

# eidos

cinema psyche e arti visive

## cinema e donne

N° 53

**l'intervista**  
Raffaella Lops

**cinema e psyche**  
Non una donna, prego!  
La donna

**nel film**  
Un colpo di fortuna  
Soffio  
A Chiara  
Povere Creature!

**approfondimento**  
Il cinema di Justine Triet

**l'altro film**  
Il mio posto è qui

**Il personaggio**  
Agatha Christie  
Alice Guy Blaché  
Annemarie Schwarzenbach

**Fiction**  
Griselda  
The Gentlemen

## cinema e donne

a cura di Lori Falcolini e  
Benedetto Genovesi

**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

**Copyright**  
**eidos** Associazione Culturale  
[www.eidoscinema.it](http://www.eidoscinema.it)

**Direttore responsabile**  
Alberto Angelini

### Redazione

Antonella Antonetti, Luisa Cerqua,  
Antonella Dugo, Benedetto Genovesi,  
Pia De Silvestris, Lori Falcolini,  
Adelia Lucattini, Barbara Massimilla

Hanno collaborato in questo numero:  
S. Albrigo, M. Conciatori, A. Cordioli,  
R. De Giorgio, L. Delle Site, S. Eba Di Vaio,  
R. Lacerenza, S. Lo Cascio, N. Malorni,  
E. Marchiori, A. Michelotti, G. Olesen,  
A. Piccioli Weatherhogg, F. Salierno,  
K. Trifirò, S. van Wel.

### Ufficio stampa

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

Sostengono il progetto **eidos**:

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

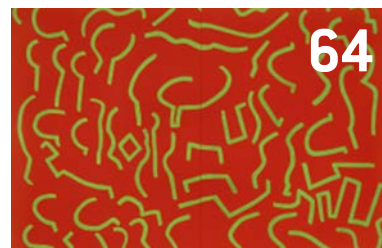
### Copertina

*Povere creature!* di Yorgos Lanthimos  
(2023)

EIDOS è a disposizione con gli aventi diritto  
con i quali non è stato possibile comunicare,  
nonché per eventuali involontarie omissioni o  
inesattezze nelle citazioni delle fonti dei brani e  
delle illustrazioni riprodotti in questo volume.

## sommario n.53

- 2 editoriale**  
Cinema e Donne  
di **L. Falcolini e B. Genovesi**
- 4 cinema e psyche**  
Non una donna, prego!  
La donna  
di **L. Cerqua**
- 8 l'intervista**  
Raffaella Lops  
di **L. Falcolini**
- 12 cult**  
*Soffio*  
di **S. Lo Cascio**
- 14 nel film**  
*Un colpo di fortuna*  
**B. Genovesi e S. van Wel**  
*Gloria!*  
**K. Trifirò**  
*Povere creature!*  
**S. Eba Di Vaio**  
*A Chiara*  
**R. Lacerenza**  
*La pitturaessa*  
**E. Marchiori**  
*Il Teorema di Margherita*  
**L. Delle Site**
- 28 la suggestione**  
*Una donna fantastica*  
**A. Cordioli**
- 30 approfondimento**  
Il cinema di Justine Triet  
di **A. Piccioli Weatherhogg**  
Trascendere il corpo di  
Edwige Fenech  
di **G. Olesen**
- 38 il personaggio**  
Agatha Christie  
di **A. Dugo**  
Lights! Camera! Alice!  
di **F. Salierno**  
Annemarie Schwarzenbach  
di **A. Michelotti**
- 48 l'altro film**  
*Il mio posto è qui*  
di **B. Massimilla**  
*Welcome to the river*  
di **N. Malorni**
- 56 fiction**  
*Griselda*  
di **A. Lucattini**  
*The Gentlemen*  
di **A. Lucattini**
- 64 arti visive**  
Nel tutto-mondo  
stranieri ovunque  
di **S. Albrigo e B. Massimilla**  
Carla Accardi  
di **R. De Giorgio**
- 75 eidos-news**  
Roberto Herlitzka  
di **M. Conciatori**
- 78 the best of**  
L'intervista  
Roberto Herlitzka  
di **L. Falcolini**



Nel prossimo numero cinema e amore

# CINEMA E DONNE

Lori Falcolini e Benedetto Genovesi



*Misericordia* di Emma Dante, 2023

Sedici anni dopo *Cinema e Donna*, abbiamo pensato di dedicare nuovamente un numero di *Eidos Cinema Psyche* e *Arti Visive* all'universo femminile legato al cinema, all'arte, alla scrittura femminile per lo straordinario contributo e impegno delle autrici negli ultimi decenni. In questo piccolo viaggio abbiamo proposto opere che raccontano i drammi e le speranze nella post "modernità liquida" in cui viviamo. Innanzi tutto il dramma della violenza sulle donne - "l'incendio che irrompe sulla scena del patriarcato" come scrive Manuela Fraire - e quello della migrazione che per una donna significa anche violazione del corpo, le vicissitudini del gender, i retaggi patriarcali con i pregiudizi che ancora si oppongono al cambiamento, gli amori imperfetti e la faccia oscura del femminile. La voce delle autrici racconta i percorsi accidentati della emancipazione e l'inquietudine che porta alla riappropriazione della propria vita.

Il "tocco" femminile - *Female touch* come titolava una rassegna dedicata alle professioniste del cinema - è andato oltre la logica binaria del genere scoprendo nella differenza sessuale la ricchezza del femminile, quel quid che sa raccontare la forza della vita e delle emozioni che nutrono l'immaginazione. Non a caso James Hillman, nel saggio *Politica della bellezza*, a proposito delle emozioni parla dell'arte, oltre che della cura attraverso l'arte, come una crescita d'identità. "Non mi sento mai così "me stesso" come nella stretta di un'emozione: e tuttavia si tratta della "sua" stretta su di me,

non della mia stretta su quell'emozione." Ed è proprio la dimensione animica delle emozioni che ritroviamo in una voce femminile come quella di Emma Dante regista e autrice di *Misericordia* (2023).

Il film, trasposto dall'omonima opera teatrale, racconta un mondo arcaico dove la natura è materna e romba e si sgretola precipitando in mare quando un uomo offende le sue creature o le colpisce a morte. In questo borgo marinaro le donne vivono prostituendosi, tutte discariche dell'uomo: vecchie giovani grasse magre. Le bambine scimmiettano le madri e Arturo gira senza sosta come un derviscio impazzito e si fa la pipì nei pantaloni per paura di Polifemo, il padre che ha ammazzato di botte la madre e ora vorrebbe fare sparire anche lui. L'unica salvezza è nella misericordia, un sentimento "materno" che non imprigiona ma lascia andare il figlio per la propria strada.

Citiamo anche *El Paraíso* (2023) il secondo lungometraggio di Enrico Maria Artale che racconta un personaggio femminile "archetipico", una donna colombiana che lavora per uno spacciatore di droghe insieme al figlio Julio Cesar. Madre e figlio condividono tutto: la vita quotidiana, il lavoro, l'uso delle droghe e il ballo nelle balere. L'espressività dei corpi, la danza e la musica più delle parole esprimono la potenza di questo amore simbiotico che nutre e distrugge e che neanche l'arrivo di una giovane donna e della morte riuscirà ad interrompere.



*El Paraíso* di Enrico Maria Artale, 2023

Per Cinema e Donne abbiamo scelto anche alcuni film ambientati nel profondo Sud, dove il patriarcato è più radicato; film centrati su personaggi femminili che fanno riflettere sul mondo di oggi. Su come gli uomini vedono le donne e anche su come le donne vedono le donne. Il cinema ha il grande potere di mettere in scena situazioni reali e contemporaneamente di andare oltre, di espandere il pensiero, di immaginare il futuro. A volte il cinema ci fa sognare, mettendo in scena personaggi femminili straordinari che ci consentono di vedere la femminilità in una maniera nuova e innovativa, come quello di Bella in *Povere creature!*. (Yorgos Lanthimos) un film che rappresenta, in maniera sorprendente, la potenza dell'energia femminile e anche della sessualità femminile.

In questo numero, possiamo osservare anche il lato oscuro del femminile, come viene rappresentato in alcune serie televisive e in alcuni dei film presentati. Quando l'energia femminile non si può manifestare in modo fluido, non viene sostenuta, viene oppressa o inibita, prende vie devianti che si manifestano attraverso la violenza, nelle sue diverse forme. Se il femminile non riesce ad imprimersi e ad esprimersi perché violato alla radice, allora si può trasformare in un dolore inconsolabile e inelaborabile. E se il dolore non può essere vissuto, riconosciuto ed elaborato, può prendere la via della gelosia, dell'invidia, della perfidia e della violenza. Vediamo personaggi femminili provenienti da ambienti violenti, che non hanno altra scelta che identificarsi con l'aggressore e diventare, a loro volta, crudeli e spietate. In loro prevale il sadismo, in altre il masochismo. Infatti, ci sono donne che sentono dentro un vuoto d'amore all'origine e un dolore intollerabile che tentano di colmare con finte attenzioni di uomini narcisisti; accettando di essere usate come trofei da mettere in mostra, senza essere viste per ciò che sono veramente. Se invece c'è una possibilità di appropriarsi della propria vita, di tollerare, contenere e trasformare il dolore, allora si apre la via dell'accoglienza, dell'accudimento, della cura e dell'amorevolezza.

La donna ha anche la sua fisiologica energia aggressiva, nel

senso etimologico dal latino *adgredior*, ovvero dell'avvicinarsi e dell'andare verso ciò di cui ha bisogno, che le conferisce quella forza che, se usata in senso creativo e generativo, la spinge verso la propria autoaffermazione e autodeterminazione. Trovando, così, la spinta interiore a dare una svolta alla propria vita.

Vediamo, infatti, anche donne che sono estremamente forti e coraggiose e riescono a cambiare il destino transgenerazionale della famiglia da cui provengono. Se trovano l'appoggio di figure significative, riescono a cambiare anche la mentalità patriarcale ristretta e arretrata di un piccolo paesino del profondo Sud. Sono storie che ci fanno riflettere su tante dinamiche che necessitano di essere modificate e aggiornate.

Per tanto tempo relegate dietro le quinte, le donne vanno conquistando uno spazio in prima linea, diventando protagoniste di processi di progresso sociale, che gli uomini non sarebbero stati in grado di avviare. Le grandi rivoluzioni e i grandi cambiamenti epocali, infatti, sono sostenuti da donne che hanno messo in discussione il sistema dell'ambiente in cui vivevano. Sono donne che sono riuscite a ribellarsi e a rivendicare il proprio diritto ad esistere e ad autoaffermarsi, ad esprimere le proprie idee e il proprio modo di essere. A conquistare la libertà. E, quindi, in qualche modo a cambiare il mondo. •

*“Quelle come me regalano sogni,  
anche a costo di rimanerne prive.*

*Quelle come me donano l'anima,  
perché un'anima da sola è come una goccia d'acqua nel deserto.*

*Quelle come me tendono la mano ed aiutano a rialzarsi,  
pur correndo il rischio di cadere a loro volta.*

*Quelle come me guardano avanti,  
anche se il cuore rimane sempre qualche passo indietro.*

*Quelle come me cercano un senso all'esistere e quando lo trovano,*

*tentano d'insegnarlo a chi sta solo sopravvivendo”*

(da *Quelle come me*, Alda Merini)

# NON UNA DONNA, PREGO! LA DONNA

## Silenzio: buio in sala, si proietta

Luisa Cerqua



Mae West

*“Gli uomini vanno a letto con Gilda  
e si risvegliano con me!” R. Hayworth*

1895! Grazie ai fratelli Lumière la fotografia vive lo straordinario sviluppo chiamato Cinematografo: immagini in movimento proiettate su di un grande schermo bianco. Una magia che diventerà, e resterà, lo spasso collettivo e la consolazione di uno stuolo infinito di sbalorditi spettatori. L'invenzione maschile che offrirà alla donna opportunità inimmaginabili nonostante il maschilismo dei suoi ideatori. Parafrasando il celebre *Et Dieu crea la femme* (Roger Va-

dim, 1956), potrei dire che furono Registi, Sceneggiatori e Produttori i creatori su celluloidi della donna dei 'loro' sogni. È facile immaginare l'eccitamento onnipotente ed il sottile godimento di chi poteva finalmente librare l'immaginario, dando corpo e voce, almeno nella *fiction*, a fantasmi e fantasie sessuali inconsce sul femminile. Che brivido per le menti maschili trasporre in immagini i propri tòpos femminili. *“Io non sono cattiva. È che mi*

*disegnano così!*" - rammenta a tutti la sinuosa Jessica Rabbit. Roger Vadim, indirettamente, riconosce a se stesso la funzione di *deus faber* della celebre bomba sexy del '900 europeo, Brigitte Bardot. Dopo Marylin, la svampita d'oltreoceano, arriva B. B. nel ruolo di una biondissima imbronciata birichina.

Fianchi stretti, petto sodo, cosce lunghe, la Bardot ha stuzzicato vogliosi maschioni e maschietti di più generazioni. Ancora oggi a Capodanno balliamo la samba *Brigitte bijou*, simbolo di allegria a lei ispirato. Direi che l'immaginario maschile e le sue narrazioni iniziano da Eva e proseguono raccontando l'eterna seduzione che travolge il maschio di turno.

Le icone femminili cambieranno nel tempo, ma non cambierà la predisposizione di Adamo ad attribuire ad Eva la colpa per la degustazione del frutto proibito: la fonte di tentazione è fuori di me. Responsabili degli smarrimenti erotici degli Ulisse di turno seguiranno perciò ad essere le solite Calipso, Circe o Medea. Vergine o meretrice è sempre Lei che spinge al peccato, con buona pace della psicoanalitica proiezione. È rischioso per la donna uscire dal rassicurante schema maschile che la vorrebbe ingenua, sessualmente e intellettualmente mite, disposta al perdono di intemperanze e scappatelle. È rischioso anche essere bella e oggetto del desiderio maschile negato. Attraverso il cinema un monito per tutte: fare attenzione all'uso delle mele. Se tutto andrà al meglio però, Eva potrà riscattarsi impersonando la funzione di 'costola di Adamo'. I topos cinematografici prevalenti, comunque, seguiranno a trarre ispirazione dagli archetipi, dell'Olimpo e della Mitologia, greci: Venere, Giunone, Atena, Diana, Proserpina, Arianna... fino alla volitiva e terrificante Medea. Durante il periodo che va dal cinema muto a quello sonoro (1928), sorgono e tramontano numerosi astri femminili che sembravano eterni. Per ogni tramonto nuove stelle si affermano. Giovinezza e *sex appeal* sono essenziali per trascinare folle di spettatori desiderosi di sognare. Mary Pickford e Gloria Swanson perciò cederanno presto la scena ad altre, così come accadrà ad Edy Lamar, Ingrid Bergman, Grace Kelly, Claudette Colbert, Barbara Stanwyck, Bette Davis, Joan Crawford, Katharine Hepburn, Joody Garland.

La fabbrica di sogni e stelle decolla in via definitiva negli anni '30. E il Cinematografo regalerà agli abitanti di questo pianeta passioni, successi, avventure, sogni proibiti e grandi amori. Per chiunque possa pagarsi un biglietto, dee e semidee irraggiungibili saranno a portata di mano. *Buio in sala!* A ciascuno il suo sogno. Hanno la D maiuscola le Donne fatte di sogno. Insinuandosi nell'immaginario collettivo, hanno incantato i sopravvissuti di due conflitti mondiali bisognosi di dimenticare morte distruzioni e dolore. Lo *Star System* non si ferma mai. Dive, narrazioni filmiche e stereotipie del femminile non hanno smesso di evolvere e affascinare: specchietti per allodole e specchi in cui riflettersi. Il cinema riflette e rispecchia la società che lo crea.

Attraverso la cinepresa l'occhio maschile ha dato vita ad un femminile filtrato dai propri costrutti difensivi di base. D'altronde l'oscuro timore del sessuale femminile è pre-



Marilyn Monroe

sente fin dalle origini delle narrazioni bibliche. Freud definisce la donna 'Il continente nero'. Non stupisce perciò che le narrazioni filmiche del femminile siano attraversate da una quota di misoginia, mascherata con idealizzazione o demonizzazione. Il timore dell'eterno femminile ha sempre impregnato fantasie inconscie maschili e relative raffigurazioni del femminile. Accanto a fate *sexy*, sofisticate, bellissime, irreali e irraggiungibili, primeggiano streghe potenti, distruttive e persecutorie come Medea. I *filmmakers* hanno divertito, eccitato, suscitato amori odi e disprezzi, dando liberamente voce alle proprie ossessioni sul femminile. Passeranno decenni prima che registe come la Champion possano offrire nuove prospettive da cui guardare alla donna. Naturalmente bellezza e *sex appeal* erano essenziali per la sopravvivenza scenica della Diva di allora e, tranne eccezioni (è così diverso oggi?) la vita artistica nello *Star System* si arenava intorno ai quarant'anni. Si potrebbe dire che i cantori del femminile cinematografico abbiano lasciato alle cinescree una collezione sterminata di timori atavici, desideri inconsci e proiezioni maschili.

La magia *hollywoodiana*, tuttavia, sottende molto altro, non ultimo il 'mercato' dei sogni necessario ad alleviare la vita di masse proletarie asservite alla produzione industriale nascente. Bisognava sollevare e conquistare, distrarre e ammalare masse indigenti, immiserite dalla



Rita Hayworth

Grande Depressione e schiacciate da fatica quotidiana e guerre. Come osserva S. Argentieri nella prefazione al magnifico volume *Star* di Alvisè Saporì, le immagini femminili iperboliche o metaforiche offerte dalle *Star hollywoodiane* non erano semplicemente simboli di vita e *sex appeal*, ma rappresentavano una “personificazione dell’organizzazione psicologica difensiva contro la depressione. Perfetta per favorire proiezioni piuttosto che identificazioni” (S. Argentieri prefazione a *Star*, A. Saporì, 1984). Ava Gardner, Lana Turner, Ginger Rogers, Jean Harlow, Rita Hayworth non erano solo oggetti di desiderio e proiezioni maschili, erano anche figure antidepressive. Fantastici distrattori di massa in grado di condurre le menti aldilà del reale quotidiano, oltre i bilanci domestici.

Divina tra le Dive e splendente di bellezza fuori dal tempo, Greta Garbo. Satana per l’arcivescovo di New York, fata per il resto del mondo. Incarnazione dell’eterno femminile, senza rivali, dai ’20 ruggenti ai ’40. Forse era gay? Forse no, chissà? Nel privato misteriosa come si addice a un mito. Occhialoni, grandi cappelli, scarpe basse, pantaloni e giacche maschili. Per un ventennio fu l’incontrastata icona dello *Star System*. Quando la luce in sala si spegneva, ogni scalagnato spettatore poteva

immaginarla sua. O forse no?! “*Dammi un whisky! Ginger ale a parte! E non essere tirchio, baby!*” La celebre battuta della Divina scivolava dal suo enigmatico sorriso liscia come il *whisky* sorseggiato. Potevi immaginarla al bancone del bar dietro casa. Chissà, forse alzerà il gomito con te. E che dire di Marlene? La Dietrich! Vamp gambe di sogno e sigaretta sempre accesa. Chissà perché anche lei androgina e ambigua quanto basta, forse per alimentare fantasie proibite bisex? Sognare è permesso. Nel cinema che va dal ’29 (arrivo del sonoro) al ’48 (arrivo della Tv) le rappresentazioni femminili si trasformano e le Dive, un tempo, ritratte come Doppi idealizzati o ricettacoli di proiezioni, fantasie inconscie e aspettative maschili, cedono il passo a figure e ruoli di donna più vicini al reale. Si potrebbe dire che J. Ford rappresenti un punto di svolta. Attraverso l’esodo verso la California, *Furore* (1947) racconta l’America della Grande Depressione, quella dei poveri cristi che come la famiglia Joad si spostano in cerca di una vita plausibile. Tratto dall’omonimo romanzo di J. Steinbeck, il film è insieme denuncia e manifesto della rabbia degli umili, delle masse immiserite da sfruttamenti guerre e carestie. *Ma’ Joad*, la protagonista femminile interpretata dall’iconica antidiva J. Darwell, non è una *star*, ma una madre scarmigliata, sdrucita e sformata da gravidanze e fatiche quotidiane. Suo marito, *Pa Joad*, al contrario di lei è sopraffatto dalle difficoltà. Ford celebra la donna comune, *Mater familias* e colonna portante della società.

Sul grande schermo si avvicenderanno *good-bad-girl* sempre più reali, ma il Codice Hays vigilava su tutto. Attento sui limiti del rappresentabile, indicava chiaro cosa mostrare e cosa non mostrare. I criminali andavano sempre puniti, adulate omosessualità e relazioni amorose tra etnie diverse, adulterio e divorzio. Letti separati anche per le coppie sposate. Eppure le sfide alla censura non sono mai mancate. Famosa per questo era Mae West, attrice e sceneggiatrice dei suoi film. Si era costruita un personaggio forte e disinibito dalle fulminanti battute a doppio senso, come la celebre «*Tesoro, hai in tasca una pistola oppure sei solo contento di vedermi?*»

Dopo Pearl Harbour (’41) il cinema si allontanerà definitivamente dalla donna irrealista della *screwball comedy* (commedia svitata-sofisticata) e dalle romantiche smarrite. Siamo ancora lontani dalla donna Samurai a stelle e strisce in tuta gialla, protagonista senza nome di *Kill Bill* (U. Thurman), tagliente come la sua *Katana* (Tarantino 2004). Guerre e femminismo accelerano l’emancipazione della donna e il cinema si adegua mettendo in scena un femminile sempre più libero e articolato: madri, donne amorevoli e donne in carriera, donne combattenti, eroine positive e avventuriere audaci come maschi. Si spazia da figure femminili come Doris Day, fidanzatina d’America, cordiale dinamica e fresca come brezza, alla *femme fatale* sigaretta e labbra scarlatte come Lana Turner, Ava Gardner, Lauren Bacall, Joan Crawford, Vivien Leigh. Da *La donna del ritratto* (Joan Bennett), ambigualmente al confine tra innocenza/colpevolezza e realtà/apparenza (F. Lang, ’44) si passa a *Gilda* (C. Vidor, ’46). L’indimenticabile Rita Hayworth (*malgrè*



Greta Garbo

soi detta *L'Atomica* per la foto sulla bomba sperimentale di Bikini) fluttuando la chioma rossa canta *Put the Blame on Mame* denudando il braccio guantato di nero, ipnotizza la sala. Ma subito Johnny la schiaffeggia.

Non manca di certo il femminile domestico, prolifico e coraggioso in guerra. In *Prigionieri del passato* (M. LeRoy, '42) un veterano perde la memoria ma non l'amore della donna che lo aiuterà a ritrovarsi. E ancora per la regia di W. Wyler (Oscar '43) *La signora Miniver* (Greer Garson), tosta casalinga inglese che anche sotto le bombe tiene in piedi la famiglia.

Indimenticabile *Star* anni '50/60, la fragile rosea Marilyn Monroe! Amante di un Presidente, morbido fisico statuario e testa platinata. Sensualmente irresistibile, solo in apparenza svampita, spontaneamente ironica. Chi non la ricorda in *Quando la moglie è in vacanza* (B. Wilder '55)?

È un *cult* la scena del vento della metropolitana che le alza la gonna mostrando quel tanto di intimo che stuzzica i maschi. E ancora, *Gli uomini preferiscono le bionde* (H. Hawks '53), *Come sposare un miliardario* (J. Negulesco '53), *La magnifica preda* (O. Preminger '54), *Niagara* (H. Hathaway '50), *Gli spostati* (J. Huston '61). Tutti film celebrativi di ciò che gli uomini più hanno temuto e desiderato del femminile. In *A qualcuno piace caldo* (B. Wilder '59) l'ingenua *supersexy* se la batte con J. Lemmon travestito da donna, un personaggio che oggi si definirebbe *queer*. Nell' iconico imprevedibile finale, rivelerà: *Ma sono un uomo!* E lo spasimante miliardario risponderà: *Nessuno è perfetto!*

Audrey Hepburn (anni '50/60), incarna l'adolescente che per il suo *Pigmalione* si trasmuta in donna *hot couture*. Una *bamby* candida e trasgressiva sincera q.b. per incantare, senza troppo spaventare, un maschio ancora di stampo patriarcale. *Sabrina* (B. Wilder, '54), *Cenerentola a Parigi* (S. Donen, '67), *Colazione da Tiffany* (Edwards, '61), *My Fair Lady* ('64 J. Cukor) rendono una Audrey sessualmente agli antipodi da Marilyn e Brigitte.

Siamo di nuovo nell'iperuranio del femminile che offre al maschio sonni tranquilli e promuove al contempo l'emulazione femminile.

Insieme alle tipologie femminili, ovviamente, cambiano trucco, modi di vestire e atteggiamenti.

Lo stile *Swing-Fever*, che per primo aveva esaltato i corpi femminili sottolineandone le forme, apre la strada al trionfo della corporeità femminile sempre più protagonista dello schermo, svestita (*Barbarella*, Vadim, '68, J. Fonda) o vestita da maschi per lo sguardo di maschi.

Le spettatrici si adegueranno.

Su questo tema si cimenta la regista americana Nina Menkes col suo documentario *Brainwashed: Sesso Cinema e Potere* (2024).

Grazie a una straordinaria sequenza di clip, scorrono immagini di centoventicinque anni di storia del cinema, viste attraverso voyeurismo e sfruttamento del corpo femminile in un mercato maschilista. Uno sforzo di teorizzazione visiva del rapporto diretto tra immagini filmiche e abusi subiti dalle donne nell'industria cinematografica. •





# RAFFAELLA LOPS

## Riportare il romanzo nelle persone

**Lori Falcolini**

Non poteva mancare in questo numero di Eidos l'incontro con la narrativa contemporanea, una importante chiave di lettura della complessa realtà in cui viviamo. Per tale motivo abbiamo deciso di intervistare Raffaella Lops, editor e agente letteraria, che si occupa di esordi e recentemente ha curato l'editing dell'*Età Fragile* di Donatella Di Pietrantonio (Premio Strega 2024). Raffaella Lops, con la collaborazione di Marzia Grillo, editor e scrittrice, da alcuni anni guida gli incontri mensili di un gruppo di lettura in cui ciascuno porta un contributo di apprezzamento o anche di critica del libro proposto e in cui, soprattutto, si respira la passione per la lettura. Una passione nutriente che vale la pena di condividere.

**Raffaella Lops, come mai hai deciso di creare un gruppo di lettura e che senso ha oggi?**

Mi è venuto in mente perché penso che la lettura oggi possa essere un momento di condivisione importante, che il romanzo contemporaneo esiste e che questo romanzo contemporaneo

deve riguardarci di più. La letteratura in qualche modo ha perso la sua battaglia nel dibattito pubblico; raramente tu senti menzionare il titolo di un libro da chi si occupa di decisioni politiche o in generale della nostra vita. Questa perdita che secondo me è grave, è anche la perdita dell'intellettuale inteso come chi scrive e che quindi è solo dentro al romanzo. Un gruppo di lettura è proprio questo: è riportare il romanzo nelle persone e dentro a un gruppo di persone.

**In quale modo svolgi il tuo lavoro di editing?**

La cosa che mi piace molto è scoprire nuove voci; negli ultimi anni ho dedicato molto tempo a scoprire voci giovanili e a prestare esperienza ai giovani che sembrano persi quando escono dalle scuole di scrittura. Intercetto delle voci o degli sguardi che io reputo interessanti, voci che hanno un retroterra, un mondo, un'ossessione. Questo è importante per me: trovare qualcuno che abbia delle ossessioni soprattutto in questo mondo giovanile. Questo mi sembra l'elemento con cui cominciare il lavoro, al di là a volte della scrittura.



**Parliamo di qualche ossessione: la figura della madre o la relazione madre-figli?**

Ad esempio. La relazione madre-figli mi ha sempre interessato. Mi viene in mente *Quaderno proibito*, il libro di Alba De Cespedes che noi abbiamo letto, dove c'è una madre pre-femminista ossessionata dalla relazione con i figli, dalla sua troppa cura, dal troppo invischiamiento con i figli. Il tema dell'invichiamiento per me è sempre stato molto importante, lo cerco in una autrice contemporanea come Carmen Totaro che più di tutti secondo me riesce ad andare sull'ossessività in questo rapporto. Lei non è mai retorica nella descrizione del materno, anzi, riesce a portare in scena un materno negativo. Oggi, bisogna avere il coraggio di portare in scena questo materno negativo e non consolatorio come accade spesso nella fiction televisiva o nel cinema. Pensiamo per esempio al film di Paola Cortellesi *C'è ancora domani* (2023) che ha avuto un enorme successo. Il film porta in scena un materno che da una parte è vessato dall'uomo ma che nel rapporto con la figlia è ultra positivo. Io non so se veramente

in quella generazione il materno fosse così positivo. Probabilmente per l'esperienza di Cortellesi è così, però io mi sono fatta molte domande su quell'aspetto del film. Non so se quella generazione ha veramente liberato le figlie; ho trovato questo materno un po' consolatorio.

**Il bellissimo libro di Carmen Totaro di cui hai curato l'editing, *Un bacio dietro al ginocchio*, estremizza il conflitto madre-figlia raccontando una vera e propria guerra. Pensi che rispecchi il mondo di oggi?**

*Un bacio dietro al ginocchio* è molto estremo, Totaro è sempre estrema nei suoi personaggi... . La mia generazione degli anni settanta è molto portata con i figli a evitare il conflitto e secondo me questo è dannoso per loro perché certi conflitti permettono di staccarsi mentre io vedo che ci sono ancora molti figli, anche dell'età dei miei, che tendono ad andare in vacanza con la famiglia. Anche a venticinque anni. C'è poco conflitto, poca separazione. Totaro mette invece in scena la separazione sempre, anche solo con l'emigrazione. Per l'espe-



*L'Arminuta* di Giuseppe Bonito, 2021

rienza personale, credo, venendo lei da un Sud ancora molto oppressivo. Il sud Italia, da me molto amato, mette luce molto di più che altre zone quella che è ancora una possibilità di conflitto con i genitori. Forse perché nel Sud ci sono situazioni ancora “arcaiche” dove i figli si ribellano, costruiscono un sé alla ricerca della separazione.

**A proposito di conflitto generazionale ed emigrazione mi viene in mente *Lucy* di Jamaica Kincaid.**

Jamaica Kincaid è l'autrice del cuore della Totaro a cui avevo consigliato di rileggere *Lucy*, un libro che lei ha amato tantissimo. Anche Annie Ernaux, di cui abbiamo letto *Il posto*, mette in scena la separazione dal padre e dal luogo di nascita; nel libro ci sono continui slittamenti verso l'io esattamente come in *Lucy*. La presa di coscienza del sé dentro quel piccolo romanzo di Kincaid è lenta ma inesorabile: il primo step è l'emigrazione di Lucy dall'isola verso l'America e poi il suo rapporto con la donna che la ospita e che la “adotta” nonostante che lei in fondo non voglia essere adottata. Perché pensa che questa donna non sappia niente di lei e di cosa significhi profondamente emigrare e allontanarsi dalle proprie origini. C'è un rispecchiamento tra due femminili con storie diverse, in ogni caso un rispecchiamento. Io, in questo, sono molto “ferrantesca”: il rispecchiamento è sempre l'unico vero rapporto nell'esistenza di una donna e parte dal materno. Cioè, nel momento in cui tu riesci a separarti dal materno cerchi un rispecchiamento altrove negli incontri della vita e gli incontri in cui c'è un rispecchiamento sono quelli più importanti. Io penso che nell'amicizia in adolescenza ci sia moltissimo questo rispecchiamento che ti accompagna per un certo periodo della vita.

**Tu hai curato l'editing di alcuni libri di Donatella Di Pietrantonio tra cui *Età Fragile* che è ha vinto il Premio Strega 2024.**

Ho fatto l'editing praticamente di tutti i libri di Donatella Di Pietrantonio. Mi venne affidata dalla casa editrice Elliott in occasione del suo primo romanzo *Mia madre è un fiume* che aveva bisogno di essere lavorato, era molto roccioso, e da lì è cominciata la nostra collaborazione.

È un lavoro che dura da quattordici anni; abbiamo fatto un lungo percorso insieme ovviamente io dietro e lei davanti come è giusto che sia.

Mi interessa sempre molto il mondo di provenienza di coloro che scrivono, dove cioè avviene il trauma.

Io penso che le persone che scrivono abbiano subito o avuto a che fare con più traumi nella loro esistenza e tu che lavori con loro devi esserne a conoscenza perché puoi diventare vittima in qualche modo della loro frustrazione.

Nel tempo questa cosa ti deve irrobustire, deve farti crescere perché a volte puoi stare male.

Io nel tempo sono cresciuta, mi sono schermata per diventare sufficientemente forte e buona - direbbe Winnicott- per far sì che chi scrive possa anche rivoltarsi in certi momenti della vita. Con Di Pietrantonio è stato un rapporto lungo e anche fruttuoso, abbiamo trovato un equilibrio tra di noi nel tempo.

