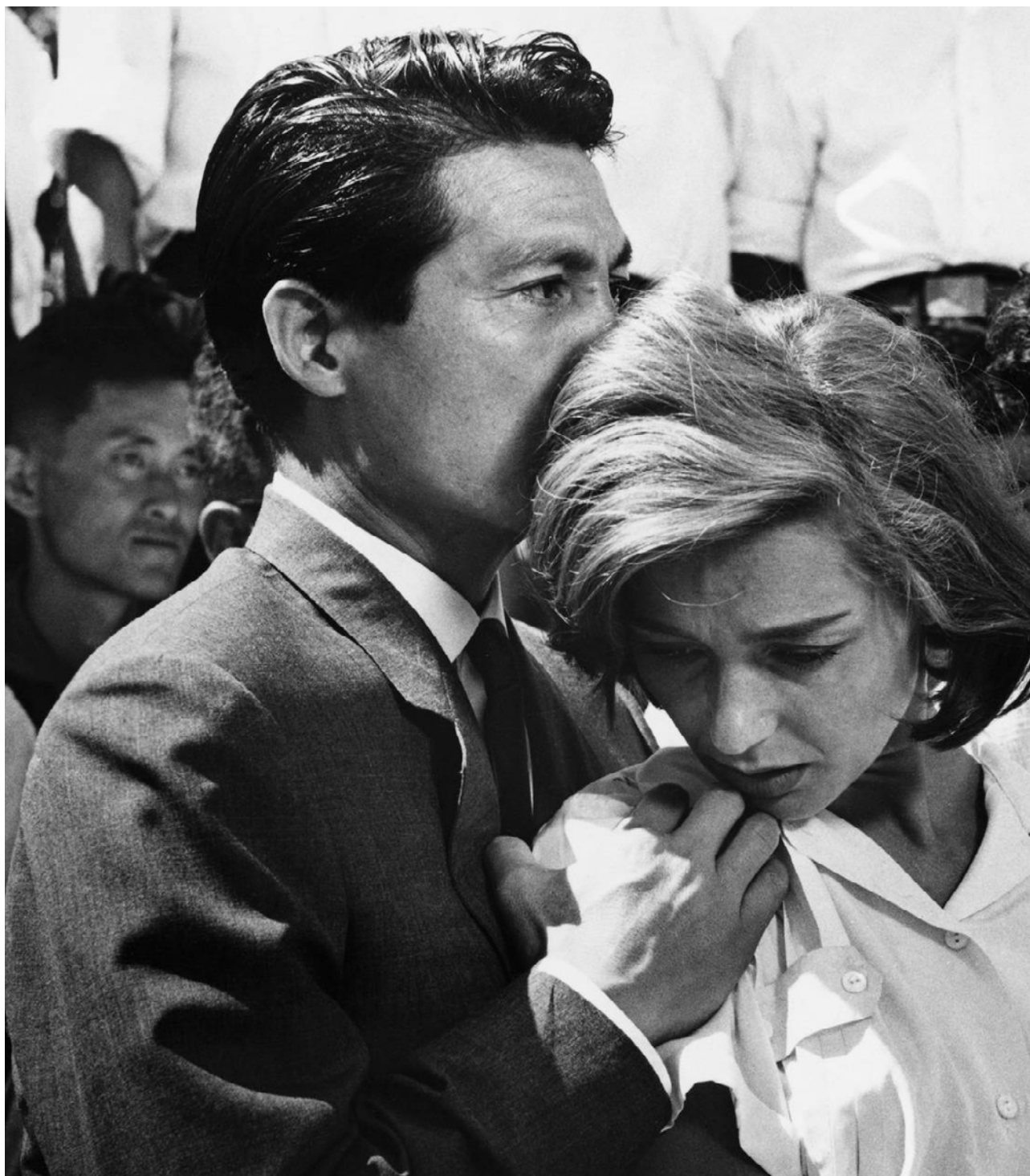
Fotografia: Simone Zampagni, Paolo Camera

Musiche: Nicola Piovani

Cast: Fabrizio Ferracane, Martina Catalfamo, Nathalie Rapti Gomez, Roberto Herlitzka, Claudio Bigagli, Biagio Barone, Roberto Disma, Francis Pardeilhan, Sinne Mutsaers

Marguerite Duras

la voce sullo schermo, il desiderio alla deriva,
l'abisso della scrittura



Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959



Anna Piccioli Weatherhogg

“La persona che si svela nell’abisso non si vale di nessuna identità. Non si vale altro che di questo, di essere simile. Simile a chi le risponderà. A tutti. Perché nell’invocare diventiamo, già siamo simili. A chi? A che cosa? A qualcosa di cui non sappiamo niente. Ed è diventando un simile che abbandoniamo il deserto, la società. Scrivere è non essere nessuno” (M. Duras, *Le Navire Night*)

Quando negli anni ‘30 rientra in Francia per stabilirvisi definitivamente, Marguerite Donnadiu diciottenne desidera solo dimenticare. Dimenticare “l’orrore della casa di Sadec” in Vietnam, allora Indocina francese. Lì ha lasciato la madre, vedova, e il fratello minore Paul, amatissimo. L’altro fratello, Pierre, il maggiore, il preferito della madre, sarà già in Francia da qualche parte, sempre pieno di debiti, dedito all’oppio, all’alcol, alle donne. Non ci si può contare.

La ragazzina con le scarpe da cabaret e il panama da uomo, nel film *L’amant* tratto dal suo romanzo più celebre, ripresa da Jean-Jacques Annaud (1981) mentre fissa trasognata la corrente fangosa del Mekong, appoggiata pigramente al parapetto del traghetto, le somiglia. Sarà l’immagine che la farà conoscere a tutto il mondo, quando, già vecchia, sarà per sempre la giovane, scandalosa Marguerite delle Colonie, iniziata all’amore dal ricco cinese con la limousine Morris Léon Bollet. Lei che detesta i film commerciali, sarà famosa anche tra chi non legge i suoi libri e non capisce il suo cinema.

Giunta in Francia, per diversi anni cerca di dimenticare il dolore, la miseria, l’ingiustizia, l’infanzia. Quell’amore. Studia, si laurea, lavora, scrive i primi romanzi ambientati nella provincia francese, cancella “l’orrore del nome” e si firma ‘Duras’, nome roccioso dalla regione d’origine del padre. Scoppia la Seconda guerra mondiale. Sposa l’intellettuale

Robert Antelme, hanno un bambino che muore alla nascita. Entrano nella Resistenza. Antelme, catturato e deportato, sarà ritrovato a giugno del ’45 a Dacau, più morto che vivo, tra i mucchi di cadaveri.

Marguerite intanto diventa l’amante di Dionys Mascolo (che sposerà, e da cui avrà un figlio, dopo il divorzio da Antelme). Ancora, il dolore. Ne scrive in un paio di taccuini, che dimenticherà, che si perderanno e che rispunteranno dall’oblio solo nel 1985, per diventare il libro *La douleur*. L’oblio della terra madre, quello, si era dissolto già molto prima: “Il paese natale si è vendicato. È riemerso tanto più violento quanto più era stato rimosso”, dirà -diventata ormai famosa e quasi leggendaria- in una delle lunghe interviste che amava rilasciare. Come un’ossessione, quella terra lontana non l’abbandonerà più. Da quel luogo, che lei chiama “l’ombra interna” (“È come se voi foste responsabile della cosa interiore che è in voi, di cui non sapete niente...”), una voce a un certo punto comincia a raccontare instancabile, ossessiva, la storia dell’infanzia: il Mekong, le risaie, l’ombra delle foreste, la solitudine. Una bambina bianca con gli occhi azzurri e i tratti da vietnamita, con una madre folle di dolore. L’urgenza di questo racconto preme e allaga la scrittura, dilaga nel teatro, cerca nuove forme nel cinema, si dice alla radio e alla televisione con la voce dell’autrice. Con voce bassa e dolcemente modulata: voce da sirena, da incantatrice.

A cominciare dal romanzo *Un barrage* (*La diga sul Pacifico*, 1950), pubblicato in piena guerra d’Indocina, con una forte connotazione anticolonialista: omaggio alla madre, che aveva investito tutti i risparmi di una vita per acquistare delle terre incoltivabili, periodicamente invase dalla marea. Resa folle dall’inganno subito dai funzionari corrotti che le aveva-



Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959

no venduto quelle terre, la madre cerca di erigere una diga contro il Pacifico. Sfida titanica: *la mer(e) sauvage*, la madre contro l'oceano, contro la miseria totale delle popolazioni indigene, contro le morti ingiuste dei bambini nella pianura, contro quello che Duras definisce "il grande vampirismo coloniale". Marie Donnadieu, sua madre, non capisce. Si indigna, si sente tradita, denunciata nella sua sconfitta. Che la madre non abbia capito, rimane una delle tristezze della sua vita.

A partire dal ritorno della terra d'origine nella scrittura del *Barrage*, il rapporto di Marguerite con lo scrivere cambia, l'atto della scrittura diventa per lei "il centro indolore del dolore" (*Savannah Bay*, 1981), luogo interiore capace di diventare tutti i luoghi, nessun luogo, luogo totale, come la foce di un fiume che ritorna sempre, sia esso il Magra dei *Cavallini di Tarquinia*, il Mekong del *Viceconsole*, di *India Song*, il Gange de *La Femme du Gange* ...

I testi di Duras assumono d'ora in avanti una qualità ibrida: "testo, teatro, film", scrive dopo il titolo di molti suoi lavori; la scrittura straborda in un germogliare spontaneo, come una mangrovia tropicale avvolge tutto, si confonde con la vita, annulla l'ordine lineare del tempo, rinuncia a ogni pretesa di realismo o di svolgimento. I testi hanno una esistenza doppia, talvolta tripla, nascono come romanzo e diventano film o teatro, e viceversa; la medesima storia insiste in diverse versioni, i personaggi ritornano, con una serie di rimandi da una versione all'altra; le riscritture, i rifacimenti, le indicazioni per la recitazione e per la lettura

abbondano. Ancora: *India Song* è un film col nome di una canzone, *L'Eden Cinéma* è una pièce teatrale col nome di un cinema che compare in un romanzo. Labirinto Duras. Eppure, paradossalmente, questo labirinto di continui rimandi, sospensioni di senso, abbattimento di realismo ha un suo ordine, preciso come una partitura di Bach. Qualcosa s'incarna nella parola, scarnificandola.

Per Duras autrice il primo incontro con il cinema era stato nel 1959, quando Alain Resnais le aveva chiesto di scrivere la sceneggiatura di *Hiroshima mon amour*, un film che ebbe subito un enorme successo. Erano seguiti *Moderato cantabile*, realizzato da Peter Brook (1961) e *La Musica* (1966), con Paul Seban. Ma Marguerite non si contenta e comincia a cercare un linguaggio tutto suo, a voler definire un "cinéma Duras": "Volevo rendere il silenzio", dice "Un silenzio vivente, ricco. Qualcosa che si sarebbe potuto capire". Inizia uno dei periodi più ricchi della produzione di Duras, che va dal 1964, anno della pubblicazione di *Le ravissement de Lol V. Stein*, al 1976, anno in cui si conclude il cosiddetto "ciclo indiano" (*India Song*, *La femme du Gange*, *Son nom de Venise dans Calcutta desert*). Da angolature diverse ritroviamo lo stesso nucleo narrativo, gli stessi personaggi (Lol, Anne-Marie Stretter, Michael Richardson) del triangolo amoroso: "Ho sempre pensato che l'amore si facesse in tre: un occhio che guarda mentre il desiderio circola dall'uno all'altro (...) i personaggi guardano, sapendo di essere a loro volta guardati", dichiara Marguerite (*La passione sospesa*). Il terzo, in questa figura della geometria durassiana dell'amore, è sem-

pre incluso in quel triangolo che si deforma, si riforma e si trasforma senza mai rompersi. Triangolo edipico o delta di Venere, quella foce di fiume che insiste nell'immaginario? Le donne nel triangolo sono entrambe folli, mancanti, lontane e inseparabili, tenute in vita soltanto dal desiderio dell'altro, dagli sguardi, dal racconto, dalla voce dell'altro: sono la madre e la figlia, la madre e i figli, la madre e l'amante, la madre e lo sposo/amante. Il delta dell'origine è tutto e nulla, luogo oscuro e segreto da cui scaturisce l'energia di un immaginario capace di travolgere (pericolosamente) i propri limiti, con la stessa naturalezza con la quale la mente infantile passa dalla parola al disegno, all'immagine, al gioco del far finta. Da lì zampilla una parola custode dell'indicibile, il segreto della parola che, dismessa ogni valenza referenziale, diventa veicolo dell'indicibile.

