

eidos

cinema psyche e arti visive

cinema e amori

N° 54

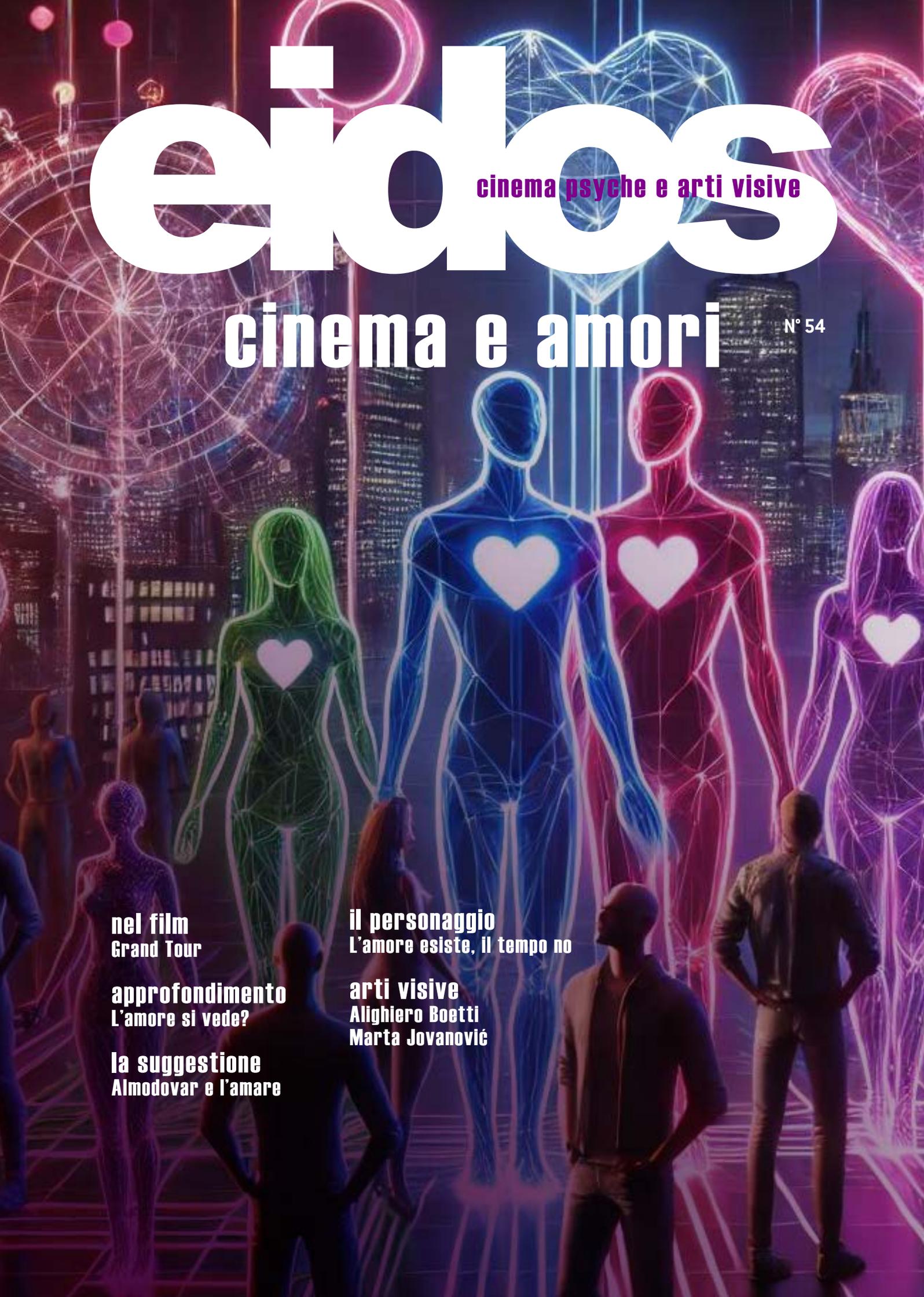
nel film
Grand Tour

approfondimento
L'amore si vede?

la suggestione
Almodovar e l'amare

il personaggio
L'amore esiste, il tempo no

arti visive
Alighiero Boetti
Marta Jovanović



cinema e amori

a cura di Luisa Cerqua e Flavia Salierno

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

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Antonella Antonetti, Andrea Arrighi,
Chiara Buoncristiani, Luisa Cerqua,
Antonella Dugo, Benedetto Genovesi,
Pia De Silvestris, Lori Falcolini,
Adelia Lucattini, Barbara Massimilla,
Flavia Salierno.