**Tra cinema e letteratura c'è un legame stretto. Da *Lolita* di Vladimir Nabokov, *Orgoglio* e *Pregiudizio* di Jane Austen al recente *Povere creature!* di Alasdair Gray il cinema ha tratto dalla letteratura molti capolavori. Tu hai curato**

**l'editing di due libri, *La solitudine dei numeri primi* di Paolo Giordano e *L'Arminuta* di Donatella Di Pietrantonio da cui sono stati tratti i rispettivi film. Secondo te, cosa significa portare al cinema un libro?**

Intanto bisogna dire questo: il fatto che si realizzi un film da un libro è sempre un onore. Premettiamo e partiamo da lì perché un film dà nuova vita ad un libro, vedi la messa in scena di qualcosa su cui hai lavorato.

Una volta che tu hai pensato che il libro diventa altro devi accettare anche il risultato. I film sono sempre altro: il cinema per eccellenza è sempre più dinamico, deve riuscire almeno ad esserlo rispetto al libro. Mentre lo scrittore può soffermarsi con la scrittura, può stare dentro una pagina, il cinema non se lo può permettere.

I risultati non sono sempre eccellenti. Certamente, rispetto a *Povere creature!* io credo che Yorgos Lanthimos abbia fatto una cosa migliore del libro di Alasdair Gray da cui è tratto il film. La *mise en scène* è talmente straordinaria, prende ispirazione dal libro ma va molto oltre! Può accadere che il libro serva da ispirazione ma poi tu ci metta del tuo.

Bisogna vedere se metterci del tuo si sposa. Nell'*Arminuta*, per quanto mi riguarda, Giuseppe Bonito mette più l'acceleratore sul rapporto tra la madre biologica e la protagonista che ritorna nella sua famiglia. Io credo che nel libro della Di Pietrantonio quella relazione fosse meno spinta di come è nel film, che lei avesse puntato di più sull'emancipazione orizzontale e non su un ritorno dentro a quella maternità biologica e che la vera emancipazione fosse nella sorellanza.

Bonito gira un film più conservatore, questa è una mia sensazione. Per quanto poi il film abbia delle parti molto riuscite, l'idea per me è meno innovativa rispetto al libro.

**Come il cinema ha modificato la narrativa? Penso a certi libri che sembrano già sceneggiature.**

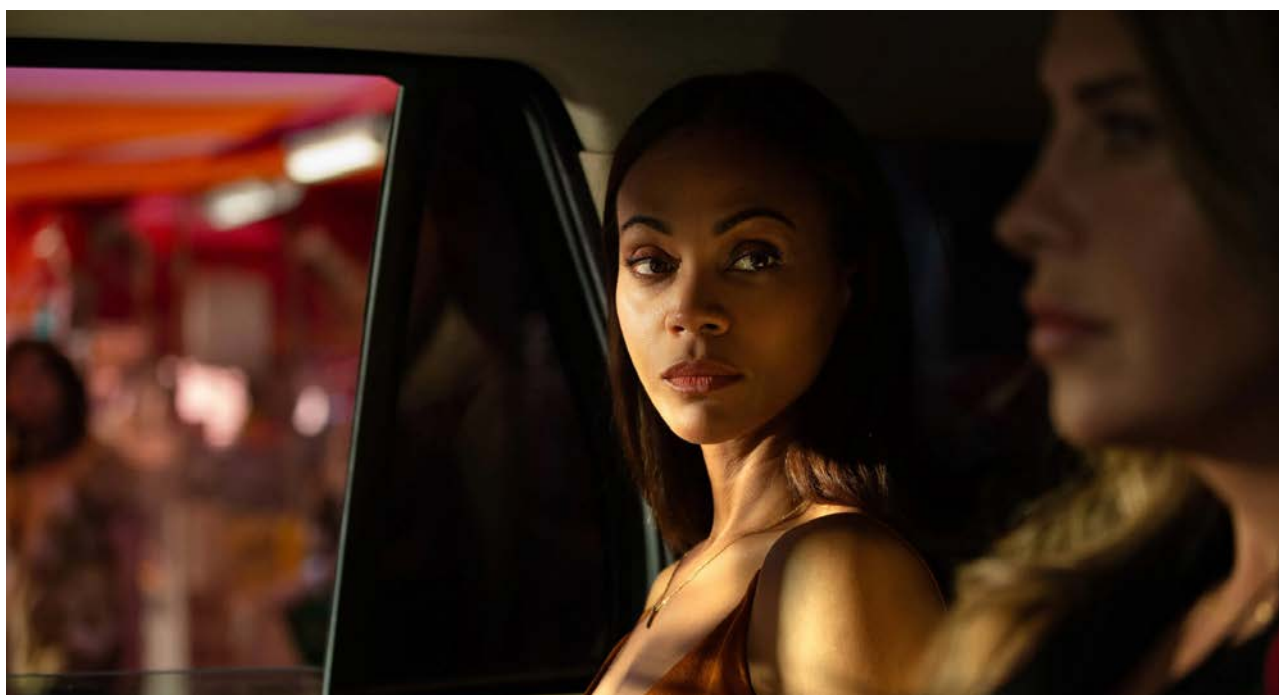
Questo però è un male nel senso che la cosa importante all'interno della letteratura è lo stile. L'autore non deve mai perdere il suo immaginario e in una parte di questo immaginario lo stile ha un ruolo preponderante. Secondo me alla fine non paga mai un libro che sembra "pronto" per una serie televisiva ma che è povero di stile ossia di lingua immagini parole che devono essere quelle e non altre. Indubbiamente la serialità ha influenzato la letteratura; certo, non posso dire il contrario. I dati oggi sono sconcertanti su quanto un lettore sia in grado di assorbire dello stile perché lo stile è anche impegno, è integrare qualcosa di qualcun altro; meno stile c'è meno tu devi integrare. È sempre poi un discorso sull'integrazione, su quanto noi oggi siamo pronti ad integrare.

**Com'è cambiata la scrittura oggi?**

Non voglio essere generica però sicuramente c'è un po' d'impoverimento, mentre il cinema ha battuto un colpo: veniamo da un anno di film internazionali autoriali molto importanti. Stamattina per esempio ho visto il nuovo trailer del film di Jacques Audiard, *Emilia Pérez*; è un film straordinario per un regista della sua età, pieno di personalità. Io come editor chiedo quello: autorialità personalità visione non solo storie. Sì le storie ma non sono soltanto quelle a fare davvero un libro. È principalmente un'ispirazione, una visione del mondo, è la visione delle relazioni, la lingua, il pensiero.

**E i personaggi?**

I personaggi, certamente, ma lo stile è anche personaggio. Nella letteratura mass market non mancano i personaggi, manca più lo stile, manca l'approfondimento, manca la verità. Io sono molto alla ricerca della verità. •



*Emilia Pérez* di Jacques Audiard, 2024

# SOFFIO

## Distruttività e creatività nell'amore di una donna

**Silvestro Lo Cascio**

*Soffio* è un film dotato di azione anestetica, estraniante, intriso di opposti che fanno fatica a trovare una dimensione di continuità. Amore e odio, vita e morte, dentro e fuori, respiro e soffocamento, pittura e scultura irrompono silenziosi nella quotidianità della protagonista Yeon, che passivamente, trascorre le giornate sbiadite nel perfetto ritratto di una famiglia borghese. Dentro la lussuosa casa, che richiama una fortezza blindata, si susseguono le giornate tutte uguali della protagonista Yeon, una mamma premurosa che ogni giorno aiuta la figlia a fare i compiti. Yeon è

anche una scultrice che lavora con pazienza alla realizzazione di una statua, un angelo con un'ala ripiegata che stenta a spiccare il volo. Dalla casa fortezza sporgono solo due balconcini dove al posto delle piante ci sono posizionate due statue contraddistinte da un bianco che come una coltre di neve avvolge e sospende la vita in un silenzio surreale. Il dentro e il fuori non riescono però a coprire l'intero spazio e così, in quella quotidianità, dagli interstizi (la parte indicibile che il dentro e il fuori non riescono a coprire) fa irruzione un Reale irraggiungibile che invade quel





dentro apparentemente perfetto. Yeon scopre che il marito la tradisce ritrovando sotto il sedile della macchina un fermaglio da donna, oggetto che Yeon porta dentro sistemandolo nella testa della statua alla quale sta lavorando (statua che una volta realizzata verrà distrutta). Da fuori, stavolta attraverso il telegiornale, arriva dentro la notizia di un tentato suicidio da parte di un pericoloso uxoricida condannato a morte. Da questo momento, Yeon, come la dea Era che si vendicava punendo le amanti del suo Zeus, progetta la sua vendetta, però non contro la presunta amante del marito, bensì diventando lei stessa l'amante del pericoloso uxoricida Jang Jin, il detenuto 5796. Il nome Era etimologicamente rimanda a *Hora* ovvero a *stagione*. Yeon andrà ogni giorno in carcere a trovare il detenuto e diventerà la sua compagna. Jang Jin l'ascolta senza dire mai una parola, Yeon gli parla della sua infanzia *“una volta sono morta per cinque minuti, avevo nove anni”* e racconta che in quell'occasione stava annegando, le mancava il respiro, lo stesso respiro che condivide adesso con lui. Yeon porterà dentro il parlatorio del carcere i colori delle stagioni, tutte tranne l'inverno. Soffia adesso un vento nuovo, irrazionale e razionale. Le scene si susseguono quasi tutte in silenzio, punteggiate da sospiri e respiri come espressioni di un dentro e di un fuori che non riescono a integrarsi. Respiro come desiderio di vita ma nello stesso tempo come bisogno di morte. Autodistruzione come le stagioni che subito dopo aver preso forma nella stanza del parlatorio vengono strapate via o come le foto che Yeon porta a Jang Jin che quando arrivano nella cella condivisa con altri detenuti vengono divorate e distrutte da una silenziosa e affamata gelosia. Soffio è un film dove tutto stenta a prendere forma (l'amore, la vita, l'arte, la rappresentazione) e proprio come in una dimensione onirica si fa fatica a distinguere se l'esperienza sia stata vissuta nella realtà o nel sogno, al punto che il *“mi sento come in un sogno confuso”* collega lo stato emotivo del marito di Yeon con quello degli spettatori.

Kim Ki-duk esplora le aree geografiche più inaccessibili dei sentimenti umani. Yeon incontra il marito per la prima volta sul monte Seorak, la montagna più pittoresca della Corea e adesso incontra invece il pericoloso uxoricida nel dentro sotterraneo di un carcere buio e inaccessibile, che potrebbe richiamare delle assonanze con la casa di Norman Bates, teatro interiore delle istanze inconscie della mente. Nel film, Kim Ki-duk partecipa anche come attore/spettatore, interpretando la parte del cupo direttore del carcere. Il marito di Yeon scopre il tradimento della moglie, la segue fino ad arrivare nel carcere, insieme al direttore spiano la moglie che si lascia andare in una danza di amore e morte con il detenuto nel parlatorio. Esibizionismo e voyeurismo si alternano, il marito come un voyeur ha visto tutto ciò che non poteva essere visto e che forse era stato profanato per lui. Da questo momento in poi la sua vergogna lo spingerà a cercare disperatamente di riparare la relazione che sembrava un amore perfetto, ma che invece si era trasformato per entrambi in un atteggiamento ostile. Lascia la sua amante e inizia a implorare con minacce la moglie *“perché proprio lui? Sono stato tanto crudele io? vuoi che impazzisca? smettiamola per il bene di nostra figlia”* una bambina silenziosa che, nonostante assiste passivamente alle dinamiche dei genitori giocando con una bambola, richiama in mente quanto scrive Freud, testimoniando così il lato attivo della femminilità. •

### **Titolo originale: Soom**

Paese di produzione. Corea del Nord

Anno: 2007

Regia: Kim Ki-duk

Sceneggiatura: Kim Ki-duk

Fotografia: Jong-moo Sung

Musiche: Song Myung-chul

Cast: Chang Chen (Jang Jin), Ha Jung-woo (marito), Park Ji-a (Yeon) Kim Ki-duk (direttore del carcere)



# UN COLPO DI FORTUNA

## La donna del narcisista patologico

### Benedetto Genovesi e Samantha van Wel

Nel recente film di Woody Allen, *Un colpo di fortuna*, vengono magistralmente rappresentati l'identikit del narcisista patologico, il brillante Jean, uomo di affari e la sua bellissima e sognante donna, Fanny.

La nostra attenzione va in particolare sulla donna del narcisista, che appare sempre piuttosto sullo sfondo ma che ha una funzione fondamentale che ci piace portare alla luce. Lei rappresenta, infatti, la parte luminosa della coppia, offuscata dalla prigionia del partner.

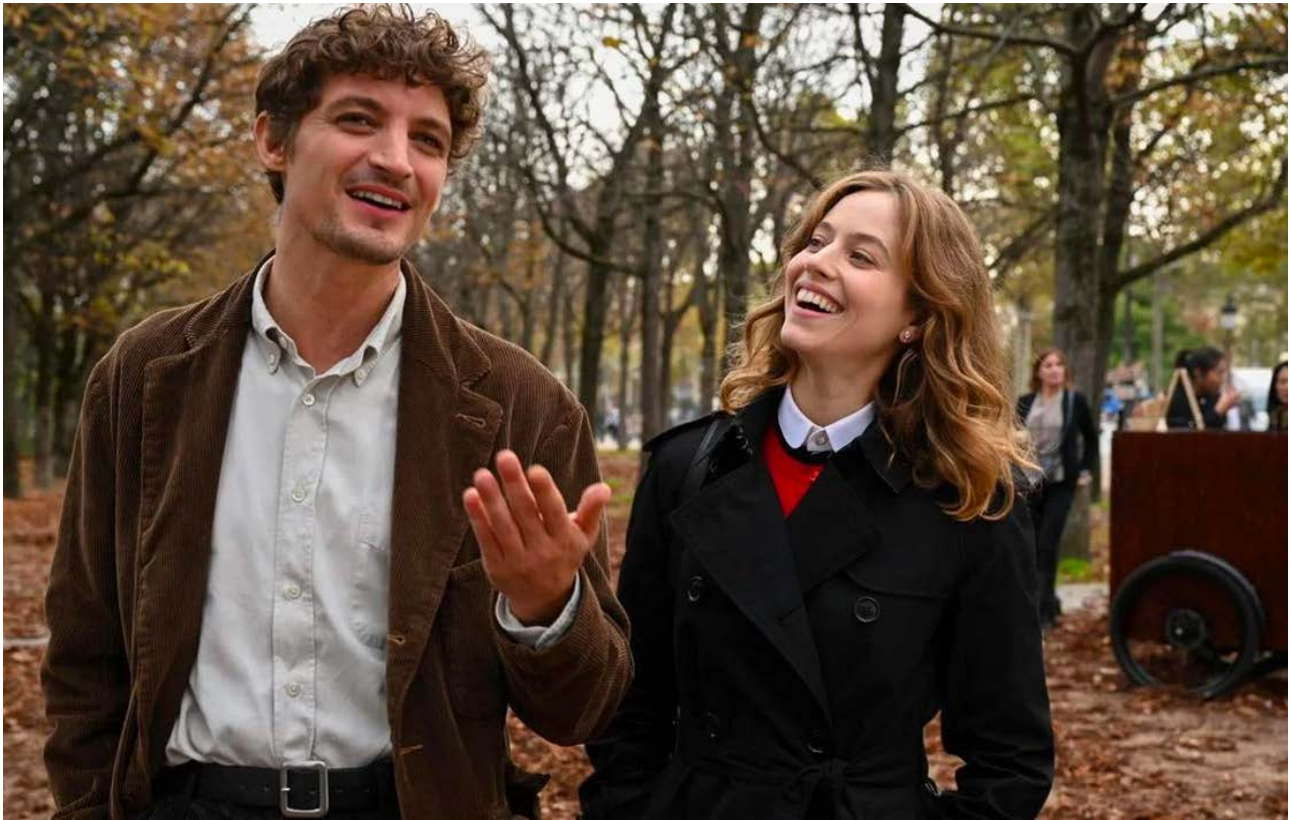
Vediamo ben rappresentato in questo film che, mentre Jean, incarna da manuale l'uomo narcisista che non è in grado di essere empatico né di amare; la bella moglie Fanny, rappresenta la tipica donna che ha molta fame di amore. Sono una coppia apparentemente perfetta agli

occhi delle persone. L'apparenza inganna inizialmente anche Camille, la mamma di Fanny, che però velocemente, s'insospettisce di Jean e inizia ad approfondire la ricerca dei suoi scheletri nell'armadio.

Ciò che colpisce di Fanny è che non sappia discernere tra amore, possesso e manipolazione e questo perché l'amore vero e incondizionato, purtroppo, non l'ha mai ricevuto appieno nella sua vita.

Vediamo come Fanny, senza accorgersene, viene denigrata, trattata come donna trofeo, isolata dalle sue amicizie e soprattutto privata dell'amore, dal marito narcisista.

Non c'è affetto, non c'è rispetto nei comportamenti di Jean, c'è solo idealizzazione del Sè e svalutazione dell'altro. Lui si cela dietro una maschera di perfezione.



Fanny invece è la donna ideale, affascinata e attratta dalla perfezione di questo mondo di apparenza e perbenismo, vive nell'illusione ed è poco in contatto con se stessa e con il proprio valore.

Un incastro perfetto e pericoloso che solo “un colpo di fortuna” potrà sciogliere.

Jean è manipolatorio, sadico, cinico, emotivamente freddo e distaccato. Non ha empatia e non entra in relazione con gli altri, anzi gli altri sono usati come pubblico non pagante che deve applaudire, approvare e lodare le grandi gesta e i grandi poteri, i possedimenti e i trofei del nostro eroe narciso. Egli tende a esibire le sue grandiosità e avversa la possibilità di entrare in contatto con sé stesso e di arrivare ad una conoscenza autentica di sé. Anzi, la possibilità di entrare in contatto con le proprie angosce e le proprie fragilità, di conoscersi profondamente, è la cosa che maggiormente lo terrorizza. La percezione di sé non avviene dall'interno, bensì dallo sguardo che su di lui arriva dall'esterno, per cui ha bisogno di esibirsi e di essere ammirato e lodato.

Come non notare in questo film, il gioco perverso di sguardi nella relazione in cui il marito narcisista usa gli occhi della sua donna per nutrire il proprio ego e la propria immagine, non la vede per ciò che è, ma la guarda solo in funzione del suo nutrimento egoico. Nemmeno lei lo vede per ciò che è, ma usa l'immagine di lui per essere vista, vive in sua funzione, lo illumina e vive della sua stessa luce riflessa. Non si riesce a vedere da sola, vede il suo valore attraverso l'altro, di cui non arriva a metterne in discussione l'immagine. Lui usa gli occhi per control-

lare lei e tutto ciò che la circonda, mentre lei ha bisogno dello sguardo di lui per esistere e sentirsi viva, per ricevere nutrimento al senso di sé.

Ma chi è quindi “la donna del narcisista” che resta incastrata inconsapevolmente in questa relazione malsana?

Già essere definita come “donna del narcisista” mette in luce diversi aspetti come l'essere trofeo e oggetto di possesso, preda nelle mani dell'altro. La sua scarsa autostima e il senso di sé poco sviluppato, la rendono facilmente manipolabile e influenzabile.

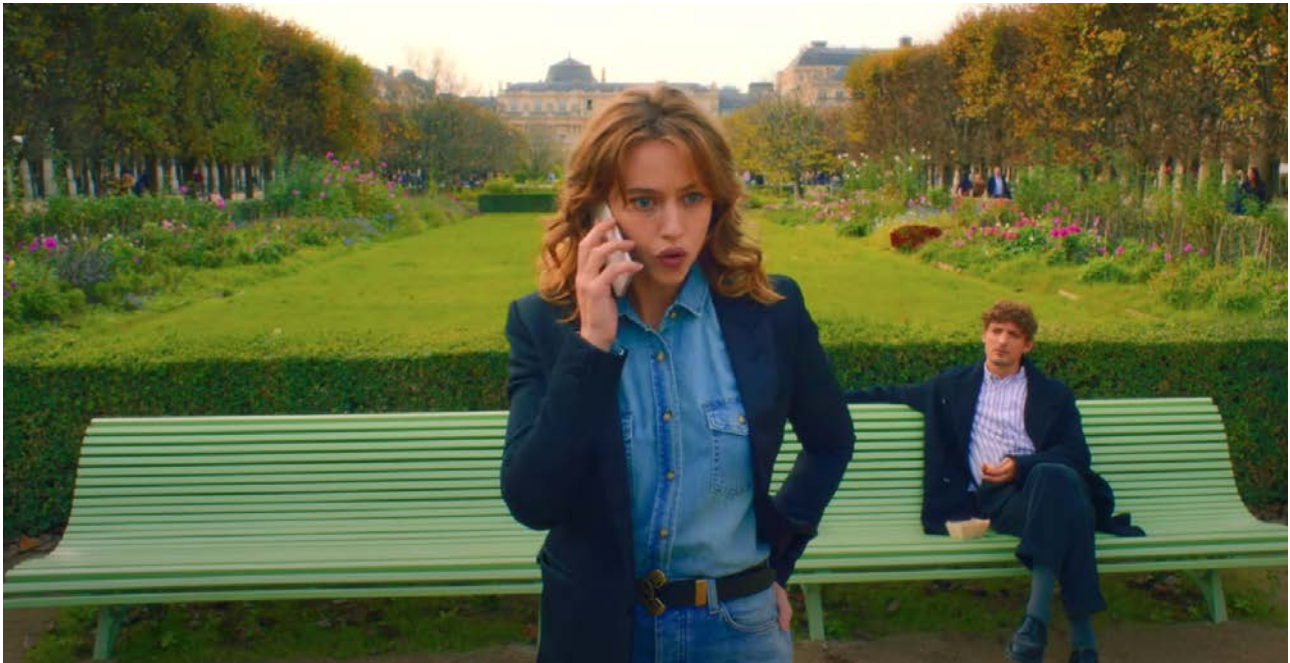
Fanny è bella, elegante e raffinata, con un'ingenuità di fondo che tende all'innocenza quasi infantile, è l'oggetto perfetto per Jean che vive nell'ideale di perfezione. Alla donna che si lega al narcisista, sin da quando era bambina, è stata insegnata la dedizione e l'attenzione all'altro, riempire il vuoto del narcisista con accudimento, disponibilità e dolcezza, in cambio di gesti che assomigliano all'amore, ma che sono solo strategie di possesso e controllo.

Qui non c'è spazio per l'amore.

Inizialmente, anche Camille cerca di spronare la figlia ad essere una “buona” moglie per il marito, a stargli accanto, come si deve, a discapito di ciò che Fanny effettivamente sente e desidera.

La privazione affettiva che le è stata passata come forma di amore, l'hanno abituata, senza che lei se ne rendesse conto, a mortificare il suo bisogno e a impedirle un profondo contatto con se stessa, in favore della compiacenza, dell'adesione all'altro. Si è persa, senza essersi mai sentita pienamente se stessa, perché non è mai stata riconosciuta nel profondo. Quindi, del vuoto lei si accon-





tenta perché non conosce il pieno e diventa il perfetto riempimento del vuoto narcisistico.

Sono due vuoti che si incontrano, lui è vuoto d'amore e lei ha vuoto d'amore.

Possiamo vedere quindi come entrambi, per motivi e con modalità diverse, tendono a rimanere in superficie, non si incontrano e non si confrontano. Jean e Fanny non fanno mai discorsi profondi, si ritrovano la sera anche tra di loro in casa, a cena o nel loro salotto, con una certa formalità e poca intimità.

Il film si conclude con la frase "meglio non approfondire" che è in realtà il filo conduttore di tutto il film e così anche della relazione di coppia tra marito e moglie.

Questa donna, non essendo stata riconosciuta nè amata profondamente per ciò che è, si fa muovere dal bisogno di essere nutrita e riempita, ha fame d'amore ed è ancora in attesa che arrivi il principe azzurro a salvarla. La ferita primaria subito la fa vivere nell'illusione e innamorarsi dell'apparente perfezione, della favola.

Il paradosso è che nonostante lei sia sempre in cerca di amore, non sente però di meritarselo appieno. Infatti, quando Fanny viene riconosciuta per strada dal suo ex compagno di classe Alain, da sempre innamorato di lei, essa si sorprende, anche se si nutre delle sue attenzioni, si lascia velocemente affascinare e attrarre da questo scrittore passionale che la vede per ciò che è. Nonostante Fanny abbia adesso incontrato l'amore, tuttavia diventa ambivalente, lo vuole ma si ritrae, vorrebbe concedersi pienamente a questo sentimento, ma poi si blocca. Colpiscono molto gli occhi e lo sguardo di questa donna, in diverse scene del film, sia in situazioni sociali sia negli incontri con l'amante scrittore, vive in un sogno romantico che non si integra con la realtà. C'è uno scollamento tra cuore e mente: si sente innamorata dello scrittore ma non si lascia andare a questo amore per viverlo appieno,

si ritrae e sostiene la convinzione di amare il marito. Fanny desidera Alain, lo vuole ma non può lasciare ciò che ha e quando il suo amante viene eliminato lei torna, comunque, in qualche modo, ad avvicinarsi al marito, mettendo da parte la sofferenza e il suo desiderio più profondo.

Meglio non approfondire troppo.

Jean è in grado di agire tanta violenza, sadismo e cinismo pur di eliminare il suo rivale.

Nella sua ingenuità però, Fanny, è molto lontana dal poter immaginare e prendere in considerazione la possibilità di tanta efferatezza, che non le appartiene.

Pensa piuttosto di non meritarsi l'amore e di nuovo si accontenta di tornare dal suo carnefice, sentendosi in dovere di porgergli delle scuse. È evidente la difficoltà di questa donna a discernere tra il bene e il male, si fida di chi le ha ucciso l'amore, mentre non si fida di chi le vuole far aprire gli occhi sulla realtà e la vuole proteggere. Non crede nemmeno alla madre che nel film, ad un certo punto, intuisce il gioco sporco del marito e cerca di farle aprire gli occhi. Ella ha difficoltà a vedere con chiarezza la verità e fa confusione.

Fanny, infatti, fa fatica a mettere i confini tra sé e l'altro, poiché dipende da ciò che sta fuori da lei. Si fonde con l'altro e non vede se stessa, non si percepisce, non ha coordinate chiare per orientarsi.

Nella sua ingenuità, è una donna che si accontenta di essere vista per ciò che appare e non per ciò che è, del resto nella sua vita è stata vista e vezzeggiata solo a livello superficiale. Da qui ne derivano una scarsa autostima, un fragile senso di sé.

In realtà, essa è una donna piena di risorse e di purezza, che il narcisista vede benissimo e usa a suo vantaggio; mentre lei pensa di essere illuminata da lui. Invece, in effetti, è lui che subdolamente si nutre della sua energia.



Non riconoscendosi queste qualità, lei le dona all'altro e se ne priva per se stessa, tenendosi nella gabbia dell'inconsapevolezza e della scarsa valorizzazione di sé.

Diventa, quindi, difficile discernere tra chi la ama e chi no, arrivando a confondere il sequestratore con il salvatore.

Colpiscono molto gli occhi di Fanny nel film, lei sembra a volte vedere e non vedere, come fosse a tratti trasognata.

Non riesce a cogliere bene la svalutazione di sé che Jean abilmente, ma con il sorriso, agisce dicendole, già nelle prime scene del film “*È così che mi piaci. Mi invidieranno tutti*”, dopo averle regalato degli orecchini e chiesto insistentemente di indossarli. Come se il fatto che lei sia la più bella, dipendesse dal suo regalo e che l'interesse di lui sia essere invidiato.

Al posto di notare tutto questo, Fanny si focalizza sul non sentire di meritarsi un regalo così prezioso, arriva pudore o meglio ancora scarsa valorizzazione di sé.

“Meglio non approfondire” così si chiude anche il film ed è la caratteristica di entrambi i protagonisti, ma declinato in modo diverso, dove ciascuno offre lo specchio all'altro. Se il narcisista non può scendere in intimità con sé, con i propri sentimenti e con l'altro, non può affrontare i problemi e li deve eliminare.

La donna del narcisista non si conosce e non si riconosce, arriva da una deprivazione d'amore, una trascuratezza che la lascia costantemente nella fame d'amore. Non si ama e cerca solo di essere amata dall'altro, per sentirsi viva.

Mentre il narcisista rifugge l'amore, la sua donna ne è molto affamata.

Ci sono grandi ferite in queste donne che non sono state viste e amate per ciò che sono, ma considerate bamboline, piccoli trofei dei genitori. Sono donne che spesso amano troppo, per compensare la mancanza e legare così a sé l'altro.

Lei non può guardarsi troppo dentro perché trova un

vuoto d'amore che deve assolutamente colmare, mendicando e lasciandosi attrarre dal luccichio esterno.

Perciò, meglio non approfondire troppo, aprirsi e concedersi totalmente all'amore la spaventa. Bisogna trovare il coraggio che è appunto l'azione del cuore (*cor-agere*).

Per fare una scelta di cuore, bisogna assumersene la responsabilità, ci vuole indipendenza e autonomia, capacità di stare sulle proprie gambe, di essere in contatto con la realtà, anche quella del proprio cuore e con ciò che succede intorno. Bisogna usare gli occhi per vedere chiaramente la realtà e non solo per sognare.

Il vero colpo di fortuna per Fanny arriva ora che potrà iniziare a prendersi cura di sé, ora che la vita ha scelto per lei. Speriamo che il colpo di fortuna finale, le permetta finalmente di portare lo sguardo dentro di sé e di cominciare ad amarsi appieno. •

### **Titolo originale: Coup de chance**

Paese di produzione: Francia e Regno Unito

Anno: 2023

Regia: Woo=llen

Soggetto: Woody Allen

Fotografia: Vittorio Storaro

Cast: Lou de Laage; Valérie Lemercier; Melvil Poupaud;

Niels Schneider

Casa di produzione: Dippermouth

Distribuzione in Italia: Lucky Red



# GLORIA!

## Dai margini della storia alla conquista del diritto di essere ascoltate

### **Katia Trifirò**

È nella tensione tra silenzio e suono che si snoda l'essenza filmica di *Gloria!* (2024), opera d'esordio alla regia di Margherita Vicario, attrice e cantautrice romana che attinge alle risorse espressive sperimentate in ambito musicale per attivare, attraverso il linguaggio cinematografico, uno spazio di visione, e di riflessione, su donne e creatività. Non è solo la scoperta di un pianoforte a rappresentare una possibilità rivoluzionaria per le orfane del Sant'Ignazio, istituto religioso del Veneto di inizio Ottocento nel quale la storia è ambientata, ma è soprattutto

l'affermazione del talento come strumento di ribellione a scardinare e sovvertire catene e gerarchie, nel segno della sorellanza e della forza dell'arte.

In una quotidianità fondata sulle regole imposte dagli schemi rigidi dell'educazione cattolica e dalle leggi implacabili del patriarcato, la cameriera Teresa (Galathea Bellugi), soprannominata "la muta", e le altre giovani protagoniste (tra le quali Carlotta Gamba, Veronica Lucchesi e Sara Mafodda) trovano, proprio grazie alla musica e al suo potere salvifico e liberatorio, l'occasione

per mobilitare l'immaginazione e nutrire la capacità di aspirare ad un destino diverso da quello, apparentemente senza via di fuga, che le accomuna. Ovvero, abbandonare ogni sogno, spegnere la propria carica creativa, rinunciare ad un'esistenza fuori dai confini dell'istituto.

Presentato in concorso alla 74<sup>a</sup> edizione del Festival Internazionale del Cinema di Berlino e con tre candidature ai Nastri d'Argento, il film nasce dall'urgenza di trattare il tema del lavoro artistico femminile in ambito musicale, a partire da un'indagine sulla storia delle donne musiciste e compositrici recluse in conventi e orfanotrofi tra il '400 e l'800, le cui tracce sono colpevolmente scomparse anche dalla memoria comune. Se il contesto materiale e sociale che condiziona le pratiche di ascolto è una questione politica di diritti e responsabilità, porsi in ascolto del «*rumore dei conflitti sociali, i ritmi delle lotte e dei desideri comuni*»<sup>1</sup>, riconfigurando storie e spazi marginalizzati, forme di adattamento e di resistenza, come *Gloria!* punta a fare, significa rimettere al centro l'impegno per il riconoscimento dei percorsi, individuali e collettivi, rimasti fuori dai canoni storiografici della cultura e delle arti.

Esito di una radicata condizione di deprivazione materiale e culturale, il silenzio delle donne nella storia della produzione creativa e intellettuale è stato indagato da scrittrici, artiste, studiose, trovando nella folgorante immagine della «stanza tutta per sé» evocata da Virginia Woolf una sintesi esemplare<sup>2</sup>. Si tratta della rivendicazione di uno spazio di libertà ed espressione, insieme concreto e simbolico, di cui le donne sono state a lungo private, vittime del complesso sistema di aspettative tradizionalmente imposte al loro ruolo nella società. Una stanza tutta per sé e del denaro: ecco le condizioni che avrebbero potuto rendere una donna libera di dedicarsi alla letteratura, alla filosofia, al teatro e che, invece, le sono state negate. «*La libertà intellettuale dipende da cose materiali*», afferma la scrittrice inglese nel 1929, e «*le donne sono sempre state povere, sin dagli inizi dei tempi*», con «*meno libertà intellettuale di quanta non ne avessero i figli degli schiavi ateniesi*»<sup>3</sup>.