Nel cinema di Duras la parola stabilisce un rapporto sensuale con le immagini: si affida alla voce, una *voce off*, "come se la voce non conoscesse il contenuto delle immagini", con un effetto di continuo sfasamento, di scarto, per non dire di dissociazione. Lo sguardo e la voce (il timbro, il tono della voce, la musica delle parole) rappresentano ciò che ci è più intimo, l'essenza del nostro essere e al tempo stesso ciò che è inassimilabile a noi. Traccia, impressione del desiderio dell'altro in quanto perduto, sfilato da noi, assente. Lo sguardo, gli sguardi, si affidano alla macchina da presa, che "deve essere *souple*, privilegiare la molteplicità degli accadimenti, spostarsi con la stessa impercettibile mobilità degli occhi dei personaggi". Perché "al cinema, come sulla pagina, l'essenziale è nascondere. (...) Dare allo spettatore il minimo possibile da vedere, il più possibile da comprendere, da ascoltare".

La parola si libera dallo scritto da cui appare, come le impronte di mani nelle grotte del Magdaleniano (si veda il cortometraggio *Les mains negative*, 1979) per farsi voce, invocazione, grido... e silenzio. "Il cinema fa risalire la parola verso il suo silenzio originario (...)", scriverà nel numero dei *Cahiers du cinéma* interamente dedicato a lei "È su questa disfatta dello scritto che, a mio avviso, si fonda il cinema. È in questo massacro che risiede il suo fascino essenziale e determinante. Perché è proprio questo massacro il ponte che conduce al luogo stesso di ogni lettura. E ancora più lontano: al luogo stesso del subire e basta, che è presupposto essenziale di ogni esistenza vissuta nella società attuale." (*Les yeux verts*, "Cahiers du cinéma", Paris 1987).

Ecco allora *Détruire, dit-elle* (1969), ecco le donne sconosciute che si parlano, ascoltando la radio (*Nathalie Granger*, 1972), ecco *Baxter, Vera Baxter* (1976), ecco fratello e sorella amanti che si dicono addio nella casa d'infanzia (*Agatha*, 1981) e poi le voci sole nel buio della notte (*Le Navire Night*, 1979), che si ingiungono il desiderio attraverso i cavi del telefono, e persino il paradossale non-film *Le Camion* (1977), lo schermo nero, la notte, il mare, l'inchiostro nero, mentre la voce di Duras legge la sceneggiatura a Gerard Depardieu, gli racconta come sarebbe stato il film se lo avesse girato. •

Nota: Tutte le citazioni, quando non altrimenti specificato, sono tratte dall'intervista rilasciata da Marguerite Duras a Leopoldina Pallotta della Torre pubblicata nel volume *La passione sospesa*, Ed. La Tartaruga, 1989.



Il mio occhio di vetro

brevi cenni sul cinema sperimentale

Annamaria Licciardello

Alberto Grifi





Jonas Mekas

Che cosa è il cinema sperimentale? Le definizioni sono sempre limitanti, sono delle gabbie che, se aiutano a comprendere un fenomeno, non riescono ad esaurirlo. Inevitabilmente sono anche storicamente date e il loro oggetto può assumere forme via via differenti. La storiografia del cinema – soprattutto in ambito italiano – ha tradizionalmente lasciato poco spazio alle forme minori e marginali. Ha focalizzato l'attenzione sulle produzioni industriali, di finzione e non, sul cinema cosiddetto mainstream, dimenticando che il cinema è stato il medium che ha attraversato, raccontato e documentato il novecento nei modi e contesti più diversi. Il cinema sperimentale, detto anche d'avanguardia o *underground* a seconda delle epoche, ha accompagnato la storia del cinema e dei suoi linguaggi come un fiume carsico, riemergendo quando le condizioni erano più adatte. È stato così negli anni dieci e venti con i film legati alle avanguardie storiche (astrattismo, dada, surrealismo), o negli anni sessanta e settanta con la scena underground.

Nell'inevitabile porosità delle definizioni i cui margini sfrangiati tendono alle sovrapposizioni tra generi, forme e linguaggi, si possono delineare due elementi che caratterizzano in modo determinante il cinema sperimentale: uno è di tipo produttivo, l'altro formale. In primis, il cineasta sperimentale si pone fuori (e spesso contro) dalle strutture produttive tradizionali. Lavora con budget ridotti e, in molti casi, autofinanziandosi. Proprio per questo,

dagli anni cinquanta in poi, raramente usa il 35mm preferendo i più economici formati ridotti (16mm, 8mm e super8) che permettono maggiore autonomia e semplicità d'uso. Il più delle volte non esiste la troupe, quando c'è è ridottissima, e il cineasta fa tutto da solo, ritrovandosi libero da costrizioni economico-organizzative, standard da rispettare e obiettivi da raggiungere. Come nota lo studioso Dominique Noguez, il cinema sperimentale è più vicino all'arte e all'artigianato che non all'industria e al commercio. Come uno scrittore davanti alla pagina, un artista nel suo studio, il filmmaker sperimentale crea secondo i suoi modi e tempi spesso avendo come collaboratori e interpreti i suoi amici e familiari.

L'altro elemento fondante è quello formale: il cinema sperimentale rifiuta la narrazione e le forme istituzionalizzate del linguaggio per aprirsi ad altre modalità espressive. Lo spazio e il tempo si espandono o si restringono, la visione soggettiva, analogica o riflessiva prende il sopravvento. C'è a volte un ripartire dagli elementi strutturali del fare cinema e altre un movimento dal figurativo al non figurativo che, attraverso l'uso insistito di alcune tecniche, lenti deformanti, sovra e sottoesposizione, alterazione della distanza focale, sovrimpressioni, diminuisce esponenzialmente il carattere referenziale, il legame con il significato dell'immagine, per darsi come puro significante. Molte e varie possono essere le strade intraprese dai cineasti sperimentali ma qui vorrei brevemente



Tonino De Bernardi e Paolo Menzio, *Il mostro verde*, 1967

concentrarmi sulla scena italiana degli anni sessanta-settanta che è stata sicuramente la più rilevante sul piano numerico per quanto continui ad essere poco conosciuta. In questo caso si può parlare di cinema underground perché la componente di radicalità e di alterità rispetto alle pratiche e ai modelli della cultura dominante dell'epoca è prevalente così come l'influenza della controcultura americana che ha agito più come detonatore che come punto di riferimento estetico. La conoscenza del cinema sperimentale americano, distribuito dalla Film-makers cooperative di New York, visto in Italia più volte fino al *Grand Tour* in varie città nel 1967, per molti cineasti italiani è stata la molla per utilizzare il mezzo cinematografico in maniera totalmente libera e personale. Questa influenza esterna ha però trovato un terreno estremamente fertile nella vivace e inquieta scena artistica italiana, animata – soprattutto a Roma e Torino – da una comunità di giovani artisti di discipline diverse e in continuo dialogo tra loro. La tendenza alla contaminazione e alla sperimentazione degli artisti ha fatto del cinema uno dei territori di ricerca più interessanti anche perché meno invischiato nel sistema dell'arte. Il cinema underground italiano non è stato realizzato solo da artisti provenienti da altre discipline, anzi, a parte pochi casi, il loro è stato un interesse passeggero e mai primario. Accanto a loro c'erano anche alcuni giovani filmmaker che rifiutavano il cinema narrativo e l'industria cinematografica per la libertà della creazione artigianale dalle norme linguistiche e produttive. Inoltre, e in maniera peculiare rispetto a coeve esperienze in altri paesi, questa comunità era composta anche da veri e propri outsider, dei "cineamatori", autori ed autrici che poi

hanno dedicato la vita ad altro, ma che in quel periodo hanno trovato nella cinepresa uno strumento espressivo e in questa comunità lo spazio per poterlo condividere. Per quanto ogni autore sia diverso, direi che uno degli elementi in comune sia l'evidenza del gesto, il pensiero attualizzato in gesto: gesto del guardare, del filmare, dell'associare, del manipolare, del montare, finanche dello stampare (e sviluppare). Si ha una forte personalizzazione del rapporto tra il cineasta e la cinepresa che diventa una propaggine, un prolungamento del corpo e della mente del cineasta. Il cinema underground è declinato in prima persona singolare, è un cinema fortemente personale. Per questo spesso il primo oggetto d'attenzione del cineasta diventa il suo mondo, il microcosmo degli affetti, dei luoghi del vivere quotidiano.

Nel 1967, sul modello della Film-makers cooperative di New York, un'organizzazione creata nel 1962 dai cineasti sperimentali stessi per la distribuzione dei propri film, a Roma nasce la CCI, la Cooperativa Cinema Indipendente, che però dopo due anni viene ufficialmente sciolta e poco dopo interrompe le attività. L'emersione nell'overground dura davvero una manciata di anni. In seguito, la radicalità dei cineasti italiani che rifiutavano qualsiasi tipo di organizzazione e di autopromozione, i cambiamenti negli ambienti artistici e culturali seguiti al bienni 68-69, e la mancanza di un vero pubblico e di un sostegno, hanno decretato un lento scivolare di questo cinema – a parte pochi sparuti casi – di nuovo sottoterra, nell'invisibilità che per fortuna negli ultimi anni si è diradata grazie a un interesse retrospettivo che sta ridando valore a delle pratiche che sembravano destinate all'oblio. •



Sophie Letourneur

una trilogia italiana

Incontro con Andrea Inzerillo

Sophie Letourneur, una trilogia italiana. Incontro con Andrea Inzerillo

Sophie Letourneur, regista e attrice francese nata nel 1978, è autrice di una serie di film che l'hanno imposta come uno dei giovani talenti del nuovo cinema francese. Ha girato finora alcuni cortometraggi e quattro lungometraggi: l'ultimo, *Énorme*, è un'indagine sulla maternità e sui rapporti di coppia che mira direttamente e con leggerezza a scardinare una serie di stereotipi che caratterizzano l'esperienza della genitorialità. Tutta la produzione di Letourneur è incentrata sui

binari dell'autofinzione e il suo cinema si pone sul filone della commedia d'autore. L'abbiamo incontrata a luglio 2021 mentre stava ultimando la preparazione del suo nuovo film, che ha poi girato a settembre scorso facendo per la prima volta un'esperienza di lavoro al di fuori della Francia.

Di cosa parla il tuo film?

SOPHIE LETOURNEUR: *Voyages en Italie* – il riferimento a Rossellini è naturalmente esplicito – è una commedia,



Enorme (Énorme), Sophie Letourneur, 2020

parla di una coppia in crisi che va in vacanza per qualche giorno in Sicilia. Io interpreterò la parte della donna e l'attore e cantante Philippe Katerine interpreterà quella dell'uomo. Il film è costruito come una specie di merletto con una parte che si svolge a Parigi, dove si racconta del viaggio e di come è organizzato, e una seconda parte che consiste nel viaggio stesso, in flashback. Le due parti avranno anche forme diverse dal punto di vista visivo e sonoro. Il viaggio sarà un tentativo di risoluzione della crisi, anche se i due membri della coppia non hanno la stessa opinione ed è ciò che rende interessante il tutto. Riusciranno nell'impresa? Forse no.

È un film indipendente, anche dal punto di vista del budget?

Avremo più o meno la metà dei soldi che ho usato per *Énorme*, ma in tutti i miei film l'équipe è composta da non più di cinque o sei persone. Io e la mia assistente realizziamo le scenografie, i costumi, i sopralluoghi: faccio tutto insieme ai miei collaboratori stretti. Indipendentemente dai soldi a disposizione lavoro sempre nello stesso modo, e anche in questo caso manterrò un approccio molto artigianale alla fabbricazione del film.

Qual è la tua posizione nel cinema francese contemporaneo?

Credo di essere un po' ai margini, ma è difficile dirlo perché

si ha sempre l'impressione di essere ai margini e poi c'è qualcuno che è più ai margini di te, tutto dipende... Non mi lamento, per questo film ho ottenuto i contributi del CNC e di ARTE quindi non sono neanche così ai margini, cosa che mi fa anche piacere. Dopodiché non mi sembra di far parte della grande macchina del cinema francese.

***Voyages en Italie* è il primo film che giri fuori dalla Francia. Come mai Rossellini?**

Tutto è autobiografico nel film. Subito dopo un viaggio effettivamente realizzato nel 2016 avevo già avuto l'idea di raccontare quelle vacanze, un po' come in *Le marin masqué*. Così ci siamo messi sin da subito a raccontare e a registrare, racconti che faccio non soltanto alla persona che era con me in Sicilia ma anche ad altri amici, e tutto il film è costruito a partire da quelle registrazioni. In vacanza in Sicilia, Jean-Cristophe mi aveva parlato di *Viaggio in Italia*. Lui è un cinefilo iper-intellettuale, ha fatto la Fémis, e io invece tutto il contrario... mi parla spesso di film che non ho mai visto – a volte anche se li ho visti faccio finta di non conoscerli, tanto mi danno fastidio i suoi discorsi. E naturalmente mi parla di una scena nella macchina in *Viaggio in Italia*, ma io lo immagino mentre da adolescente si intrippa su Ingrid Bergman e costruisco tutta una teoria sulla frustrazione dei cinefili...