Hanno collaborato in questo numero:
M.A. Balbo., L. Blandino, N. Bruschetta,
T. Cancrini, A. Cordioli, S. Galassi,
A. A. Moroni, D. Nesci, S. Lo Cascio,
L. Pascalino, F. Patierno, Z. Perfetti,
A. Piccioli Weatherhogg, S. Salvadori,
G. Valle, S. van Wel.

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
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.

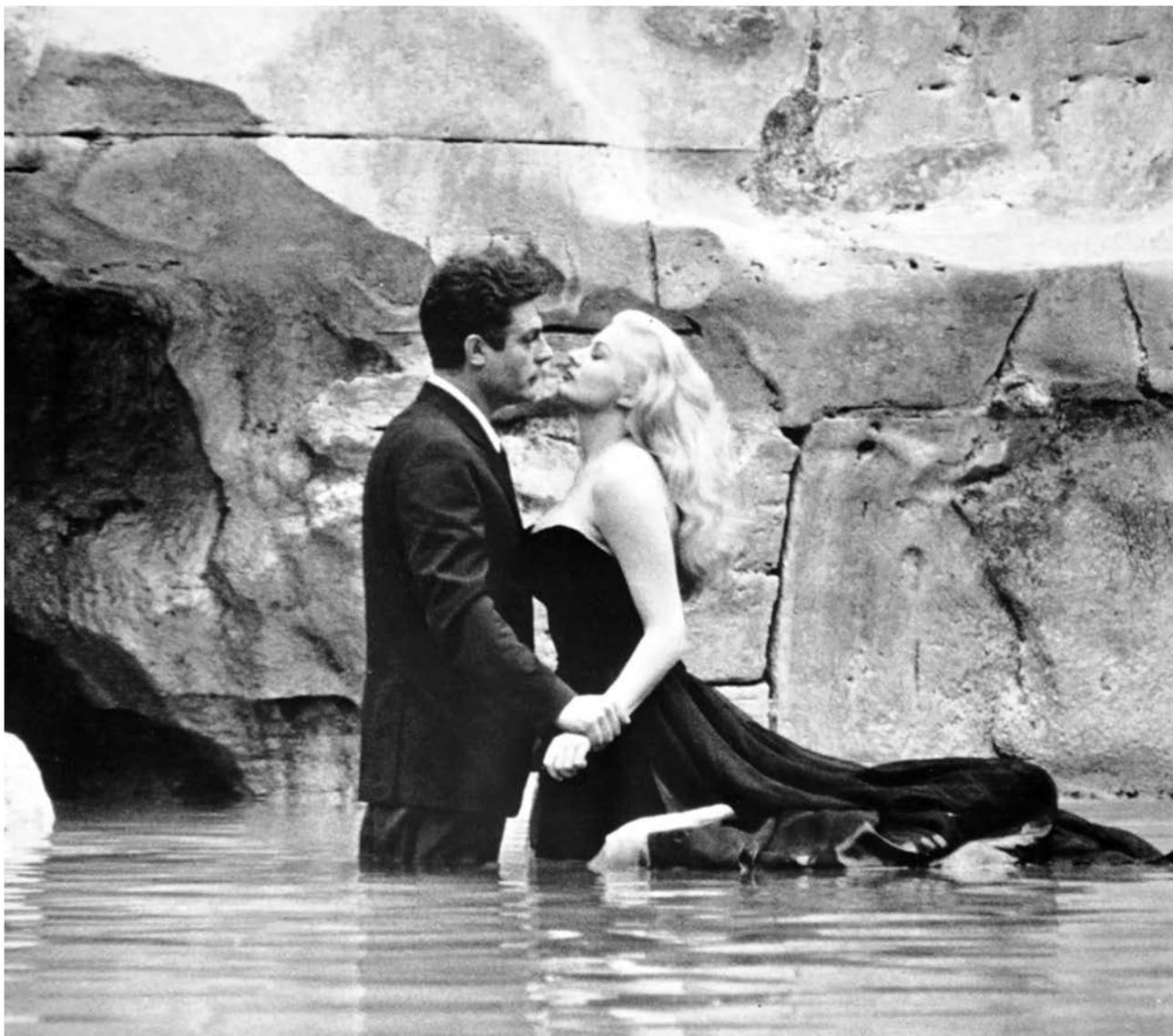
Copertina

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.54

- 2 editoriale**
Cinema e Amori
di **L. Cerqua e F. Salierno**
- 4 cinema e psiche**
Amore e gelosia
di **A. Dugo**
- 8 cult**
Incompreso
di **T. Cancrini**
Harold e Maude
di **A. Cordioli**
La frusta e il corpo
di **S. Lo Cascio**
The Constant Gardener
di **A. A. Moroni**
Cria cuervos
di **L. Pascalino**
Orgoglio e pregiudizio
di **A. Piccioli Weatherhogg**
- 22 nel film**
Interstellar
di **B. Genovesi e S. van Wel**
Corpo e anima
di **L. Blandino**
Grand Tour
di **F. Salierno**
Emilia Perez
di **C. Buoncristiani**
Flow
di **S. Galassi**
di **Maria A. Antonetti**
- 34 approfondimento**
La filosofia ama il cinema
di **A. Angelini**
L'amore si vede?
di **N. Bruschetta**
- 42 fiction**
The Perfect Couple
di **A. Lucattini**
Disclaimer - La vita perfetta
di **E. Marchiori**
- 
- 48 la suggestione**
Almodovar e l'amare
di **L. Cerqua**
- 52 il personaggio**