Queste stesse argomentazioni sono riprese negli anni Sessanta da Simone de Beauvoir, secondo la quale «*per poter scrivere, per poter realizzare qualcosa, bisogna innanzitutto appartenersi*»<sup>4</sup> e la donna, storicamente, non si appartiene. Se infatti nel corso della storia dell'umanità le realizzazioni femminili in tutti i campi, da quello politico e artistico a quello filosofico, sono state per numero e per qualità molto inferiori a quelle degli uomini, non è certo per una inferiorità biologicamente determinata, come pretenderebbero certi antifemministi, bensì per il sistema educativo e il contesto socio-culturale che ha mantenuto la donna in uno stato di inferiorità, impedendole ogni realizzazione e lasciandola ai margini di un mondo dominato dagli uomini. Parafrasando Stendhal, ogni genio che nasca donna, è perso per l'umanità: «*per quanto un individuo sia pieno di talento in partenza, se queste doti non possono essere sfruttate a causa delle sue condizioni sociali, a causa delle circostanze in cui si trova, tali doti resteranno sterili*»<sup>5</sup>.

Da questo punto di vista, illuminando attraverso l'invenzione filmica un'esperienza cancellata, resa invisibile, relegata ai margini della storia della musica – se non del tutto rimossa – *Gloria!* sembra rispondere ad un'esigenza, non solo narrativa, recentemente avanzata dalla saggista Daniela Brogi. Secondo la studiosa, non si tratta tanto di aggiungere nomi o capitoli a parte, quanto di cambiare l'inquadratura, lo sguardo, il modo di raccontare presenze e mancanze, con una sintassi e una architettura diverse: «*di esse fanno parte gli assetti ideologici, cognitivi, emotivi, rispetto ai quali la formazione delle donne, per esempio, è stata scoraggiata e mantenuta su livelli dilettanteschi*», sostiene Brogi. Ma anche quando le artiste c'erano, «*sono state lasciate ai margini del campo culturale e dello spazio pubblico, o dimenticate, considerate come estranee, intruse, trattate da eccezioni ingombranti*»<sup>6</sup>.

Una condizione di silenzio, in definitiva, contro la quale rivendicare il diritto alla parola e all'autorappresentazione, restituendo la voce a chi non l'ha potuta avere. Non solo per adottare una prospettiva storica che tenga conto delle condizioni culturali e materiali che hanno limitato a lungo la possibilità per le donne di esprimersi liberamente, di realizzarsi, di appartenersi, ma anche per volgere l'attenzione al presente con l'obiettivo di chiedersi quanto ancora ci sia da fare per il superamento di ogni barriera, provando a disegnare un futuro più giusto in termini di opportunità e reciprocità. •

### Titolo originale: *Gloria!*

Paese di produzione: Italia

Anno: 2024

Regia: Margherita Vicario

Soggetto: Margherita Vicario, Anita Rivaroli

Fotografia: Gianluca Palma

Musiche: Margherita Vicario, Davide Pavanello

Cast: Margherita Vicario, Galathea Bellugi,

Carlotta Gamba, Veronica Lucchesi,

Maria Vittoria Dallasta, Sara Mafodda, Paolo Rossi,

Elio, Vincenzo Crea, Natalino Balasso, Anita Kravos,

Jasmin Mattei

1 Brandon LaBelle, *Giustizia acustica. Ascoltare ed essere ascoltati*, Roma, Nero, 2023.

2 Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli, 2005.

3 Ivi.

4 Simone de Beauvoir, *La donna e la creazione*, conferenza tenuta in Giappone nel 1966, in *Quando tutte le donne del mondo...*, Torino, Einaudi, 2019.

5 Ivi.

6 Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022.

# POVERE CREATURE!

## Il Viaggio iniziatico di Bella

**Sara Eba Di Vaio**

Quattro Oscar, due Golden Globe, un Leone d'oro, cinque Bafta, *Povere Creature!* del regista Yorgos Lanthimos è un film che può essere visto da varie angolature, un film che merita di essere visto e che si presta ad un'attenta analisi psicologica. Racconta in primis di Victoria che, incinta, decide di togliersi la vita gettandosi da un ponte.

L'atto di chi crede di non avere alternative e che decide di porre fine alla "narrazione di sé" ma che viene riportata in vita dalla genialità di uno scienziato.

Il Dottor Godwin "God" Baxter, un moderno dottor Frankenstein, nella magistrale interpretazione di Willem Dafoe, ripescando dalle acque del Tamigi il corpo di Victoria



tenta un esperimento fantascientifico: impiantare nel corpo adulto di Victoria il cervello del feto ancora in vita. Nasce così Bella Baxter (Emma Stone), una donna creata in laboratorio, un corpo adulto e il cervello di un neonato in evoluzione. La morte e la rinascita, o la nuova nascita, perché Bella non è Victoria e non è un semplice “prodotto” di laboratorio.

Rappresenta il desiderio dell'uomo di potere sulla morte e sulle scelte altrui, la possibilità di azzerare e ricominciare da capo? Come si vedrà nel film, Bella è solo apparentemente *tabula rasa*, perché il suo corpo ha degli istinti e delle reminiscenze; come direbbe Basel Van Der Korch “accusa il corpo” e porta memorie e consapevolezza.

Il dottor Godwin, segnato sul volto e sul corpo dagli abusi e dal sadismo del padre, cresce e istruisce Bella volendola proteggere dall'ambiente esterno che rappresenta il male e il pericolo. Una storia di traumi che lasciano segni, orrori e trasformazioni raccontati attraverso i corpi e i sensi.

Nei vari capitoli del film, in un processo interno di “coming of age” Bella si approprierà dell'uso delle sue facoltà motorie e cognitive, farà esperienza del suo corpo attraverso il contatto incontenibile con i suoi impulsi sessuali che lentamente l'accompagneranno verso l'individuazione. Seguendo la teorizzazione Jungiana del processo di individuazione, lo sviluppo dell'Io procede per fasi in cui si confronta con vari archetipi. Il film di Lanthimos ci racconta il viaggio individuativo di Bella attraverso diverse tappe, ognuna segnata da incontri e scoperte che il regista caratterizza con diverse città. Dalla liberazione del Piacere di Lisbona, navigando verso l'Ombra Parigina, arrivando a Londra dove l'Eros lascerà il posto alla Ragione e all'azione.

Un percorso di emancipazione in cui la psiche si incarna nel corpo, attraverso la scoperta del piacere e del dolore, libera da ogni convenzione sociale. Bella sentirà il bisogno di sperimentare e scoprire la sua sessualità che diverrà la chiave per poter vedere garantita la sua affermazione e il suo posto nel mondo.

Il percorso di Bella è un percorso sensoriale e introspettivo, un'analisi e un dialogo con l'inconscio e le parti rimosse di sé; dall'età dell'innocenza alla più profonda consapevolezza, animata da intensi istinti pulsionali e da messaggi di una vita non vissuta. Bella si mostra libera e priva di sovrastrutture e usa il suo corpo come mezzo per raggiungere il piacere, in un'intima esplorazione della sua anima. Impara cosa le piace e chi desidera essere.

Tutto questo accompagnato stilisticamente dalla fotografia del film che fa evolvere le scene dai chiaroscuri iniziali ai colori e alle immagini vivaci.

Il personaggio di Bella è una continua evoluzione, una narrazione a tinte forti dell'emancipazione femminile, che passa dalla totale dipendenza dal maschile, dall'essere selvaggia e amorale, all'empatia e alla valorizzazione dell'individualità. Bella è un prototipo di verità che arriva a “completarsi” quando sviluppa la vera empatia. *Povere Creature!* è il racconto di un “incontro”, quello di Bella con se stessa, e di una “scoperta”, di una consapevolezza. Bella rompe gli schemi tradizionali, deostruisce la narrazione di uomini possessivi e gelosi, scopre di potersi au-

todeterminare e, in questo modo, ridefinisce i ruoli.

Bella è una donna “che non deve fare i conti con la vergogna” e non si preoccupa di ciò che la società vuole per lei. Il dialogo tra morale e etica fa da sfondo a tutto il film: chi sono le *Povere creature!*, sembrano chiederci i protagonisti di questo viaggio iniziatico in cui anche ciò che appare mostruoso, inaccettabile, amorale, può e deve essere visto, analizzato ed integrato.

Sono forse gli esseri viventi assemblati dal dottor Baxter? Le oche con il muso di maiale o il cane con la testa e il becco d'oca? O è Bella e lo stesso God? O forse, le Povere Creature! sono i “normali”, siamo noi quando viviamo seguendo convenzioni sociali senza logica, alla costante ricerca di potere e affermazione sull'altro.

Analizzando i costumi della società, i ruoli di genere, le dinamiche di potere, questo film affronta i temi della rinascita, della redenzione e del cambiamento e si interroga sulle persone e sul mondo.

Un affondo nell'Ombra Jungiana che si chiude coll'immagine di una donna completa, disposta ad amare chi desidera amare. Una donna consapevole del proprio funzionamento e cosciente di sé, imperfetta e mutevole.

Da burattino a burattinaio? •

### **Titolo originale: Poor Things!**

**Paese di produzione: Stati Uniti D'America, Regno Unito, Irlanda**

**Anno: 2023**

**Regia: Yorgos Lanthimos**

**Soggetto: Soggetto dal romanzo di Alasdair Gray**

**Fotografia: Robbie Ryan**

**Musiche: Jerskin Fendrix**

**Cast: Emma Stone, Mark Ruffalo, Willem Dafoe, Rami Youssef, Christopher Abbott, Kathryn Hunter, Jerrod Carmichael, Hanna Schygulla, Margaret Qualley.**



# A CHIARA

## Una possibile connessione tra mondi

### Rossella Lacerenza

Il titolo del film è una dedica che il regista Jonas Carpignano fa alla protagonista Chiara (Swamy Rotolo, David di Donatello come Migliore attrice protagonista 2022) alla fine del film per i suoi 18 anni, alla sua vita complessa e al suo mondo interno. Chiara è una adolescente di 15 anni allegra, curiosa e attratta dalle piccole trasgressioni. È anche una ragazzina con le sue inquietudini, la gelosia e l'invidia verso le sorelle e le altre pari. Chiara vede all'improvviso la sua famiglia in pericolo, il padre amato scomparire e la sua mente dissociarsi. César Botella e Sara Botella riprendendo il lavoro di Freud sull'allucinatorio parlano della dissociazione come di una funzione della mente che consente al bambino, nelle situazioni traumatiche di scomparsa improvvisa dell'oggetto, di trattenere elementi sensoriali di quest'ultimo per non disin-

tegrarsi e cadere in un vuoto affettivo e rappresentativo.

Vi è in essa un movimento espulsivo ma allo stesso tempo anche un altro, in direzione opposta, che consente di trattenere, esplorare, creare. Chiara comincerà una ricerca estenuante di verità che la condurrà a scoprire che il padre (Claudio Rotolo) è un latitante, costretto a vivere in un bunker, ricercato. Si è sottratto alla custodia cautelare disposta dal Gip, dopo le minacce della cosca avversaria della 'Ndrangheta, in lotta per la supremazia sulle piazze di spaccio.

Il film mostra scene a confronto, mondi molto diversi che rischiano di contrapporsi se non possono essere integrati. È un film apparentemente lineare e semplice, che racchiude in forma frattalica, questioni complesse, anche di interesse sociopolitico.



È girato in un paese della Calabria, Gioia Tauro, di cui il regista all'inizio mostra soprattutto la parte degradata, desolata, periferica, ripresa spesso di notte. La scelta del dialetto consente allo spettatore di stare lì, in quella realtà. È una terra popolosa, rumorosa, pulsionale. Vediamo Chiara in casa con il padre sdraiato sul divano, conteso tra le figlie, di cui lei è la mediana, mentre sullo sfondo c'è una madre inconsistente; seguiamo poi Chiara su un tapis roulant impegnata in un moto ripetitivo, chiuso, circolare; poi ancora alla festa dei 18 anni di sua sorella Giulia (Grecia Rotolo). C'è un grande frastuono, rotto dalle dediche dei maschi di casa cui il padre non riesce ad unirsi, sopraffatto dalle emozioni. Nemmeno la zia riesce ad esprimersi *“se parlate tutti, non riesco a pensare”*. Il legame di Chiara con il padre sembra speciale, tanto forte che Chiara sente quello che sta per accadere, di notte, svegliata dalle voci e dalla complicità dei genitori da cui lei è esclusa. Il film sembra muoversi sul crinale tra l'edipico e l'incestuale che Paul Claude Racamier intende come un'atmosfera confusiva in cui non è chiaro il limite, tra generazioni, tra persone e vige il segreto che paralizza la pensabilità. Chiara allucina il buco in cui cadrà, l'abbraccio del padre che la riporterà a letto. Ma la realtà fattuale, diversa da quella immaginata, è che la macchina del padre viene incendiata e lui non è scomparso. Non trovano risposta le domande che Chiara rivolge alla madre e ai parenti stretti; il mondo degli adulti non la aiuta, non la protegge e soprattutto non risponde. *“Fai la brava, sei troppo piccola per sapere .. tu non puoi capire.. se capisci non devi chiedere”*. Lei è disperata ma coraggiosa. È arrabbiata, si difende ma eccede, nel disperato tentativo di identificarsi con il padre delinquente e mantenerlo vivo dentro di sé, in una vendetta che le vale una punizione crudele. Il programma per i figli dei malavitosi, perché si possa interrompere il *“ciclo ereditario della ‘Ndrangheta”* è che vengano allontanati prima che diventino adulti, perché assorbano solo buoni valori. Chiara viene dichiarata *“inadatta ad affrontare la vita .. un pericolo per la comunità”*. Sarà allontanata dalla famiglia e affidata ad un'altra, in una città del nord, lontana dal mondo malsano in cui è cresciuta. Chiara scappa, deve sapere, alla fine trova il padre, o meglio lo ritrova. Lui capisce il suo bisogno di essere trattata da adulta, di andare oltre pregiudizi culturali di età e genere. Ad esempio la donna non può fumare, eppure lui fuma con lei, le mostra i luoghi del suo lavoro, dall'arrivo della cocaina alle operazioni di taglio e spaccio. *“Ti sembra tanto male questo lavoro? Gli altri la chiamano mafia, io sopravvivenza..”* Se l'assistente sociale, in una dimensione destinale da cui non c'è via di scampo, la minaccia usando quanto accaduto a Rosarno, il padre la aiuta a distinguere *“non siamo tutti uguali.. i boss non si sporcano le mani e i loro figli non li cerca la polizia.. loro sono di Rosarno... io non uccido nessuno”*. A differenza del padre di Rosarno che uccide sua figlia traditrice, la scelta di andare via le viene quasi suggerita, nonostante dolorosa.

Alla fine del film è ad Urbino, non casualmente città ricca anche di storia, in una famiglia benestante. Il cugino le parla delle opere di Raffaello ad Urbino, importanti perché *“lui dipingeva spontaneo, non camuffato.. dipingeva com'eri..”*



Solo quando la spinta epistemofila, il desiderio di conoscere e capire la verità viene appagato, Chiara sembrerebbe aver scelto.

È alla festa per i suoi 18 anni, felice ma anche nostalgica. Se nella prima scena del film Chiara è sul tapis roulant, nella scena finale lei è su un campo di atletica, una pista da corsa, in una dimensione che ora può essere diacronica. Tutto ciò che è nel mezzo dei due mondi, Carpignano lo lascia all'immaginazione dell'osservatore. In questo spazio si gioca la possibilità di frattura e cronicizzazione, se il sistema giudiziario e anche quello terapeutico decide per, al posto di, ciò che idealmente è migliore. La possibilità di integrazione dei mondi, questione centrale nelle vicende di bambini con famiglie adottive, si intravede nel film quando Chiara si guarda allo specchio e dietro di sé vede la famiglia d'origine. Solo la tessitura con essa, attraverso la ricerca della “verità” e il contatto con le aree originarie seppure malate, può rappresentare l'unica possibilità di crescita e soggettivazione. •

### Titolo originale: A Chiara

Lingua originale: calabrese, italiano

Paese di produzione: Italia, Francia, Stati Uniti d'America

Anno: 2021

Regia: Jonas Carpignano

Soggetto: Jonas Carpignano

Fotografia: Tim Curtin

Musiche: Dan Romer e Benth Zeitlin

Cast: Swamy Rotolo, Claudio Rotolo, Grecia Rotolo, Carmela Fumo, Giorgia Rotolo, Antonio Rotolo, Vincenzo Rotolo, Antonina Fumo.





# LA PITTURESSA

## Storia di Anna Papparatti

**Elisabetta Marchiori**

*"Essere artista lo sei, lo sei e non puoi fare altro"*  
Anna Papparatti

*La Pitturessa*, protagonista del documentario presentato nella sezione Freestyle Arts alla Festa del Cinema di Roma 2023, appare molto disinvolta e a suo agio di fronte alla camera da presa. È una signora dai lunghi capelli bianchi, il volto sereno e una luce nello sguardo che non si dimentica. È elegante nelle sue tuniche stile indiano, così come lo era nelle minigonne che indossava negli anni '60. La bellezza, il fascino, la leggerezza che si colgono nelle sue foto di ragazza sono stati trasformati dallo scorrere della vita, consolidandosi nella personalità di una donna che è un'artista di intelligenza e cultura raffinate, ironica, giocosa e libera.

Il suo vero nome è Anna Papparatti, classe 1936. Racconta la sua storia con estrema lucidità e pacatezza, muovendosi lentamente in una casa piena di quadri, di colori e di oggetti di ogni tipo, molti provenienti dai suoi viaggi in Oriente. Dalle sue parole non trapelano né rimpianti né paure, evocano invece ricordi vividi, condivisi con entu-

siasmo. Non è ancorata al passato, ma vive immersa nel presente e guarda — che meraviglia! — al futuro. È consapevole che l'arte rende immortali? Quello che ammette è che la pittura le ha salvato la vita. Non è stata una figlia amata dalla madre, a sua volta pittrice, che la chiamava «scimmia dalle braccia lunghe». Forse anche questo l'ha spinto da adolescente, quando scopre di avere un talento per la pittura, a dipingere per ore chiusa nella sua stanza, infaticabile, dimenticando di mangiare e di dormire.

Da Reggio Calabria, dove è nata, ha seguito la famiglia a Roma, frequentando l'Accademia di Belle Arti e seguendo i corsi di Toti Scialoja. A Roma è rimasta poi da sola, a vent'anni, studiando e lavorando per varie gallerie d'arte, finché non ha incontrato e sposato il gallerista Fabio Sargentini, con cui ha avuto una figlia. Insieme a lui, negli anni Sessanta e Settanta, ha promosso e animato gli eventi della galleria d'Arte Contemporanea L'Attico, una vivacissima fucina di talenti e di espressioni avanguardistiche.

*La Pitturessa* non ha mai smesso di dipingere, lo ha sempre fatto per sé stessa, rimanendo nell'ombra, senza cercare il successo. Quello è arrivato cogliendola di sorpresa: aveva già ottantacinque anni quando la direttrice artistica di Dior, Maria Grazia Chiuri, incontrando alcune sue opere esposte in una mostra collettiva, le chiede di ideare le scenografie per la sfilata primavera-estate 2022. Vengono utilizzati i suoi quadri geometrici ispirati al gioco, realizzati quando aveva tra i venticinque e i ventisette anni, che compaiono anche nel film di Luciano Salce *Ti ho sposato per allegria* (1967). Come si legge sul sito della *maison*: «Le modelle sfilano su una passerella a forma di tabellone circolare dai colori sgargianti e avanzando su ogni quadrato danno vita a una coreografia ipnotica [...] Le sonorità disco creano un'atmosfera affascinante [...] Uno spettacolo eccezionale, che mette in scena le varie possibilità del gioco e apre le porte dell'immaginazione nel nome della libertà più assoluta». I video disponibili in rete mostrano l'atmosfera magico-onirica creata dalle opere di Paparatti.

È da questo evento inaspettato — «una favola» — che nasce l'urgenza di girare questo film. Un'urgenza che si comprende appieno sapendo che ne è la regista, nonché la co-protagonista, Fabiana Sargentini, unica figlia di Paparatti e Sargentini, «nata e cresciuta nel mondo dell'arte». Lei, davanti alla cinepresa, non appare così rilassata come la madre: si coglie la tensione tra il cercare di mantenere il necessario distacco per creare il ritratto d'artista, l'entrare in una particolare intimità con la propria madre, il mettere in gioco sé stessa e il mettere in scena il suo rapporto con lei. Le testimonianze di persone, amici e artisti, che hanno conosciuto bene e amato molto *la Pitturessa*, sono riprese in sequenze che nel montaggio, insieme al materiale d'archivio, contribuiscono a creare una narrazione equilibrata e allo stesso tempo coinvolgente.

Il bisogno di comprendere la relazione tra madre e figlia, di sondarne segreti e misteri, è un tema caro a Fabiana Sargentini, che già lo ha affrontato vent'anni fa nel suo lavoro *Di madre in figlia* (2004) dove chiede, a donne diverse, in cosa somiglino alla loro madre e in cosa la madre somigli loro. Questo documentario appare quindi come il capitolo successivo di una ricerca che va ad esplorare specificamente la relazione con la propria madre ed è anche per la regista un'occasione «di riscossa», come afferma in un'intervista. Non solo il film è testimonianza del riconoscimento dell'arte della propria madre, ma le ha consentito di tornare a prendere in mano la macchina da presa per fare la sua arte, quella del cinema, mettendo in movimento le immagini che la madre fermava nei quadri: «Di madre in figlia» si soggettivizza in «di Anna in Fabiana». Tuttavia, i nodi della complessità e delle difficoltà insite in questo rapporto non si sono sciolti — forse non si potranno sciogliere mai — e si disvelano in una sequenza coraggiosa, proposta anche nel *trailer* ([https://www.youtube.com/watch?v=pr27Rips4\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=pr27Rips4_g)) in cui la regista accompagna *la Pitturessa* in un negozio di colori. Nasce tra loro una discussione sull'acquisto da fare e la madre si rivolge alla figlia dicendole: «Mi stai a sentire? Cerca di capirmi per una volta!». E quella le risponde: «Ci provo, ma non credo di riuscirci». Non c'era un copione scritto, è proprio venuta così la scena: è la magia del documentario, il cinema del reale.

### **Titolo originale: La Pitturessa**

**Paese di produzione: Italia**

**Anno di produzione: 2023**

**Regia: Fabiana Sargentini**

**Cast: Anna Paparatti, Fabiana Sargentini, Pizzi Cannella, Maria Grazia Chiuri**



# IL TEOREMA DI MARGHERITA

## Il fantasma di un tradimento vissuto nell'infanzia

### Laura Delle Site

*Il teorema di Margherita* è un film complesso ed appassionante che si muove per tutta la sua durata, sul doppio registro della fascinazione per le congetture matematiche e la complessità delle dinamiche psichiche dei personaggi.

Terzo film della regista francese Anna Novion, ha come protagonista principale la dottoranda in matematica all'Ecole Normal Superior di Parigi, Margherita, che è in procinto di presentare la sua tesi di dottorato con il professore Werner. Il film inizia con l'intervista che Margherita rilascia ad un giornalista interessata agli studenti più brillanti della prestigiosa università, alla quale dichiara che non potrebbe vivere senza la matematica ... talmente a suo agio nella sua università da camminare in pantofole, sembra vivere isolata dall'ambiente accademico dei suoi coetanei, concentrata unicamente nel rapporto con il "suo" professore. Ma la comparsa di un altro brillante dottorando, Lucas, chiamato dal professore a

collaborare alle sue ricerche, offusca immediatamente l'orizzonte delle certezze di Margherita. Ad un seminario che tiene sulla dimostrazione della sua tesi, Lucas le fa notare una incongruenza che fa crollare tutto il suo teorema ed il suo precario equilibrio psicologico. Il professore le chiede di fermarsi per approfondire il problema collaborando con il suo dottorando ma Margherita si sente tradita, umiliata e offesa decide di lasciare la sua ricerca e l'università.

Si apre ad una nuova vita a Parigi: compare per la prima volta la città esterna che conteneva il mondo universitario e difensivo di Margherita; cerca un lavoro, una casa ed incontra casualmente Noa, una giovane ballerina portoricana che sta cercando una nuova coinquilina. L'accordo è immediato, Margherita sembra come abbagliata, sedotta da quest'incontro, come rapita inconsciamente dalle esperienze che intuisce svolga Noa, il ballo, la socialità, la ricerca del





piacere, la sessualità a cui goffamente cerca di avvicinarsi ma senza passione.

Ricontatta invece la sua passione per la matematica attraverso il gioco clandestino del Mahjong a cui si accosta per pagare l'affitto al padrone di casa cinese e si scopre con soddisfazione una giocatrice imbattibile.

A questo punto compare la madre, che abita fuori Parigi, di cui fin adesso si era sentita solo la voce affettuosa e preoccupata al telefono; avvisata dall'università della fuga della figlia, la cerca e la trova nella nuova casa e nella nuova situazione esistenziale, e tenta di farle ricontattare tutto quello che ha lasciato di prezioso all'università.

La matematica si scopre essere la comune passione di madre e figlia: la mamma, anch'essa professoressa di matematica, abbandonata dal marito quando Margherita aveva 9 anni, si era trasferita da Berlino a Parigi e la figlia aveva trovato, probabilmente, nella stabilità del calcolo matematico dei compiti in classe che l'aiutava a correggere, un rassicurante rifugio al caos interno che le aveva determinato l'abbandono del padre ed il trasferimento nella nuova città, andando a costruire con la madre una complicità difensiva dal mondo esterno. Parallelamente al riavvicinamento della madre anche il professore ed il suo collaboratore cominciano a cercarla insistentemente per farla riavvicinare alla ricerca abbandonata. Lucas si presenta a casa sua proponendole una nuova collaborazione per un importante lavoro che sta svolgendo, riesce a convincerla a collaborare ma alla condizione posta da Margherita, di non tornare all'università ma incontrandosi a casa sua.

Attraverso un lento, faticoso ed emozionante lavoro condiviso sempre più serrato si crea, per la prima volta per Margherita un'amicizia ed una condivisione reale con un altro che si trasforma in un legame amoroso a cui però non riesce facilmente ad abbandonarsi. Il fantasma del tradimento del padre vissuto

nell'infanzia ricompare in mezzo alle dimostrazioni ed ai calcoli matematici sempre più serrati con cui riempiono tutti i muri e gli spazi della casa.

Il sospetto e la paura di essere tradita nuovamente da Lucas, glielo fa allontanare bruscamente ma le fa anche crollare le sue rigide difese razionali. L'amica portoricana la trova in casa svenuta e sommersa dalle formule matematiche.

La raccoglie e la conduce dalla madre a cui Margherita riesce ad abbandonarsi; si fa curare, nutrire, ascoltare e le confida di essersi innamorata...a questo punto, la mamma le confida di aver trascorso degli anni felici con il padre.

A questo punto *Il teorema di Margherita* sembra avviarsi ad uno scioglimento: la difesa della chiusura nel rapporto duale con la madre, cementata dalla comune passione matematica può aprirsi alla possibilità di vivere un rapporto d'amore con un terzo.

Raggiunge Lucas all'università di Losanna dove insieme al professore stanno presentando le loro ricerche e contribuisce con la dimostrazione della sua, ricevendo l'apprezzamento di tutti compreso quello del suo professore.

Raggiunge correndo Lucas fuori dall'università lo abbraccia e gli dichiara finalmente il suo amore. •

### **Titolo originale: Le Théorème de Marguerite**

Paese di produzione: Francia, Svizzera

Anno: 2023

Regia: Anna Novion

Sceneggiatura: Anna Novion, Mathieu Robin,

Marie-Stéfane Imbert, Agnès Feuvre

Fotografia: Jacques Girault

Musiche: Pascal Bideau

Cast: Ella Rumpf, Jean-Pierre Darroussin, Clotilde Courau, Julien Frison, Sonia Bonny



# UNA DONNA FANTASTICA

## Tre atti del femminile: il buon nome, la contesa, la visione

### Anna Cordioli

#### IL BUON NOME

La giovane ragazza si era trovata in mano un sacchetto. Era stato un medico a passarglielo, attraverso una porta semichiusa. Le cose lì contenute erano state fino a pochi minuti prima di Orlando. Il suo Orlando. Si erano innamorati un anno prima e, da qualche giorno, lei si era trasferita a vivere da lui. Stavano per fare un viaggio alle cascate dell'Iguaçu ma la morte aveva reso, in un attimo, tutto distantissimo. Ogni promessa, ogni speranza, ogni calore avevano lasciato il corpo di Orlando che ora giaceva oltre la porta. Tutto era ormai di là della soglia. Marina e Orlando si erano incontrati nella seconda vita per

entrambi: lui, per lei, aveva lasciato moglie e figli e ora toccava a lei avvisarli. Prese il cellulare di lui e digitò un numero. Rispose una voce dura.

*“Chi sei?”*

*“Marina”*

*“So chi sei”.*

Marina viene ben presto ridotta ad una misera figurina del femminile: la donna-illegittima. Era un'altra la moglie. Lei, in confronto all'altra, non è nulla.

Chi è Marina? È la giovane che ha appena visto morire l'uomo che amava? È la “poco di buono” che ha usurpato alla famiglia l'amore e la morte di Orlando? O, come pare ai medici dell'ospedale, è l'accompagnatrice di un uomo

troppo più anziano di lei per non immaginarla come una prostituta coinvolta in qualche affare losco?

L'identità dipende in larga parte dall'Altro e, come ogni donna sa bene, è vitale avere la benevolenza altrui. Il buon nome è spesso una lama che taglia la sorte delle donne in due: coloro che otterranno accoglienza e coloro che attrarranno odio.

E così Marina, ancora stordita dagli eventi, si trova interrogata. Le conversazioni hanno un doppio livello: uno in cui le domande sembrano banalità, per chiarire gli eventi, ed un altro in cui si svelano i pregiudizi, con il piglio spinto di chi sta andando a caccia. "Ti pagava?" chiede la poliziotta. Marina incassa e tace. Sa quanto sia inutile cercare di decostruire un preconcetto quando sei una contro tutti. Se hanno deciso che sei la persona sbagliata non c'è molto che si possa fare. I preconcetti gridano una cosa sola: "Non voglio sapere chi sei tu. Voglio che tu confermi quello che io penso di te!".

Le parole dei medici, dei familiari e della polizia dissacrano così, pezzo per pezzo, quelle che fino a poco prima erano le basi della sua vita: l'amore con Orlando e il sapere chi è Marina Vidal.

#### LA CONTESA

La moglie le rivolge parole di disprezzo. "Mi sono sposata con Orlando a 38 anni, Eravamo normali... Questa vostra invece era una perversione".

Sonia, la moglie, ora è trionfante, perché lei e i figli sono gli eredi legittimi. È la donna-regina, al centro della vendetta. Marina deve restituire tutto: lasciare la casa, dare la macchina, sparire. La morte ha fatto giustizia. Sonia parla con il distacco di chi è protetto dalle leggi e non ci sarà Orlando a proteggere la ragazza. "Quella" non ha diritti: non può più accostarsi al cadavere per salutarlo e le viene sottratto anche cane che crescevano assieme.

Sonia la spinge ad essere due donne che ancora si contendono l'uomo, seppure morto. La moglie diviene la donna-matriarcale, che considera Orlando come uno sprovveduto, debole, manipolato dalla perfida meretrice. Eppure, per quanto sciocco, l'uomo è tutto. Sonia non lo amava più da molto, ma non importa: appartenere all'uomo, darà una identità a una donna e annullerà l'altra.

Marina non vuol partecipare a questa contesa insensata. La moglie, invece, non è mai sazia di vendetta e la insulta: "Sai cosa vedo quando ti guardo? Io vedo una Chimera!". Per Sonia, Marina non è neppure una donna. Finge solo poiché, nella sua prima vita, era nata maschio. Nell'odio pantoclastico di Sonia, Marina non è neppure del tutto umana: è una chimera, una bestia di fantasia, un assemblaggio di pezzi mal accostati. Non vedendola come una donna reale, non vede come possano essere reali il suo amore, il suo dolore, la sua dignità. Neppure il sentimento di Orlando era dunque vero e tutto viene degradato a perversione e falsità.

La differenza tra Marina e Sonia si vede però ad occhio nudo. La giovane vive il dolore con contegno mentre la moglie ripudiata dà fondo ad ogni cattiveria. Anche il figlio si mostra avido e violento.

Si comincia a comprendere come mai Orlando, incontrando questa giovane, avesse potuto innamorarsene e desiderare di cambiare vita. Il loro era stato un amore dolce, maturo, consapevole e cauto: ciascuno era stato la reciproca fonte di sogno e rinascita.

#### LA VISIONE

A Marina viene interdetto anche un ultimo saluto ad Orlando.

"La scomparsa rende impossibile il lutto" (M. Horenstein, 2023) ma Marina ha dalla sua parte la capacità di immaginare. Orlando le appare nelle penombre, nelle solitudini, nei momenti di svolta. Marina, si sente a cospetto del loro legame, nonostante il male del mondo.