Il film ruota attorno alla questione del desiderio e del ritrovare il desiderio. Lui mi parla di cinema e io gli parlo di Ingrid

Bergman, e provo a capire quel che lui sentiva da adolescente nei suoi confronti. La mia gelosia nei confronti di Ingrid Bergman sfocia in una grande discussione su di lei, su Isabella Rossellini, e la conversazione tocca poi quel che accade nel film, perché si rievocano le rivelazioni di Ingrid Bergman a Pompei e a Stromboli nei due film di Rossellini, e la questione diventa quella di accettare la propria vita: bisogna accettarla o no? Bisogna essere decisionisti? Provocare o no il viaggio? Tutta una serie di cose per le quali i due della coppia non si capiscono e nello stesso tempo si completano molto bene, a partire dalle diverse educazioni, cattolica per lui e anarchica per lei... A un certo punto smetto di ascoltare le sue sofisticate teorie intellettuali sull'opera di Rossellini e gli chiedo se Bergman era cattolico, cominciando a confondere Ingmar Bergman con Ingrid, e il dialogo diventa abbastanza comico e surreale.

Mi sembrava interessante basarmi su *Viaggio in Italia* anche perché il film fa parte di una trilogia: ci sarà un secondo episodio che si chiama *Vacanze in Italia*, ambientato in Sardegna e che girerò nell'estate 2022, che parla delle vacanze in famiglia.

E il terzo episodio?

Per il momento si chiama *Little Italy*, è un progetto molto più grosso, sarà prodotto da Saïd Ben Saïd e lo girerò in inglese. Ma siamo ancora in fase di scrittura, mentre il secondo è già scritto e farò i sopralluoghi a inizio agosto. Sarà più sullo stile di un documentario. Ma questa specie di trittico sull'Italia, che è anche un progetto sul Mediterraneo, è come una sorta di promessa di riconciliazione generale.

Per *Voyages en Italie* prevedi di lasciare spazio all'improvvisazione?

No, è tutto molto scritto. Gireremo le scene di racconto a Parigi, in pellicola, mentre le scene in Sicilia saranno girate in modo molto più leggero, con una macchina fotografica, e

il sonoro sarà tutto in post-sincronizzazione. Le persone dei vari luoghi che abbiamo scelto sono state avvisate del fatto che andremo a filmare lì, ma abbiamo minimizzato al massimo dicendo che sarà un piccolo film, anche perché tutti quelli che compariranno – essenzialmente il personale di hotel e ristoranti – saranno doppiati da altri, prenderò degli italiani che conosco a Parigi per fare le voci. Eugenio, il parcheggiatore di Milazzo, è molto contento di recitare nel film. Saremo in nove, gireremo una scena alla pasticceria Savia di Catania – il film è pieno di sottotesti legati al sesso, e lì mangeremo degli enormi cannoli. Saranno nove giorni di riprese in Sicilia e undici a Parigi, in totale venti giorni di lavorazione: non tantissimo tempo.

Quali sono i registi che ispirano il tuo lavoro, i tuoi riferimenti cinematografici?

Mi piace molto Luc Moullet, ed evidentemente Jacques Rozier: i loro film hanno rappresentato la mia formazione, non ho fatto studi di cinema ma sono stati loro, molto tempo fa, ad avermi fatto amare un certo tipo di cinema. Anche *Le plein de super* di Alain Cavalier, e in generale i film che incrociano commedia e ricerca... per me il modello assoluto è Nanni Moretti, a cui mi sento molto vicina. Hong Sang-soo è un regista che adoro, e di recente ho molto amato *Sophia Antipolis* di Virgil Vernier, che non è una commedia ma mescola in modo molto interessante documentario e finzione, e anche i film di Guillaume Brac hanno qualcosa che va in questa direzione. Naturalmente adoro i film di Éric Rohmer. Vado alla ricerca del piacere un po' gratificante della leggerezza, dell'umorismo, dell'intimità... mi ci ritrovo, avverto una sensibilità e un linguaggio comuni. Mi piacciono molto i film di Alain Guiraudie: *Le roi de l'évasion* è uno di quelli che preferisco. E in generale amo i film più disequilibrati, più fragili: non sono i film di Hitchcock a toccarmi maggiormente, sono più nella direzione di un rapporto umano che di un rapporto mentale e astratto con le cose. •



Les Coquillettes, Sophie Letourneur, 2012

Annabella Cerliani

il teatro incontra il cinema



Pene d'amor perdute, Kenneth Branagh, 2000

Adelia Lucattini

Annabella Cerliani è un'attrice, conduttrice di programmi radio e TV, sceneggiatrice e regista. Quindicenne viene ammessa all'Accademia dei Filodrammatici di Milano, studia con Esperia Sperani. Dopo il diploma lavora in teatro e in televisione con Franco Enriquez, Eros Macchi e Anton Giulio Majano. Negli anni Sessanta si trasferisce a Roma, incontra Dacia Maraini con cui comincia un sodalizio professionale e artistico. La prima collaborazione è in *Viva l'Italia* e in seguito, insieme alla stessa Maraini, Maricla Boggio e Edith Brook fonda il teatro "La Maddalena" a Roma, nato per dare uno spazio d'espressione alle donne. Contemporaneamente all'esperienza de "La Maddalena", lavora come doppiatrice, sceneggiatore e dialoghista nel cinema collaborando, tra gli altri, con Marco Ferreri, Ennio De Concini, Marcello Fondato,

Alberto Lattuada, Nanni Loy e per la televisione con Maurizio Costanzo, con il quale collabora parecchi anni. Scrive e conduce il programma "Radio Anch'io" per la Rai, per vari anni.

Nel 1991 insieme a Maricla Boggio fonda l'"Associazione Isabella Andreini" per incentivare la scrittura e la produzione di testi di donne. Nell'associazione sono riunite artiste e intellettuali impegnate in ruoli diversi: autrici, attrici, registe, studiose e operatrici teatrali. Fa il direttore artistico per "Pin" emittente televisiva di Rizzoli.

Insieme a Gigi Proietti fonda il Laboratorio di Esercitazioni Sceniche di Roma. È stata docente alla scuola di teatro del Teatro Stabile di Torino durante la direzione di Luca Ronconi. È stata direttore alla "Corrado Pani" di Roma fondata da Pino Insegno e Presidente

dell'ASSTeatro. Attualmente insegna al Cantiere teatrale Accademia Giovanni Arnone. Ha prodotto e organizzato l'unica borsa di studio italiana per attrici, intitolata a Lina Volonghi¹.

Annabella Cerliani, Lei è attrice, autrice, docente di teatro. In quale tradizione s'inseriscono il teatro e cinema che raccontano sé stessi?

La rappresentazione del teatro nel teatro ha una tradizione antica, ad esempio *Pene d'amor perdute*² di William Shakespeare, che è diventato anche un film nel 2000, diretto da Kenneth Branagh. È la storia di un gruppo di allievi che si chiudono all'università, vogliono solo studiare, non vogliono sapere niente delle donne. Poi arriva una principessa, la si deve ricevere perché non se ne può fare a meno e si organizza per lei anche uno spettacolo. Branagh l'ha ambientata un po' prima della Seconda guerra mondiale e si vede l'esito dopo la guerra. Molto, molto piacevole.

Qual è la sorgente dell'esigenza narrativa che porta un autore, regista, attore che fa cinema a rappresentare nelle proprie opere il cinema e il teatro?

Per chi si esprime con un mezzo che diviene per lui la sua maniera di misurare la realtà, diventa automatico parlare del suo linguaggio. Il metateatro, il teatro dentro il teatro, e il cinema dentro il cinema sono frequenti perché sono il linguaggio col quale misuri il mondo.

Possiamo considerarla una "autobiografia"?

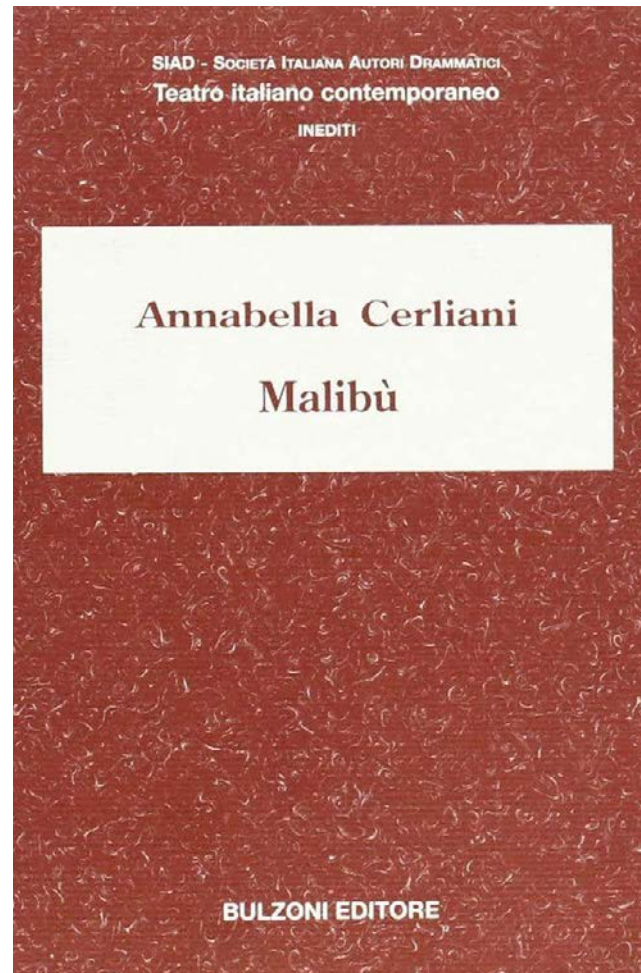
È una chiarificazione, anche a sé stessi, dello sguardo con cui si osserva la realtà, forse perché io faccio e ho fatto questo mestiere, questa necessità mi sembra molto comprensibile.

È forse il bisogno di raccontarlo allo spettatore?

Più un bisogno di spiegarlo a sé stessi. Un'artista o un grande artigiano, non dico che lavori solo per sé, ma il problema del pubblico non credo se lo ponga in maniera razionale. Se è veramente il suo mestiere, se ha studiato, se si è preparato e non è un improvvisatore, ce l'ha incorporato. È come quelli che guidano bene, li vedi. Io sono proprio negata, non ho mai avuto incidenti, ma vado come una lumaca, non guido di notte e solo due volte per necessità ho guidato sull'autostrada. Chi invece guida bene ha del paesaggio un'immagine dall'automobile e quindi quello che ti racconta è la sua visione dal finestrino, in certo senso. Credo che chi ama il cinema ami raccontarlo. Questa necessità era presente in Pier Paolo Pasolini che cercava sempre di raccontare qual era il linguaggio che lui usava e poi di sperimentare il suo linguaggio facendo il film... e parlandone anche.

Pasolini, ne parlava dopo aver fatto il film?

Sì, ma anche durante, perché era il suo modo di indagare la realtà. Non sai mai dove finisce l'artigiano e comincia l'artista. È molto difficile da capire. Alfred Hitchcock è stato ritenuto un grande artigiano, ma in realtà i suoi film danno un'idea tremenda del mondo, non solo *Gli uccelli*,



ma anche i meno simbolici, quelli apparentemente più tranquilli. È difficile stabilire dove finisce l'artigiano e dove comincia l'artista. Federico Fellini ti raccontava il mondo che viveva lui, come lo vedeva lui e quindi anche il suo disegnare continuamente era una deformazione della realtà. I cineasti raccontano quello che è per loro la realtà, avendo forse un vago sentore che per gli altri è diverso probabilmente. Io avevo un amico pittore, molto famoso, Renzo Vespignani che disegnava continuamente, poi strappava i fogli.

Vespignani distruggeva le sue opere per non farle deprezzare?

No, era come un istinto. Disegnava su tutto, sulla carta del tavolo in trattoria, sulla carta dei tovagliolini. Disegnava i seni delle donne presenti al tavolo del ristorante, al bar, come erano sotto i vestiti. Non c'era nessuna malizia, era un gioco innocente.

"Fantastica"?

Anche le schiene disegnava, raccontava le donne che vedeva al ristorante oppure al bar.