L'amore esiste, il tempo no
di **F. Patierno**
- 56 festival e rassegne**
RomeFilmFest 2024
di **L. Falcolini**
Per non dimenticare
di **Z. Perfetti**
Rassegna di Cinema e
Psicoanalisi 2025
di **M. A. Balbo**
Festa del cinema di Roma
Social Dreaming
di **D. Nesci**
- 66 arti visive**
Alighiero Boetti
di **S. Salvadori**
Marta Jovanovic
di **M. Jovanovic**
- 74 eidos-news**
Filmologia e psicoanalisi
di **A. Angelini**
Il cinema sul lettino
di **F. Salierno**
La cura Psicoanalitica
di **S. van Wel**
Psicoanalisi e mondo infantile
di **G. Valle**
Buster Keaton
di **L. Manfridi**
- 
- 38 l'altro film**
Noi siamo ancora qui
di **B. Massimilla**

Nel prossimo numero cinema e confini



La dolce vita di Federico Fellini, 1960

L'AMORE E GLI AMORI

Luisa Cerqua e Flavia Salierno

L'amore, tema complesso e affascinante, coinvolge molteplici dimensioni psicologiche, affettive e relazionali, non si limita al semplice sentimento romantico ma è radicato nelle profondità dell'inconscio. Il Racconto cinematografico ne testimonia le infinite sfaccettature.

Per Freud l'amore è strettamente legato alla sessualità, ai desideri inconsci e alle relazioni affettive primarie, in particolare quella con la madre. L'innamoramento è un processo attraverso il quale l'individuo proietta desideri infantili e pulsioni inconscie su un'altra persona, come se quella