Forse anche ad Orlando è mancato il poterla salutare. Avevano sogni assieme, avevano una vita da vivere. Anche questo va piano piano salutato. I biglietti, perduti, per l'Iguaçu diventano il simbolo di quel futuro sognato assieme, un viaggio che non si potrà più vivere ma era comunque reale.

Le immagini che Marina riesce a visualizzare la guidano attraverso il lutto fino al cambiamento. Le sue visioni scaturiscono da un ascolto profondo, emotivamente corporeo. Marina ha sempre saputo ascoltare, attraverso il sogno ad occhi aperti, ciò che le accadeva dentro. Anche il suo corpo di donna aveva dovuto ascoltarlo e cercarlo prima ancora di poterlo incontrare.

Marina è dunque davvero la "donna fantastica". Ha il dono delle chimere, creature a cui attribuiamo il senso figurativo di "sogno", "fantasticherie" ed "illusione" ma che, per queste vie sottili, hanno sempre saputo evocare in noi la precognizione di "Donna", "Divinità", "Poesia" (L. Chiari, 2022).

Marina saprà come salutare il corpo del suo uomo, saprà essere grata per l'amore che fonda la sua esistenza e, infine, saprà far sentire la sua voce.

Vestita di nero, come si confà ad una vedova o per un *grande soirée*, scopriamo che Marina è un mezzo-soprano lirico. Il canto è struggente: "Sposa son disprezzata/ fida son oltraggiata/ cieli che feci mai?! E pur egl'è il mio cor/ il mio sposo, il mio amor, la mia speranza." Forse avrebbe cantato altro se Orlando fosse stato lì, vivo, a teatro con lei? Ma è questo che la vita le ha messo davanti e Marina non può che cantare ciò che sa di essere. A testa alta. •

#### Titolo originale: Una mujer fantástica

Paese di produzione: Cile, Spagna, Germania, Stati Uniti d'America

Anno: 2017

Regia: Sebastián Lelio

Sceneggiatura: Gonzalo Maza, Sebastián Lelio

Fotografia: Benjamín Echazarreta

Musiche: Matthew Herbert

Cast: Daniela Vega, Francisco Reyes, Luis Gnecco,

Aline Küppenheim, Nicolás Saavedra, Amparo Noguera,

Trinidad González, Néstor Cantillana, Alejandro Goic,

Antonia Zegers, Sergio Hernández

Riconoscimenti: Oscar 2018 come miglior film straniero



*Anatomia di una caduta* di Justine Triet, 2023.

# IL CINEMA DI JUSTINE TRIET

## Pulsione passione e metodo

### Anna Piccioli Weatherhogg

Il cinema di Justine Triet. Pulsione passione e metodo.

Anna Piccioli Weatherhogg

Il grande successo di critica e di pubblico riconosce a Justine Triet, vincitrice a Cannes della Palma d'oro con *Anatomia di una caduta*, un traguardo di chiarezza logica ed efficacia estetica, il pieno sviluppo delle tematiche che ispirano fin dagli inizi l'idea di cinema che le sta a cuore. Prima tra tutte, la convinzione che pubblico e privato, vita professionale e vita privata siano ambiti

inseparabili, costitutivi di quel “groviglio della complessità”, che la nostra epoca è chiamata a testimoniare: a partire dal vissuto singolare di ciascuno. Ma vediamo come si sviluppa e come si chiarifica sempre di più lo sguardo di questa giovane donna, formata come artista all'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi, mentre collaborava con la fotografa tedesca Barbara Leisgen.

I cortometraggi *Trasverse* (2004), *L'amour est un chien*



*Sibyl - Labirinti di donna* di Justine Triet, 2019.

*de l'enfer* (2006) e il documentario *Sur place* (2007) sono 'piccole storie' all'interno della grande Storia. Durante manifestazioni o eventi pubblici, i volti e i gesti dei singoli affiorano e scompaiono nella massa, come trascinati dalla corrente di un fiume in piena.

Nel 2009, con *Des ombres dans la maison*, documentario ambientato nella periferia di San Paolo in Brasile, Justine si concentra sempre più sui personaggi: Gustavo, ragazzino quindicenne, sua madre alcolista, e Vittoria, assistente sociale che deve decidere se procedere con l'affido di Gustavo a una famiglia sostitutiva. I tre protagonisti, immersi nella vita collettiva dei predicatori evangelici, sono accompagnati negli interni delle loro case, con un racconto intimo e preciso.

La sperimentazione con il genere *fiction* comincia con il corto *Vilaine fille, mauvais garçon (Two ships)*, 2012) commedia centrata sull'incontro di due giovani artisti, Thomas, pittore, e Laetitia, attrice. La loro lunga notte, cominciata come occasione amorosa si trasforma in una specie di corsa a ostacoli, un va e vieni (esasperante/esilarante) tra la camera da letto dove ci si vorrebbe conoscere e luoghi pubblici dove si viene chiamati.

Il primo lungometraggio, *La Bataille de Solferino (Age of Panic)*, 2013), mescola *fiction* e documentario in una forma coraggiosamente originale. Il film si volge a Parigi il giorno della sfida elettorale tra Holland e Sarkozy a Rue de Solferino, storica sede del Partito Socialista. La protagonista del film, Laetitia (Laetitia Dosch), è una giornalista della TV che deve seguire i sostenitori di Hollande, ma proprio quella sera l'ex marito si presenta a casa per vedere le figlie. Finisce che

tutti loro si presentano in Rue de Solferino, dove nel mezzo della *vera* disputa elettorale, scoppia anche la battaglia privata tra Laetitia e il suo ex. La lite furiosa tra i due prosegue nell'appartamento di lei, dove il conflitto raggiunge un'intensità terrificante, corrispondente al clima delle opposte fazioni politiche. Alla fine, arriva anche il nuovo fidanzato di Laetitia, e gli uomini si ritrovano a parlare tra loro: una specie di rito *confessional* di solidarietà maschile (che ricorda *Husbands* di Cassavetes).

I due lavori successivi, *Tutti gli uomini di Victoria* (2016) e *Sibyl. Labirinti di donna* (2019) si concentrano sulla figura femminile (interpretata in entrambi i film da Virginie Efira) al centro di vicende potenzialmente tragiche, irresistibilmente divertenti, sempre sconcertanti. Victoria è un avvocato di successo, che si lascia coinvolgere nella difesa di un amico accusato del tentato omicidio della sua partner. Mettendo a repentaglio carriera e rispettabilità, alla fine riesce a dimostrare l'innocenza dell'accusato grazie alla testimonianza di uno scimpanzé.

*Sibyl* è una psicoterapeuta che vuole tornare a dedicarsi alla scrittura. Mentre sta prendendo congedo dai suoi pazienti, non resiste alla richiesta d'aiuto di una giovane attrice sconosciuta, Margot, rimasta incinta dell'attore con cui sta recitando nel suo primo ruolo da protagonista, il quale è anche (ahimè!) compagno della regista. Tutti volano a Stromboli (autoironico omaggio a Rossellini) per le riprese, e Margot, che non riesce a prendere la decisione di abortire, supplica Sibyl di raggiungerla. Succede di tutto: un vortice di sconfinamenti e di svelamenti, dove nessun limite "regge". Sibyl, chia-





*Anatomia di una caduta* di Justine Triet, 2023.

mata a contenere la disperata Margot per assicurare il buon esito delle riprese, Sibyl così capace di mantenere il controllo della situazione quando tutti sembrano impazzire, a un certo punto sconfinava più di tutti: si ubriacava da star male, fa sesso in spiaggia con l'attore, si fa scoprire...Ma soprattutto, usa tutte le sedute (registrate di nascosto) per scrivere il suo romanzo.

E arriviamo infine (2023) ad *Anatomia di una caduta*, thriller e courtroom drama. Sandra, scrittrice tedesca, è accusata di aver spinto il marito (anche lui scrittore, ma di lingua francese) giù dal balcone della loro baita nelle Alpi provocandone la morte. Sandra si dichiara innocente, e il film ruota attorno al mistero della verità, senza mai scioglierlo. Qui la questione dell'identità/verità del soggetto raggiunge una precisa messa a fuoco. La scelta dell'attrice tedesca Sandra Huller, perfetta per la parte (che Justine dice "scritta per lei"); la scrittura a quattro mani con Arthur Harari; una scrittura cresciuta a strati, durante il lockdown, da accese discussioni e riscritture, da prove casalinghe dei personaggi, immaginando come si sarebbero mossi, come avrebbero parlato; il lavoro con gli attori (che sono anche amici della coppia), chiamati a 'infilarsi' nella parte e a discuterne fino a calzarla come un abito su misura... Tutto converge nella messa a fuoco della domanda: ci si può fidare di questa donna,

possiamo credere a quello che dice? La figura di Sandra, scrittrice affermata che si fa intervistare, bevendo vino e ridendo, mentre al piano di sopra il marito frustrato spara musica a tutto volume con il furore di chi non riesce a scrivere; madre di un ragazzino ipovedente che se ne va in giro da solo col suo cane nella neve, senza che lei gli corra dietro; donna che si prende i suoi spazi, non indulge nei sensi di colpa, né assume ruoli protettivi, consolatori, apologetici, rassicuranti... è inevitabilmente, direi quasi 'visceralmente', un'indagata sospetta.

Non a caso il pubblico all'uscita del film si divide tra chi crede nella sua innocenza e chi resta convinto della sua colpevolezza. L'uomo precipitato dal balcone era un uomo depresso, fragile, che accusava la moglie di tutte le sue difficoltà. Dalla deposizione del figlio (una scena struggente per la misura di tensione e capacità di contenimento dimostrate dal giovanissimo attore) veniamo a sapere di quanto fosse ossessionato dall'idea della morte. Eppure, l'ipotesi del suicidio viene spietatamente confutata dall'accusa, mentre i sospetti si addensano contro di lei, donna poco accudente, capace di mantenere dentro di sé una distanza, uno spazio bianco (il riflesso della neve ben riflette un'attitudine mentale raramente apprezzata dal senso comune), dove resta -per tutti- irraggiungibile. Quanto costa a un individuo messo sotto accusa,



*Tutti gli uomini di Victoria* di Fritz Lang, 2016.

in un tribunale ma anche nella vita privata, conservare il diritto, la dignità, la responsabilità di non cedere questa particella di spazio di sé? Questa scomodissima postazione da cui osservare, testimoniare la vita non è forse un traguardo di libertà e di saggezza, un bene prezioso e anche un bene comune? Comune perché chi non cede questo pezzetto di spazio alla visione data, già lì, è anche capace di dare all'altro, agli altri, il diritto a uno spazio privato, a un punto di vista originale.

Durante il processo Sandra dirà alla corte: "Secondo la vostra logica, tutti i problemi di Samuel sono colpa mia". La logica che Sandra mette in discussione è una logica binaria, che procede per coppie di contrari che si corrispondono e si escludono a vicenda, una 'falsa' logica che non indaga la complessità, ma la chiude e la banalizza.

Sandra, che a un punto critico del processo, quasi senza accorgersene, passa dal francese all'inglese senza perdere il focus del suo ragionamento, come se le diverse lingue non fossero che 'mezzi' approssimativi per dire una verità tutta da costruire, incarna alla perfezione un fantasma di estraneità, un fantasma di *differenza*: un fantasma che infesta (*haunts*) non soltanto la psiche dei singoli individui ma tutta la nostra cultura, segnata dal rimosso di una sapienza femminile libera di godere e di dire. Credo che la sfida posta alle nostre coscienze contemporanee dal

rimosso che bussa, con i sintomi di una civiltà borderline, così ben definiti da Elena Ferrante come "*smarginatura*", e da Green come "*follia privata*", sia di aprire quanto possibile nuove strade percorribili al suo ritorno.

Ossessionate, divoranti, divorate e scomode, le eroine di Triet. Ma sempre intelligenti e non allineate, sfidano il pensiero comune, aprono, scardinano, ribaltano, provocano squilibrio, spostamento di sguardi, movimento.

Ci piace questo aspetto, e ci piace sapere che questi personaggi non sono usciti in sordina, camminando in punta di piedi, dalla mente dell'autrice, ma con grande scalpore, lunghe, accese discussioni, e scambi di scritture, lettere, e-mail, messaggi, tra Justine e il suo compagno, nella fase della sceneggiatura.

E poi ancora con gli attori, che vengono inclusi con i loro nomi reali a far parte di questa misteriosa sostanza transizionale che è l'opera in corso di realizzazione, dove l'idea prende corpo, un corpo collettivo che fa proprie, e incarna, le parole del testo. Credo che ci piaccia vedere ritratta la non pacificazione della donna, l'aspirazione alla psico-sessualità 'al femminile', pulsione/passione inseparabili e mai del tutto sublimabili, così da sollevare la domanda: che cosa costa essere liberi? Che cosa costa essere coraggiosi? Che cosa costa avere ambizione? •



*Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* di Giuliano Carnimeo, 1972

# TRASCENDERE IL CORPO DI EDWIGE FENECH

## FRATTURE E RICOMPOSIZIONI DI UN'ICONA DEL CINEMA ITALIANO

**Giulio Olesen\***

Nel buio della sala cinematografica degli anni Settanta, la fantasia del pubblico italiano ha prodotto sogni intensi, erotici e violenti. Un decennio trafitto da conflitti fragorosi e lancinanti ha trasmesso sulla pellicola un tumulto di pulsioni generazionali, politiche e di costume, catturate sia dal cinema d'autore che dal cinema popolare. Nel decennio lungo del secolo breve, poche donne hanno trainato le sale di provincia e di prima visione quanto Edwige Fenech. Icona di un cinema tanto apprezzato dal pubblico quanto bistrattato dalla critica, la Fenech e, soprattutto, il suo corpo, ha agitato le coscienze in maniera trasversale. Guardata con sospetto dall'Italia cattolica e con-

servatrice, ma anche da chi lottava per affermare un ruolo nuovo della donna, finalmente sottratta al controllo (ed allo sguardo) dell'uomo, la Fenech e la sua immagine racchiudono in sé le contraddizioni di un paese nuovo e antico. Nata in Algeria da padre maltese e madre italiana, comincia giovanissima a girare l'Europa tra piccole produzioni fino ad affermarsi in Italia sul finire degli anni Sessanta. Ragazza madre, lavora incessantemente a quasi settanta film in poco più di un decennio, film scritti sul e per il suo corpo. Amata, disprezzata, desiderata, invidiata, Edwige Fenech si muove agilmente in un mondo, non solo nel cinema, dominato da uomini.



*La pretora* di Lucio Fulci, 1976.

Difatti, di lei parlano soprattutto gli uomini: i talent scout, gli sceneggiatori, i registi e i produttori che ne hanno plasmato l'immagine cinematografica, e i critici che, nonostante le sonore stroncature dei film di cui faceva parte, ne lodavano le forme. Sono uomini anche coloro che oggi ne rivalutano la carriera davanti la macchina da presa, all'interno di un processo più ampio di riconsiderazione del cinema popolare, dalla B alla Z. In Italia, il corpo della Fenech è spesso il vero protagonista di queste riscritture del cinema di genere, oggetto di proiezioni e nostalgie maschili. Il corpo come simbolo di un immaginario e icona di un desiderio, allo stesso tempo bene di consumo ed inarrivabile simulacro divino. La traiettoria artistica di Edwige Fenech è però quanto più distante da quest'immagine bidimensionale in cui è stata rinchiusa da quanti dal suo corpo sono stati sedotti. Rarissimo esempio all'interno del panorama cinematografico italiano, la Fenech diventa produttrice televisiva a partire dagli anni Novanta fino ad affermarsi a cavallo del nuovo millennio come produttrice cinematografica. È in questo ruolo che dapprima riesce a ritagliarsi

ruoli più seri nella sua carriera di attrice, ormai al tramonto, fino a produrre autori italiani ed internazionali. A chiudere il cerchio, emancipandosi, semmai ce ne fosse stato il bisogno, da quel cinema che l'ha resa famosa, ritorna a recitare sotto la direzione di Pupi Avati in *La quattordicesima domenica del tempo ordinario* (2023).

Non che la Fenech non fosse stata notata dai 'maestri' negli anni Settanta. È però ancora il suo corpo il veicolo espressivo che i registi usano per comunicare con il proprio pubblico. Tognazzi (*Cattivi pensieri*, 1976), Steno (*La patata bollente; Dottor Jekyll e gentile signora*, 1979), Risi (*Sono fotogenico*, 1980), Festa Campanile (*Il ladrone*, 1980), Sordi (*Io e Caterina*, 1980) la vogliono nei loro film sul finire del decennio e sfruttano il valore simbolico delle sue forme. Queste forme sinuose e abbondanti racchiudono infatti le contraddizioni del contesto sociale e culturale italiano e nemmeno i maestri se ne vogliono e possono privare. Gli anni Settanta hanno mostrato e continuano a mostrare un maschio in crisi alla cui tremolante mascolinità si contrappongono donne emancipate sul

piano economico, emotivo e sessuale. L'affermazione della Fenech avviene proprio attraverso un genere che mette in risalto la crisi esistenziale del maschio italiano, il giallo. Rinovato da Dario Argento a partire da *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970), il giallo presenta il corpo femminile come obiettivo principale della violenza di uomini consumati dalle proprie ossessioni. La violenza diviene valvola di sfogo di un trauma esistenziale legato alla perdita di controllo sul femminile. In meno di due anni Sergio Martino dirige l'attrice nel trittico, *Lo strano vizio della signora Ward* (1971), *Tutti i colori del buio* (1972), e *Il tuo vizio è una porta chiusa e solo io ne ho la chiave* (1972), accompagnato da *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (1972) di Giuliano Carnimeo. I film sono costellati da figure maschili violente sia psicologicamente che fisicamente. I personaggi interpretati dalla Fenech sono tormentati da uomini che la vogliono sottomessa, siano essi mariti, padri, o capi di sette dedite a riti sessuali. Pienamente consapevoli del pubblico di riferimento, i film utilizzano l'emancipazione sessuale della donna come un'arma a doppio taglio, delineandola in egual misura sul piano della colpa e della liberazione. Il film di Giuliano Carnimeo porta al culmine questa dinamica presentando una protagonista tormentata dal suo passato dedicato all'amore libero. Il killer che perseguita lei e le giovani inquiline di un palazzo borghese risulterà il padre di una ragazza incapace di accettare l'omosessualità della figlia e deciso a punire le donne colpevoli della sua corruzione.

Al di fuori delle docce bollenti, immancabili protagoniste della filmografia di Edwige Fenech, la desolante rappresentazione del maschio italiano rimane il fulcro del vero cavallo di

battaglia dell'attrice, la commedia. Protagonista di filoni e sotto-filoni della commedia (decamerotica, sexy o scollacciata, militaresca, scolastica, poliziesca), la Fenech si trasforma da oggetto a vero e proprio tema dei suoi film. Il pubblico va a vedere i "film con la Fenech" senza curarsi particolarmente di conoscerne la trama (spesso obiettivamente scarna). I titoli, spesso ideati e imposti dall'esperto produttore Luciano Martino, promettono più di quanto mantengono. Del sesso si parla ma non si mostra, e i nudi sporadici alimentano soltanto le fantasie da pellicola dei maschi che lo agognano. *Quel gran pezzo dell'Ubalda tutta nuda e tutta calda* (1972) di Mariano Laurenti, primo grande successo del genere, si allaccia profanamente al successo de *Il Decameron* (1971) di Pasolini contribuendo a scardinare la morale sessuale del pubblico italiano. Popolato da curati lascivi e mariti cornuti, il film ci mostra ancora donne in pieno controllo del loro corpo e dei propri piaceri. Anche in veste di prostitute, come in *Giovannona Coscialunga disonorata con onore* (Sergio Martino, 1973), risplendono al confronto di uomini che ostentano un potere tanto corrotto quanto impotente. Più spesso, però, Edwige Fenech interpreta professioniste in carriera: insegnanti (*L'insegnante*, 1975) poliziotte (*La poliziotta fa carriera*, 1976), giudici (*La pretora*, 1976), dottoresse (*La dottoressa del distretto militare*, 1976) che relegano al sogno il desiderio di maschi repressi. La comicità più bassa e "corporale" abbonda sui volti sfigurati dall'autoerotismo cameratista dell'italiano medio, prestandosi a divenire lo specchio deformato di una bellezza inarrivabile. Sul finire del decennio non è però più abbastanza per la Fenech. Se finalmente le viene concesso di usare la sua voce in *Io e Caterina*, il cinema non riesce ancora

*L'insegnante viene a casa* di Michele Massimo Tarantini, 1978.





*La quattordicesima domenica del tempo ordinario* di Pupi Avati, 2023.

a scollarle di dosso il suo feticcio. Le televisioni private, catalizzatrici di un cambiamento epocale nel panorama culturale italiano, poggiano le fondamenta per una nuova fase artistica dell'attrice. Negli anni Ottanta, i network televisivi sono ormai i principali finanziatori della produzione audiovisiva italiana e la distribuzione guarda prima al tubo catodico che alla sala cinematografica. Le reti private trasmettono film a tutte le ore attingendo dallo stesso bacino di contenuti che aveva riempito il mercato di profondità del cinema italiano sin dagli anni Sessanta. Le sale chiudono, sostituite da multiplex e centri commerciali. Se gli adulti si chiudono in casa, quel che rimane del cinema popolare punta al pubblico giovane attraverso un immaginario televisivo che ne facilita la successiva finestra distributiva. È il linguaggio della pubblicità, seduttivo ma sanitizzato. Non è più il tempo degli eccessi del cinema di genere se il target del prodotto si trasforma man mano nel pubblico generalista. Sul finire degli anni Ottanta, in un contesto ormai caratterizzato dal duopolio Mediaset-Rai, l'intera produzione audiovisiva subisce un'involuzione verso il contenuto nazionale popolare tanto caro ai distributori pubblicitari. In questo panorama mediatico, Edwige Fenech riesce a reinventarsi e introdursi nei salotti televisivi italiani, dapprima in Mediaset (*Bene, bravi, bis; Risatissime*) e poi in Rai con *Domenica In* fino al *Festival di Sanremo* del 1991. La Fenech presenta una nuova immagine di sé, lasciandosi alle spalle gli sguardi ammiccanti per dar spazio al nuovo ruolo di accogliente padrona di casa nel servizio pubblico. È proprio nel 1991, quando il cinema non chiama più e la carriera da presentatrice televisiva prende la via del tramonto, che fonda la sua casa di produzione assieme a suo figlio Edwin, Immagine e Cinema S.p.a. Mettendo a frutto tutta la sua esperienza nel mondo del cinema e della televisione, attraversa gli anni Novanta producendo fiction per la televisione. Senza rinnegare il proprio passato, nelle interviste che concede per pubblicizzare i suoi lavori comincia a ricomporre il tessuto sfilacciato della sua immagine pubblica questa volta in funzione di sé. Come imprenditrice dello spettacolo sa che ha bisogno del suo nome in locandina per avviare la sua casa di

produzione e si fa cucire addosso i ruoli drammatici che non aveva avuto nei decenni precedenti (*Il coraggio di Anna*, 1992; *Delitti privati*, 1993), fino a scomparire pian piano dietro la macchina da presa. Torna al cinema producendo *Ferdinando e Carolina* (1999) di Lina Wertmüller, passando per il grande cinema internazionale con *Il Mercante di Venezia* di Michael Radford (2004) fino al suo ultimo lavoro per il cinema, *Gorbaciof* (2010) di Stefano Incerti. Nelle interviste è ormai Edwige Fenech la produttrice di successo, ma andiamo verso il periodo dello *stracult*. Le sempre più costose riedizioni in DVD dei film di genere la riportano ancora verso il passato, offrendole passerelle internazionali che ne celebrano la carriera di attrice all'interno di una cornice critica che fanno del suo erotismo un semplice tassello di un mosaico più complesso. Artista polivalente, Edwige Fenech ha navigato con intraprendenza 50 anni di cinema italiano e internazionale, attraversando indenne cambiamenti epocali di forme e contenuti. Il suo contributo al cinema di genere l'ha resa un simbolo di un modello produttivo ormai oggetto di culto da parte di appassionati e cineasti. Su esplicita richiesta del produttore Quentin Tarantino, compare in un breve cameo in *Hostel: Part II* (2007) di Eli Roth come insegnante di pittura e, non a caso, il Generale britannico interpretato da Mike Myers in *Bastardi senza gloria* (Tarantino, 2009) si chiama Ed Fenech. Come e più di altre icone erotiche degli anni Settanta, Edwige Fenech è riuscita a trascendere il proprio corpo o, per meglio dire, ad armonizzarne il significato. Rappresenta oggi la donna per eccellenza di un cinema di genere rivalutato e celebrato, capace di ricomporre la frattura tra oggetto di culto e di consumo. Con determinazione iconoclasta, senza furia e tramite il suo lavoro dietro e davanti la macchina da presa, la Fenech ha riordinato i pezzi di un'immagine frammentata ed eterodiretta, affidata alle fantasie del suo pubblico e al volere di produttori, registi e sceneggiatori più che al proprio. Non più solamente espressione veicolata ma veicolo espressivo della sua immagine. •

\*Bournemouth University, Lecturer in Media

# AGATHA CHRISTIE

## Un cadavere viene scoperto



*Agatha Christie's Poirot*

## Antonella Dugo

Dopo William Shakespeare, Agatha Christie è la scrittrice inglese più tradotta nel mondo, e il suo successo perdura tuttora anche con la trasposizione cinematografica e televisiva dei suoi romanzi e dei suoi racconti. <sup>(1)</sup> Genere letterario minore il romanzo giallo o di enigma, crea indubbiamente un piacere nella lettura, dove si incontrano fantasmi letterari che fanno rivivere antiche paure ed angosce, ma in tutta sicurezza, protetti dalla finzione. Il successo della Christie è dovuto anche ad altri elementi presenti nelle sue storie, nel suo modo di raccontarle, nella struttura temporale della narrazione, che riporta il lettore ad un “c’era una volta” del mondo infantile. Il romanzo di Agatha Christie descrive all’infinito lo sconcerato di fronte a ciò che era indubitabile: una frattura incomprensibile e scandalosa operata in un mondo di persone civili. L’ordine delle cose va in frantumi e ciò che era noto, ripetitivo e rassicurante, come la tavola apparecchiata per il tè con la tovaglia della nonna e le tazze di porcellana si macchia di sangue, ed apre alla rivelazione dell’ignoto, del lato oscuro, momento traumatico dove predomina l’angoscia di morte. Ciò che caratterizza lo stile della Christie è la sua capacità di creare un’atmosfera, dove il noto e il familiare, la casa di campagna, l’albergo londinese, offrono al lettore una cornice di un contesto riconoscibile, evocativo di ricordi e fantasie infantili, entriamo in un gioco fantasmatico, che porta alla luce le nostre paure e ci coinvolge nel mondo immaginario

della Christie, dove partecipiamo complici al suo romanzo familiare, raccontato con la creatività della grande scrittrice. L’omicidio e la scoperta del cadavere si inserisce in modo incongruo nella realtà, provocando reazioni di angoscia di morte sulla quale però prevarrà l’angoscia di non sapere, che attiverà in tutti i personaggi della storia la pulsione di sapere e di indagare per conoscere la verità, scoprire il mistero e così l’ordine può essere ristabilito. “Viene bruscamente rivelato che dietro il mondo delle apparenze, esiste un mondo sconosciuto, minaccioso e pericoloso, di un potere molto superiore al primo... questi due mondi sono in realtà uno solo, il dritto e il rovescio di uno stesso oggetto. Se il capovolgimento è possibile ad ogni istante, è anche possibile scoprirlo per degli indizi estremamente tenui, ed è alla intelligenza che viene affidata missione di intrecciare questi indizi, in una logica che ricostituirà e controllerà il trauma” (*Sophie de Mijolla*). <sup>(2)</sup>

Il processo di conoscere la realtà dei fatti e di risolvere l’enigma sarà guidato da Miss Jane Marple e da Hercule Poirot, figure di età non più giovane, che non godono della fiducia generale, soprattutto della polizia, per il loro modo curioso di indagare e collegare i fatti. Miss Marple chiacchiera molto come tutte le signorine della sua età, vive di quello che può offrire la vita sociale del piccolo mondo del suo villaggio, dove è perfettamente inserita, sembra distratta ma è attenta,

### Miss Marple







Agatha Christie nel 1958

sa ascoltare e soprattutto associare ricordi e opinioni, le più disparate, dai quali troverà un nesso di apparente buon senso, ma che porterà alla soluzione, rivelando una mente spregiudicata, in grado di entrare nel desiderio dell'omicida. Hercule Poirot è straniero, belga riparato in Inghilterra durante la guerra, guarda dal di fuori e un po' dall'alto in basso questi inglesi che mangiano cose disgustose e non si sanno vestire, mentre lui è impeccabile, ordinatissimo, ha grande cura dei suoi baffi, grassottello e un po' ridicolo, si considera un investigatore geniale, che non sbaglia mai, si affida alle sue cellule grigie, alla logica che il delitto sembra aver spezzato e che lui, ragionando, ricostruisce, cercando il probabile movente dell'assassino. È convinto che tutti possono essere colpevoli "il mondo è pieno di brave persone che fanno brutte cose". Nel romanzo A.B.C., l'assassino sfida Poirot annunciandogli il giorno e il luogo del delitto per tre volte e tre persone saranno uccise, ma la pista del movente, non presente nei primi due omicidi, lo porterà a riconoscere l'assassino. Alla fine di ogni romanzo, la modalità della scoperta del colpevole sarà diversa a seconda che ad indagare sia Miss Marple, la quale porterà l'assassino a contraddirsi e a fare un passo falso, mentre Poirot convocherà tutte le persone coinvolte in una stanza e farà un magistrale riepilogo di quanto accaduto e del *cui prodest*, rivelando il nome dell'assassino. Poirot e Miss Marple inoltre sono gli unici personaggi empatici ed in sintonia con il pensiero infantile e prendono in seria considerazione le filastrocche e i racconti dei bambini.

Il personaggio di Miss Marple è stato ispirato dalla nonna-zia della Christie, sorella ricca della nonna materna, che aveva adottato la nipote Claire e visse a lungo nella sua casa. Donna di forte personalità, socievole e generosa, si occupava molto del prossimo che aiutava con consigli e sferruzzando lavori a

maglia. Poirot è un personaggio più composito, di lingua e cultura franco-belga, Agatha aveva passato molti anni in Francia per perfezionare la sua educazione e durante la prima guerra, come infermiera volontaria, si era occupata di rifugiati belgi. I lunghi soggiorni all'estero con la madre e con il marito, se non avevano scalfito il suo grande amore per la campagna inglese e per il suo giardino con le rose, le avevano tuttavia consentito di guardare a quel mondo anche con un occhio distaccato, da straniera. A mio avviso Poirot rappresenta anche alcuni aspetti di Agatha bambina: cresciuta in una famiglia dell'alta borghesia, circondata da donne indipendenti, brillanti ed affascinanti come la madre, che i figli sostenevano che avesse poteri da medium, Agatha, figlia terzogenita, molto più piccola dei fratelli, ebbe un'infanzia solitaria, con la sola compagnia di molti animali. Molto timida ma molto curiosa, si costruisce un mondo di fantasia, tra le luci e le ombre del grande giardino di Torquay nel Devon, che racconterà nella sua autobiografia. Per decisione della madre non frequenta la scuola, da sola imparò a leggere e scrivere prima degli otto anni, il padre le insegnò la matematica, che amò molto. Raramente al centro dell'interesse familiare, guardava ed osservava il mondo degli adulti, idealizzando i suoi poteri di scoperta e comprensione, inventando storie con animali. Come il rapporto con il suo amico cane George Washington, la costruzione di Poirot potrebbe rappresentare un alter ego sul quale proiettare fantasie di grandezza e paure di inadeguatezza e non conformità agli altri. Quale è il movente nei delitti familiari di Agatha Christie? Innanzitutto l'interesse, il denaro, la vittima è una persona facoltosa la cui morte porterà dei vantaggi ad alcuni della famiglia e non solo, ci sono i domestici, i vicini, che possono aspirare al denaro del morto. Non c'è odio da parte del colpevole, d'altra parte la vittima spesso non merita grande rimpianto. La Christie non giudica, non fa la morale, ma racconta, entra nelle relazioni e nelle loro complessità, ed in ognuna trova ambivalenze, risentimenti e frustrazioni. Hercule Poirot e Miss Marple non sono difensori del bene, ma della verità. È interessante notare che, nei suoi romanzi non c'è scissione tra buono e cattivo e tra vittima e aggressore. Con la psicoanalisi sappiamo che la realtà intrapsichica comprende l'aggressività, la sessualità ed altre fantasie che danno forma al mondo esterno, ma la Christie ha sempre dichiarato la sua diffidenza e la sua contrarietà alla psicoanalisi!?

Altro movente è la vendetta, il delitto si consuma in funzione di un intrigo sconosciuto, fatti antecedenti che rappresentano il primo atto della storia che porterà nel secondo tempo ad un omicidio. Ogni personaggio porta con sé il suo passato e il desiderio di cambiare il corso delle cose. Vi è poi l'assassino coniugale dove chi uccide non lo fa per amore deluso, ma per sbarazzarsi del partner diventato di intralcio per un nuovo amore. La sofferenza dell'altro non viene mai considerata, nessuna identificazione con la vittima, ma solo il desiderio di riconquistare la propria libertà. Elementi costanti nelle storie sono la ripetitività dei luoghi e del contesto familiare, la relativa drammaticità dell'assassinio che sposta l'attenzione e l'interesse del lettore sul sospetto e su chi è stato. Il dolore e la sofferenza se sono presenti in alcuni personaggi, vengono poi alleggeriti dall'umorismo della Christie. Il trovare il cadavere di uno sconosciuto nella propria biblioteca è per gli abi-



*Agatha Christie's Poirot*

tanti della casa una vera seccatura, che provocherà una invasione della privacy ed allora meglio chiamare Miss Marple e partecipare con lei alla scoperta dell'assassino.