A livello psicoanalitico è proprio la ricerca della madre, com'è sotto le apparenze. La madre che nutre



The Artist, Michel Hazanavicius, 2011

o che ti volge le spalle. Soprattutto se non c'è un'intenzione erotica, è proprio una ricerca molto antica perché ha radici profonde nell'immaginario personale e collettivo.

Io credo che tutti cerchiamo la madre. Alcuni artisti cercano tutto l'universo femminile, per esempio, Federico Fellini, e lo disegnava. Anche Ettore Scola era così, disegnava continuamente, vedevi la somiglianza ma era sempre una visione deformata. Aveva la capacità di individuare quella cosa tua e te la faceva scoprire. Disegnava continuamente quando telefonava o quando aspettava che si cuocesse la pasta. In questo Fellini era compulsivo, Scola un po' meno. L'immagine era il loro linguaggio e quindi io credo che stessero sempre dentro al loro mondo.

Che rapporto hanno gli attori con il proprio corpo? Sul palco sono in scena, devono essere a proprio agio con il loro corpo, immagino...

Gli attori devono fidarsi del loro corpo e imparare a usarlo. È un mestiere curioso quello dell'attore. Io sono stata tutta la vita vicino a Gigi Proietti, capisco che se lo dico nessuno mi crede, ma Proietti era un uomo timido che reagiva con un'aria molto seria quando era in imbarazzo.

Attori timidi ce ne sono, credo, che appaiono estroverosi solo sulla scena proprio quando tutti pensano che stiano recitando.

Quando sono sulla scena sono a casa loro, nella vita sono un po' più maldestri. Il teatro è terapeutico, perché ti tira fuori anche delle cose che tu non sapevi di avere. Soprattutto chi fa ridere, la risata è una droga per il pubblico, ma anche per il comico. I comici se il pubblico non

ride, soffrono. Se non sente la risata del pubblico, l'attore arriva ad essere disperato. Io credo che il teatro sia molto terapeutico ed è sbagliato che in Italia non si faccia a scuola perché insegna ai ragazzi a fidarsi delle proprie forze, quindi è molto importante, svela le personalità, li aiuta a tirar fuori il carattere. E anche ad acquistare fiducia perché quando sei in scena hai sempre paura che il pubblico ti spari, ti butti delle uova marce, poi ti accorgi che con poco la gente è contenta. Quella è una scoperta che rassicura. Poi uno su mille farà da grande la professione del teatro, ma farlo durante la scuola è un grande insegnamento.

Il pubblico può essere vissuto in modo persecutorio?

Le persone che non hanno mai fatto teatro lo vivono in modo persecutorio, è una paura inconscia di non essere all'altezza, di non piacere. Quando ci si accorge che il pubblico in fondo è benevolo, è una scoperta che rassicura moltissimo. Magari sono troppo alti o troppo bassi e il regista li sfrutta per quella prerogativa e quella prerogativa funziona e quello li mette tranquilli. Per questo bisognerebbe farlo nelle scuole, insegna anche ad ascoltare l'altro perché se tu non lo ascolti non dici la battuta. I primi tempi delle prove, lo ascolti solo per arrivare al punto in cui tu devi dire la tua battuta, poi a poco a poco ascolti veramente quello che dice e t'interessi all'altro. S'impara piano piano. Tutto questo è un linguaggio, è un codice. I registi hanno voglia di raccontare questo codice, quindi, fanno un film sul cinema o un film sul teatro, credo che il movente sia quello perché il gruppo di lavoro è sempre una grande esperienza. Il cinema poi è un'esperienza importante perché stai sul set per parecchie settimane, ti alzi all'alba, alle cinque del mattino vai al trucco, mangi il cestino, devi

ripassare la parte, il set è molto totalizzante. A parte che è stancante da morire. Sul set si forma un *ensemble* particolare. Tant'è vero che quando finisce un film sono tutti disperati perché il set ti protegge anche dal mondo. Anche il teatro è così. Tu entri in teatro da una porta particolare, lasci fuori il mondo, devi recitare, per tre ore non può più succedere niente, è una liberazione meravigliosa.

Quindi accade anche quando uno sceneggiatore racconta come nasce una sceneggiatura come vediamo in alcuni film?

Sì, come nasce una sceneggiatura, oppure raccontano anche il set. Per esempio, nella *La nuit américaine* di François Truffaut stanno girando un film, o un altro film più recente *The artist* del 2011 di Michel Hazanavicius, che è un film sull'avvento del sonoro.

Quindi è una forma di riflessione su sé stessi?

Su sé stessi e sul proprio codice. Piace agli addetti ai lavori, ma credo piaccia molto anche al pubblico perché è un luogo segreto, una realtà segreta. Il teatro prevede un rituale. Si entra in teatro, da una porta riservata, si avverte il direttore di scena che sei arrivato, saluti il primo attore, vai in camerino, ti spogli ti metti la vestaglia, ti trucchi, è tutto un rito che ti scarica, non può succedere niente, tranne forse il terremoto. Nessuno ti disturba e interferisce con quello che stai facendo, che devi fare. E quello che succede tu lo puoi dominare perché hai fatto le prove, perché sarà come la sera prima, magari tu sarai più bravo o meno bravo, però il destino tu lo conosci.

Il fascino profondo del teatro è anche questo. Difatti gli attori importanti vanno in teatro tre, quattro ore prima. Mariangela Melato una domenica era andata in teatro la mattina per preparare le sue cose per lo spettacolo del pomeriggio. I tecnici a mezzogiorno sono andati in pausa e l'hanno chiusa dentro il teatro! L'attore sa cosa succederà: sei Medea, Giasone ti tradisce, sai già anche la disperazione. Conosci il tuo destino. È straordinario! A chi capita?

Secondo Lei, qual è la differenza tra il teatro e il cinema?

Il teatro è sostenuto da mezzi pubblici e anche il cinema. In teatro se hai una compagnia privata sono guai, ma se lavori in uno stabile o gruppo di lavoro organizzato hai un aiuto dal Ministero, non devi necessariamente avere un grande successo di pubblico perché non vivi solo dello sbigliettamento. Il cinema vive del successo che il pubblico decreta, o meno; quindi, è molto più complicato perché non necessariamente quello che il pubblico gradisce è innovativo, qualche volta sì, qualche volta no. Alberto Sordi aveva già successo alla radio, e fece due film col suo personaggio che alla radio piaceva molto. L'esito fu disastroso. Federico Fellini lo difendeva perché erano molto amici, ma quando fece *I vitelloni*, il produttore pretese di cancellare il nome di Sordi dalla pubblicità del film. Poi quando il "lavoratori" con gesto al seguito diventò un'icona nazionale, Sordi tornò agli onori del botteghino. Sordi era un genio, era un sociologo, un antropologo, ha rappre-

sentato la pochezza insanabile degli italiani. Nel film di Dino Risi *Una vita difficile* è già rappresentato lo sfacelo dell'Italia, dove sono tradite tutte le promesse etiche della resistenza, è un film bellissimo che allora non fu capito.

Io la conosco bene di Antonio Pietrangeli è sul mondo del cinema, la protagonista è Stefania Sandrelli, sono tutti personaggi tragici, c'è un personaggio interpretato da Ugo Tognazzi, un ex ballerino attore di varietà che è tragicamente comico, lo fanno ballare fino a perdere il fiato.

Secondo me per un pittore, uno scultore, uno scrittore il valore artistico è più chiaro, per un autore di cinema è più complesso. Ad esempio, Billy Wilder regista di *A qualcuno piace caldo* è un genio, fa dei film perfetti che piacciono al grande pubblico. Ha avuto molto successo perché faceva un cinema spiritoso, brillante anche se c'era una visione amara della società. Nonostante ciò, aveva successo. Non è sempre facile per il pubblico intercettare certi contenuti e comprenderli. Erano prodotti "artigianali" perché erano fatti tenendo d'occhio quello che il pubblico potrebbe gradire, però è come se il valore artistico di artisti di questo livello venga fuori comunque, malgrado loro stessi. •

¹ Cfr. *Patrimonio Orale*. <https://patrimoniorale.ormete.net/>

² *Pene d'amor perdute* (*Love's Labour's Lost*), è una commedia teatrale di William Shakespeare, composta probabilmente tra il 1593 ed il 1596



**Studio di Michelangelo Pistoletto,
Torino, febbraio 1968.**

**Da sinistra: Franco Bodini, Mario Ferrero, Plinio Martelli,
Tonino De Bernardi, Pia Epremian De Silvestris,
Renato Dogliani, persona non identificata, Gabriele Oriani,
Renato Ferraro (in piedi), Ugo Nespolo,
persona non identificata, Franco Giachino Nichot e suo figlio,
Paolo Menzio, Maria Pioppi, Michelangelo Pistoletto**



Incontro a più voci ricordando Adamo Vergine (parte seconda)

Partecipano

**Stefano Francia di Celle, Pia Epremian De Silvestris,
Tonino De Bernardi, Domenico Chianese**

a cura di Cecilia Chianese

SFC: Sembra sia andata così, nella primavera del '67 Jonas Mekas vide *Il Mostro Verde* a Torino, poi i film del *New American Cinema* andarono anche a Pesaro.

È interessante il passaggio di Pesaro perché in quel momento al Festival passavano autori come Nagisa Ōshima e Glauber Rocha.

A Pesaro quindi vi siete incrociati col cinema non solo under-

ground. Va bene, ora passerei alla psicoanalisi, perché è interessantissimo adesso capire come arriva la psicoanalisi in questo contesto.

TDB: Beh io direi che è sempre stata presente in lui questa importanza della psicoanalisi, lo dirà meglio Pia...Adamo ne parlava anche spesso.



SFC: Va bene, lasciando la conversazione a Mimmo (Domenico Chianese) e a Pia: se per introdurre a me e Tonino che siamo esterni, non psicoanalisti, ci potete raccontare com'è nato...

TDB: Sì, lui aveva un amico a Napoli, che lavorava nella psichiatria, ma ora non ricordo il nome...

Domenico Chianese: Era Sergio Piro?

TDB: Ecco, bravo! Era molto importante.

DC: Sì, era molto importante per la psichiatria napoletana.

TDB: Sì lui era una persona straordinaria, credo di averlo conosciuto quando andammo a Napoli a trovare Adamo.

DC: Per me è stato molto importante sentirvi, perché io ho conosciuto Adamo dopo questo periodo, dall'inizio degli anni '80, e di questa storia precedente lui non parlava molto, era una persona per niente esibizionista. Poi lentamente, conoscendolo, ho saputo di questa vita precedente alla psicoanalisi. Quello che mi aveva raccontato è che durante la sua analisi personale, per potersela pagare, faceva le guardie mediche. La dedizione di Adamo alla psicoanalisi è stata una dedizione totale. All'inizio degli anni '80 noi abbiamo fatto parte, io Adamo e altri cari amici come Lucio Russo, del gruppo *Methodos*, che era coordinato da Anna Muratori e Carlo Traversa, e la personalità di spicco di questo gruppo era

Adamo. Le prime ricerche di Adamo in ambito psicoanalitico sono in due filoni, nel campo della ricerca epistemologica in psicoanalisi, e sulla riflessione e il lavoro sulla relazione analitica. Nella ricerca epistemologica veniva fuori il lato di Adamo di carattere scientifico. Adamo riusciva a coniugare un'area fortemente creativa e immaginifica, da qui il cinema, a una dimensione scientifica com'era quella della ricerca epistemologica applicata alla psicoanalisi. Poi tutto il concetto di relazione analitica che ha tenuto impegnato lui e tutti quanti noi nell'arco di tutti gli anni '80. Prima è stato nominato Sergio Piro, mi aggancio a lui perché un altro momento che precede la carriera psicoanalitica di Adamo è stato l'intervento dell'apertura del manicomio di Nocera Inferiore, nello stesso periodo in cui Franco Basaglia apriva a Gorizia, o un po' dopo, Sergio Piro e con lui Adamo contribuirono all'apertura dell'ospedale psichiatrico di Nocera Inferiore, che fu un momento molto importante. Poi un altro aspetto di Adamo fu il suo impegno dal punto di vista istituzionale, nel senso che lui è stato eletto Segretario Scientifico Nazionale della Società Psicoanalitica, Segretario del Training, ossia della formazione degli psicoanalisti, sempre all'interno della SPI (Società Psicoanalitica Italiana) e poi ha prodotto molto insieme a Pia, tra cui un libro veramente bellissimo, intitolato *Prendersi Cura*, che si pone al centro della questione della psicoanalisi la dimensione della vita. Quindi lentamente Adamo è diventato per noi una figura di grande umanità, mantenendo fino alla fine una curiosità: curiosità per le cose della vita, curiosità per l'arte e naturalmente per la psicoanalisi. Quindi io ho conosciuto Adamo immediatamente dopo il

periodo che voi state descrivendo, e lui si portava dentro tutto questo tragitto, questo lungo viaggio che è stata la sua vita, molto coerente, molto sentita...