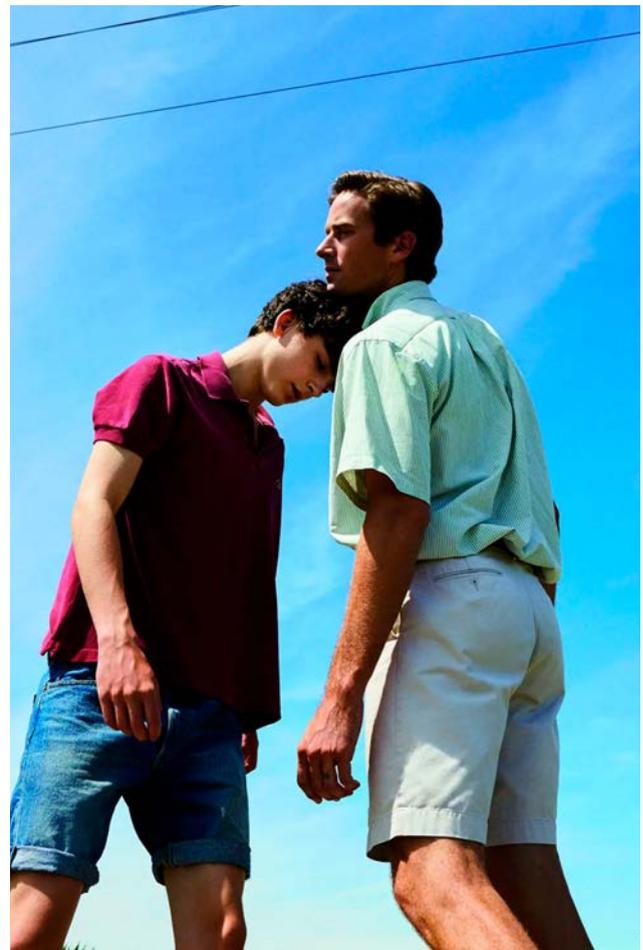
persona fosse la realizzazione di un ideale di amore e perfezione che ha origine nei primi stadi della vita.

Il concetto di «oggetto d'amore» è centrale in psicoanalisi: l'oggetto d'amore non è mai una persona completamente separata e indipendente dalle fantasie e dai desideri dell'individuo. L'oggetto d'amore diventa il luogo in cui si manifestano e si realizzano conflitti inconsci, tra i quali si trovano il desiderio e la paura, il bisogno di intimità e il timore di essere rifiutati. Questo rende l'amore un'esperienza tanto ambivalente quanto potente.



La La Land di Damien Chazelle, 2016

Melanie Klein osserva che l'amore infantile, specialmente nei confronti della madre, è sempre caratterizzato da fantasie primitive e conflittuali, come l'ideale di una madre «buona» e il timore di una madre «cattiva». Le dinamiche di attaccamento e separazione che si sviluppano durante l'infanzia influenzano profondamente la capacità di amare da adulti. L'amore può essere visto come il tentativo di trovare una «riparazione» di quelle prime ferite emotive, un desiderio di rimettere in ordine e integrare le esperienze conflittuali. L'amore in psicoanalisi non è dunque un concetto semplice e lineare, ma un intreccio di pulsioni, desideri inconsci, proiezioni e identificazioni. In molte terapie psicoanalitiche, esplorare l'amore significa affrontare anche le sue ombre: le gelosie, le dipendenze affettive, le fantasie di possesso, il conflitto tra l'amore e il bisogno di indipendenza. L'amore, dunque, prende le più svariate forme. Assume le sembianze di odio, mistificandole dietro le pieghe della paura della perdita, della gelosia, del possesso dell'altro. Ma può trasformarsi in una passione creativa, che nutre una vita intera, come un'arte, uno sport, o il costante studio di una scienza. Può palesarsi al contrario in un mostro ingombrante e cieco, pericoloso tanto da negare la vita, reale o psichica, dell'altro. E può diventare carezza, a sostegno di una esistenza, che senza di esso, sarebbe perduta. Protagonista di tanti film nel corso di questo secolo, comunque merita il tappeto rosso delle attenzioni di chi lo studia, e che non può fare a meno di viverlo. *Dovremmo riuscire ad amarci tanto, da vivere fuori dal tempo*, dice Fellini in *La Dolce Vita*. Perché l'inconscio non ne ha. L'amore, quindi. Gli dedichiamo questo numero, e cerchiamo di raccontarlo. •