Ma se tutti possono avere un movente chi è l'assassino? *“La presenza della crudeltà è centrale nell'opera di Agatha Christie, è la molla di tutti i delitti, che si spiegano solo con l'assenza di inibizione dei loro autori, nella misura in cui ognuno, in un dato momento, può avere interesse a sopprimere qualcuno. Mai descritta in termini psicologici, mai esibita con compiacimento, la crudeltà narcisistica è il filo rosso dell'opera”* (Sophie de Mijolla).

Crudeltà narcisistica infantile che perdura in soggetti che presentano un forte investimento libidico su di sé e si relazionano con l'altro per sedurlo e farne oggetto di soddisfazione dei propri desideri. L'assassino è decisamente amorale ma capace di farsi amare incondizionatamente anche se mostra la sua crudeltà. Ed è quindi naturale uccidere per appropriarsi di qualcosa che si ritiene necessario e urgente possedere: il denaro o i beni del padre, madre, nonna, zia, moglie e sorella. Il cinema e la televisione hanno realizzato numerosi adattamenti ispirati ai romanzi della Christie, producendo film e serie televisive di grande successo. Gli adattamenti cinematografici con cast stellari, attori del calibro di Peter Ustinov, Albert Finney, Kenneth Branagh, molti di fattura anglosassone, rispettano le caratteristiche stilistiche dei romanzi, con la grande cura dei luoghi e degli ambienti e soprattutto interpretazioni dei diversi personaggi da quelli principali a quelli secondari estremamente convincenti.

I film, tratti dalle sue opere, aggiungono all'immaginazione dello spettatore lo sguardo, il cercare di scoprire l'indizio nascosto creando un gioco di caccia alla verità in competizione con gli investigatori: scoprire l'assassino prima di Poirot alla fine del primo tempo. *Testimone d'accusa* (1957) con la regia di Billy Wilder è considerato il migliore dei film ispirati alla Christie. Non c'è Poirot ma un grande avvocato londinese che conduce le indagini sicuro della sua esperienza e conoscenza della psiche umana, ma cadrà miseramente nel tranello costruito dal testimone d'accusa, mentre l'assassino bello e seduttivo con l'aria da innocente si rivelerà spietato e privo di scrupoli. Da ricordare la serie tv con David Suchet in *Agatha Christie's Poirot* (1989).

L'unico assassinio che non è riuscito alla Christie è stato il suo desiderio di liberarsi di Poirot. Scrive nel 1938: *“Siamo amici e soci. Finanziariamente gli sono molto grata. D'altra parte, lui mi deve l'esistenza stessa. Nei momenti di irritazione gli faccio notare che mi basterebbe qualche tratto di penna (o qualche battuta di macchina da scrivere) per distruggerlo completamente. Lui mi risponde pomposo: “È impossibile sbarazzarsi di Hercule Poirot, è troppo intelligente”. E così, come sempre, l'ometto ha l'ultima parola.”* •

<sup>1</sup> Agatha Clarissa Miller (1890-1976) scrisse tutte le sue opere con il cognome del suo primo marito Christie: trentadue romanzi, cinquantanove racconti, testi teatrali, radiodrammi, sceneggiature.

<sup>2</sup> Sophie de Mijolla Mellor: assassinio familiare, approccio psicanalitico ad Agatha Christie – Borla 1996.



# LIGHTS! CAMERA! ALICE!

## La vera storia della prima regista nel cinema, Alice Guy Blaché

### Flavia Salierno

Partiamo da un documentario, quello dedicato proprio a lei. *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché*. Guardarlo è stata una rivelazione per chi, come me, appassionata di cinema, ha sempre seguito anche il percorso artistico declinato al femminile. Presentato a Cannes nel 2018, il documentario è stato applaudito ed ha affascinato la platea grazie non solo al suo stile narrativo, ma anche grazie alla storia stessa, scelta dalla regista Pamela Green.

*Be Natural*, è la frase che la stessa Alice aveva fatto affiggere nei suoi studi: attori e attrici dovevano essere naturali. In anni

in cui tutti dovevano essere in posa. La regista si è cimentata in questa storia coinvolgente, ancor più visto il ruolo delle donne nel fine 800, inizi 900. Le prime immagini, di repertorio, sono rivolte a una ormai anziana bella signora, che, con fare deciso e volitivo, si racconta all'intervistatore. Dopo la sigla di apertura, la storia comincia con l'invenzione del cinematografo, nel 1895, grazie ai fratelli Lumiere. È Jodie Foster a fare la voce fuori campo, e a raccontare questo percorso di vita straordinario.

Alice Guy-Blaché nacque il 1° luglio 1873 a Saint-Mandé,



una città vicino a Parigi, in Francia. Era la figlia di Emile Guy, un proprietario di libreria, e Marie Clotilde Franceline Guy. Alice crebbe in un ambiente borghese e ricevette un'istruzione formale. Crebbe poi in Svizzera con la nonna ma emigrò successivamente in Cile.

Nel 1894, Alice iniziò a lavorare come segretaria di Léon Gaumont, a Parigi, tra i primi a fondare uno studio cinematografico. Fu qui che ebbe il suo primo contatto con il mondo del cinema e iniziò la sua straordinaria carriera nel settore.

Nel dicembre 1895, dopo aver assistito alla proiezione del film *La sortie de l'usine* dei fratelli Lumière, qualcosa si illuminò dentro di lei. Il film dei Lumière voleva dimostrare che la loro invenzione sapeva riprodurre il movimento, ma lei desiderava di più. Voleva raccontare una storia. Nel primo film in assoluto, i Lumière si erano "limitati" a mostrare un treno che entrava in una stazione. Solo un anno dopo, Alice Guy-Blaché, raccontava invece un breve e originale storia. Nel 1896, Alice Guy diresse il suo primo film, *La Fée aux Choux* (La Fata dei Cavoli), che è considerato uno dei primi film narrativi della storia del cinema. Nel 1907, Alice Guy sposò Herbert Blaché, un altro pioniere del cinema. La coppia ebbe due figlie, Simone e Regine. Lavorarono spesso insieme nel settore cinematografico, con Herbert che svolgeva il ruolo di produttore e Alice che dirigeva i film.

Nel corso della sua carriera, Alice Guy-Blaché si trasferì negli Stati Uniti e fondò la sua casa di produzione cinematografica, la Solax Studios, a Fort Lee, New Jersey, nel 1910. Qui continuò a dirigere numerosi film di successo, contribuendo all'evoluzione del cinema narrativo.

Purtroppo, molti dei film di Alice Guy-Blaché sono andati perduti nel corso degli anni. Sappiamo che ha scritto, prodotto e diretto più di mille film. Tuttavia, alcuni dei suoi lavori sono stati conservati e sono stati oggetto di restauro e preservazione.

Alcuni dei film che sono stati conservati includono:

*La fée aux choux* (1896). Uno dei primi film di Guy-Blaché, spesso considerato il primo film narrativo della storia del cinema.

*La Vie du Christ* (1906). Un ambizioso film sulla vita di Cristo, prodotto da Guy-Blaché durante il suo periodo alla Gaumont.

*Les résultats du féminisme* (1906). Un cortometraggio comico che esplora il tema del femminismo.

*Falling Leaves* (1912). Uno dei film diretti da Guy-Blaché durante il suo periodo negli Stati Uniti.

Nonostante il suo enorme contributo all'industria cinematografica, la carriera di Alice Guy-Blaché subì un declino alla fine degli anni '20, e molte delle sue opere furono dimenticate. Tuttavia, il suo lavoro è stato rivalutato dagli storici del cinema e dagli studiosi del femminismo negli anni successivi, e oggi è riconosciuta come una delle figure più importanti nella storia del cinema, non solo per il suo talento artistico, ma anche per il suo ruolo pionieristico come una delle prime registe donne.

Anche se non è stata necessariamente una leader del movimento femminista, il suo lavoro e la sua presenza nel campo cinematografico hanno contribuito al progresso della causa femminile e alla lotta per l'uguaglianza di genere.

La sua storia è sempre raccontata come fosse un giallo con indizi da ricostruire, per l'opera di rimozione che della sua storia è stato fatto. Forse proprio perché donna. Il ruolo delle donne, infatti, nel cinema è stato spesso minimizzato o ignorato nella narrazione tradizionale della storia della settima arte.

A volte le storie vere superano di gran lunga, per fantasia, quelle di finzioni fiabesche. Il percorso di vita e artistico della prima donna regista è di per sé un bellissimo film, uno straordinario esempio della passione al servizio della creatività. •



Annemarie Schwarzenbach con Ella Maillart.

# ANNEMARIE SCHWARZENBACH

## Il fascino dell'ombra Ti vedrò nel lato oscuro della luna

**Alba Michelotti**

Zurigo – Giugno 1931. Un uomo percorre distratto il marciapiede e improvvisamente è costretto a fermarsi. In bella vista, nella vetrina di una libreria lo colpisce un piccolo libro con una foto in copertina. Quello sguardo, quegli occhi impenetrabili sembrano attraversare la sua vita e portarlo altrove. Rompe d'impeto il vetro per impossessarsi di quel libro e di quel volto.

*“Amando scese nel sangue più antico, nelle voragini dove giaceva l'orrendo.” (R.M. Rilke – Elegie duinesi)*

È il volto di Annemarie Schwarzenbach. Il libro è *Gli amici di Bernhard*, il primo della scrittrice, pubblicato quando ha appena 22 anni. Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) scrittrice, archeologa, fotografa e giornalista è un'inguaribile viaggiatrice in fuga da se stessa e sempre alla ricerca di un paradiso perduto. Quello della sua infanzia, nella ricca casa di Bocken sul lago di



*Je suis Annemarie Schwarzenbach* di Véronique Aubouy, 2015.

Zurigo, e quello che cerca in ogni creatura che incontra ed ama. Viaggiare è per lei l'ossessiva, inquieta possibilità di riappropriarsi della sua vita. Fugge per ritrovarsi. Negli anni che conducono alla seconda guerra mondiale la giovane Annemarie, inizia una serie di viaggi che abbracciano Est ed Ovest: la Russia, la Persia, il Marocco e il Congo, l'Europa del nord, gli Stati Uniti fino ad arrivare in India. Raggiunge orizzonti tanto vasti da essere inconcepibili per una donna di quegli anni rendendola sorprendentemente vicina all'inquietudine dell'anima cosmopolita contemporanea. I viaggi in Medio Oriente la segnano più di altri e rivelano a lei stessa e a noi qualcosa della voragine che la abita. Con Ella Maillart sono le prime donne a percorrere da sole, a bordo di una Ford, la rotta che da Herat porta a Kabul. Ne nasce un libro: *La via verso Kabul*.

Annemarie fotografa, Ella scrive appunti. Bevono il tè nelle tende delle tribù pashtun, attraversano le tempeste di sabbia e i deserti di cardi. Il deserto diventa per Annemarie storia e metafora della sua vita.

In *Morte in Persia*, pubblicato solo postumo, nel 1995, che lei stessa definisce "diario impersonale", torna a raccontare dei suoi giorni in quelle valli desolate, fotografa uno scenario di dolore universale che oltrepassa la cronaca del viaggio e disegna un itinerario interiore colmo di dolore e di seducente bellezza. Un'altra valle, vicino a Theran, dove si reca con il diplomatico francese Cloud Clarac, diventa il fulcro de *La valle felice*, il libro che segna il suo successo e fa di lei un'autrice di culto in Svizzera, Francia e Germania.

In quelle pagine, però, di felicità non vi è traccia.

La struggente valle di Lar fa da sfondo ad un io profondamente devastato. Nelle sere che scendono sempre più velocemente l'aria si colora dei colori dell'angoscia.

I brividi della febbre si alternano al sudore che le inzuppa la camicia e le lava il viso scarno. È assalita dalle allucinazioni, la scuotono sussulti irrefrenabili. Un demone antico torna a consumarla, ha il sapore dell'alcool, l'odore aspro del fumo, danza dentro gli effetti della morfina gettandola nella solitudine più angosciante.

Cerca disperatamente l'amore e nelle sue membra cicatrici si sovrappongono senza possibilità di guarigione. Rientra in Svizzera stremata dalla malaria e dalla morfina e viene ricoverata in clinica, come altre volte, per disintossicarsi e guarire. Ma è con la scrittura che Annemarie esorcizza le sue angosce e realizza il suo sogno di libertà oltre la malinconia. Ripete: "Mi sento viva solo quando scrivo!".

Scrive e fotografa. Cerca parole e cerca immagini per catturare la bellezza. Parole e immagini che mostrino qualcosa di quella parte nascosta della luna che non vede, ma che porta dentro, che l'ha rapita fin da bambina con i suoi freddi riflessi sul lago amato. Annemarie Schwarzenbach ama fotografare ed ama essere fotografata.

Nell'aprile del 2008 con la mostra *Annemarie Schwarzenbach. Eine Frau zu sehen* il Museo Strauhof di Zurigo la presenta come una delle figure più rare e misteriose della scena culturale svizzera del '900.

Quasi 7.000 fra scritti e fotografie documentano i suoi viaggi. Esprimono una sensibilità acuta, una visione amara e, al tempo stesso, lasciano trapelare un rapporto di vicinanza e di condivisione con le persone che incontra. La sua fotografia sociale è una sorta di *pietas laica* tutta femminile. Con essa si schiera dalla parte dei perdenti, dalla parte dell'ombra del mondo. Molto del fascino di questa *suisse rebelle* si trova nei suoi scatti e in quelli che la ritraggono.

"Annemarie, ora ragazzina-maschio, ora giovane donna



*Je suis Annemarie Schwarzenbach* di Véronique Aubouy, 2015.



Annemarie Schwarzenbach.

*in fiore in abito da sera, ora dandy in cravatta, ora sposa-ragazzo, ..., ora donna segnata, ... irraggiungibile, misteriosa come un angelo senza sesso, serio e terribile*". (Melania Mazzucco – *Lei così amata*). Uomini e donne si sentono infallibilmente attratti da lei, dalla tragica grandezza, dal fascino dell'androgino. Vestita, fin dall'infanzia, dalla madre Renè con abiti maschili, Annemarie continua a vestire alla garçonne, una mano in tasca e nell'altra una sigaretta perennemente accesa. Ancora adolescente confida all'amico e maestro di catechismo: *"Sempre e solo verso una donna ho provato una calda profonda inclinazione, un intenso senso di amicizia, tutto il mio giovane e ardente desiderio e posso amare con vera passione solo delle donne"*.

La fotografa Marianne Breslauer, le compagne di viaggio Ella Maillart e Barbara Hamilton, la giornalista Ursula von Hohenlohe e la pilota Maud Thyssen, Carson McCullers che le dedica *"Riflessi in un occhio d'oro"*, Jale, la giovane turca de *"La valle felice"* ed Erika Mann che la inizia all'indipendenza dalla madre e all'impegno politico contro il nazismo. Resterà di lei perdutoamente innamorata per tutta la vita senza essere ricambiata.

Molte donne e nessuna. Dentro il volto di ognuna Annemarie cerca, inesorabilmente, un altro volto, quello di sua madre. Da lei irresistibilmente attratta e respinta, dilaniata e sospesa fra la rigida moralità della sua nobiltà (nipote di Otto von Bismarck) e la sua veemente gelosia. Annemarie tenta anche l'alternativa e sposa a Theran il diplomatico Cloud Clarac. Sepolta nel deserto della sua angoscia, lui lo comprende presto, lei non sarebbe mai stata sua. Vive altrove, nei territori irraggiungibili del suo desiderio.



*Je suis Annemarie Schwarzenbach* di Véronique Aubouy, 2015.

Annemarie percorre distanze infinite per raggiungere gli esseri umani e ne seduce l'anima senza mai trovare casa nel loro cuore.

Chi è davvero Annemarie Schwarzenbach? Difficile dirlo. Difficile riuscire a scriverlo. Alcune biografie hanno tentato di farlo. Lo ha fatto nel 2000 in maniera straordinariamente efficace Melania Mazzucco nel suo romanzo *Lei così amata*. Con la profondità e l'introspezione del suo appassionante racconto ha catturato "il fascino enigmatico di questa vita irregolare e bellissima consumata sullo sfondo della società letteraria cosmopolita degli anni trenta".

Come in un gioco di specchi la sua immagine è stata produttrice di immagini. Nel Documentario *Annemarie Schwarzenbach - Une Suisse Rebelle* (2000) Carole Bonstein ne racconta la breve esistenza, servendosi di magnifiche fotografie e suggestivi frammenti di video della famiglia Schwarzenbach-Wille. Nel 2001 gli svizzeri Donatello e Fosco Dubini firmano *Die Reise nach Kafiristan*. Con un linguaggio visivo che predilige i campi lunghi, il film ripercorre le tappe del viaggio verso l'India di Annemarie ed Ella. Al centro il fascino della Schwarzenbach ritratta soprattutto nella sua veste di esploratrice. Con *Je suis Annemarie Schwarzenbach*, film del 2015, quasi una piès teatrale, la regista francese Véronique Aubouy mostra il processo di selezione dell'interprete che dovrà incarnare Annemarie in un ipotetico film dal titolo *Inconsolable*. Annemarie vi appare l'archetipo di una soggettività dislocata che si riproduce in molte esperienze, in una fluidità identitaria che si moltiplica nelle diverse interpretazioni dei 16 giovani attori. Come Alice in un domino di specchi, la sua figura appare

e scompare, si sfoca in una fotografia abbandonata sul pavimento, si perde nella riproduzione di un gesto, si ripete negli scampoli di vita degli attori alla ricerca della loro identità. Il film (presentato in anteprima a Berlino nella sezione Panorama) lancia una scommessa sull'attualità di questa tragica, magnetica figura.

Sils Maria - Novembre 1943

Linda, la piccola stanza avvolge il suo lento, ultimo precipitare nel buio già fitto. Appena tiepido il sole d'autunno fra gli abeti del Waldhaus è il solo a vegliare su quell'angelo caduto. Lei è sola, completamente sola, come lo è stata in tutta la sua breve esistenza. In bicicletta con l'aria del lago che le sferza il viso, lungo la strada che la conduce a Silvaplana, torna bambina. Pedala staccando le mani dal manubrio, sollevandole verso il cielo, con la luce sul volto. Un sasso appuntito, improvvisamente, interrompe quella corsa felice, la corsa della sua vita.

I suoi occhi grigi, immobili guardano verso un'ultima lontana destinazione. Quasi una profezia, tempo prima ha scritto: "Le tempie fremono: il respiro si affanna.. Il solitario cuore palpitante sussurra con le voci dei pozzi dell'infanzia. (...) La morte si erge dal cerchio magico del mondo. Adesso sprofondato in un sonno cupo. Ed io non sono più". Oh no! Ci piace pensare che lei sia ancora. Che sia là dove è sempre stata, su quel lato nascosto della luna che solo creature come lei ci fanno intravedere svelandoci il fascino dell'ombra, la bellezza della parte oscura della vita. "Ti vedrò nel lato oscuro della luna. Tu gridi e nessuno sembra sentire... Ti vedrò nel lato oscuro della luna" (Pink Floyd - *The Dark Side of the Moon*).

Che sia giunto il tempo di un nuovo film capace di farci sentire ancora la sua voce, di farci rivedere il suo volto!?





# IL MIO POSTO È QUI

## Libera dal patriarcato

### Barbara Massimilla

Daniela Porto con Cristiano Bortone firma la regia del film *Il mio posto è qui*, storia tratta dall'omonimo libro di cui è autrice pubblicato da Sperling&Kupfer. Al Bif&st di Bari il film ha vinto i premi per la miglior regia e la migliore attrice. La storia ambientata nella Calabria rurale del dopoguerra è in parte girata nella bella cittadina di Gerace e in un suggestivo angolo di Puglia. Due attori straordinari Ludovica Martino e Marco Leonardi interpretano i personaggi di Marta e Lorenzo.

Del tutto casuale che la trama abbia connessioni con il film della Cortellesi *C'è ancora domani*, coincidenza in ogni caso significativa, perché l'empowerment femminile e la necessità in questo momento storico di ribadire la libertà

delle donne nelle proprie scelte di vita: sul piano esistenziale, lavorativo, politico e affettivo, rappresentano una sfida ancora drammaticamente attuale. I riflessi del patriarcato contro le donne assumono forme sempre più subdole, sotterranee, per poi esplodere in violenze di ogni genere, sino all'orrore dei femminicidi.

Le mie origini calabresi, essere psicoanalista e fondatrice dell'Associazione DUN – che da anni si prende cura delle donne vittime di Tratta e di violenza – mi hanno avvicinato a questo film con una commozione particolare. La regista e scrittrice Daniela Porto è riuscita ad evocare fedelmente il clima di un Sud represso, ferito dal fascismo e dalla seconda guerra mondiale, intriso di pregiudizi non

solo verso il mondo femminile, ma contro tutto ciò che percepisce diverso e distante da una idea di realtà in cui quella terra e tutto il Paese erano sprofondata, una visione del mondo arcaica e infantilizzante, inginocchiata ai poteri forti e antidemocratici, quelli che assoggettano come appunto il fascismo e in generale tutte le dittature.

Oggi, un modo di pensare patriarcale e omofobo, ancora sottilmente connesso al tragico periodo fascista mai completamente elaborato, riemerge prepotentemente nella realtà del nostro Paese come ‘resto psichico non analizzato’, ‘resto’ parassitato in una piega dell’inconscio collettivo della nazione. Quanto accade alla psiche individuale può essere esteso anche alla psiche collettiva: dalla ricerca psicoanalitica è noto che nelle patologie borderline, narcisistiche e in altri quadri clinici, risulterebbe un blocco nella comprensione della complessità di situazioni limite – dovuto a un’area indifferenziata della psiche – si tratterebbe di affetti irraggiungibili atemporali e originari, che precedono il simbolico e la percezione della temporalità in senso lineare, come appare diversamente in una psiche differenziata. Questi affetti sono disconnessi dalle rappresentazioni. Nel modello dell’indifferenziato applicato all’inconscio non valgono più dunque i principi di determinismo, di temporalità lineare, di causalità, di comunicazione intersistemica, prevale diversamente il vuoto delle rappresentazioni. Tale ‘assenza’ di rappresentazioni sul piano del collettivo, crea nel vissuto di alcuni individui, nei confronti delle catastrofi che colpiscono il mondo (guerre, genocidi, dittature) – una percezione statica della Storia, il paradosso di una Storia priva di memoria, cieca riguardo a fatti e accadimenti traumatici che perdono la complessità del loro significato e cadono nell’oblio, per ritornare inesorabilmente e tragicamente a riemergere – poiché mai rappresentati nella loro luce, mai pertanto metabolizzati nell’elaborazione condivisa e consapevole.

Basti riflettere oggi sui molteplici recenti accadimenti che hanno spinto a regredire verso un passato conflittuale, divisivo, discriminatorio, razzista; assistiamo da più lati a dichiarazioni che coltivano l’ambiguità, senza ammettere a chiare lettere lo sfacelo creato in passato dal fascismo e la sua collusione con il nazismo. Una tendenza a ‘negare’ che pericolosamente si sta diffondendo nel nord del mondo. Lo scrittore Antonio Scurati con la sua trilogia storica su Mussolini (da lui definita di romanzi documentario) ha offerto delle opere di scottante attualità ritenute magistrali dai più autorevoli critici letterari del mondo, soprattutto rompendo un tabù: quello di non toccare materiale storico incandescente come la genesi del fascismo e la sua disfatta, per immergersi coraggiosamente in una analisi sulla memoria storica ricostruendo dall’interno le origini tra violenza e fascismo.

Anche *Il mio posto è qui* ha la preziosità di infrangere pericolosi tabù: non rinuncia a seguire le tensioni innovative di crescita identitaria, di soggettivazione, per asservire gli strascichi e retaggi culturali del fascismo e della monarchia, ancora così vivi in quella società italiana post-bellica.

Entrambi i protagonisti di questo film legittimano con crescente coraggio il diritto di essere loro stessi, di liberarsi dai condizionamenti dei regimi, di volare via dalle pastoie



di un mondo chiuso e retrico. Questa trasformazione verso una vita attraversata dalla libertà e dal desiderio avviene nel film con una tempistica perfetta, tiene per mano i due protagonisti che affrontano un vero e proprio processo di individuazione. Sullo sfondo si muovono i grandi temi del lavoro, della politica, dei diritti umani, della libertà sessuale.



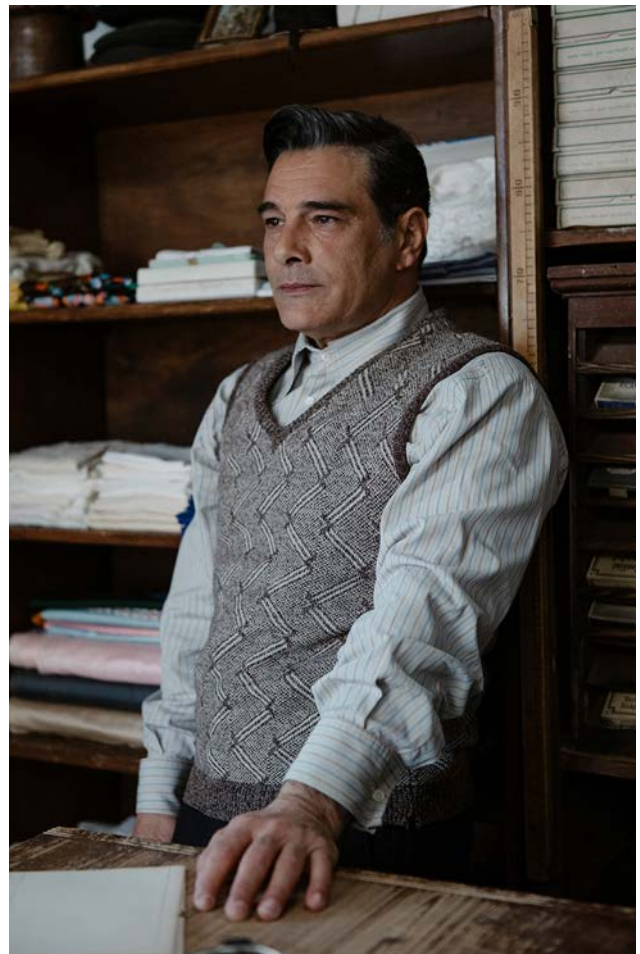
Il tutto si fonde nella dolcezza del paesaggio, nella metafora di una motocicletta che sfreccia in un andare e venire spostando nello spazio i due protagonisti che sognano il cambiamento, all'interno di case dove l'amore si esprime liberamente senza veli, su tavoli dove battere i tasti di una macchina da scrivere realizza con umiltà e pazienza le prospettive dell'emancipazione.

Daniela in modo empatico e potente sei e siete riusciti nell'intento, il riscatto del femminile, ma non solo, l'amicizia tra Marta e Lorenzo a mio avviso rappresenta anche una nuova alleanza tra maschile e femminile, sia sul piano di funzioni intrapsichiche individuali, sia sul piano della relazione uomo donna... nel profondo di questa straordinaria esperienza tra scrittura e immagine cosa desideravi esprimere attraverso di loro?

**Daniela Porto** Ho voluto narrare la storia di una profonda amicizia tra Marta, una ragazza madre nella Calabria del '46, e Lorenzo un omosessuale che aiuta le ragazze a organizzare i loro matrimoni. Marta vive in una condizione difficile, perché costretta a sposarsi avendo partorito un bambino al di fuori del matrimonio, la famiglia la destina a un uomo vedovo che lei non ama – da questo incontro tra Marta e Lorenzo, due emarginati, si svilupperà una bellissima relazione, un reciproco percorso d'individuazione, verso l'emancipazione e la libertà.

Mi piaceva che fosse ambientato in Calabria raccontando una storia femminile di crescita, l'amicizia con un diverso, come diversa viene percepita lei stessa dalla famiglia e dalla comunità, l'unirsi delle loro sofferenze diventa nel corso della narrazione un punto di forza. Anche Lorenzo ha subito disprezzo, umiliazioni, affiancando queste due solitudini, facendosi forza l'uno con l'altro, riescono a realizzare ciò che desiderano e a prendere in mano la loro vita. Alla fine della seconda guerra mondiale, nel contesto di una generale euforia ideologica, c'era da parte dei movimenti femministi una grande speranza che questo ruolo si evolvesse in un cambiamento radicale della posizione della donna nella società. Ma i governi del Paese e i due blocchi politici di centrodestra e sinistra, contribuirono a soffocare ogni radicale cambiamento, consolidando di fatto il potere patriarcale e tradizionalista. Si devono aspettare gli anni '60 affinché, nel contesto di nuove spinte sociali, il tema dei diritti della donna tornasse in primo piano. È interessante notare come il femminismo a quel punto si saldò con le richieste della comunità gay. Proprio per questo motivo mi è piaciuto creare questo sottotesto anche nella mia storia.

Ancora oggi assistiamo a una delle sfide più grandi dell'emancipazione femminile, nonostante ci siano differenze di genere tra uomo e donna, la sensazione è di tornare un passo indietro nella relazione maschile/femminile e nel campo dei diritti civili. La situazione ovviamente è diversa



dal '46, quando mancava totalmente una educazione riguardo a prospettive di realizzazione futura o un'apertura verso una sessualità consapevole. Si passava dalla casa dei genitori a quella del marito, non venivano trasmessi gli strumenti psicologici per affrontare la realtà esterna. La grande chiave violenta del patriarcato è stata quella di non dare alle donne gli strumenti per affrontare il mondo... basti pensare all'Afganistan, il ritorno dei talebani ha tolto il diritto alla donna allo studio.

Nel nostro paese il delitto d'onore è stato abolito nel 1981, spesso si banalizza su questo argomento, ma sono tutte testimonianze di quanto le donne siano state assoggettate nei secoli. Ancora oggi queste discriminazioni sono presenti anche in culture altre, sia contro la libertà delle donne, sia contro l'omosessualità.

La trasposizione dal libro al film è stata una grande esperienza, bellissimo dare corpo alle immagini. Il fatto di essere coregista con Cristiano mi ha aiutata a integrare gli sguardi. Quando abbiamo cominciato a pensare al modo di adattare il romanzo per il grande schermo, il primo passo fondamentale è stato quello di capire lo stile da dare alla nuova opera. Abbiamo deciso di voler proiettare lo spettatore direttamente all'interno del mondo descritto dalla storia. L'idea era quella di farlo entrare a far parte di una vicenda ambientata nel passato, facendogli così sentire come queste emozioni risuonassero anche nel presente. Per questo ab-

biamo scelto ambientazioni molto realistiche, lontane dalla visione patinata del meridione italiano che si vede in tante fiction televisive. Il sud Italia dopo la guerra era un luogo sporco, misero, per certi versi disperato, che potrebbe oggi ricordarci alcuni luoghi da cui provengono molti migranti. Nella scelta delle luci ci siamo ricordati come in questi luoghi non esistesse ancora l'elettricità. L'illuminazione utilizzava solo lampade ad olio e seguiva il ciclo della luce naturale. Infine, abbiamo voluto portare la macchina da presa all'interno della scena, spesso a mano, in modo da creare il più possibile un senso di realismo. •

**Titolo originale: Il mio posto è qui**

**Paese di produzione: Italia, Germania**

**Anno: 2024**

**Regia: Cristiano Bortone e Daniela Porto**

**Soggetto: Daniela Porto**

**Fotografia: Emilio Costa**

**Montaggio: Claudio Di Mauro**

**Musiche: Santi Pulvirenti**

**Cast: Ludovica Martino, Marco Leonardi,**

**Anna Maria De Luca, Bianca Maria D'Amato,**

**Giorgia Arena, Francesco Aricò, Saverio Malara**

# WELCOME TO THE RIVER

## Dal trauma migrante alla “creolizzazione affettiva”



### Nicola Malorni

Aisha (la giovane nigeriana protagonista del corto), tra le migliaia di donne vittime di violenza e di tratta, riesce a liberare e a rigenerare sé stessa grazie al potere trasformativo dell'affettività gentile, paziente, “che riempie il cuore di gioia e di pace”. È il fiume, o forse lo spirito della dea Oshún, protettrice delle acque dolci e della vita, a sussurrarlo, a lei e a noi, attraverso i versi dell'ac-

qua, simbolo vivificante della vita che accompagna la ricerca di libertà della giovane nigeriana, fino a quando un'epifania di immagini, musica e parole ci informa che “tutto è compiuto”.

È questa la forza curativa dell'ascolto e della condivisione, della narrazione e della simbolizzazione, ed è questo il messaggio di *Welcome to the river* al mondo: non può



esserci salvezza senza incontro, non può esserci speranza senza scambio.