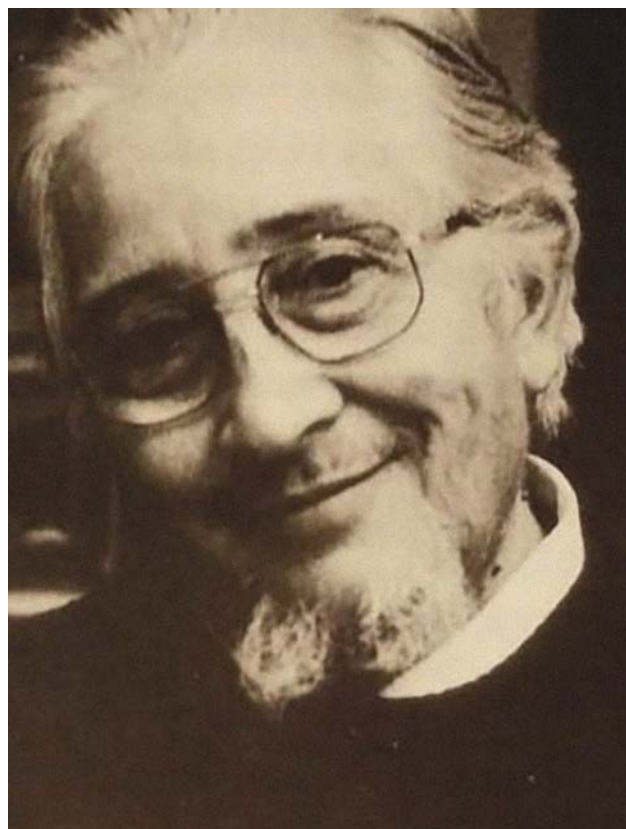
TDB: Posso dire un'altra cosa? Per me è stato importantissimo questo fatto, ossia che quando sono andato in pensione dalla scuola, io ero insegnante alle scuole medie, allora sono potuto venire a Roma, perché volevo dedicarmi totalmente al cinema, ed è stato fondamentale che Adamo e Pia mi abbiano dato la stanza nella loro casa, "una stanza tutta per me", ma la cosa straordinaria erano le cene con Adamo e Pia, perché Adamo cucinava in un modo meraviglioso, tant'è vero che voleva scrivere un libro di cucina, col titolo *Le ricette di Adamo*, lui diceva così. Quindi per me era straordinario cenare con questi due amici psicoanalisti, perché ho sempre pensato che avrei avuto bisogno dell'analisi, ed è per questo che mi sono messo a fare cinema: il cinema è stata la mia cura. Tornando ad Adamo e Pia, cenare con loro, due psicoanalisti, quindi vedere la psicoanalisi dal vivo, non solo tramite i libri, è stata una cosa straordinaria.

Alcune sere Adamo era più malinconico, più pensieroso, e io gli chiedevo come mai, e lui rispondeva "mah ho un paziente che sta male e per questo sto male anche io". E per me è stata una cosa straordinaria vedere come uno psicoanalista può soffrire per il suo paziente, come Adamo si caricava del peso delle vite altrui, delle sofferenze altrui. Forse è così per tutti gli psicoanalisti, ma secondo me con Adamo era una cosa speciale. Poi anche sentire parlare tra loro Adamo e Pia dei rispettivi pazienti, o delle cose che scoprivano nelle loro ricerche, insomma vivendo per un po' di anni a casa loro ho fatto dei grandi viaggi con loro, questo ci tengo a dirlo. Quella era ancora un'altra immagine di Adamo, cioè un'immagine che avevo fin dal primo inizio e che si ingrandiva, diventava ancora più grande.

DC: Su questa linea vorrei anche io ricordare Adamo, anche se per me in questo momento non è facile parlare di lui, che per me è stato un amico fraterno, quindi ne sento la perdita e la mancanza. Guardando a ritroso penso che la nostra sia stata una grande amicizia, oltre alla dimensione professionale, della psicoanalisi che è stata un amore comune, e di questa ricerca attenta e umana che Adamo mi ha trasmesso, ci sono le nostre case a Ponza. Tutti e due avevamo le case lì, per la verità io andai lì seguendo Adamo che lì aveva una gran bella casa. Quindi Adamo ha visto crescere i miei figli. Insomma affianco all'uomo psicoanalista, un grande psicoanalista, c'è tutta questa dimensione personale, affettiva, umana, che me lo fa ricordare come una delle persone più importanti della mia vita.

SFC: Tornando agli anni del cinema, il film collettivo di cui accennavamo prima, è stato fatto nel '69, giusto?

PEDS: Il film collettivo fu Gianfranco Baruchello a volerlo fare. È stato lui a volere questo "insieme di noi". Ed è stato molto bello. Tra l'altro nel mio ci sono Tonino e sua moglie Mariella, perché era su di me che guardavo dal buco della serratura questa famiglia, questi due amici che si amavano molto, mentre mangiavano...insomma c'è questo calore in



quello che osservavo. Questo era stato il mio contributo al film collettivo.

TDB: Eh ma io e Pia eravamo molto uniti, eravamo come due vasi comunicanti, in questo rapporto è entrato anche Adamo. Il nostro incontro, di noi tre, è stata una grande sinfonia.

SFC: Di tutto il gruppo della Cooperativa l'unico che veniva dal mondo della medicina e della psichiatria e si avvicinava alla psicoanalisi era Adamo o ce n'erano altri nel gruppo?

PEDS: No non c'erano altri medici o psichiatri nella Cooperativa. Diciamo che Adamo è sempre rimasto uno scienziato, e questo forse Mimmo (Domenico Chianese) lo può dire anche meglio di me. Perché lui oltre ad essere uno psicoanalista, amava molto la ricerca scientifica. Forse Mimmo ce ne puoi parlare, degli incontri tra di voi, che sono stati lunghi incontri, in cui parlavate molto dell'aspetto scientifico della psicoanalisi. Adamo era appassionato delle ricerche dei neuroscienziati, lo interessavano molto le nuove scoperte sul funzionamento della mente umana.

DC: Sì, era molto particolare, perché tutto questo lato più artistico che state descrivendo, e che era molto vivo, molto sentito da Adamo, si affiancava a una pari intensità di curiosità nell'ambito della scienza. Ad esempio all'interno del gruppo che ho precedentemente citato, ossia *Methodos*, lui ha contribuito fortemente alle ricerche del gruppo perché si interessava seriamente dell'epistemologia. E fino alla fine, noi lo andavamo a trovare ogni

domenica, è rimasto molto attento alle ultime vicende della dimensione scientifica. Questo è un aspetto che gli appartiene e gli è appartenuto fino alla fine.

SFC: Ma infatti *Ciao ciao* stesso è un film che ha una forte valenza sia scientifica che antropologica, che di studio proprio sul mezzo cinematografico. La valenza scientifica di *Ciao ciao* sta nell'inserire in video l'oggetto filmico che viene esibito, tramite due pezzi di pellicola, due pezzi di 8 mm che si vedono all'interno dell'inquadratura in 16 mm; e anche nella rielaborazione secondo uno schema preciso del materiale di repertorio, perché quelli che lui utilizza erano materiali girati circa dieci anni prima. Poi altro aspetto importante di Adamo era la capacità di far emergere tutte le realtà diverse in uno sforzo creativo collettivo, e ad oggi sembra un miracolo che sia successa questa cosa. In questo senso il numero di *Bianco e Nero* curato da Massimo Bacigalupo è meraviglioso perché si capisce che ci sono tante realtà diverse che collaborano insieme per un periodo breve. Ecco, volevo chiedere a Pia di parlarci del momento in cui lui (Adamo) prende le distanze dal cinema. Insomma, quando, dopo il film collettivo, l'esperienza della Cooperativa diventa più complessa da gestire quindi si capisce che l'aspetto del lavoro quotidiano diventa meno impegnativo per Adamo, lui poi come riprende tutta la sua attività scientifica diventando psicoanalista? Quel passaggio vorrei che me lo approfondissi.

PEDS: Forse quello che prima non sono riuscita a dire perché mi addolora troppo la perdita di Adamo, è che quando ci siamo conosciuti è nato un rapporto bellissimo tra di noi. È stato proprio questo nostro desiderio di vivere insieme il motivo per il quale Adamo ha voluto venire a vivere a Roma. Io gli ho detto che sarei partita da Torino e lo avrei raggiunto solo se lui avesse avuto un lavoro, perché io sarei scesa con mia figlia, che aveva sei o sette anni. Quindi c'è stato questo amore molto grande tra di noi, che è stato il motivo per cui lui ha recuperato il suo amore per la scienza in quel periodo. Prima si è messo a studiare psichiatria, poi ha capito che con la psichiatria non si poteva arrivare a capire profondamente l'altro. A quel punto andò a fare i colloqui alla Società Italiana di Psicoanalisi. Ha voluto diventare psicoanalista per capire meglio la relazione analitica, e per pagarsi gli studi e l'associatura lui passava il suo tempo nelle cliniche psichiatriche, giorno e notte. Vorrei anche dire che il suo amore per la psicoanalisi c'era già quando era giovane, da quando aveva letto i *Tre saggi sulla sessualità* di S. Freud, e il padre, che era molto religioso, aveva addirittura l'altare in casa, aveva bruciato il libro perché parlava di sessualità.

TDB: Sì io e Mariella siamo stati testimoni del vostro amore che nasceva e che cresceva nel tempo, ed è stata una cosa meravigliosa. Si è stata una cosa grande vedervi crescere insieme. Perché lui, ad esempio in *Medea* (1969) ha partecipato molto al tuo cinema, anche proprio nel farlo, giusto? Ora faccio di nuovo un passo indietro e torno al cinema, scusate-mi, ma è per dire che voi vi siete molto compenetrati.

PEDS: In *Medea* io ho fatto il film ma lui ha fatto la musica.

TDB: Ah ecco infatti. Tant'è vero che si vede la differenza nel suo cinema da *Ciao ciao* che ha fatto prima di conoscere Pia a *Es - pi - azione* che ha fatto dopo. Insomma lui pur rimanendo sempre se stesso cambiò molto. Questa cosa della lampadina che c'è in *Es - pi - azione* è una cosa straordinaria, questa presenza di una lampadina, che era la lampadina che lui raccontava di guardare mentre aspettava che tu Pia lo chiamassi. Era l'oggetto che guardava tra una chiamata e l'altra. Quindi è qualcosa che faceva parte proprio del suo vissuto, oltre che una cosa che poi diventa simbolica, qualcosa che andava ancora al di là. Poi c'è un'altra cosa, il forte supporto che ho sempre sentito da Adamo: quando vi ho mandato il film che avevo fatto a Napoli nel 2020, intitolato *Il mare non bagna Napoli*, voi due (Adamo e Pia) prima non mi dicevate niente, perché non lo avevate ancora guardato, e poi addirittura lo avere guardato quattro volte! Per me questo fu un grandissimo regalo che mi ha fatto Adamo.

DC: Ascoltandovi mi avete dato la possibilità di conoscere meglio un Adamo che io non ho conosciuto, l'Adamo prima degli anni '80, l'Adamo del cinema underground, e dei gruppi che avete descritto. Un Adamo che in parte conoscevo dai racconti ma ora mi sono immerso ancora di più in questi mondi precedenti. Il vostro parlare mi ha aiutato a capire come queste capacità lui le ha trasferite anche nell'ambito psicoanalitico. Il riuscire a fare gruppo, Adamo ha anche formato molte persone che poi sono diventate importanti psicoanalisti. Molti sono passati attraverso l'analisi personale con Adamo, e lui ha avuto la capacità di analizzare queste persone rispettando la loro singolarità.

SFC: Questa frase mi sembra una bellissima conclusione al nostro incontro... •





Fellini, Bernhard e l'Ombra

dialogo con Catherine McGilvray

Barbara Massimilla

Non è comune il fatto di intrecciare la Psicologia Analitica al cinema, come è nata questa idea?

Volevo fare un documentario sulla figura di Ernst Bernhard, mi sentivo attratta da questo pioniere della Psicologia Analitica, seguendo le sue tracce mi sono trovata anche su quelle di Federico Fellini. Mi interessa profondamente il legame tra inconscio e creatività, un tema sul quale mi sono sempre interrogata; alcune scelte creative, estetiche, non sono dettate da una logica narrativa razionale, ma provengono dal mondo interno. Alla luce della riscoperta del cinema di Fellini e del suo legame con lo psi-

coanalista Ernst Bernhard mi incuriosivano i processi, le dinamiche dell'interiorità, il prendere forma della dimensione immaginale. *Il libro dei sogni* è un diario, una sorta di giornale di bordo del loro incontro, in questa opera d'arte ho potuto intravedere le tematiche dei suoi film, scoprire cosa si celava all'interno della rappresentazione, dietro quelle immagini si intuisce l'intensità della relazione tra Bernhard e Fellini nella stanza dell'analisi. Nei disegni e nella narrazione dei sogni traspare il dialogo interno alla coppia analitica, il rapporto complesso con l'inconscio e le sue figure.