Chiamami col tuo nome di Luca Guadagnino, 2018

AMORE E GELOSIA

Dal gioco amoroso al dramma della perdita



Psycho di Alfred Hitchcock, 1960

Antonella Dugo

La gelosia è un sentimento connotato all'essere umano, provocato dalla convinzione vera, o presunta della perdita dell'oggetto d'amore. È profondamente radicata nell'inconscio (Freud) ed è presente sin dalle prime esperienze infantili nei confronti dei genitori e dei fratelli e sorelle. Nel cinema il tema dell'amore/gelosia è molto presente in tutte le sue manifestazioni ed intensità, nella commedia come nel film drammatico ed è raccontato con sfumature ed approcci diversi a seconda dei periodi storici. La presenza sempre più rilevante della donna nella società e l'evoluzione della libertà sessuale hanno cambiato il modo di raccontare le relazioni uomo-donna senza ricorrere troppo a stereotipi e finzioni. Dalle commedie con Doris Day casalinga americana sempre sorridente e prossima a raggiungere il paradiso, siamo passati a Meg Ryan ed a Jennifer Aniston interpreti di storie dove la vita amorosa è un po' più complessa ed il gioco degli equivoci dovuto all'amore/gelosia, più divertente (*Harry ti presento Sally*). Anche nel cinema europeo

ritroviamo lo stesso percorso, da commedie rosa a commedie rosa con sfumature di noir e problematiche più reali. Un proprio stile troviamo nelle commedie francesi dove leggerezza e umorismo riescono ad evitare la superficialità e la banalità anticipando Woody Allen. Uscendo dal genere della commedia, nei film di oggi l'amore/gelosia è raccontato nella sua complessità ed è presente l'esperienza della perdita -separazione dall'altro- la cui elaborazione potrà portare a soluzioni e scelte diverse.

Qui di seguito cercherò di analizzare tre film dove l'amore e la gelosia giocano un ruolo determinante: *La ragazza con la pistola*, *Psycho* e *Medea*.

La ragazza con la pistola. Anche la commedia all'italiana ha avuto nel suo ultimo periodo una protagonista femminile che, diretta dai migliori registri di allora ha regalato interpretazioni di grande bravura: Monica Vitti. Il primo

film interpretato da Monica Vitti come attrice comica è stato *La ragazza con la pistola* con la regia di Monicelli nel 1968; ed è la prima volta che un'attrice è protagonista assoluta in un film comico italiano.

Il personaggio è quello di Assunta, ragazza siciliana rapita, sedotta e abbandonata da un giovane prepotente del suo paese fuggito a Londra. Assunta per vendicare il suo onore parte anche lei per Londra armata di pistola e coltello. Il suo incontro scontro con la Londra trasgressiva, anticonformista degli anni '60 sarà per Assunta un'esperienza di educazione sentimentale, di scoperta di sé e degli uomini, anche quelli con i capelli lunghi, che la porterà finalmente a vivere: lavorare, guadagnare, fare amicizie, indossare la minigonna e cantare le canzoni del suo paese in una trattoria. La gelosia si attenuerà con il suo cambiamento e, quando incontrerà finalmente l'uomo che doveva uccidere, la situazione si capovolgerà e sarà lei che lo inviterà a fare l'amore. Di buon mattino però lo lascerà addormentato e partirà per raggiungere il suo amore inglese.