Barbara Massimilla, regista di questo straordinario film patrocinato da Amnesty International Italia, esprime in questo modo la complessità dei processi di cura di cui è testimone grazie all'impegno con l'Associazione DUN<sup>1</sup>: "Trovare la via dell'immaginazione creativa per lenire le ferite dei nostri limiti ci aiuta ad elaborarli e a non desistere dall'essere visionari nel prefigurare possibili vie di fuga dove una buona vita per l'altro è ancora possibile".

Commenta in questo modo il travaglio interiore dell'analista che ha incontrato decine di donne vittime di tratta e di violenza, ma lo fa anche sapendo che queste parole sono le stesse di Aisha, e di quelle donne che riescono a connettersi con il proprio "sogno di salvezza", grazie all'affettività e alla propria immaginazione creativa.

È al suo secondo cortometraggio, Barbara Massimilla, dopo *Intrecci*<sup>2</sup>, nato dall'impegno di DUN nella ricerca di speranza, uguaglianza, e di S-Cambi<sup>3</sup> di culture diverse che mostrano la capacità di intrecciarsi, appunto, *creolizzandosi*<sup>4</sup> - come afferma Édouard Glissant - senza denaturare la propria identità. Ma questa volta la regista, psicoanalista e attivista impegnata dal 2015 nel contrasto delle violenze di genere e, nello specifico, nella denuncia della tratta, tenta su sua diretta ammissione di elaborare attraverso *Welcome to the river* anche il proprio dolore di analista, scaturito da cure difficili che, inevitabilmente, espongono chiunque tenti un percorso analitico con vittime di traumi complessi a sentimenti di impotenza di difficile elaborazione.

Il tema della "cura" come via di salvezza per le vittime di tratta ha ispirato il soggetto e la sceneggiatura del cortometraggio, testimonianza viva di esperienze terapeutiche come quella di Aisha che giunge a riconnettersi con il proprio "genitore interiore" fino a dirsi di poter "essere figlia di me stessa". Nel corso della narrazione assistiamo ad un processo trasformativo che porta la protagonista, attraverso il contatto doloroso con le memorie traumatiche e l'elaborazione delle perdite che hanno segnato la sua infanzia e la sua prima adolescenza alla valorizzazione della propria affettività e appartenenza culturale.

Nell'approccio alla cura dell'Associazione DUN, fedele all'insegnamento junghiano, la psiche è sempre culturale. La via della cura e la salvezza, per questo, si snodano dall'intreccio di ricordi traumatici e di stati regressivi che affiorano nella stanza d'analisi, mutando progressivamente attraverso incontri capaci di veicolare codici affettivi e culturali incentrati sulla fiducia nell'Altro: l'Altro che accoglie, ascolta ed osserva (l'analista con la Sand Play Therapy); l'Altro che dona la propria speranza (una donna dominicana dona un talismano ad Aisha rappresentativo di un Femminile simbolo di tutte le etnie); l'Altro che ricorda che l'amore autentico è gratuito e reciproco (il clochard poeta a cui la protagonista può a sua volta fare un dono); l'Altro che valorizza la propria cultura come fonte di forza e di coraggio (il percussionista senegalese che attiva contro il male il ritmo e la danza). E c'è anche l'Altro transpersonale, la dea dell'acqua e della fertilità Oshún, *genius loci* del fiume Niger che, attraverso i miti e i rituali della propria cultura, è possibile evocare. Lo sa bene



Aisha che con la sua maschera etnica ha un rapporto profondo e taumaturgico: più potente di un talismano, è la Madre ma anche la sua assenza, è il conforto della protezione genitoriale ma anche l'anelito alla separazione trasformativa e, in altri termini, ciò che la psicoanalisi riconosce come "oggetto transizionale"<sup>5</sup>, appunto, oggetto catalizzatore di processi di separazione e individuazione.

Nella stanza d'analisi, anche mediante il dispositivo della Sand Play Therapy, la giovane protagonista vive una nuova esperienza del Limite: se nella sua vita questo si era manifestato come trauma, perdita, separazione, o anche come confine geopolitico e culturale drammaticamente associato al trauma migrante e alla tratta, in analisi si fa luogo accogliente di scambio, sia materiale che immateriale. Aisha chiede al suo analista se può utilizzare nel gioco anche il talismano donatole dalla donna domenicana, incontrata per caso sulla strada che costeggia e affaccia sul Tevere (il fiume del nuovo mondo, un limite anch'esso concreto e simbolico tra il passato traumatico e le opportunità trasformativa del presente). L'introduzione di quell'oggetto (una rappresentazione simbolica di un Femminile multi-etnico) "estraneo" al setting dell'analisi segna l'avvio di un "negoziato" tra dimensioni intrapsichiche e intersoggettive, tra memorie traumatiche coattivamente riattualizzate nella vita e la simbolizzazione di uno spazio libero e protetto (la stanza d'analisi, la relazione analitica, la sabbiera), ove il Limite non è più una barriera ma luogo di scambio fertile e creativo, recuperando il significato profondo di "*Limen*" (per i romani la soglia della *domus*, un

bordo valicabile dal visitatore) e superando invece quello di "*Limes*" (inteso nella lingua latina come barriera invalicabile, confine geopolitico fortificato).

In *Welcome to the river*, come nella stanza d'analisi, il *Limen* esiste per essere sempre travalicato attraverso lo s-cambio creativo con l'Altro. Se il *Limes*, attraverso la forza frammentante del trauma, si era rivelato prima esclusivo (nel senso di escludente, separativo in modo traumatico), inclusivo è invece il *Limen* delle nuove relazioni, permeabili anche all'estraneo e ai timori che l'Altro genera. L'incontro con l'Altro, attraverso il calore dell'affettività, si fa *dun* (focolare, casa), terreno fecondo di *ibridazione*<sup>6</sup> ove è possibile osservare processi che producono, riproducono, neutralizzano, creano, definiscono e ridefiniscono identità e individualità: la relazione promuove, sulla soglia rispettosa e accogliente dell'incontro, il riconoscimento soggettivante e rigenerativo dei diversi attori coinvolti come soggetti *com-patici*<sup>7</sup>.

La narrazione filmica restituisce mitopoieticamente centralità a tutti i soggetti come agenti di trasformazione. Assistiamo, incontro dopo incontro, alla dilatazione creativa dei confini dell'Io di Aisha, attraverso processi integrativi che ne espandono progressivamente il raggio di azione. Sono, infatti, le azioni intersoggettive tra Aisha e gli altri a ridefinire i confini e, nel farlo, delineano sistemi in opposizione così da poter operare una trasformazione imprevedibile sia di questi stessi sistemi che delle soggettività che li abitano: il clochard poeta accetta il denaro di Aisha avvertendola che quella sarà l'ultima volta che prende dei soldi per farla felice; il percussionista se-

negalese suona, ascolta e suona coinvolgendo Aisha in una sorta di rituale sciamanico capace di evocare la dea Oshún, questa volta in riva al fiume Tevere, di fronte alla quale la *madame* nigeriana non può far altro che fuggire: “conosce sempre cattivi, quando viene una strega, l’acqua diventa sabbia per non farsi prendere” – racconta Aisha dei poteri della dea del fiume. *Welcome to the river* è testimonianza di possibili processi di “creolizzazione affettiva”, innescata dall’agire individuale all’interno di una rete relazionale in continuo mutamento: sono agenti di trasformazione tutte le persone che Aisha incontra sul suo cammino (l’analista, la donna domenicana, il percussionista senegalese, il clochard), individui che non si adeguano alle regole del sistema che aveva designato Aisha come vittima. Un sistema relazionale e culturale così riconfigurato permette al “creolo affettivo”<sup>8</sup> di Aisha (un codice affettivo interno reso ibrido e creativo dall’incontro con l’Altro) di passare da un livello all’altro, da un microsistema relazionale ad un altro, e di conseguenza ad elaborare e integrare gli aspetti traumatici della propria identità a favore di altri. Questo processo è reso attuabile grazie alla possibilità di tradurre contemporaneamente la propria individualità su differenti piani: affettivo, relazionale, sociale, immaginale, culturale. Nella stanza d’analisi Aisha ha la possibilità di rappresentare prima per immagini (l’aquila utilizzata in una scena della Sand Play Therapy, simbolo di maleficio), poi per parola, il potere anti-individuativo di un rito religioso-magico di coercizione: “In Nigeria ho fatto il *juju*<sup>9</sup>. Ho giurato obbedienza allo spirito e ai trafficanti, sentivo l’urlo dello spirito, era a forma di aquila. Nel deserto di notte sentivo gli spiriti dei morti, la loro voce urlava nell’orecchio, sono stata violentata in Libia (...)”. Ma in Italia, Aisha e i suoi nuovi “compagni di viaggio”<sup>10</sup> sono attivatori di processi di *creolizzazione affettiva* in base ai quali il concetto di confine come dispositivo escludente, traumatico e dis-individuativo (*limes*) mostra sempre più la sua inadeguatezza, soprattutto nel momento in cui nuovi confini attraversano e intersecano vecchi spazi di appartenenza (i ricordi traumatici di Aisha e la loro riattualizzazione). Per questo, il sistema interno di ristrutturazione che caratterizza la *creolizzazione affettiva* tende a neutralizzare i dispositivi esclusivi della tratta aprendosi a nuovi spazi geopolitici e culturali (dalla stanza d’analisi alla sequenza di incontri con i nuovi “compagni di viaggio”). La stratificazione interna dello spazio di cittadinanza di Aisha si estende a nuovi territori, a differenti soggettività e, attraverso il cinema, potenzialmente al mondo. Per poter abitare il mondo, Aisha deve essere vista o come individuo che “incarna” un repertorio di identità o, all’opposto, come individuo che tenta di riconfigurare lo spazio sociale attorno a sé a partire dalle proprie azioni (nella sabbiera come anche nella vita). È questo secondo punto di vista che mi porta a ipotizzare una nascente “attitudine creola” in Aisha, che dà forma alla prospettiva generale di questo straordinario cortometraggio sul fenomeno sociale, culturale e politico della tratta e della violenza sulle donne: l’accoglienza e la cura delle donne vittime di tratta e di violenza devono poter contare su dispositivi di *creolizzazione affettiva* specifici dei contesti di cura (percorsi analitici e interventi di empowerment in ambito sociale), ma anche non specifici come il cinema sociale e altri interventi di promozione sociale e culturale. •

## Titolo originale: Welcome to the river

Paese di produzione: Italia / Anno: 2024

Regia e Soggetto: Barbara Massimilla

Fotografia: Carlo Sgambato

Montaggio: Silvia Di Domenico / Musiche: Alessandro Salvatori

Cast: Fulfilment Okocha, Ismaila Mbaye,

Gladys Omomoro Stephen, Leonardo Albrigo, Jacob Olesen,

Francis Irene Nunez Dionicio, Mamadou Dembele, Samba Sangare,

Luca Cianflone, Emma Johanna Elisabeth Wedahl

<sup>1</sup> Onlus romana dedicata alle cure psicologiche gratuite ai migranti, rifugiati e, in particolare, alle donne vittime di tratta e violenza. DUN (termine armeno che sta per *casa, focolare*) è stata fondata da psicoanalisti e psichiatri ed opera nel sociale offrendo un luogo di ascolto, riconoscimento e cura per ricostruire la propria casa interiore attraverso l’incontro con l’altro, la riflessione psicologica e la creatività.

<sup>2</sup> Prodotto nel 2022 da Fondazione Migrantes (organismo pastorale della Conferenza episcopale italiana) con la regia di Barbara Massimilla, è stato vincitore di quattordici premi in concorsi cinematografici internazionali.

<sup>3</sup> L’impegno di Barbara Massimilla si concretizza annualmente anche in una delle più apprezzate rassegne cinematografiche del nostro Paese sul tema del fenomeno migratorio e delle violenze sulle donne: “S-Cambiamo il Mondo”. Ideata e curata da Barbara Massimilla, è organizzata annualmente presso la Casa del Cinema di Roma dall’Associazione DUN.

<sup>4</sup> La *creolizzazione* è un fenomeno di ibridazione di lingue e culture, tipico di alcune aree coloniali.

<sup>5</sup> Winnicott D. W., 1951, “Oggetti transizionali e fenomeni transizionali”, in *Gioco e realtà*, Armando, Roma, 1971.

<sup>6</sup> Losi Natale, “Non di sola etnopsichiatria ... Creolizzare le idee e vivere (comunque) felici e contenti”, in *Rivista di Psicologia Analitica, NoiAltri*, Vol. 85/2012 n. 33, Editore Gruppo di Psicologia Analitica, Roma, 2011, p. 119.

<sup>7</sup> Malinconico A., 2009, *Psicosi e psiconauti*, Magi, Roma, p. 42.

<sup>8</sup> Il termine “creolo” fu utilizzato per indicare persone di origine europea nate nelle colonie del Nuovo Mondo, per distinguerle ed enfatizzarne i costumi mutati rispetto agli immigrati di classe elevata nati in Europa. Una lingua creola è invece una lingua ibrida ben definita (con precise strutture di linguaggio) che ha avuto origine dalla combinazione di due o più lingue, senza che si sia verificata la prevalenza dominante dell’una sull’altra.

<sup>9</sup> Una cerimonia in cui il *native doctor* preleva sangue, pezzi di unghia e peli pubici della giovane donna, mischiandoli con delle erbe che costituiranno un preparato da applicare sulle ferite che le vengono appositamente inferte sul corpo. Attraverso il giuramento che avviene in questa cerimonia la ragazza si impegna a pagare le spese del viaggio per arrivare in Europa: contrae così un debito che sarà in realtà sempre molto più alto del costo del viaggio. E in Italia scoprirà che dovrà pagare quel debito barattandolo con la propria libertà. Il *juju* è quindi uno strumento religioso-magico di coercizione: avvia la “schiavitù da debito” e condiziona le donne, incastrandole nel circuito della tratta, convinte che se dovessero rompere il giuramento ne morirebbero, si ammalerebbero gravemente o impazzirebbero. Loro o qualcuno della loro famiglia.

<sup>10</sup> Utilizzo la metafora di “compagni di viaggio”, di cui sono grato a Paolo Aite che considera tali i nostri analizzandi, testimoni partecipanti insieme all’analista del “tentativo analitico”. Nel cortometraggio, come spesso nella vita, eventi apparentemente casuali costellano nell’incontro con l’Altro fattori di trasformazione decisivi.





# GRISELDA

## Donne e narcocultura senza libertà né redenzione

### Adelia Lucattini

Doug Miro, Carlos Bernard ed Eric Newman cosceneggiatori, registi e showrunner, il trio creativo e ben consolidato che nel 2015 ha dato vita alla serie tv *Narcos*, nel 2024 si è ripetuto scrivendo e girando la serie Tv *Griselda*. Nelle due serie Tv, gli sceneggiati raccontano le vicende di due noti narcotrafficienti colombiani coevi, Pablo Escobar e Griselda Blanco. Da sottolineare subito alcune importanti differenze: le scelte di casting e l'accuratezza della ricostruzione storica e la trama piuttosto diversa nei due teleromanzi. *Narcos* è una narrazione cinematografica impreziosita dalla ricercatezza delle ambientazioni tipiche dei docufilm, pur essendo una fiction vera e propria, in cui è descritta l'ascesa e la caduta del crimine organizzato in Colombia, legato al traffico

internazionale di sostanze stupefacenti. La serie *Narcos* è raccontata attraverso i due vertici di osservazione: da un lato osserviamo la versione dello spietato narcotrafficante Pablo Escobar e dall'altro degli agenti della neocostituita DEA (Drug Enforcement Administration) statunitense che gli danno la caccia per anni, con ogni mezzo, nel tentativo di smantellare la rete dei suoi fedelissimi e degli affiliati all'estero. Secondo le dichiarazioni degli autori, la serie è stata pensata per un pubblico soprattutto maschile, di età tra 25 e 34 anni, attratti dalle serie *crime* e interessati al tema del narcotraffico.

*Griselda* invece, è espressamente una biografia romanzata, un *memoir*, a metà tra realtà e finzione, con una finalità narrativa più coinvolgente che realistica, e con un'impor-

tante rivisitazioni degli aspetti biografici della protagonista Griselda Blanco Restrepo.

Sofia Vergara interpreta magistralmente il ruolo di Griselda, la narcotrafficante nota anche come “la madrina” e la “regina della droga”. Storicamente, la Blanco è stata in grado di creare uno dei cartelli della cocaina più pericolosi della storia del crimine organizzato legato al narcotraffico. A fianco di Sofia Vergara, vediamo la superstar colombiana Karol G che interpreta uno dei corrieri della droga, dal legame tanto stretto quanto perverso con Griselda.

La Blanco è rappresentata come una sorta di “pioniera” dell’industria internazionale del traffico di droga. Negli anni Settanta, insieme al secondo marito Alberto Bravo (Alberto Ammann), vivevano a New York City, dove contrabbandavano droga proveniente dalla Colombia. A loro si attribuiscono l’espansione negli Stati Uniti del traffico di droga dalla Colombia, centinaia di sparatorie a Miami e un ruolo diretto in centinaia di omicidi. La serie Tv segue il modo in cui Griselda Blanco raggiunge la vetta della cupola mafiosa, divenendo la potente “madrina” della droga, infine la sua caduta e l’inevitabile percorso verso la cattura. Nella *fiction* è ben rappresentata la traiettoria disegnata dalle sue insicurezze, la dipendenza dalla droga e dal potere che la porteranno a scontare vent’anni di pena detentiva in carcere.

La serie TV inizia con una citazione di Pablo Escobar che afferma: “L’unico uomo che abbia mai temuto era una donna di nome Griselda Blanco”. Vediamo subito Griselda e i suoi tre figli in fuga da Medellin verso gli Stati Uniti, dopo l’omicidio del marito Alberto che l’aveva umiliata vendendola come oggetto sessuale al proprio fratello,

come merce, per saldare un debito di droga. Benché la vera Blanco sia sopravvissuta da bambina alle violenze sessuali da parte del suo patrigno e alla violenza contro le donne nel corso di tutta la sua vita, l’inizio della sua storia nella *fiction* è immediatamente scioccante per il pubblico e immette con violenza nel degrado dell’ambiente del narcotraffico.

L’inizio della miniserie, incentrato su una donna che subisce una violenza atroce, lasciando intendere che sia vulnerabile in quanto donna, può creare un fraintendimento, pericolosamente confusivo, rispetto alla storia e alla personalità della Griselda Blanco storica. Fraintendimento che non sottolinea a sufficienza nel personaggio finzionale, la personalità sociopatica e la crudeltà ferale che impregnerà tutta la narrazione successiva.

Griselda e i suoi figli arrivati a Miami sono accolti da Carmen (Vanessa Ferlito), una sua cara amica, che si offre di ospitarli finché Griselda non sia economicamente indipendente. Carmen che si era riscattata dalla riduzione in schiavitù, come prostituta a Medellin, le offre un lavoro presso la propria agenzia di viaggi poiché crede che Griselda sia alla ricerca di riscatto rispetto alla medesima sorte, a cui erano state destinate poco meno che adolescenti.

Griselda ha in realtà tutt’altri piani, segretamente ha portato un chilogrammo di cocaina negli Stati Uniti e sta cercando di venderla. Ben presto si rende conto che nessuno vuole comprare da lei e che non viene presa in considerazione in quanto donna e con un passato per cui la narcocultura non prevede né libertà né redenzione. La rabbia, l’odio per gli uomini che vive come abusatori e violenti, accende in Griselda un torvo desiderio di rivalsa che la





induce a mettersi in competizione col cartello di Miami, usa il marchio d'infamia che la segna per giustificare la violenza e la crudeltà che mette in atto per creare il proprio cartello, uccidendo con orrida lucidità un neonato e la sua giovane madre. Giungerà a prendere il controllo dell'intera città e arriverà ad uccidere il marito Dario Sepúlveda, interpretato magistralmente da Alberto Guerra. L'attore cubano interpreta la guardia del corpo di Griselda che diviene il suo terzo marito, sospinto dal desiderio di emancipazione dalla vita criminale, per se stesso e per la moglie. Killer dei *narcos* fin da bambino, era nato in povertà e nella miseria più disperante, personaggio capace di cogliere i moti dell'animo di chi lo circonda, innamorato di Griselda di cui riconosce le fragilità e per questo la sostiene e protegge, senza però mai intercettare il disturbo paranoico e il delirio di onnipotenza, che la porterà a comandare anche dal carcere in cui è rinchiusa, ordinando di ucciderlo e di rapire il bambino avuto da lui. Blanco non può sopportare che Dario si sia svincolato dalla narcocultura e sia tornato a vivere dalla madre, nella campagna colombiana dov'era nato. Griselda non può tollerare che Dario abbia deciso contro il suo parere e trasgredendo alla regola per cui dai narcos "si esce solo con la morte". Inoltre, le è intollerabile pensare che Dario abbia sottratto il loro bambino al destino disegnato per lui dalla madre e dalla tradizione "narca" colombiana degli anni Settanta.

La narrazione, oltre che alle vicende legate al narcotraffico, è fortemente incentrata sui temi della maternità forzata e della violenza sulle donne, per alcune delle quali l'unica strada per scampare la morte e talvolta per sperare in un riscatto personale, passa solo attraverso l'illegalità portata all'estremo, al "farsi come uomini" e malfattori. Sono figure femminili che ignorano i diritti delle donne, che non hanno cognizione del femminismo, interiorizzato a livello personale, familiare e collettivo anche in altre culture limitrofe alle loro.

Gli sceneggiatori descrivono Griselda Blanco come una "donna e boss", cinica ma desiderosa di successo e rivincita per se stessa e per i suoi figli. Soltanto con lo svolger-

si del racconto emerge la crudeltà e psicopatia che, con l'uso di cocaina e crack, la porterà ad una follia paranoica, e pluriomicida. Nella Serie Tv, per le donne non vi è emancipazione dalla miseria né elaborazione degli abusi infantili, non vi è alcuna speranza di guarigione dalle ferite dell'anima e dai traumi psichici. Griselda appare impregnata nel profondo da un maschilismo brutale e annichilente, identificata con i suoi abusatori e persecutori. Da bambina vittima innocente, ne diviene l'inconsapevole portabandiera. Accecata dalla sete di vendetta, incistata nella sua mente come un nucleo sordo, si estrania dalla realtà. Sola e delirante, proietta nel mondo la crudeltà che la circonda con macabra violenza, "narca" cruda e rapace, assassina senza anima né coscienza.

Vi sono alcuni limiti nella sceneggiatura, in una serie con una fotografia curatissima e con interpretazioni eccellenti, dai personaggi secondari fino alle comparse.

In una scena centrale dell'ascesa di Griselda Blanco come signora della droga, crudele e paranoica, vediamo sulla melodia del *boogaloo* (un genere di musica latina e di danza popolare negli Stati Uniti dagli anni Sessanta in poi) di Ralph Robles *Come and Get It*: una dozzina di giovani e attraenti donne attraversano impettite le strisce pedonali dal cancello di arrivo Avianca dell'aeroporto internazionale di Miami verso un furgone *Sprinter* che le attende. Il riferimento ad *Abbey Road* ma fine anni Settanta, è calzante e mostra uno stuolo di donne (corrieri della droga) cariche di aspettative, piene di illusioni, seduttive ma goffe, eccessive e volgari.

A partire da questa scena, la serie ha tentato di ritrarre Griselda come una donna che ha provato a dare uno scopo di vita alle donne perdenti e derelitte, senza famiglia, né cultura né possibilità di redenzione, senza passato né futuro, merce, cose, ancorate ad un incerto presente, l'unico che riescono a pensare e vivere. Le strappa alla prostituzione ma le getta freddamente nella trappola della cocaina, da cui tutte in pochi anni diverranno dipendenti e fuori controllo. Sorte che attanaglierà anche Griselda e i suoi figli che, in stato costante d'intossicazione, diverranno paranoici e crudeli.

Anche il tentativo di inserire nella serie una sorta di posticcio femminismo, dimostra esattamente il contrario. Dalla violenza e dagli abusi non c'è riscatto in una società dominata dalla narcocultura, dove le donne sono oggetti, scarti senza valore, senza diritti e a cui è tolta ogni dignità. Per Griselda non c'è emancipazione poiché da bambina e adolescente abusata, deprivata, violentata, venduta, riuscirà a sentirsi forte soltanto identificandosi con gli aggressori, diventando come loro, più spietata e senz'anima, sociopatica ancora più di loro, se possibile.

Blanco è descritta dalle cronache dell'epoca, come una donna spietata e paranoica, in gran parte responsabile degli anni sanguinosi di violenza a Miami tra il 1970 e l'inizio degli anni Ottanta durante l'era dei *Cocaine Cowboys*. Nella versione romanzata realizzata da Netflix, Griselda è rappresentata come una donna imprenditrice che cerca di emergere nel settore del traffico di droga dominato dagli uomini, il che la rende ancora più intraprendente nel far rispettare la sua autorità. Equiparando il traffico di droga a qualunque altra attività imprenditoriale,



messaggio pericoloso soprattutto per un pubblico giovane. La violenza di Alberto avrebbe potuto essere interessante se non fosse che gli sceneggiatori tagliano subito il personaggio sminuendone il ruolo, per l'altro interpretato da Alberto Ammann, attore di talento e con grandi capacità interpretative. Nel tentativo di costruire una motivazione plausibile di come una donna "moglie e madre" possa diventare un boss mafioso, erotizza continuamente la protagonista. L'impressione è che gli *showrunner* mantengano, in entrambi, i vertici di osservazione senza mai prendere posizione: Griselda deve essere disgustosamente violenta e allo stesso tempo costantemente vulnerabile alla violenza sessuale.

Inoltre, si riscontra un'eccessiva riluttanza nel mettere in luce che Blanco fosse aggressiva a causa della povertà e degli abusi sessuali subiti fin dall'infanzia, e che, abbandonata e sola, è sopravvissuta prostituendosi. Gli autori, invece, insistono sul fatto che fosse violenta soltanto perché desiderosa di dimostrare il suo "valore" ai narcotrafficienti uomini. A causa di questa confusione narrativa, Griselda appare come un personaggio senza capacità di pensiero, come una donna criminale che agisce solo per imitazione di Pablo Escobar.

Sofia Vergara offre comunque una bella interpretazione, nonostante l'enfasi sulla sessualizzazione del personaggio che interpreta. Inoltre, la costante minaccia di violenza sessuale, insieme all'idea che i baroni della droga la vedano come un avversario debole, è utilizzato per giustificare la violenza di Griselda anche contro i propri figli. Essere o sentirsi in pericolo nel mondo del narcotraffico, non rende di per se una vittima, né può giustificare centinaia di omicidi.

Il pubblico si aspetta che i narcotrafficienti che vivono nell'illegalità dorata e che commettono crimini violenti,

dovrebbero essere rappresentati nella finzione (*fiction*) come responsabili delle proprie azioni, frutto di scelte devianti. Se queste derivano da storie personali profondamente traumatiche e affondano le loro radici nell'inconscio, andrebbero indagate e maggiormente esplicitate da autori, sceneggiatori, registi e showrunner.

Dove nel racconto finzionale è negata ai personaggi empatia e la capacità di pensare, nello spettatore non vi possono essere comprensione, solidarietà, speranza di emancipazione per i protagonisti stessi, ma solo un'identificazione tout court, particolarmente dannosa se si tratta della narcocultura. Ogni narrazione per trasmettere contenuti interessanti e positivi, per svolgere un ruolo educativo, non può esaltare il Male e la ricchezza ad ogni costo, ma essere ricca di contenuti veicolo di significati e portatori di senso. E infine, che il crimine sia punito dalla legge espressione della società civile, lasciando spazio alla redenzione come possibile via d'uscita e come frutto di una libera scelta. •

### **Titolo originale: Griselda**

Paese di produzione: Stati Uniti d'America

Anno: 2024

Regia: Andrés Baiz, Eric Newman

Soggetto: Ingrid Escajeda, Dour Miro

Fotografia: Armando Salas

Musiche: Carlos Rafael Rivera

Cast: Sofía Vergara, Alberto Guerra, Martín Rodríguez, José Zúñiga, Vanessa Ferlito, Christian Tappan, Alberto Ammann, Aurora Cossio, Carolina Giraldo (in arte Karol G)



# THE GENTLEMEN

## Susie e le altre

### la bella voglia di normalità

#### Adelia Lucattini

*The Gentlemen* è una serie televisiva del genere *action comedy* creata e diretta da Guy Ritchie per Netflix. È uno spin-off del film omonimo del 2019 dello stesso Ritchie. La serie uscita il 7 marzo 2024, prende il nome dal personaggio interpretato da Theo James, Edward “Eddie” Horniman Duca di Halstead.

Edward, ufficiale dei Caschi blu dell’ONU, mentre si trova in Turchia al confine con la Siria, viene improvvisamente richiamato in patria a seguito della morte del padre. Pur essendo il secondogenito, eredita inaspettatamente la tenuta di famiglia di 15.000 acri (6000 ettari) e il titolo di Duca di Halstead. Ben presto Edward a seguito della visita di Susan “Susie” Glass (Kaya Scodelario), scopre che la proprietà è in mano a narcotrafficanti, parte di un impero lati-

fondista dove si coltivano intensivamente piantagioni sotterranee di cannabis. Susan, personaggio centrale della serie Tv, è la rampolla ed erede, suo malgrado, delle attività illecite di una stirpe di narcotrafficanti inglesi. Susie è una giovane donna elegante ed intelligente, colta e raffinata, pragmatica e, all’occorrenza, spietata. La produzione di cannabis, la vendita e la gestione degli affari illegali legati a narcotraffico, sono gestiti da Susie stessa, nella vita “borghese” di una colta gallerista di rare opere d’arte. Poiché il fratello Jack Glass (Harry Goodwins) si dedica al pugilato professionistico ed è un personaggio tanto imbello quanto ottuso, Susie è incaricata dal proprio padre, il criminale Bobby Glass (Ray Winstone) di occuparsi degli “affari”. Bobby Glass compare in ogni puntata, mentre sta scontan-



do una lunga pena in una prigione dorata da cui esercita il suo protervo e violento potere, motore immobile dei traffici illeciti del gruppo criminale di cui è il capo. Appare sempre sul terrazzo di un edificio (che dovrebbe essere un carcere), in un' immane vestaglia di seta, mentre alleva con cura paranoica piccioni viaggiatori e dove riceve numerosi ospiti. Immerso in un lusso sfrenato, è sempre circondato da servitori e chef di prim'ordine.

Fin dalla prima puntata il Duca Eddie si trova a destreggiarsi in un mondo di personaggi minacciosi con programmi nefasti, mentre cerca di proteggere la sua tenuta e restare in vita, con l'apparente mediazione, in realtà la subdola e incalzante opera di persuasione, di Susie.

Fin dall'inizio, la serie appare improntata a esplorare l'intimità affettiva dei due protagonisti, Eddie e Susie, con una sorta di ricerca di un ritorno alle origini da parte di Eddie e per Susan un'emancipazione dall'ambiente criminale da cui proviene, attraverso l'educazione e la cultura. Il racconto utilizza le dinamiche familiari come mezzo per esplorare il lato oscuro della criminalità che si è infiltrata nella nobiltà, ormai impoverita, della campagna inglese con dovizia di primi piani, slow motion e rapidi cambi d'inquadratura. Gli autori, il regista e lo showrunner, mantengono viva l'attenzione degli spettatori grazie al piacevole *humour* tipicamente *British* trasversale a tutta la serie. La trama si snoda su più piani temporali e dimensioni spaziali ben articolate tra di loro, la recitazione è impeccabile e la fotografia curatissima. La raffinatezza narrativa e visuale, sono strumenti che utilizzano

una comunicazione paradossale per mostrare i pericoli che si corrono nel fare affari con la malavita, nonché la drammaticità del non poter più uscire dalla rete criminale, se non con la morte.

Nell'intero arco narrativo della serie Tv, l'unica ad avere un continuum e una coerenza interna al personaggio e alle vicende narrate, è Susan "Susie" Glass. Se non fosse per il *plot* originario *The Gentlemen* (2019) scritto e diretto sempre Guy Ritchie, realizzato come film e nettamente incentrato su personaggi maschili, la Serie Tv avrebbe dovuto essere più propriamente intitolata *The Lady*. Rispetto ad altre produzioni, l'autore e regista che sceglie attrici note al grande pubblico e talentuose, *The Gentlemen* è un raro esempio di una bella sceneggiatura scritta pensando alla centralità di una donna del Ventunesimo secolo, femminista, emancipata, sicura e in cerca di libertà. Susan ha studiato per realizzare un proprio desiderio e per affrancarsi dalla famiglia. Quella che dovrebbe essere, secondo la volontà del padre, una copertura per gli affari criminali della famiglia, è invece il vero Sé del personaggio.

Susie è presentata come una donna stoica e arguta, il cui potere risiede nella sua capacità di avere buon senso e capacità di pensiero, pragmaticità e stile, in un ambiente dominato da uomini avidi, *closed-minded*, violenti e brutali. Sempre composta, raramente mostra la propria emotività che si può scorgere da uno sguardo o una leggera mimica facciale. Da autentica Lady, indossa perennemente un rossetto dal colore rosso acceso e tacchi alti. Su Susie

s'incentra quasi totalmente la seconda metà della serie, che la vede brillantemente giocare tra libertà personale e costrizione familiare.