Come ti era accaduto di approcciare Bernhard? Come era nato questo tuo interesse e curiosità?

Desideravo conoscere la genesi della Psicologia Analitica, le basi che avevano portato alla fondazione della scuola junghiana. Apprezzavo molto la visione junghiana, ci tenevo a ricostruire storicamente la sua nascita nel nostro paese. Bernhard venne nel periodo peggiore, riuscì a scampare al nazismo, pur essendo transitato nel campo di concentramento di Ferramonti in Calabria, e successivamente nascosto in una stanza segreta della casa di via Gregoriana. Una figura romanzesca, sono felice di averlo potuto narrare attraverso la relazione terapeutica con Fellini, ma ritengo che la sua persona debba essere approfondita, proprio per il peso culturale e scientifico che ha avuto, per le risonanze preziose che ha evocato nell'arco di alcune generazioni. La pratica clinica junghiana mi ispira, attualmente sto lavorando ad una sceneggiatura dove esploro una relazione tra un analista e una paziente. Proseguo in questa direzione, poiché penso che questa tematica debba avere una maggiore visibilità, al di là delle volgarizzazioni. Quando ho scoperto l'analisi ricordo che c'era molta confusione intorno a me, mentre la psicologia analitica è uno strumento importante non solo per gli artisti, ma per tutti. Per un periodo della vita credo possa essere un 'viaggio' necessario da vivere.

Mentre parlavi pensavo a registi che hanno rappresentato nei loro film l'analisi, come Woody Allen, al suo lessico psicoanalitico, alla messa in scena delle sue parti nevrotiche.

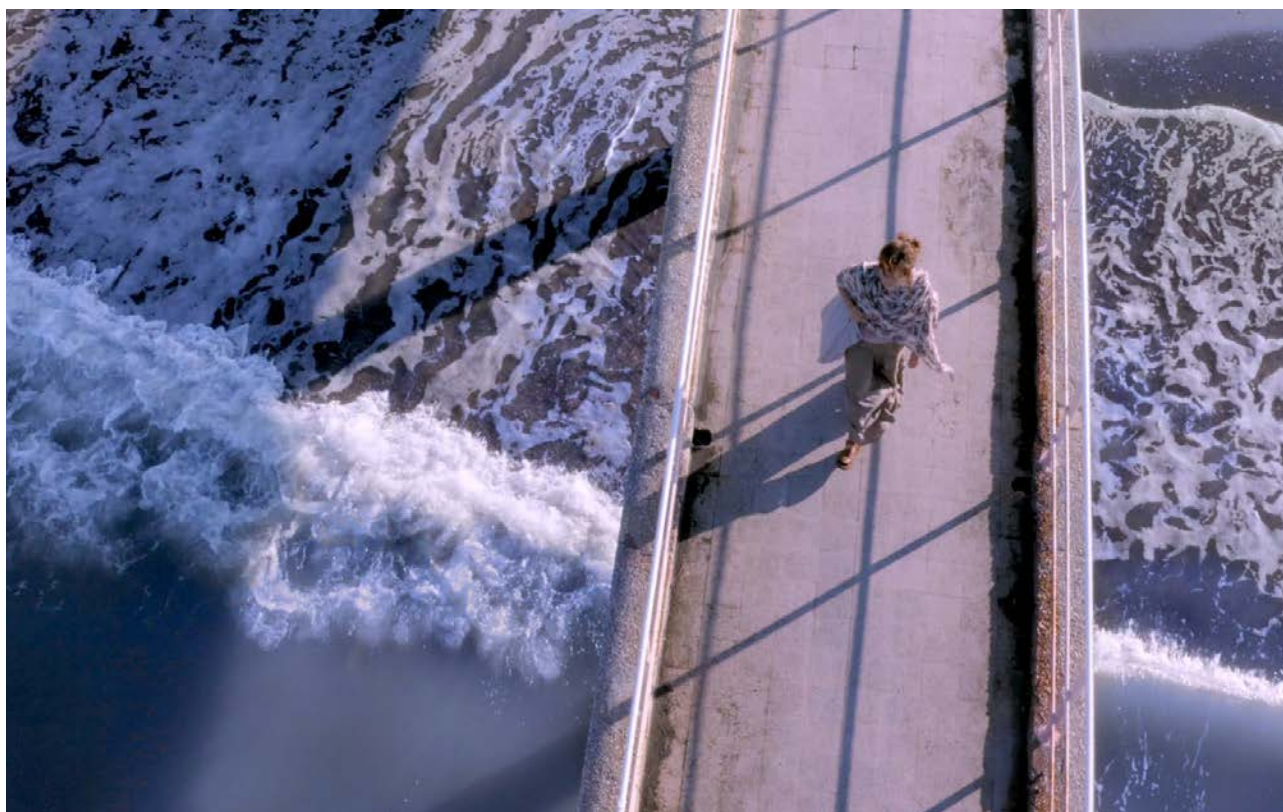
Certamente, lui con la comicità ha ironizzato sulla psicoanalisi, ha anche deriso i contenuti fondamentali dell'analisi, in qualche modo, bisogna dirlo, ha tolto forza al messaggio potente del lavoro analitico. Non lo ha consegnato agli altri come uno scambio terapeutico di valore, in funzione di un rapporto migliore con la propria vita e la realtà. Per me, diversamente, trovo prezioso dare voce all'analisi del profondo, far sì che le persone ne colgano gli aspetti generativi e trasformativi.

La tua scia va dunque nella direzione dell'opera felliniana, affrontare il tema dell'inconscio con tutta la ricchezza che contiene, la visionarietà che l'inconscio offre nell'essere una miniera di simboli.

Assolutamente, lasciare parlare l'inconscio, in quanto è una miniera di tesori, espressione di una saggezza antichissima che è dentro di noi, l'oscurità che va affrontata e accolta. Viviamo in un mondo in cui la malattia, la morte, la vecchiaia sono disconosciute e rimosse. Mi interessa moltissimo il discorso sulla genitorialità e del rapporto madre-figlia che non è stato a mio avviso abbastanza esplorato. Ritengo sia vitale riconnettersi con le aree sommerse della nostra interiorità e dare loro forma e visibilità, dal momento che non sono meno reali della vita di tutti i giorni.

Mi pare che la tua idea incontri la Psicologia Analitica come visione del mondo, come stile di vita. Affrontare continuamente, come pratica quotidiana, il dialogo con l'interiorità. Sapendo interpretare la ricchezza del-





l'inconscio nella sua visionarietà, nella sua potenza immaginale. Una ricerca che Fellini aveva intrapreso materializzandola nelle sue opere. Ha dato forma alle sue inquietudini, fissazioni, incubi... credi che attraverso l'espressione della creatività la psiche possa ricevere un effetto auto curativo?

Penso che approfondire la conoscenza di sé, come pure affrontare gli aspetti ombra della propria personalità sia fondamentale. Fellini con la sua arte s'immergeva nella sua Ombra. Fellini rappresentava l'Ombra. La contattava non in modo razionale ma attraverso l'espressione creativa. Una via che consente di esplorare i lati più nascosti del proprio essere per poterli elaborare, integrare e superare. Per confrontarsi costantemente con i propri limiti.

Tornando al tuo film, mi è parso rilevante il fatto di aver personificato te stessa nella figura della regista portoghese, che desidera approfondire la sofferenza di Fellini, riguardando il cinema del grande artista e illuminando quell'opera straordinaria: *Il libro dei sogni* – riuscendo a cogliere quelli che potevano essere stati i suoi tormenti, le sue ossessioni, sempre attraverso il filtro della creatività.

Il rapporto con Bernhard in fondo è stato come una camera gestazionale, fonte continua di creatività e di ispirazione, che non venivano inibite dall'analisi, ma contenute da essa ed espresse splendidamente. A me è piaciuta molto la tua scelta tra fiction e documentario. Una curiosità, perché hai scelto una donna portoghese a rappresentare la tua figura?

In realtà quella è stata una scelta determinata dal fatto che volevo una non attrice, avevo già lavorato con lei nel film *l'Iguana* ispirato al libro di Anna Maria Ortese. Claudia de Oliveira Texeira è una musicista non un'attrice, per me era importante avere una figura sulla quale proiettarci, che non fosse interpretante. Il film è in bilico tra il documentario, le immagini di animazione, e il viaggio che la regista compie identificandosi con la voce anima di Federico Fellini. Quella dell'interiorità che lui non ha raccontato nelle interviste, ma ha narrato ne *Il libro dei sogni* e nella sua autobiografia: quei frammenti di cuore messi a nudo. Claudia si fa portatrice di questa voce in una maniera molto delicata, non prevaricatrice. Avevo bisogno che la sua presenza fosse leggerissima, quasi trasparente.

Infatti si coglie la sua umiltà, lo stupore, la sete di conoscenza, il desiderio di entrare in intimità con questo grande uomo, come con la relazione con Bernhard. Sembra incarnare il ruolo di un'apprendista alla ricerca di un segreto...

Sì, in punta di piedi, con stupore. Molti mi hanno chiesto perché non avessi direttamente interpretato il ruolo della regista. In ogni caso si è stabilita una relazione profonda, perché Claudia è il mio alter ego diegetico, mentre la voce fuori campo – la voce anima di Fellini – che racconta in prima persona i suoi pensieri e le emozioni – è la mia voce, in un processo di immedesimazione con il suo percorso di individuazione. Mi premeva far emergere mediante questi passaggi l'identificazione con la parte femminile, la parte più segreta del grande regista.



Quella parte di sé stesso che è sempre emersa attraverso la figura e le interpretazioni di Giulietta, in fondo Giulietta Masina ha sempre incarnato la sua parte anima.

Qualcosa che lui aveva perso alle origini, ma che aveva sempre instancabilmente cercato.

Penso che il nostro dialogo sia perfetto per questo numero di Eidos che ha per tema il rapporto con il Cinema. Eidos e il Cinema: attraverso la tua opera il tema diventa la storia di Fellini e quella di Bernhard, si colora proprio con quella che è l'essenza di Eidos, essere profondi e introspettivi nel nostro sguardo verso il cinema. E inoltre vuole approfondire la ricerca che ti ha motivata: esplorare l'origine della creatività e valorizzare la sua espressione. La pulsazione immaginale che emerge dall'inconscio. Il fatto che tu riconosca – come fonte dell'espressione artistica – il lavoro psichico del profondo e la psicologia analitica in particolare, costituisce per la nostra rivista un contributo molto prezioso. Cosa ti senti di aggiungere su questa linea?

Beh, la nevrosi è provvidenziale. Come afferma Fellini attingendo da Bernhard. Perché il frastuono della vita ci sommerge e la voce della nevrosi ci mantiene all'erta, in qualche modo ci salva costringendoci ad occuparcene.