Psyco (1960) diretto e prodotto da Alfred Hitchcock, interpretato da Janet Leigh e Antony Perkins, è stato uno dei film più famosi e di maggior successo del regista il quale, nella lunga intervista realizzata da Francois Truffaut dichiarò che la maggiore soddisfazione per quel film era stata quella di essere riuscito, con la sua fabbrica delle immagini, a coinvolgere emotivamente il pubblico di tutto il mondo. "La costruzione di questo film è molto interessante ed è l'esperienza più appassionante di gioco con il pubblico. Con *Psycho* mi comportavo come fa un direttore con la sua orchestra, era proprio come se stessi suonando l'organo." Tratto da un romanzo ispirato a una storia vera, Hitchcock era stato colpito soprattutto dalla scena della donna pugnalata a morte sotto la doccia. Durante tutta l'intervista ci parla di tecnica, di spazi e di fotogrammi, ma, in realtà, racconta la sua idea di cinema: un lavoro artigianale da costruire ogni volta per rendere riconoscibile non la realtà, ma il racconto della realtà filtrato dall'immaginario del pubblico e delle sue aspettative. Nelle sue favole nere non è importante la storia ma come si racconta con tempi lenti o accelerati, e soprattutto portando lo spettatore dentro lo schermo, partecipe, curioso, *voyeur* di quanto sta succedendo contraddicendo le possibili identificazioni iniziali tra buoni e cattivi, tra bene e male. I luoghi che fa esplorare sono contigui alla normalità, incutono timore, paura e ansia per mondi oscuri e sconosciuti che richiamano esperienze e pensieri antichi e rimossi, come l'ansia partecipe per il ladro che sta svaligiando un appartamento, sapendo che sta per arrivare la polizia.

La complessità dell'animo umano, che Hitchcock conosceva da maestro, grazie anche a una storia personale difficile e dolorosa, lo porta a rappresentarla nei suoi film, offrendo agli spettatori un'esperienza catartica, comunicandogli un'idea della vita più intensa e complessa.

La storia è quella di Norman Bates, giovane uomo, misterioso e solitario, che vive in una casa a tre piani, altrettanto

oscura e misteriosa, con una madre invalida, della quale sentiamo solo la voce arrabbiata ed imperiosa nei confronti del figlio. Norman gestisce un motel situato vicino alla casa, poco frequentato e decaduto, dopo che è stata deviata l'autostrada di alcune miglia. Qui arriverà Marion Crane (Janet Leigh), bella e giovane segretaria di un'agenzia immobiliare, la quale, tradendo la fiducia del suo capo, si era appropriata di quarantamila dollari (nella speranza che il suo amante potesse così divorziare) ed era fuggita con il bottino usando la propria macchina. Nei primi dieci-quindici minuti del film abbiamo seguito la storia di Marion, la sua vita, solitaria ed infelice e la sua fuga, convinti che quella fosse la storia principale del film e della quale avremmo dovuto occuparci, se non altro perché Marion è interpretata dalla star dell'epoca, e una star non può morire all'inizio del film! Durante l'incontro tra Norman e Marion al *motel*, l'uomo parla della madre invalida e delle sue difficoltà a gestirla ma, all'osservazione di Marion, di portarla in una clinica, risponde che la madre è la persona più buona e migliore del mondo. Finita la rapida cena, Marion, andando nella sua camera, pensa di aver commesso un grande errore e matura la decisione di restituire i soldi rubati. A questo punto, da spettatori, pensiamo che Marion è una ladra ma è pentita e che Norman sembra strano, ma ha una madre tremenda. La scena successiva è quella della doccia dove Marion muore. Per girarla ci sono voluti sette giorni, il suo corpo appare ripiegato e il volto coperto mentre viene aggredita e pugnalata da un assassino, probabilmente, una donna. Questo è il momento di maggiore effratezza e violenza, quello che appare è una donna fatta a pezzi con un pugnale mentre urla e si dimena coprendosi il volto, completamente nuda, indifesa e senza via di scampo, sembra uno stupro, e/o una fantasia di stupro. La tensione di chi guarda è al massimo: in quella casa c'è un mostro che può riapparire e colpire ancora. Norman riappare, scopre il delitto ed urla: "Mamma, oh, mio dio! Mamma del sangue, del sangue!" sembra veramente sorpreso, preoccupato e allarmato. Quindi mette tutto in ordine, pulisce il bagno, attento a non lasciare tracce porta il cadavere di Marion, con i suoi vestiti la valigia ed i soldi, dentro la macchina di Marion che spinge dentro uno stagno che la sommerge senza lasciare tracce. Tutto è cancellato, ma la scomparsa di Marion preoccupa la sorella che con il fidanzato di Marion si mettono sulle sue tracce. Il primo ad arrivare al *motel* sarà un investigatore incaricato di recuperare il denaro sottratto, parla con Norman che, preoccupato dalle domande dell'investigatore, si rifiuta di fargli incontrare la madre. L'investigatore se ne va, ma dopo un colloquio telefonico con la sorella di Marion decide di tornare al motel e di parlare con la madre. Sale al primo piano della casa in cerca della vecchia signora e viene accoltellato da una fuggevole immagine femminile. Nel frattempo, lo sceriffo di Phoenix interrogato dalla sorella di Marion le comunica che la madre di Norman è morta da dieci anni. Vanno al motel, dove la ragazza scende in cantina e scopre con orrore il cadavere imbalsamato della madre e viene aggredita da una donna che perde la parrucca: è Norman, contemporaneamente se stesso e la madre defunta, le due personalità coabitano. Norman ha ucciso la madre ed il