A differenza del Duca Edward, personaggio fedele al ruolo assegnatogli, Susan ha lo spazio e la possibilità di mostrare le increspature e sottili linee di cesura, i conflitti interni del suo essere una donna pensante in un mare di uomini bruti, capaci del solo pensiero criminale. Le sue fragilità e originalità (*oddity*) sono mostrate man mano che Susan chiede di autonomizzarsi, crescere e di poter cambiare vita. Con lo svilupparsi della storia e la frequentazione tra Eddie e Susie, non è solo un piacere per gli occhi e per l'esplicita piega romantica trattenuta e che stenta a manifestarsi anche alla coscienza dei due protagonisti. Infatti, è evidente che tra il Duca e Susie c'è una chimica speciale. Il tira e molla della loro situazione, è uno degli aspetti che rimandano costantemente un'impressione "salvifica" nello sviluppo della storia personale dei personaggi che si trovano in contesti che non hanno scelto. Entrambi sono stati trascinati dalle proprie famiglie, per lignaggio o per ius sanguinis. Le scene in cui Susie si trova a tu per tu con Eddie, con il padre o con loschi figure che popolano la serie Tv, sono sempre piacevoli e ironiche, benché velate da una nota malinconia, presente in tutti i personaggi per ragioni diverse.

*The Gentlemen* raggiunge picchi di pura arte recitativa e di rappresentazione metaforica delle relazioni umane, quando si addentra nelle dinamiche di potere tra Susie ed Eddie, la loro battaglia per il controllo dell'uno sull'altro e la gestione sul *business*. Eddie per allontanarsene al più presto e Susie ugualmente, ben sapendo che aggirare le regole della

malavita e uscirne richiede tempi lunghi ed una strategia forte, faticosa e spesso dolorosa.

Certamente, *The Gentlemen* ha anche dei punti di debolezza, soprattutto nel non esplorare più accuratamente la psicologia della corolla dei personaggi che costruiscono la storia, sacrificando una parte dello scandaglio psicologico al ritmo incalzante di ogni puntata. Piccole cadute si ravvedono anche nel viraggio dei dialoghi (da fumetto *noir*) in alcune scene, che vedono al centro dell'azione Lord Frederick «Freddy» Horniman (Daniel Ings), fratello di Eddie, che sembrano concedere anche troppo al gusto *pulp* con qualche guizzo *splatter*.

La serie ha la sua forza nella parola, che da scritta diviene declamata attraverso l'interpretazione dei molti attori capaci e con il *physique du rôle*. I giochi di parole ben doppiati in italiano e i diversi piani descritti attraverso i diversi stili linguistici, accenti e un variegato vocabolario: lo stile affettato dei nobili, il linguaggio *cockney* dei *gangsters*, il tipico accento degli *Irish Travellers*. Ogni personaggio e situazione sono sottolineati da sfumature o differenze che rendono molto piacevole e intuitivamente comprensibile, la serie tv in lingua originale.

Poteva essere concesso più tempo per mostrare la progressiva trasformazione interiore di Susan che sente la parte segreta di se stessa inconsciamente rispecchiata e sostenuta dai principi etici e dalla forza interiore di Edward. Il Lord e Ufficiale, sotto la rigida formalità a cui si sente tenuto per rango e per mantenere la giusta distanza da un mondo che disprezza intimamente. Edward s'interroga sulla natura della malavita, sui modi in cui sia possibile subire il suo fascino o esservi trascinati: il fratello maggiore Frederick





“Freddy” Horniman (Daniel Ings) poiché dipende dalla cocaina, i Ward famiglia di *Irish Travellers* (Will Backer, Leah McNamara, John Connors) per marginalità e stigma sociale. Altri nobili caduti nella rete dei *gangsters* narcotrafficanti, poiché incapaci di difendersi e chiedere aiuto o come la madre di Edward, Lady Sabrina (Joely Richardson) poiché prigioniera del segreto che la unisce al guardiacaccia Geoff Seacombe (Vinnie Jones), padre naturale della figlia Charlotte “Charly” Horniman (Jasmine Blackborow).

È proprio Charly, che diviene personaggio di rilievo nelle ultime due puntate, è un’artista squinternata che introduce il tema del potere salvifico dell’amore e della presenza (la costanza dell’oggetto buono) ricevuti da Geoff. L’arte che è viva e creativa in lei non può essere espressa ma solo trasformata, come da tradizione familiare, in un titolo di studio da appendere tra i trofei di famiglia. Apparentemente accondiscendente, sarà proprio quell’esperienza estranea a se stessa, che la porterà a inseguire il suo sogno di essere madre e a tornare per vivere da donna libera, accanto ai suoi affetti, nella tenuta di famiglia.

Charly, giovane donna di poche parole, mostra a Susie come si possa autenticamente essere se stesse, per quanto strane agli occhi degli altri, infrangere le regole familiari, scegliendo la ricerca della verità e di un futuro diverso.

Susie è il personaggio femminile in primo piano e al centro della narrazione, potente nei suoi silenzi, tagliente nelle sue affermazioni, interessante sebbene a tratti violenta, come tutti gli altri malavitosi anche se con modi formalmente eleganti. Il male è multiforme, a differenza delle serie tv come *Narcos* e *Griselda*, in *The Gentlemen* si manifesta sotto le mentite spoglie di un’apparente *first lady*. Susan è la persona più intelligente, solo Edward

può tenerle testa, a mano a mano che apprende da lei nuovi modi di guardare alla realtà e di vivere nel mondo. L’elegantissima Miss Glass sa quando tacere e quando parlare, sa osservare e pensare. Anche per questo lo spettatore ha l’impressione che possa trovare il modo per uscire dalla “lobby criminale” governata dal padre, senza pagare con la vita.

Se neanche Susie può, allora non c’è né libertà né possibilità di ravvedimento o redenzione per nessuno. La serie si chiude proprio su questa domanda, se uniti da un sentimento ancora inconfessabile Edward e Susan potranno sottrarsi insieme al narcotraffico e la tenuta tornare ad essere fertile e produttiva alla luce del sole. La serie lascia in sospeso se conoscere un altro mondo, altre realtà, potranno sostenere il desiderio di Susan, trasformare la disonestà in altruismo e redimersi da una vita trascorsa tra malaffare e violenza, riabilitandosi e interiorizzando l’etica dei diritti e della libertà. •

### **Titolo originale: The Gentlemen**

Paese di produzione: Gran Bretagna e Stati Uniti d’America

Anno: 2024

Regia: Guy Ritchie

Soggetto: Guy Ritchie, Ivan Atkinson, Marn Davies

Fotografia: Alan Stewart

Musiche: Christopher YOUNG

Cast: Theo James, Kaya Scodelario, Daniel Ings, Joely Richardson, Vinnie Jones, Jasmine Blackborow, Giancarlo Esposito, Ray Winstone, Will Backer, Leah McNamara, John Connors, Harry Goodwins.



# NEL TUTTO-MONDO... STRANIERI OVUNQUE

**Sofia Albrigo e Barbara Massimilla**

*Nel panorama attuale del mondo non è più possibile legare l'identità a un'unica radice, ed è necessario entrare nella verità della creolizzazione del mondo, di un'identità che comporta un'apertura all'altro. Soltanto una poetica della Relazione, un Immaginario, ci permetterà di 'comprendere' queste fasi e i rapporti tra le situazioni dei popoli nel mondo d'oggi, e ci autorizzerà, forse, a tentare di uscire dalla prigione in cui ci troviamo.*

Édouard Glissant

*Stranieri ovunque – Foreigners everywhere*, è il suggestivo titolo della 60 Mostra Internazionale della Biennale 2024 curata dal brasiliano Adriano Pedrosa (direttore del Museu de Arte de São Paulo), non a caso di origine latino-americana, a voler dimostrare la crescente attenzione dell'istituzione verso un sistema sempre più globale dell'arte. Da decenni un comitato di artisti aveva invocato gli organizzatori della Biennale di dare spazio alla celebrazione del movimento naif, della pittura folk e *brut* nel campo dell'arte ufficiale, per opporsi a ogni concezione elitaria o subalterna della cultura, per conferire

Julien Creuzet / photo by Marco Zorzanello / Courtesy: La Biennale di Venezia





Julien Creuzet / photo by Marco Zorzanello  
 Courtesy: La Biennale di Venezia

dignità e onore a quei flussi di creatività che erano stati da sempre relegati ed emarginati nelle retroguardie dell'espressione artistica. Per Pedrosa le tracce di questa apertura erano già visibili dall'inizio degli anni Duemila, quando gli artisti contemporanei del Sud del mondo hanno iniziato a viaggiare esponendo in musei e gallerie internazionali. La ricerca artistica del curatore è da sempre stata caratterizzata da studi di tipo etnografico e antropologico, orientati ad analizzare i fenomeni sociali contemporanei a partire dalle loro radici territoriali e storiche.

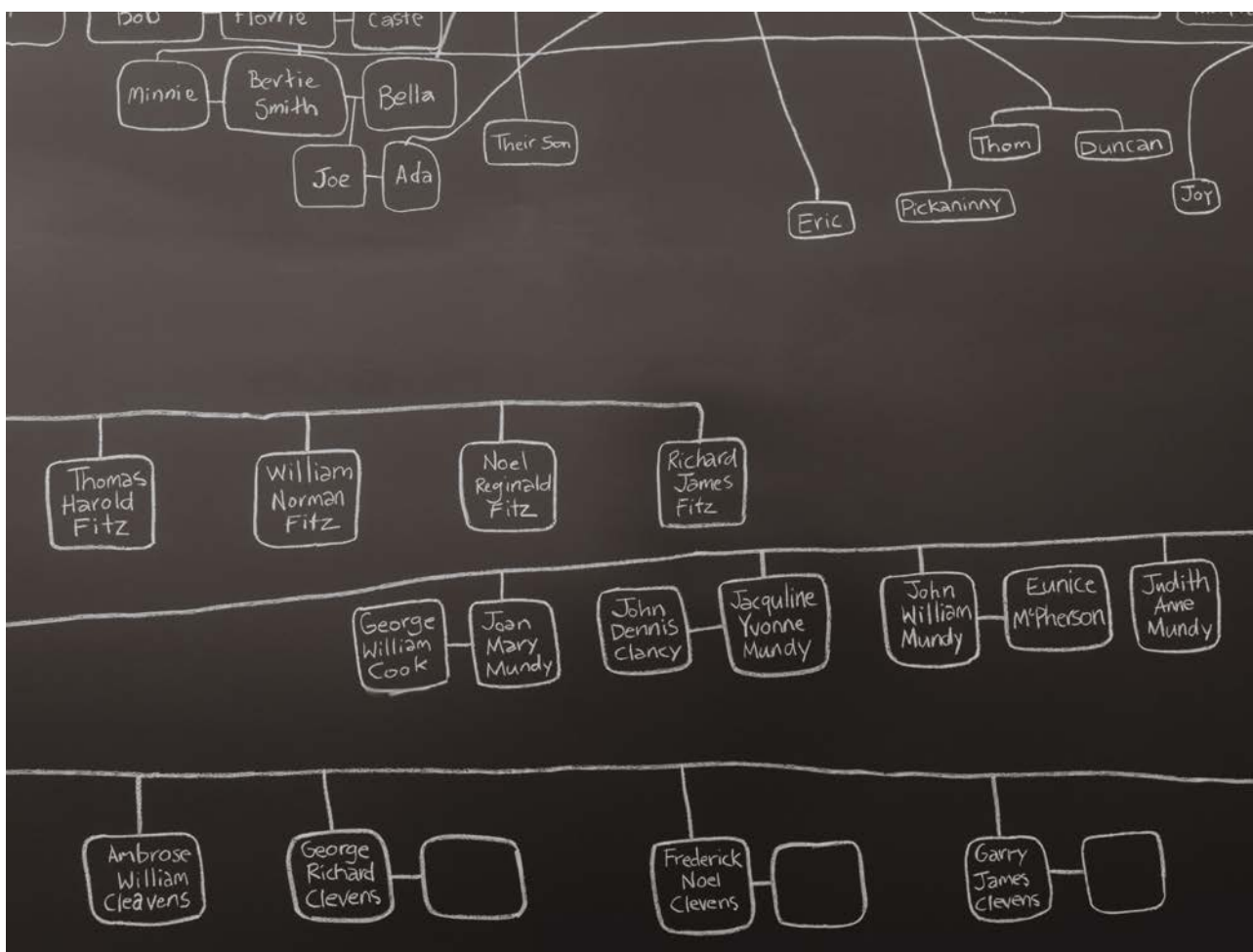
Il *concept* della Mostra riguarda la “*decolonizzazione dello sguardo*”, dopo secoli di colonialismo si respira nell'arte il bisogno di creare un altro ordine delle cose, di materializzare una dimensione etica capace di intrecciare a tutto raggio reti di persone, reti di cose, reti di simboli nella realtà mondo.

Tematiche universali affrontate dall'intellettuale martinicano Édouard Glissant, al quale nel sottotesto sarebbe dedicata la Biennale per le scelte espositive che l'hanno caratterizzata. Glissant ha intrecciato nella sua ricerca liberamente poesia, prosa e saggistica, trasmettendo a tutta la sua opera una inquietudine generativa e un movimento di erranza. Definito lo scrittore creolo dell'opacità perché non interessato ai progetti di trasparenza, di chiarezza, da lui considerate peculiarità di un lessico occidentale.

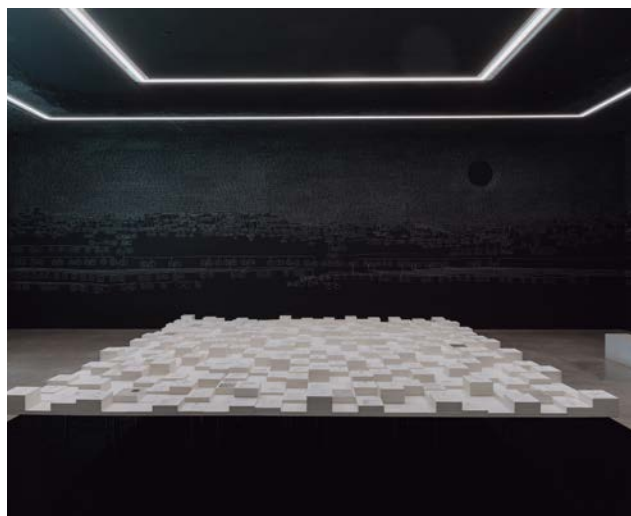
Julien Creuzet, artista caraibico, collega idealmente la Martinica alla Francia in un luogo di echi acquatici intrisi di storia. La presentazione del Padiglione francese ha avuto inizio proprio in Martinica davanti alla casa di Édouard Glissant, per indicare quanto la sua visione filosofica di apertura al mondo

Julien Creuzet / photo by Marco Zorzanello / Courtesy: La Biennale di Venezia





Archie Moore / photo by Matteo de Mayda / Courtesy: La Biennale di Venezia



Archie Moore / photo by Matteo de Mayda  
 Courtesy: La Biennale di Venezia

sia importante per Creuzet. L'esposizione curata da Céline Kopp e Cindy Sissokho risuona poeticamente nel titolo dell'opera, per la scelta delle parole che nella loro opacità riflettono echi di terre che si infrangono le une nelle altre: "Attila cataratta la tua sorgente ai piedi dei pitoni verdi finirà nel grande mare gorgo blu noi ci annegammo nelle lacrime maree

della luna". Parole ibride di senso accompagnano il visitatore mentre si immerge nello spazio, intravedendo forme, ascoltando suoni che le abitano. Una immersione in un intreccio di stimoli sensoriali potenti. Riuscire a distinguere una tarantola nella fitta densità di una foresta tropicale è una ricchezza per lo sguardo dell'artista. Un invito a lasciarsi trasportare. Il movimento è presente fin dalla facciata dove danzano le statue dei continenti, liberate l'una dall'altra. All'interno le correnti sono multiple. "Le storie passate e future dell'Atlantico si intrecciano – sussurrano i due bravi curatori al visitatore – con quelle del Mediterraneo e articolano una moltitudine di miti, alcuni dei quali, come quello di Nettuno, si ritrovano nel Palazzo Ducale. Acque e cascate offuscano la nostra visione. Hanno il potere di rivelare come di rendere invisibili e di ravvivare i nostri sensi, permettendoci di riscoprire memorie collettive. Questi versi sono un invito alla libertà di interpretazione perché molteplici sono i modi di vivere questo progetto. Si presenta come un crocevia, un luogo dove si può incontrare di tutto ma anche per ritrovarsi faccia a faccia con sé stessi". I Leoni d'oro della Biennale 2024 sono andati all'Australia con il collettivo Maori Mataaho e ad Archie Moore, che in "Kith and kin" ha disegnato per mesi a mano con il gesso un monumentale albero genealogico della *First Nation*, sulle orme delle comuni origini descritte nel corso di 65mila anni di storia attraverso 2500 generazioni. Invitando i visitatori a riempire gli spazi vuoti e a prendere atto degli innumerevoli



Julien Creuzet / photo by Marco Zorzanello / Courtesy: La Biennale di Venezia

lutti che sono stati negati nel corso del tempo. I buchi e i vuoti volutamente segnalati stanno ad indicare le interruzioni delle costellazioni affettive dell'artista. La difficile ricostruzione di una appartenenza storica collettiva. I nomi oscurati sono le centinaia di morti di indigeni detenuti nelle carceri... nel ricevere il Leone d'oro l'artista Moore ha dichiarato: "Come l'acqua scorre attraverso i canali di Venezia fino alla laguna, poi al mare Adriatico (...) fino al continente australiano – collegandoci tutti qui sulla Terra, i sistemi di parentela aborigeni includono tutti gli esseri viventi dell'ambiente in una più ampia rete di parentela (...). Siamo tutti Uno e condividiamo la responsabilità di prenderci cura di tutti gli esseri viventi, ora e in futuro".

Il collettivo femminile Maori Mataaho ha creato l'installazione che avvolge l'entrata delle Corderie: un intricato intreccio di cinghie che ricalcano la forma di una culla, realizzata con sapienti tecniche artigianali antichissime tramandate di madre in figlia. Forse un'allusione alla necessità di un contenitore che risvegli l'archetipo della grande madre e della cura dell'universo mondo, così dilaniato da conflitti e da guerre.

Tuttavia, l'elemento di sofferenza che si è registrato nelle critiche degli addetti ai lavori di questa Biennale, rispecchia il fatto che la distinzione tra Nord e Sud del mondo non avrebbe portato 'a dialogo' gli artisti dei due emisferi culturali, come sarebbe stato nelle intenzioni del curatore, ma paradossalmente ha acuito tra loro le differenze. Sostenere l'affermazione e la visibilità degli 'esclusi' non ha bilanciato la valorizzazione di tutti gli artefici della creazione artistica, da qualsiasi luogo provengano. Forse era difficile costruire una alchimia con un

perfetto equilibrio dei diversi linguaggi artistici, forse ha prevalso l'ingenuità del progetto piuttosto che la sua infinita complessità.

Per questo ci preme specificare e celebrare la poetica di Glissant, prescelto come ispiratore di questa 60 edizione. Alla base nel pensiero di Glissant esiste l'intenzione di far interagire il caos del Tutto-Mondo in un ordine creativo dove le *tracce culturali si ibridano in nuove sintesi pur mantenendo la loro specificità*. Gli obiettivi prefissati dal curatore della Biennale Pedrosa sembrerebbero non aver contemplato a pieno la visione filosofica di Glissant.

Il concetto chiave filosofico di Glissant è quello di *creolizzazione*, che definisce come: *incontro, interferenza, scontro, armonie e disarmonie tra le culture*.

Il suo è un pensiero che si oppone all'eurocentrismo coloniale e imperialista perché pone al centro diversamente la molteplicità, la pluralità delle culture. La diversità per Glissant non è semplice differenza ma apertura alla pluralità che abita ogni identità. La sua poetica vive in presenza di tutte le lingue del mondo, perciò la traduzione delle lingue per lui diventa l'arte dello sfiorarsi e avvicinarsi, arte della vertigine e dell'erranza, rinunciare a una parte di sé che si abbandona all'altro... avvicinarsi all'altro senza trasformarsi in lui, mantenendo la propria identità.

Il valore del multilinguismo, di tutte le lingue del mondo, nella poetica di Glissant è una straordinaria metafora della coesistenza tra i popoli e della preziosa relazione tra loro. Non si potrà salvare alcuna lingua lasciando morire le altre. Nel tradurre bisogna rinunciare a rendere il ritmo, le asso-



Photo by Matteo de Mayda

nanze, ma ciò che si abbandona la si affida all'altro, alla lingua dell'altro.

Glissant è il promotore del *pensiero arcipelagico* per il formarsi di quella rete di testi e di voci che si incontrano e si toccano creando una influenza l'uno sull'altro. Avvicinarsi all'altro senza trasformarsi in lui, per abbandonare quelle certezze immutabili in favore di una accettazione gioiosa della realtà in cui viviamo fatta di costante mutamento, relazione e scambio.

Quando si parla di traduzione non si tratta di mimetismo o copia, ma di *incontro*, si parla di intercomprensione poetica... Pur non conoscendo la lingua, si tratta di prendere dagli altri per diventare sé stessi, è un arricchimento, nessuno perde la propria identità, si tratta in sostanza di un dislocamento fruttuoso. Dobbiamo dunque dare un senso al Caos Mondo, non esiste più una unità riduttrice, dobbiamo avere la forza immaginaria e utopica di capire che il caos non è il caos apocalittico della fine del mondo ma diventa contenitore di senso quando se ne concepiscono tutti gli elementi come ugualmente necessari... nell'incontro con le culture del mondo bisogna avere la forza immaginaria di capire che tutte le culture esercitano allo stesso tempo una forza di unità e di diversità liberatrici. "Quello che crea il Tutto-Mondo è la poetica stessa di questa Relazione che permette di sublimare, attraverso la conoscenza del sé e del tutto, sia la sofferenza che l'accettazione, il negativo e il positivo" (Édouard Glissant, *Introduzione a una poetica del Diverso*, Meltemi).

Nelle intenzioni la 60 Biennale aspirava a questo, resta comunque in ogni caso da incoraggiare l'impegno a perseguire in questa direzione, ad estenderne la comprensione e la complessità nell'arte del prendersi cura di ogni forma di vita per il futuro e il bene dell'umanità.

Proprio a fronte di questa filosofia di congiunzione, apertura e scambiare i mondi, ci sembra importante segnalare anche la potente Mostra *Liminal* di Pierre Huyghe, contemporanea alla Biennale presso la Pinault Collection alla Punta della Dogana. Una proposta artistica visionaria in linea con le teorie antropologiche di Philippe Descola. Da molti anni Huyghe si interroga sul rapporto tra l'umano e il non umano, dalle sue opere emergono altre forme di mondo possibili che sono in continuo sviluppo. Anne Stenne la curatrice afferma che: "La mostra è una condizione transitoria popolata da creature umane e non umane, e diventa il luogo in cui si formano soggettività in perenne processo di apprendimento, trasformazione e ibridazione. Le loro memorie si amplificano grazie alle informazioni captate a partire da eventi, percettibili e impercettibili". Senza gerarchie e determinismi si generano nuove possibilità di esistenza, tutte di pari dignità. Si tratterebbe – come sostiene Descola – di mettere in discussione la dicotomia tra natura e cultura per ripensare le società sulla base della condivisione del pianeta in un futuro che ci vede *insieme* oltre le barriere culturali e ideologiche che ci dividono.

# CARLA ACCARDI

## La sfida del segno femminile

Renata De Giorgio

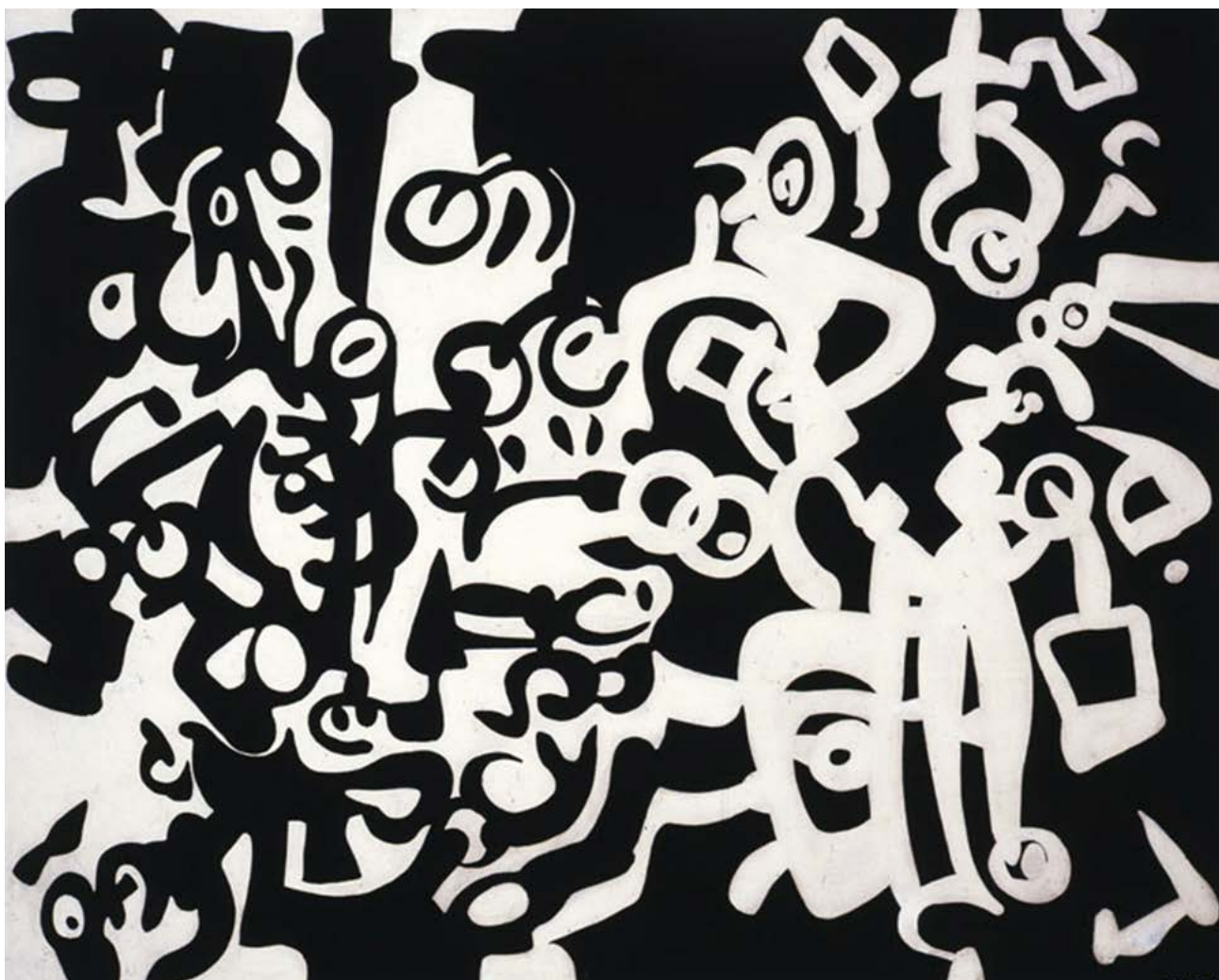


Grande capriccio viola vinilico su tela grezza, 1988.

Artista di respiro internazionale, Carla Accardi, nel centenario della nascita, è stata celebrata a Roma, al Palazzo delle Esposizioni, con una importante mostra antologica che ne illustra ampiamente e compiutamente l'avventura creativa sviluppatasi nell'arco di circa settanta prolifici anni. Molti gli incontri, molte le contaminazioni nazionali e internazionali di una vocazione precoce che la porterà in un breve arco temporale ad opporsi all'arte figurativa ispirata all'oggettiva esistenza delle cose, ormai "spenta e conformista" e ad entrare giovanissima in quella comunità di artisti romani che insieme a lei sposano, nel dopoguerra, la grande stagione dell'astrattismo: un mondo visivo nuovo,

anoggettuale, ideologicamente ed esteticamente sovvertitore delle forme e figure del mondo esterno, alla ricerca di una nuova modalità di essere e di vedere la realtà avvalendosi solo di forme e colori, capace di cancellare l'impronta impressa da una società conservatrice e patriarcale nonché dalla millenaria tradizione maschile dell'arte figurativa occidentale.

Sembrano riecheggiare in questa scelta del '49, a Roma dopo aver lasciato la nativa Trapani, le parole del padre che, di fronte alla precoce vocazione della figlia, aveva detto: "Non si è mai vista una Raffaello donna". "L'arte non è roba per donne" "sentenzierà più avanti Arturo



Negativo positivo caseina su tela, 1956.



Marrone vernice su sicofoil, 1974.

Martini ancor più determinandola a non identificarsi con un'arte focalizzata sul *"protagonismo maschile"*.

*"Sono nata donna per caso mentre non sono nata artista per caso"*. La scelta di una espressività astratta risulterà dunque congeniale ad una personalità desiderosa di rompere con il passato e ricercare l'essenza concettuale, anoggettuale, materica consentita dalle sole forme e dai soli colori che *"parlano alla sensibilità di tutti gli uomini e di tutte le donne di qualsiasi nazionalità essi siano"* e che hanno a che fare con la realtà umana più profonda.

La militanza femminista la impegnerà negli anni '70 per un breve tratto di vita preferendo alla fine liberare la sua ispirazione da istanze politiche attive, seguire la sua vocazione, impegnarsi a trovare la sua arte che diventerà la sua ragione di vita insieme alla ricerca costante dell'autonomia come artista e come donna.

La retrospettiva di questa Grande Signora dell'Astrattismo si sviluppa in sette sale del museo in una sequenza cronologica di quadri sculture disegni installazioni che riescono a restituire la complessità di un percorso creativo variegato e avvincente, con grandi capacità di autorinnovamento e costante trasformazione. Non potendo che procedere a volo d'uccello già entrando nella prima sala si è



Verde senza alcuna tregua vinilico su tela, 2004.

subito catturati dentro la costellazione iniziale della sua pittura segnica con cui l'opera d'arte si impone come pura presenza, come "astanza", direbbe Cesare Brandi, irriducibile a qualsiasi contenuto che non sia il suo essere qua e ora, come "consistenza autonoma" a cui si arriva attraverso la semplificazione, la scarnificazione, il grafismo preistorico.

I segni dell'Accardi, ora sottili ora più corposi, prevalentemente curvilinei, morbidi, ondeggianti sinuosi sulle superfici, hanno la naturalezza e la freschezza di un alfabeto che sembra scrivere sulle tele messaggi labirintici, misteriosi, inizialmente dominati dal contrasto dei neri sui bianchi o dei bianchi sui neri, da una polarizzazione tra il positivo e il negativo, in qualche modo evocativi di una conflittualità radicale, originaria che trova nelle sue composizioni un contenimento sempre quietamente inquieto, mai totalmente pacificato come in Mondrian. "Un desiderio di contraddizione, ho sempre usato la pittura come una ispirazione di antipittura", come se la forza vitale, la carica energetica che esprimono le sue opere, nascessero da una intima inquietudine, dal contrasto tra due polarità antinomiche che ora confliggono ora si inseguono ora si sovrappongono, ora mirano a pacificarsi e ad armonizzarsi per poi tornare a divergere, a divagare, a disperdersi.

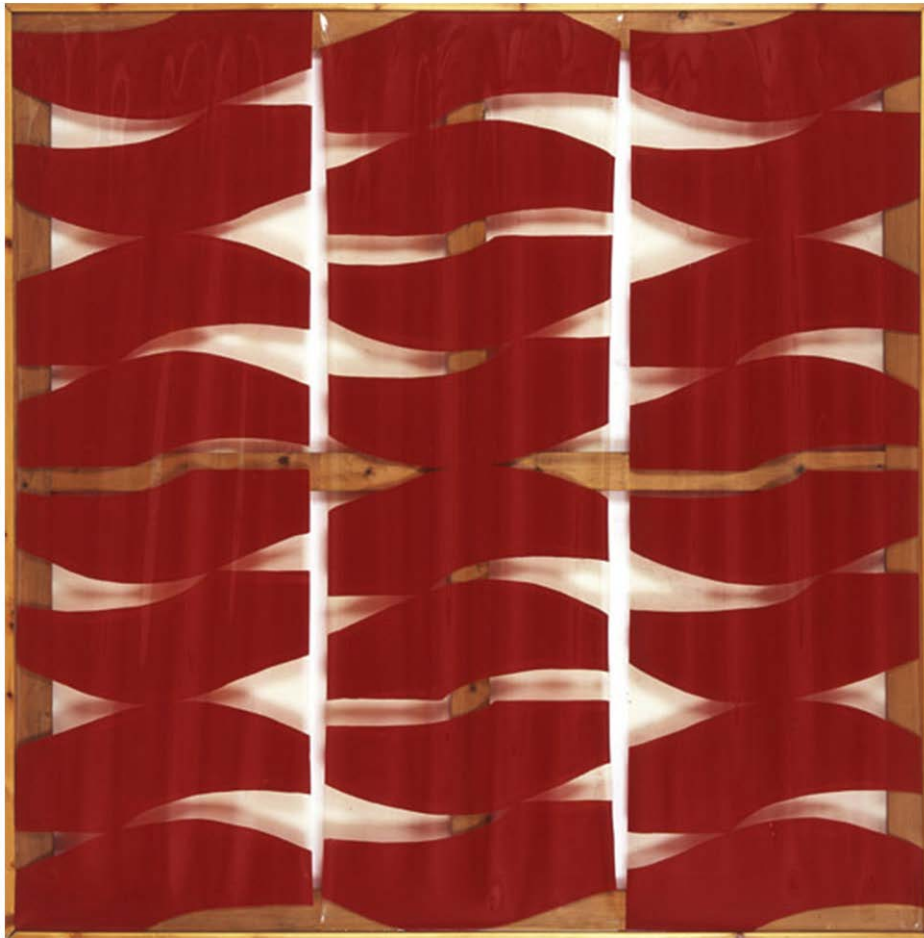
Soprattutto il suo linguaggio di simboli primari sembra animato da una spinta primordiale originata da un fonda-

mento naturale oscuro e immateriale che alcuni chiamano inconscio e che il pensiero creativo accoglie ed elabora per cercare di dare rinnovamento e valore alla vita. In questo senso le sue composizioni di parole senza parole non rimandano a mondi precedenti o ad un universo naturalistico, non ci sono figure né sconfinamenti nell'arte informale: conservano una struttura formale mentre il segno pittorico si addensa e si aggroviglia sotto spinte centripete o sembra dilatarsi e quasi dissolversi animato da forze centrifughe. L'abbandono al segno è inizialmente primario se consente di tornare ai principi essenziali che hanno composto il linguaggio umano.