Quello che dicevano sempre i nostri analisti junghiani di prima e seconda generazione: il sintomo è il nostro campanello d'allarme ed è quello che ci salva se noi sappiamo raccogliere il messaggio che il sintomo rac-

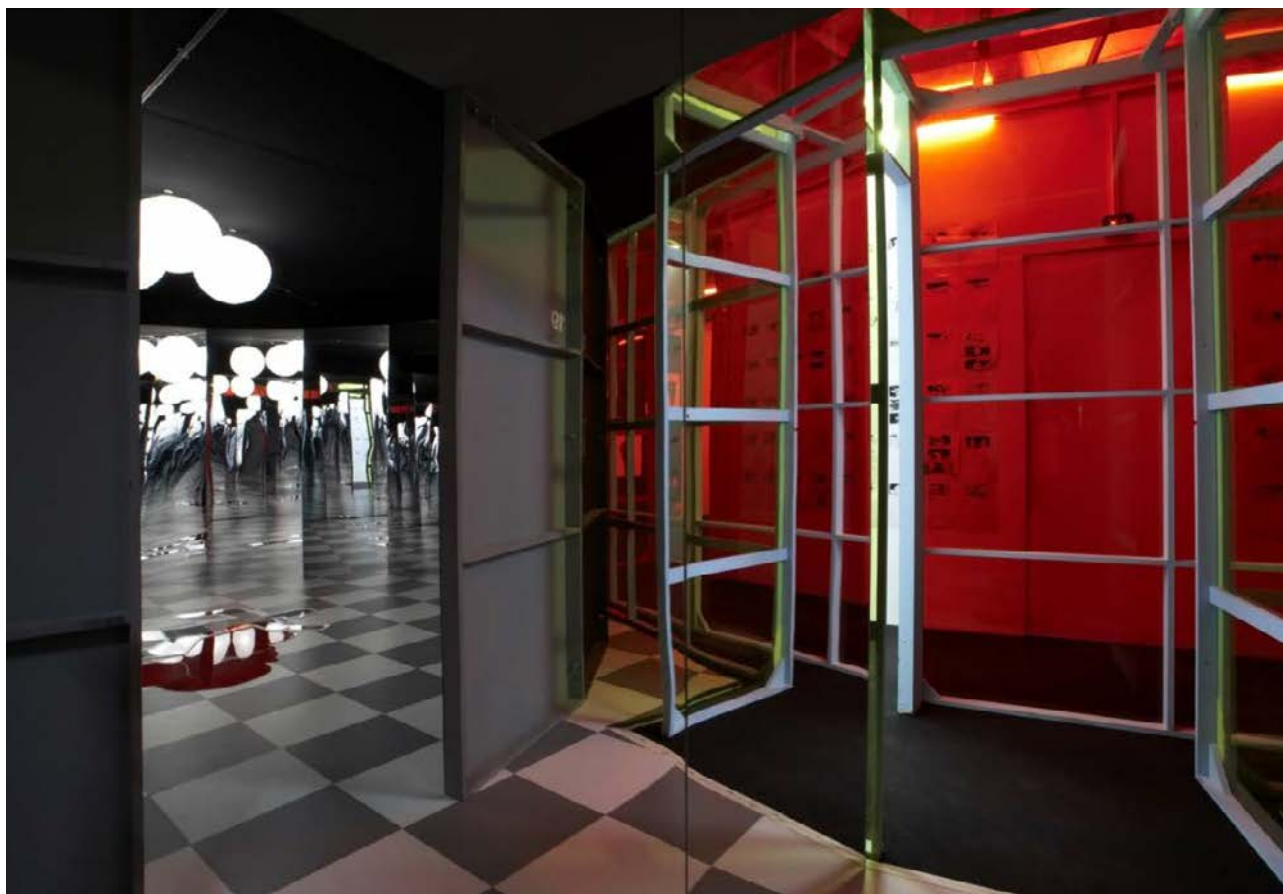
chiude. Attivando la necessità di scoprirne l'origine.

La sceneggiatura di *Fellini e l'Ombra* è stata scritta a più mani, come si è svolto questo interfacciarsi nel mondo felliniano attraverso i suoi film?

Siamo partiti con Bruno Roberti, Caterina Cardona e poi l'incontro con Gianfranco Angelucci che ha sposato completamente il progetto fin dall'inizio e ha accettato di essere il Virgilio della regista. Il Fellini che lui racconta è proprio la parte non celebrativa, non ufficiale, ma quella introspettiva. Essendomi identificata in questo viaggio con la parte femminile-anima di Fellini mi ha molto colpito che nell'incontro con Angelucci ho conosciuto il punto di vista maschile. Sono entrata in dialogo con questa doppia istanza perché lui lo ha conosciuto intimamente e aveva ben compreso il rapporto che Fellini intratteneva con le donne. Con la propria madre, con le amanti... Lui si nutriva del femminile. Alimentava attraverso l'incontro con le donne la creatività in tutte le sue forme. Figure terribili e salvifiche. Le viveva con sofferenza e divertimento, leggerezza, umorismo, ironia, spensieratezza. Poi è noto che con gli anni la sua parte ombra si è accresciuta.

Penso anche alla nostalgia della infanzia e della giovinezza.

Nostalgia della poesia e dell'innocenza. *Il libro dei sogni* ne è la testimonianza. Lo ha portato avanti poco prima di morire, per ben trenta anni. Il suo dialogo con l'inconscio e le sue figure non si è mai interrotto. E l'impronta di Bernhard è stata fortissima... •



On Otto di Tobias Rehberger

Franca Fabbri

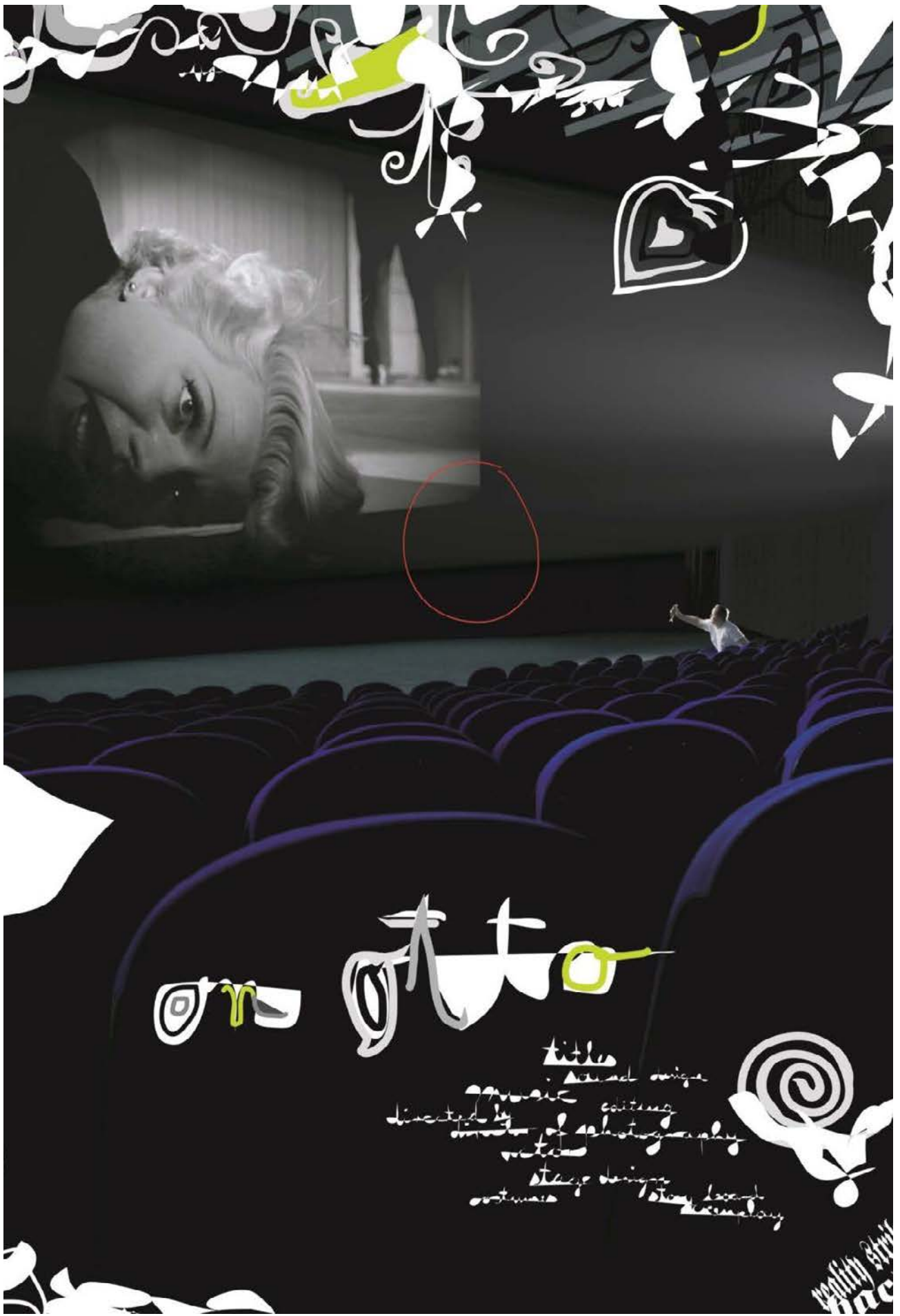
Il discorso sul metalinguaggio applicato al prodotto cinematografico è estremamente interessante, soprattutto quando coinvolge la prassi artistica. Diversi artisti si sono serviti o hanno esplicitamente citato opere cinematografiche: da Pierre Huyghe che cita esplicitamente in *Remake* del 1995 *La finestra sul cortile* di Hitchcock a Christian Marclay che in *The Clock* del 2010, con cui vince il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia di quell'anno, seleziona, assembla e monta migliaia di spezzoni cinematografici per creare un orologio della durata di 24 ore, in cui il tempo vissuto dallo spettatore coincide con il tempo scandito dalla pellicola cinematografica.

Ci sono artisti come Matthew Barney per cui il prodotto artistico coincide con il prodotto cinematografico, nel ciclo *Cremaster*, di cui scrissi in questa rivista anni fa, il cinema diventa scultura.

“Ero convinto che avrebbero pensato che fossi pazzo”

Ma di sicuro un intervento molto interessante inerente al linguaggio cinematografico è stato compiuto da Tobias Rehberger, uno tra i più affermati artisti tedeschi contemporanei, che ha cominciato a lavorare agli inizi degli anni Novanta, affermandosi a livello internazionale con la produzione di opere multiformi: sculture, oggetti industriali e manufatti artigianali. Tema centrale della sua opera è il concetto di trasformazione e il suo campo di sperimentazione, si concentra sui processi percettivi e cognitivi, sulla temporalità, e il senso di caducità, sulla discontinuità e l'ambiguità, sulla mutazione e sulle relazioni esistenti tra gli oggetti e la realtà circostante.

Rehberger a un certo punto della sua ricerca artistica decide di realizzare *On Otto* che sovverte il processo filmico realizzando un'opera che si svolge al contrario: ha inizio con la locandina del film e finisce con la sceneggiatura. L'opera non



© 2010
Photo

titles
sound design
music editing
directed by
director of photography
producer
stage design
costume design
executive producer

© 2010
Photo

costituisce un film compiuto, bensì un'installazione che si realizza nel percorso espositivo. Elemento chiave è il coinvolgimento di star del cinema quali: Kim Basinger, Willem Dafoe, Emmy Rossum, Justin Henry e Danny De Vito, ripresi nella platea di un cinema deserto. Gli attori assumono così il ruolo di spettatori, mentre gli spettatori nello spazio della mostra assumono il ruolo di protagonisti, diventando le star del grande schermo. Nell'agosto del 2004 Tobias Rehberger si trovava a Los Angeles, così nervoso –ricorda – “da morire dal freddo”. Il motivo della tensione era l'imminente incontro con alcuni dei più affermati specialisti nel campo della produzione cinematografica. L'artista intendeva convincerli a prendere parte al progetto artistico di un film al contrario, che iniziava coi titoli di coda, terminava col soggetto e difettava del regista. La mostra alla Fondazione Prada del 2007 è il risultato di quel mastodontico progetto pseudo acefalo: un non-film intitolato *On Otto* - come a dire - “sul Signor Nessuno” oppure, secondo la fonetica inglese “in automatico”. Rehberger rovescia l'ordine del coinvolgimento dei vari professionisti nella produzione filmica e priva l'insieme di una figura che ne orchestri i contributi. L'unico input fornito è quello di un manifesto con l'immagine di un cinema sul cui schermo troneggia il primo piano di Rita Hayworth moribonda ne *La signora di Shanghai* di Orson Welles, noir famoso per l'espressionismo stilistico, in cui le fratture vitree del labirinto di specchi e le prospettive inquietanti delle scene nell'acquario creano una misteriosa ed equivoca moltiplicazione di punti di vista.

Sulla base di questo poster, il duo Kuntzel+Deygas iniziarono a lavorare sui titoli di coda, mentre Ennio Morricone e Randy Than producono novanta minuti di musiche e suono, Sylvie Landra monta le immagini (una rapida e ritmica sequenza da

centinaia di film), e il direttore della fotografia Wolfgang Than, presenta una serie di spezzoni di estratti panoramici da documentari. Ogni professionista, coinvolto in ordine inverso rispetto all'iter tradizionale ed istituzionale, ha in mano solo quello che è stato prodotto da chi lo ha preceduto, in una sorta di gioco a cascata, un domino che produce un'enorme opera totale destrutturata. Ogni partecipante, in pratica, è autore indipendente. Rehberger si riserva l'apparato fruitivo di questi contributi, creando un cinema sculturale, composto da quattro padiglioni in plastica, vetro e legno, ricco di cunicoli e porte, passaggi sonorizzati e pareti che lasciano filtrare le proiezioni all'esterno e che accolgono le diverse partecipazioni. I cinque attori coinvolti non dovendo interpretare nessuno - manca ancora la sceneggiatura a questo stadio- compaiono nella veste di spettatori solitari all'interno di un cinema in altrettanti filmati che accerchiano lo spettatore reale all'interno di un padiglione dedicato.