Poi, come racconta l'artista, tale abbandono è diventato strutturale: "ho dato immagine alla visione strutturalista del Mondo" grazie alla quale la pittura può liberarsi da propositi descrittivi o da pregiudizi conoscitivi di sapore naturalistico. Volendo qui azzardare una visione psicodinamica della poetica dell'Accardi potremmo parlare della presenza di due "anime": la prima densa di emozioni ineffabili, di vissuti impalpabili, dispersivi, propri della dimensione irrazionale della psiche, di un inconscio carico di potenzialità vitali; la seconda votata alla ricerca di un contenimento strutturante, di forme intellegibili che possano esprimere ad un livello più elevato, spirituale, la vita psichica dell'artista e la sua esperienza del mondo.

Procedendo in una esplorazione a volo d'uccello incontriamo, dopo la radicalità del bianco e nero, la scoperta del





Rosso vernice su sicofoil, 1976.

colore: la sensibilità cromatica e il gioco molto complesso che si anima sulla superficie dei quadri, sembrano ispirati dalle origini siciliane e dall'amore per Matisse: pure tonalità ridotte alla loro essenzialità scaldano e rinnovano la vitalità dei segni, senza ombreggiature, senza sfumature: solo spazi per il Verdeblu il Rossoverde il Verderosso il Violarosso il Rosaverde il Violarossoazzurro accostati in maniera da avere la stessa forza del segno, come il caldo e il freddo. Di nuovo contrasti tra i colori complementari, come tra le superfici e i segni, colori anche fluorescenti, vivificanti al pari delle emozioni che sono per gli esseri umani l'inizio del mondo, capaci di toccare, come dice Matisse, "il fondo sensuale dell'uomo e scoprire in essi la verità che dipinge". Rimbalza in questo contesto la famosa metafora dell'arte astratta: un grande pianoforte- anima dalle molteplici corde i cui tasti sono i colori.

Lo sguardo dello spettatore scorre dalle forme ai colori "in ardita tensione cromatica" e ricerca più o meno consapevolmente un senso, una illusoria semplificazione di una dimensione altra, più complessa e inafferrabile come la grande varietà e bellezza del mondo. Il gioco di segni e colori alimenta altresì la suggestione che le sue composizioni siano la mappa delle sue emozioni alla ricerca di una forma capace di integrarle, o racchiudano una breve sognante poesia, una romantica novella, una tempestosa battaglia che unisce istinto e pensiero.

Nei video che la raccontano mentre dipinge su una tela stesa a terra, il pennello procede ora con la calma della scrittura orientale, ora con la cura e l'attenzione di una esperta ricamatrice, ora con la precisione di un monaco amanuense: ondeggia, accarezza la superficie, procede con ritmo rassicurante, sembra dar vita ad un gioco infantile guidato da un adulto che ne asseconda la fantasia compositiva animata da una originaria energia generativa, un mix particolare di abbandono e di padronanza del gesto. Scrive Paul Klee: "L'arte trascende l'oggetto, quello reale come quello immaginario. Essa fa con le cose un gioco ignaro...come un bambino...noi nel gioco imitiamo le forze che creano e creano il mondo".

Costituisce sicuramente un ulteriore momento di crescita e di dialogo con il mondo contemporaneo la scelta dell'Accardi di cimentarsi, negli anni 70/80, con un prodotto industriale di uso corrente: il Sicofoil, una plastica sottile e trasparente a cui sottrae rigidità e freddezza per inserirlo nella sua costante messa in discussione dello statuto stesso del quadro e moltiplicare la complessità del suo sguardo: i fogli, sui quali dipinge i suoi segni colorati, a volte si stratificano producendo trasparenze inusuali, altre volte compongono intrecci complicati ma leggeri, tal altre schiudono finestre o velano la realtà: l'effetto sostanziale è quello di una pittura che, facendosi attraversare dalla luce del giorno, unisce la cultura alla



Triplice tenda vernice su sicofoil telaio in perspex, 1969-71.

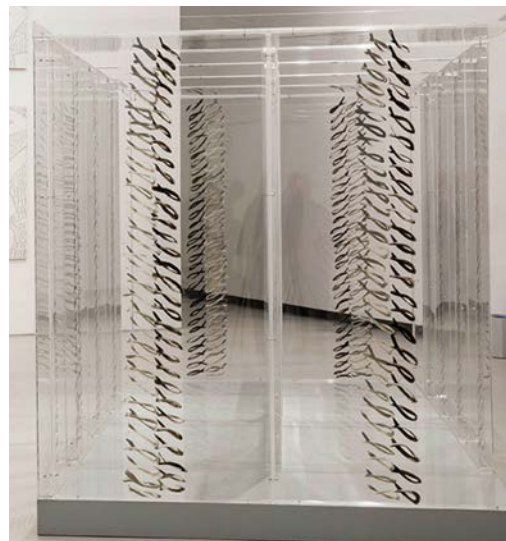
natura con una modalità semplice, abituale. Con lo stesso Sicofoil sperimenterà in modo più completo il superamento della bidimensionalità e l'occupazione dello spazio attraverso installazioni nelle quali è possibile entrare e che spesso ricordano le case elementari disegnate dai bambini. Nella rotonda centrale del Museo è collocata la Triplice Tenda, una installazione con cui sembra compiersi l'integrazione tra pittura e ambiente e che offre una specie di sintesi dell'avventura artistica ed esisten-

ziale dell'Accardi: tre ambienti uno dentro l'altro, colorati dalla luce che attraversa la plastica segnata e in cui è possibile potenzialmente vivere a misura d'uomo. Ci si trova davanti ad una specie di grande quadro tridimensionale, aperto verso tutte le dimensioni, un modello di arte non sacrale in cui coesistono architettura, scultura e pittura, in cui l'originario dialoga con il presente e forse il futuro. Lo spettatore può entrare e porsi "al centro della operazione artistica", immergersi nella pittura, guar-

Orizzonte senza riga. Acrilico su tela, 2005.



Casa labirinto vernice su perspex base in legno, 1999-2000.





Rotoli vernice su sicofoil, 1965-69.

darla dall'interno, vedere il mondo esterno attraverso i segni e i colori dell'arte. Anche il riferimento ad un abitare, un vivere non *“dentro cose pesanti, oggetti convenzionali che si accumulano intorno”* ma in un ambiente-casa rarefatto fresco leggero spirituale, essenziale. *“Arrivare a togliere togliere togliere mi pare un segno della maturità, una parte molto raffinata della maturità”*. Anche il riferimento ad una vita nomade, ad una mente nomade che si consente vissuti fluidi, transitori, avventurosi.

Difficile a questo punto proporre una sintesi di un'artista di lungo corso, di respiro internazionale, restia alle seduzioni della politica delle ideologie delle mode. Il suo stile personalissimo, riconoscibile nella sua lunga e prolifica parabola artistica, è incentrato sul segno, una vera impronta digitale ed elemento unificatore da lei considerato il mezzo migliore per dare visibilità all'energia psichica che ci abita assecondandone *“le inesauribili potenzialità espressive”*. La Accardi non fornisce spunti per la decifrazione simbolica delle sue composizioni: alla mia personale sensibilità mi raccontano le vicissitudini del pensiero che fluttua, divaga, sembra perdersi nelle fantasticherie ma poi si ricompone in un ordine logico anche ripetitivo prima di ripartire e tentare di espandersi oltre i limiti, verso l'infinito. Mi ricordano la presenza delle emozioni e dei sentimenti che complicano, riscaldano, raffreddano ogni esperienza di vita. Mi parlano delle sue

vicissitudini con il femminismo, da cui si fa attraversare e, liberandosi di ogni riferimento ideologico, descrive una identità femminile fatta di un intreccio di fili: la biologia, l'evoluzione personale, i traumi, l'ambiente sociale, la cultura: una dimensione fluida avventurosa resiliente talvolta labirintica come le sue opere.

Più in generale il suo alfabeto è fatto di significanti semplici e universali che nelle sue opere d'arte si organizzano per esprimere la grande bellezza e varietà del mondo, soprattutto la complessità del mondo psichico e della vita: una perenne oscillazione tra l'ordine e il disordine, la comprensione e il mistero, la ragione e la fantasia, la luce e il buio, la natura e la cultura, il conscio e l'inconscio. Cercare una comprensione definitiva e rassicurante è impossibile: la vita, personale e collettiva, è un grande gioco e rimane enigmatica nella sua essenzialità, può essere solo vissuta, trafitta, potremmo dire, parafrasando Quasimodo, da raggi di luce e colori. Una notazione ambiziosa della nostra artista conclude: *“La vita non è arte, l'arte è vita”*.

© Tutte le foto sono tratte dall'Archivio Accardi San Filippo.

# ROBERTO HERLITZKA

## Con lui si chiude la linea che separa i geni dagli altri

*“Qual è ’l geomètra che tutto s’affige  
per misurar lo cerchio, e non ritrova,  
pensando, quel principio  
ond’ elli indige, (...)”*

### Mauro Conciatori

E siamo arrivati alle ultime terzine incatenate della “Commedia”, esattamente il *XXXIII canto del Paradiso*. Dei versi dell’immortal Dante Alighieri, Roberto Herlitzka ne è stato il “geomètra” indiscutibile, “misuratore della terra e dell’umanità”. Ogni singola parola “mossa” dallo straordinario attore torinese prendeva vita, non solo forma, in immensa definizione di un mondo “alto” e di virtù “uniche”. Rime che sembrano scritte appositamente per esaltare le capacità di Herlitzka che come nessun altro controllava e dirigeva la grandezza dell’opera dantesca; di contralto il maestro era, in una sorta di transfert, lo stesso Dante immerso nei passaggi che muovono la vita di noi umani.

Il film, di impianto teatrale, *Herlitzka “IN” Dante*, mostra in 6 canti, per il maestro tra i più significativi della “Commedia”, la perfetta osmosi tra i due grandi geni della cultura italiana, diversi nei tempi e nei modi, entrambi unici; due geni uniti dalla sapienza con la quale esplorano donne e uomini, relazioni e contrasti, amori e tra-

dimenti, dolori e passioni, drammi e historie. Demiurghi della parola con la quale “giocano” per edificare come “geomètri” il grande affresco della vita. Ed ora che Roberto Herlitzka è asceso nel paradiso dei geni, questo film, il suo ultimo, diventa un testamento che racchiude tutta la sua carriera, la sua vita, la sua passione per i versi danteschi. Già provato nel fisico, costretto a stare seduto, Herlitzka usa parola, volto e mani per dar fisicità dove la linea temporale sbarra le porte a sezioni essenziali per un attore. Lui ne fa una forza, esalta i profondi solchi del suo viso, le labbra schiuse in smorfie, le dita dinoccolate pronte a carpire lo spazio e subito dopo a chiudersi in pugni di rabbia compressa, che esplode in lacrime asciutte che illuminano gli occhi. Potenza e bellezza del genio, fragilità e debolezza dell’uomo. Quell’uomo, in senso lato, protagonista della Commedia, che brancola alla ricerca della propria identità, un uomo debole e confuso, vagante per un mondo meraviglioso ma ostile, un mondo nel quale

Herlitzka e il suo doppio (lo specchio che ne riflette il capo posteriore) emergono dalle tenebre di uno spazio vuoto, di un teatro vuoto, di una parete di mattoni a vista, dove tutto è vivo e morto al tempo stesso. Quello dell’uomo è un urlo di vitalità, un’affermazione di essere parte di un mondo dove gli dèi sono scomparsi da un pezzo ed esistono soltanto le rughe del tempo, incatenate sul volto del vate...

*“tal era io a quella vista nova:  
veder voleva come si convenne  
l’imago al cerchio e come vi s’indova;  
ma non eran da ciò le proprie penne:  
se non che la mia mente fu percossa  
da un fulgore in che sua voglia  
venne.”*

*A l’alta fantasia qui mancò possa;  
ma già volgeva il mio disio e ’l velle,  
sì come rota ch’igualmente è mossa,  
l’amor che move il sole e l’altre  
stelle.”*



IN QUESTO SPAZIO PUBBLICHIAMO L'INTERVISTA AL GRANDE INTERPRETE ROBERTO HERLITZKA IN OCCASIONE DEL NASTRO D'ARGENTO ALLA CARRIERA.

# ROBERTO HERLITZKA

## Il lavoro dell'attore

**Lori Falcolini**

→ **Pubblicato su Eidos n. 28/2014**

Roberto Herlitzka è uno dei più grandi interpreti del cinema italiano e soprattutto del teatro per la capacità di ricoprire ruoli, pur diversissimi tra loro, imprimendo a ciascuno intensità e misura. Artista raffinato e poliedrico, con uno stile e una voce inconfondibili Herlitzka comunica emozioni, poesia, ironia. Nei suoi oltre cinquanta anni di lunga e prestigiosa carriera, ricca di premi e riconoscimenti, ha lavorato con i più importanti registi cinematografici e teatrali quali Costa, Wertmüller, Bellocchio, Leto, Mikhalkov, Faenza, Gianluca e Massimiliano De Serio, Piccioni, Sorrentino e ancora Ronconi, Calenda, Lavia, Squarzina, Cappuccio. Tra i film di cui è stato interprete, ricordiamo il pluripremiato *Buongiorno, notte* - nel ruolo di Aldo Moro- *L'ultimo terrestre*, *Marianna Ucrìa*, *L'ultima lezione*, *Il rosso e il blu*, *La città ideale*, fino ai recenti *Bella addormentata*, *La grande bellezza*. Anche la televisione l'ha visto interprete di fiction dagli anni Settanta ai giorni nostri. Citiamo, per ultimo, soltanto pochi dei numerosissimi lavori teatrali che lo hanno rivelato e poi consacrato: *Francesca da Rimini* e *L'Anitra selvatica*, degli anni Sessanta, *Senilità*, *Il ventaglio*, *Zio Vanja*, *Otello*, *Re Lear*, *Elisabetta II*. Nell'ultimo lavoro teatrale accolto con una standing ovation al Mittelfest 2013, *Una giovinezza enormemente giovane*, Roberto Herlitzka dà vita al pensiero e all'umanità di un altro grande maestro, Pasolini.

**Roberto Herlitzka, il monologo teatrale *Ex Amleto*, di cui è regista e interprete, mi ha fatto pensare a un Amleto che "si guarda allo specchio" riflettendo ora un sé "giovane" che è dentro il dramma ora un sé "vecchio" che osserva il suo destino.**

Io ho colto semplicemente un'occasione che mi era stata data dal regista Walter Pagliaro di fare degli incontri su Amleto. Siccome non avevo mai fatto Amleto in scena, ho deciso di dire tutte le sue battute e non quelle degli altri personaggi, tranne qualcuna, per poter dire di aver detto almeno una volta in pubblico tutte le battute di Amleto. Questo è avvenuto quindici anni fa; evidentemente la cosa ha funzionato perché mi chiedono ancora di farlo. Tutto quello che si può dedurre da questo spettacolo è un di più che mi fa piacere; ma io non avevo pensato né

di fare un attore allo specchio, né di fare un giovane o un vecchio. L'unica cosa che ho pensato, meglio sentito, siccome mi ero innamorato artisticamente di Laurence Olivier nel film *Amleto*, è che mi sarebbe piaciuto -come una specie di miraggio- di essere lui; ma, naturalmente, essendo io diverso non ci ho neanche provato. Il senso di nostalgia, di qualcosa che non è stato, può provenire da quell'immagine senza però che sia cambiato nulla nel mio modo di riferire questo personaggio. La grande complessità del testo può suggerire infinite cose. Tanto per fare un esempio, il titolo stesso. Io l'ho trovato perché volevo dire che sono un ex Amleto, non ho più l'età per interpretare questo personaggio; alcuni hanno invece pensato che significasse "da Amleto". Per esempio, nel testo c'è un'enorme quantità d'ironia -spesso il mio pubblico ride- che io ho tirato fuori perché questa corda mi è naturale. Però, non ho dovuto fare alcuna forzatura del testo. Amleto è, come si diceva in un bellissimo saggio, un po' il buffone. Non essendoci questo personaggio come in quasi tutti i lavori di Shakespeare, Amleto è diventato "erede" di Yoric, del teschio. Dicono alcuni, addirittura, che Amleto potrebbe essere figlio di Yoric - aggravando la posizione morale della madre di Amleto (ride)- però queste sono fantasie che possono nascere proprio dalla complessità del testo.

**Che rapporto ha con questo testo teatrale?**

Secondo me, Amleto non è un personaggio; è una persona. I personaggi vivono nel cerchio della loro vicenda; Edipo, Otello, Re Lear esistono in quanto sono al centro di una loro tragedia. Amleto, invece, è capitato in una tragedia. È forse l'unico personaggio teatrale che, secondo me, ha questa particolarità. Lo vedo come una persona che potresti incontrare ed io mi sono avvalso della mia distanza da lui - certamente di età- per poterlo recitare, per potere diventare lui non essendolo neanche per sbaglio. Il mio rapporto con Amleto è diverso da quello con tutti gli altri personaggi teatrali e forse è un rapporto che c'è da sempre. Mi ero innamorato fin da ragazzino di questo personaggio; ho ripetuto le battute infinite volte, da solo, davanti allo specchio e quando si è trattato di farlo, in fondo non ho fatto che ripeterlo anche per gli altri.



**Lei ha detto che la parola, la materia di cui si serve un autore creando, è la quintessenza del teatro moderno.**

Di tutto il teatro. Agli autori che mi propongono un testo teatrale io faccio sempre l'obiezione, se è il caso, di non avere inventato un linguaggio, cioè di avere semplicemente raccontato una storia; magari anche bene, con dei personaggi che sono credibili. Secondo me è importante per il teatro che la parola sia la materia prima e non sia semplicemente un veicolo per esporre una storia. Perché allora va bene un film dove la parola ha un valore secondario ma, in teatro, la ragione per cui si scrive una storia è quella di esporla con delle parole che siano una invenzione. Gli autori non capiscono e si offendono regolarmente; dicono che io voglio una lingua barocca. Io voglio una lingua che sia vera, viva, necessaria. Ecco, questo posso dire circa la parola e d'altronde, se si prende il teatro classico, qualunque esempio si faccia dimostra che si è inventato un suo linguaggio. Il tipo di linguaggio non ha nessuna importanza, purché crei la realtà e questa non sia obbligata dal linguaggio a essere o non essere. Potremmo forse immaginare Pirandello se non avesse inventato quella lingua o Goldoni o chiunque altro? Purtroppo, gran parte del teatro più grande lo facciamo tradotto; per esempio Shakespeare.

**In *Sette opere di misericordia* (regia di Gianluca e Massimiliano De Serio) lei interpreta un personaggio indecifrabile se non per la miseria esistenziale. È vecchio, malato, praticamente muto per la tracheotomia ma anche perché straniero per la giovane donna che piomba nella sua vita solitaria. Che cosa ha significato per lei che è un attore "di parola" utilizzare quasi esclusivamente il registro corporeo?**

In cinema, è un aiuto addirittura non parlare perché un attore è costretto a pensare le parole che non dice. In fondo, i nostri silenzi sono tutti pieni di parole; una pausa è addirittura un buco nero di parole che si addensano al punto da non uscire più. Se il personaggio lo comporta - non si fanno molti personaggi muti a cinema e se si fanno è perché si vuole mostrare che non possono o non vogliono parlare per qualche ragione profonda - questo aiuta a intensificare la propria immedesimazione col personaggio. Se poi è un personaggio che soffre e vive una vicenda così traumatica come quella del film, addirittura è più facile - (ride) nulla è facile - non parlare. Anche perché, le parole che potrebbe dire un personaggio del genere chi le va a trovare? Non sarebbe neanche nato questo personaggio, mi pare, se avesse potuto parlare.

*Il soccombente ovvero il mistero Glenn Gould* regia di Nadia Baldi (foto Gabriele Gelsi)



**Anche in *Il corpo dell'anima* lei interpreta il ruolo di un anziano sceneggiatore, vedovo e misantropo, tutto giocato sul registro del corpo cui fa da contrappunto la sua voce narrante. Mi ha commosso la dignità del personaggio, il suo arrendersi all'*eros*, come in un percorso iniziatico.**

Sì, certamente. La voce narrante è un diario. Salvatore Piscicelli, che è regista e scrittore, ha concepito la narrazione del film in forma di diario; quindi, non semplicemente un'informazione, una riflessione su quello che succede, ma proprio uno scritto letterario. La doppia azione è più chiara, in un certo senso, perché si tratta di due linguaggi molto diversi tra loro. Anche a me il film è piaciuto molto e non ha avuto quello che si sarebbe meritato. È pieno di elementi che funzionano; anche la ragazza – (ride) quella specie di coatta- funziona benissimo. Lo hanno dato molto di notte, in televisione, come se fosse un film a luci rosse! Io, tra l'altro, ho fatto un altro film, *Aria*, che non ha avuto l'onore di essere proiettato, praticamente. Anche lì il tema è forte: un uomo che vuole essere una donna, ma non è un *trans*. Sarebbe valsa la pena.

**Quale secondo lei è la differenza, per un attore, tra cinema e teatro?**

Sono due modi completamente diversi di recitare. In teatro, bisogna trovare una verità che valga non solo immediatamente ma per sempre. Il teatro "classico" - così come io lo intendo - rappresenta una realtà che vale come quella di una poesia, sia per il passato che per il futuro, ossia universale. In cinema si rappresenta una verità immediata, credibile in questo momento. Lo spettatore che guarda un film deve credere a ciò che vede; in teatro, invece, deve credere fantasticamente, immaginando. In teatro si vede una metafora della vita e della morte. Questa è la differenza fondamentale che naturalmente comporta una differenza di recitazione.

**Nel lavoro teatrale *Il soccombente ovvero il mistero Glenn Gould*, la sua recitazione è "musicale", mi ha fatto pensare alle Variazioni di Bach di Glenn Gould. Come "studia" un personaggio?**

Io studio molto a casa, uso tre registratori. Sul primo, registro il testo; se mi viene una frase o una parola che mi sembra ben detta, con la giusta intonazione, la registro sul secondo; poi faccio una specie di scelta di queste "scoperte" e se qualcosa mi piace la registro sul terzo. Piano piano viene fuori tutto lo studio. Naturalmente, non c'è niente di assoluto perché il regista può chiedere qualche altra cosa ed io, in quanto attore, faccio lo strumento. Questo studio - che è un paradigma del mio lavoro - diventa un po' come uno spartito. Se io trovo un'intonazione e la trovo naturalmente non con l'orecchio, con la mente o con la voce ma con tutto insieme, con una specie d'immedesimazione, se necessaria, con il personaggio; se riesco a trovare un modo di dire una frase che esprima veramente quello che il personaggio vuole, la utilizzo. Ecco perché le mie ricerche sul parlato e sui cambiamenti, in un certo senso, sono analoghe a quelle che potrebbe fare un pianista e possono - magari (ride) - sembrare in accordo con Glenn Gould. Anche perché Thomas Bernhard, l'autore del testo *Il soccombente*, aveva orecchio a questo stile. Il suo stile martellato, ripetuto, che oggi viene continuamente imitato, non è frutto di un caso ma di una ricerca. E forse le due cose vanno bene insieme.

**Lei scrive e recita volentieri versi. Per un attore, la poesia è importante?**

Sì, direi che è molto importante perché la poesia è precisamente quella espressione letteraria che varrebbe la pena di mettere in scena. Qualunque testo teatrale di valore non è molto diverso da una poesia perché la poesia è trovare le parole che si vogliono dire in modo totale, indiscutibile, eterno. Le parole di Amleto non sono meno assolute delle parole di una poesia. E questo vale per qualunque autore. Certo la poesia ha, in più, una sua forma decisiva che può aiutare; il ritmo rende più intenso il colore, il significato. Se la frequenti molto, ti accorgi che dentro a una poesia ci sono i suggerimenti ritmici, musicali o di significato che aiutano l'attore a dirla. In più la poesia è scritta in una lingua che è quella, inequivocabile. Come quando dici "Dolce e chiara è la notte e senza vento" (Leopardi).

**Tra le sue interpretazioni c'è anche il ruolo di una nazista novantenne in *Lasciami andare, madre* (Premio Gassman come migliore attore).**

Non era la prima volta che interpretavo un personaggio femminile. La prima è stata ne *Il Misantropo* di Molière con la regia di Walter Pagliaro. Il misantropo, ritiratosi a vita privata, ricorda a voce alta tutto quello che ha vissuto e dà voce a tutti i personaggi, tra cui Célimène. In *Ex Amleto* faccio Ofelia; in *Ex Otello* ho fatto Desdemona cantando anche una canzone composta da me. In una narrazione, viene naturalmente un po' da imitare, mettersi nei panni anche vocali di una donna. In teatro, la cosa può essere anche più forte, mirata. Io trovo che per un attore vietarsi di fare dei personaggi femminili è come togliersi una gran parte di espressioni teatrali. Come per un musicista suonare soltanto Chopin o non suonare Chopin come faceva Glenn Gould. Naturalmente i personaggi femminili non si possono fare in scena, tranne che la vecchia nazista da cui ero truccato. Però, le battute di Giulietta, di Desdemona perché un attore non deve poterle recitare? Lo dico anche perché ho avuto un meraviglioso, geniale maestro che era Orazio Costa. Quando recitava le battute di un personaggio femminile, le diceva come la più grande attrice avrebbe fatto.

**Nel 2013 ha ricevuto il Nastro d'Argento alla carriera. Conta l'età, nell'esperienza di un attore?**

Assolutamente sì. S'impara a recitare molto avanti negli anni. Si può recitare bene anche a pochissimi anni per talento personale però l'esperienza ti fa progredire nella tecnica e ti fa capire che la tecnica permette di esprimersi completamente. Dico sempre che bisogna avere la propria parte talmente sicura dentro di sé da poterla dimenticare e ritrovare nel momento del teatro. Per riuscire a farlo ci vuole attenzione a tutti i propri mezzi, la voce, i gesti e soprattutto i toni. Li vai a trovare nel parlato, nella vita. Tutte le scoperte si possono fare con l'osservazione, con l'ascolto. Addirittura a me, per una sinistra deformazione professionale, è successo nei momenti di vero e proprio dolore, di sentirmi dire "Ecco, tu quando sei disperato fai così". Queste sono cose che quasi è meglio non dire, però sono un estremo che in fondo dimostra che un attore, che ha deciso di esserlo, guarda la realtà. •



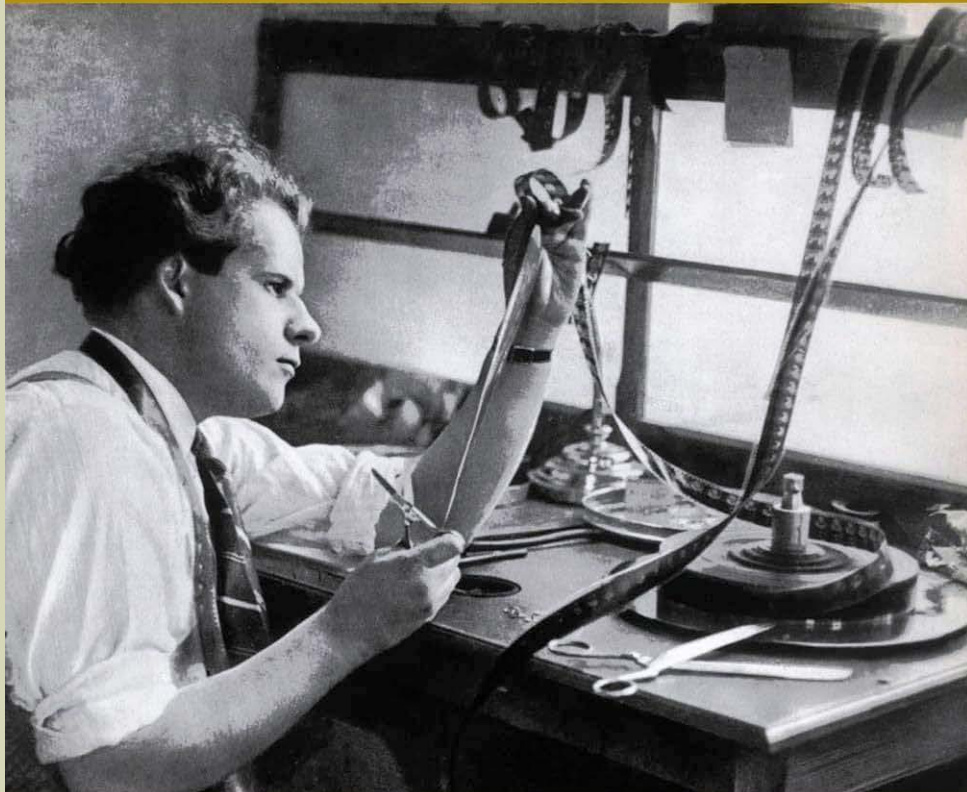
Edizioni Routledge, London 2024.

Saggio di Alberto Angelini sui rapporti fra il celebre cineasta russo e la psicoanalisi.

ROUTLEDGE

# PSYCHOANALYTIC PERSPECTIVES ON SERGEI M. EISENSTEIN'S WORK

Cinema and Psychoanalysis in Soviet Russia



ALBERTO ANGELINI

# eidos 54

## cinema e amore



## EIDOS 2024

*Cari lettori, Eidos ha lasciato il cartaceo ed è entrata nel web. La nostra storica rivista di cinema e psicoanalisi, in stampa fin dal 2004, è immediatamente accessibile e completamente gratuita per tutti coloro che la vogliono leggere online. La comunità dei lettori di Eidos, affascinati dal cinema e dalla psicologia, aumenta numericamente. Non temano, però, quelli che amano la carta stampata e la preferiscono allo schermo del computer o dello smartphone. Chiunque lo desidera può richiedere la propria copia di Eidos, su carta a colori, semplicemente facendone richiesta via web.*

*La comunicazione, globalmente, è molto cambiata in pochissimi anni. Le persone vogliono informarsi attivamente e ciascuno può costruire il proprio palinsesto mediatico selezionando e ricercando le informazioni a cui è interessato.*

*Nel nostro ambito, vogliamo proporre una comunicazione precisa e competente. Pubblicando Eidos sulla*

*rete, speriamo di portare quella qualità di contenuti, in senso cinematografico e psicologico, che la rivista ha sempre offerto, da tanti anni, in versione cartacea.*

*La validità di questa iniziativa, rispetto alla risposta di voi lettori, non è più confermata dalla tiratura e dalle copie vendute dalla rivista. Nella pubblicazione online, questa validazione avviene in base alle visite sul sito, ai like, alle condivisioni e ai commenti sui social.*

*A tutti voi che, per tanti anni, ci avete seguito con attenzione e affetto, chiediamo di affiancarci in questa nuova impresa, manifestando la vostra presenza mediatica. Visitate il sito, inviate le vostre opinioni, condividete la rivista sui social. Per chi ama il cinema ed è interessato alla psicologia c'è una nuova presenza sul web: Eidos, cinema psyche e arti visive.*

**[www.eidoscinema.it](http://www.eidoscinema.it)**

cinema psyche e arti visive cinema psyche e  
arti visive cinema psyche e arti visive cine-  
ma psyche e arti visive cinema psyche e arti  
visive cinema psyche e arti visive cinema  
psyche e arti visive cinema psyche e arti visi-  
ve cinema psyche e arti visive cinema psy-  
che e arti visive cinema psyche e arti visive  
cinema psyche e arti visive cinema psyche e  
arti visive cinema psyche e arti visive cine-  
ma psyche e arti visive cinema psyche e arti  
visive cinema psyche e arti visive cinema  
psyche e arti visive cinema psyche e arti visi-  
ve cinema psyche e arti visive cinema psy-  
che e arti visive cinema psyche e arti visive  
cinema psyche e arti visive cinema psyche e

# eidos

cinema psyche e arti visive