Visitando *On otto* ci si rendeva indubbiamente conto che era un'opera complessa, il cui valore esulava dal risultato estetico “in automatico”, ma consisteva nell'idea processuale che stabilisce una metodologia per distillare ciascun elemento costitutivo dell'apparato immersivo del film.

Al centro di questo ambizioso esperimento postmoderno c'è il corpo dello spettatore, costretto ad assaporare gli elementi della finzione distillati e destrutturati, per quanto questo disincanto e quasi disincarnamento sia possibile.

Rehberger propone un modello di cinema espanso in cui gli elementi del film assumono una volontà centrifuga. Barocco ed enigmatico, *On Otto* si configura contemporaneamente come un'imponente riflessione metalinguistica, un'esperienza sensoriale inedita e paradigma del valore originale di ciascun individuo nella creazione di un prodotto sociale. •





Anna Romanello

alchimie di un incontro

Lori Falcolini

La *Installazione* (2022) di Anna Romanello presentata nel Museo Diocesano Contemporaneo di Gerace in occasione dell'esposizione dell'arazzo seicentesco *Ananias et Saphira*, della collezione Roberto Bilotti Ruggi D'Aragona, porta il segno di una sincronicità: lo sguardo

“S'io riposo, nel lento divenire degli occhi, mi soffermo all'eccesso beato dei colori; qui non temo più fughe o fantasie ma la “penetrazione” mi abolisce.”
(*Colori* di Alda Merini)

creativo di un'artista visionaria e la potenza generativa che abita l'arazzo seicentesco, un'opera adattata e tessuta da maestri fiamminghi a partire da un cartone realizzato da Raffaello. È nell'alchimia di questo incontro *contemporaneo* l'origine dell'opera della Romanello che



intreccia con libertà performativa i fili del passato e del presente. La fotografia che Anna Romanello utilizza come supporto all'incisione è una "corda tesa – come scrive Diego Mormorio- tra la *verità fotografica* e l'immaginazione." Nella *Installazione*, "la geometrica essenzialità raffaellesca" (Florence Patrizi, storica dell'arte specializzata in storia dell'arazzo) delle figure nella scena centrale dell'arazzo e l'esuberanza floreale delle bordure di gusto fiammingo vengono scomposte dall'intrusione violenta di un *altrove*.

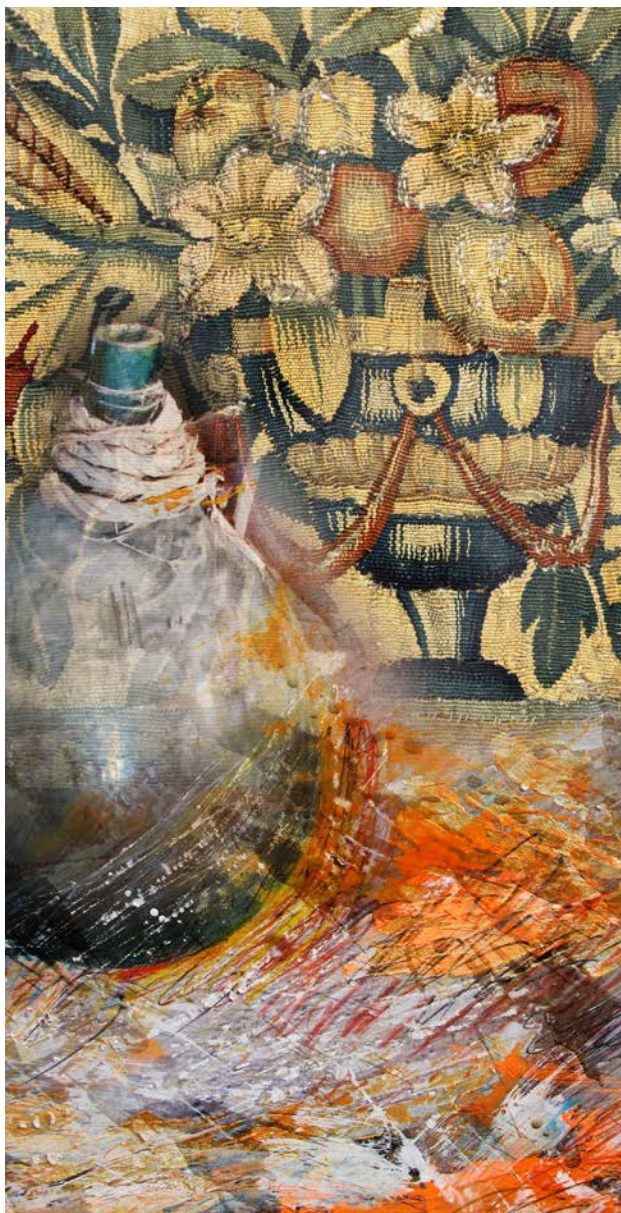
Un capitello romano si afferma con forza nella pienezza compositiva dei festoni di fiori; il verdetto *Ananias et Saphira expirarunt - voce Petri* balza in primo piano, colore sopra i colori.

Tutto sembra muoversi nel segno della contaminazione. Un recipiente panciuto, doppio ingombrante di un vaso dalla fissità classica, sembra sospinto da un *tappeto* di segni impetuosi. In un altro pannello, l'apostolo con un seguito di tre personaggi levita verso la sommità di un

porticato eppure sembra ancorato al suolo. Colonna portante di un Palais Royal immaginifico o presenza fantasmatica di un *altrove*. Ai piedi marmorei dell'apostolo corre un passaggio stretto da filature di luce e brandelli guizzanti di rosso.

Il colore è il protagonista assoluto dei quattro pannelli in tessuto industriale Airtex che compongono la *Installazione*. Verdi, rossi, aranci rigati di luce e poi azzurri e grigi splendenti di marmo e, ancora, gialli squillanti: colori e luminosità di un Sud che è sia terra di origine della Romanello - artista *nomade* originaria della Sibaritide- sia dimensione simbolica radicata nella iconografia e nei rimandi culturali di un mondo femminile archetipico fedele alla *terra*.

Si sente nell'uso sapiente del colore la lezione di Stanley William Hayter, il maestro incisore e pittore che ha rivoluzionato l'arte incisoria moderna segnando profondamente il percorso artistico della Romanello, come anche l'atmosfera dell'*Atelier 17* di Parigi da lui fondato, scuola



di apertura intellettuale oltre che di sperimentazione artistica sensibile alle avanguardie. Ma se Hayter parte dalla nudità del supporto incisivo per liberare l'immaginario seguendone il movimento autonomo, il segno della Romanello incide fascinazioni di forme materiche e suggestioni di luoghi da lei vissuti per mettere in scena meta-composizioni cromatiche.

“Le incisioni (di Anna Romanello) sovrappongono segni, materiali, memorie di letture, studi, incontri, affetti. Sulla preziosa carta di cotone, sulle lastre di metallo o sul legno, il segno solca: incide, traccia, graffia con violenza, scarnifica, scava eppure restituisce pienezza, si fa colore, scultura.” (*Viaggio nella memoria. Segni e suggestioni della materia*, L. Falcolini)

Nella *Installazione* ritroviamo come in tutta l'opera della Romanello il gusto delle ombre, *le flou*, la materia che acquista corpo, il gioco inquieto del segno. Come lei stessa dice, la fotografia nel divenire supporto vivo dell'incisione acquista una valenza neo pittorica. •



Ananias et Saphira, collezione Roberto Bilotti Ruggi D'Aragona

Il dove e il quando della psicoanalisi

Gianluca Valle

Il volume collettaneo, di recente pubblicato da Solfanelli, noto per essere un editore coraggioso e controcorrente, raccoglie le testimonianze di un gruppo di quattordici psicoanalisti di Paesi diversi (Francia, Italia, Argentina e Libano) sulla loro attività professionale durante il *lockdown* mondiale iniziato nel marzo 2020 a causa della pandemia da Covid-19. Monica Horovitz e Adelia Lucattini, oltre ad avere partecipato con entusiasmo alle sessioni del gruppo di lavoro, come attestano i loro densi – e a tratti poetici – contributi disseminati nel libro, sono le promotrici e curatrici dell’opera, che merita di essere letta non solo dagli specialisti ma anche da un pubblico più ampio. Le sole competenze richieste sono la curiosità e il desiderio di mettere alla prova alcuni pregiudizi più o meno consolidati – a livello di senso comune, ma non solo – intorno alla pratica psicoanalitica. Il sottotitolo – *Efemeridi di menti a distanza* – con il richiamo allo scorrere dei giorni e all’urgenza vivamente avvertita dai partecipanti di stabilire connessioni tra le menti, i pensieri e le emozioni, nonostante la distanza ad essi imposta per ragioni sanitarie, non dà adito a dubbi. Il testo è, infatti, concepito come un diario di bordo articolato in quattro atti corrispondenti alle date degli incontri online (dal 25 aprile al 27 giugno 2020). La prosa movimentata e accattivante degli autori, contrassegnata da un sapiente dosaggio di metapsicologia e clinica, consente di avere immediato accesso alle problematiche toccate. A fare da filo conduttore degli incontri la condivisione del saggio di Janine Puget e Leonardo Wender *Analista e paziente in*

mondi sovrapposti (risalente al 1982), da cui è scaturita una ricca messe di riflessioni incrociate sugli strumenti teorici della psicoanalisi e sul ruolo degli psicoanalisti di fronte all’irrompere di eventi catastrofici e traumatici di portata universale, come la dittatura in Argentina per la Puget di allora e l’emergenza sanitaria per noi oggi. Scorrendo un contributo dopo l’altro, il lettore viene coinvolto in una rivelazione che si fa sempre più inoppugnabile: la stanza d’analisi non è solo un luogo fisico, separato e distinto dal mondo sociale, ma un’intercapedine, o meglio una cerniera dove si annodano e si snodano i fili delle nostre esistenze.

La realtà interna e la realtà esterna sono intrecciate nell’esperienza dei pazienti non meno che nei vissuti controtransferali degli analisti: la coppia analitica al lavoro avrà, allora, come suo compito precipuo quello di creare uno spazio adatto ad accogliere l’ignoto e l’incertezza, aiutando a tollerarne la minacciosità, ma anche a liberarne la carica innovativa. Sembra così trovare conferma la tesi dell’economista Keynes, mai così attuale, secondo la quale “l’inevitabile non accade mai, l’inatteso sempre”. In questa direzione vitale ci incamminano l’illuminante introduzione di Attilio Scarpellini e diversi contributi confluiti nel volume, ad esempio quelli di Janine Puget e di Adelia Lucattini: al virus, nanoscopica non-vita in cerca di un ospite nel quale attivarsi, occorre riconoscere il potere di scatenare le agonie primitive che scuotono il senso di continuità del nostro essere, di isolarci gli uni dagli altri, ripristinando funzionamenti arcaici della mente, operazioni

PSICOANALISTI IN LOCKDOWN

Efemeridi di menti a distanza



a cura
di Monica Horovitz e Adelia Lucattini

Introduzione di Attilio Scarpellini

SOLFANELLI

difensive di rimozione e diniego della realtà. Di qui la necessità di ripensare lo statuto della soggettività come “singolarità ferita”, i modi della sua presenza al mondo, al fine di scoprire nuovi ancoraggi al setting, sfruttando anche le potenzialità del numerico, che allarghino – e non riducano – la “capacità negativa”. La necessità di trasferire il setting tradizionale nel web per assicurare ai pazienti la costanza dell’oggetto analitico ha obbligato psichiatri e psicoanalisti a confrontarsi con il medium digitale, con i suoi pregi e i suoi difetti: l’improvvisa assenza dei corpi, la focalizzazione sulla voce e sull’ascolto, la percezione di sé e dell’altro sullo schermo, le alterazioni dei canali comunicativi, dovute a difficoltà di linea o alla perdita di intimità nelle proprie abitazioni, l’immobilità fisica e la sospensione del tempo lineare, gli intoppi nel gestire l’attenzione fluttuante nonché le proiezioni e le controproiezioni dei pazienti sono solo alcuni degli innumerevoli fattori che hanno spinto gli autori del volume a ritornare riflessivamente su se stessi e sul loro lavoro, “senza memoria e senza desiderio”, e che comporteranno un inevitabile quanto imprevedibile rinnovamento del metodo analitico. •

eidos 51

cinema e guerra



EIDOS 2022

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:

Individuale € 20,00**

con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

Solidale amici di **eidos € 30,00****

con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

Sostenitori € 50,00**

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

****Per iscrizioni 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 la tipologia prescelta.**

Modalità di sottoscrizione, rinnovo e richieste spedizioni

Sottoscrivi o rinnova 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: **info@eidoscinema.it**

eidos

cinema psyche e arti visive

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