La ragazza con la pistola di Mario Monicelli, 1968

secondo marito di lei, per punirla del tradimento, di averlo abbandonato per un altro padre. Dietro la rabbia e la gelosia si intravede la passione folle per lei, che rimane sempre l'oggetto irrinunciabile che non consente un lutto esperibile. Tutta la struttura psichica di Norman mira ad una fantasia fondamentale, conservare la madre imbalsamata e mantenerla in vita con un continuo scambio tra lui e la madre della quale è il guardiano ed unico possessore, mentre lei occupa e colonizza la sua mente uccidendo qualsiasi pulsione e desiderio di vita. Dopo l'arresto Norman scompare nella madre, perde la propria voce e parla solo con la voce della madre. Norman non c'è più. È interessante che il pubblico di tutti i paesi del mondo abbia visto ed apprezzato questo film senza sentimento di estraneità o di rigetto, grazie al suo regista che è riuscito durante la durata di tutto il film a coinvolger lo spettatore, spaventarlo, impaurirlo e poi liberarlo dall'angoscia: siamo entrati nel tunnel della morte ma ne siamo usciti illesi.

Anche se un critico di allora, di cui non ricordo il nome, disse: "Certo ora non sarà più così tranquillo farsi una doccia."

Sul mito di Medea raccontato da Euripide (431 a.C.) Pier Paolo Pasolini ha realizzato un film nel 1969, che ripercorre la storia di Medea attraverso immagini che ci riportano in un mondo primordiale, barbaro e selvaggio, dove vivono uomini primitivi che affidano a riti sanguinari e crudeli tutte le loro paure e tutte le loro speranze di sopravvivenza. La natura è sacra, dominata da dei buoni e cattivi che chie-

dono sacrifici umani "...non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tienilo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito"- dice il centauro a Giasone bambino. "Nel mito c'è un rapporto simbiotico tra uomo e natura e lì alberga il sacro il divino la poesia; quando la ragione (la storia) prevale perde il senso dell'umano." Questa l'interpretazione di Pasolini del mondo antico, separato dal mondo classico greco. La convivenza tra due universi inconciliabili, sempre in conflitto, in cui l'uno o l'altro non può che soccombere.

Siamo nella Colchide dove regna un re, Eeto, cupo e sanguinario. Medea è sua figlia, maga e selvaggia, forte e libera da regole e leggi. La violenza e l'eccesso sono parte della sua natura. Medea s'innamora di Giasone, il giovane greco venuto per rubare il vello d'oro. Travolta da una grande passione che non può padroneggiare, "...io so che sto per compiere una cosa orribile ma il mio impulso è più forte della mia volontà". Medea per Giasone tradirà la sua famiglia, ucciderà il fratello facendolo a pezzi, e donerà a Giasone il Vello d'oro con un gesto terribile di amore e devozione. È grazie a Medea ed ai suoi veleni e pozioni, che Giasone riesce a raggiungere le navi ed a salpare con Medea per far ritorno in patria.

Nella tragedia di Euripide, questa prima parte viene raccontata dalla stessa Medea al coro delle donne di Corinto, Pasolini al contrario, fa una contrapposizione culturale tra due mondi e due civiltà diverse, mentre nella tragedia i due mondi non ci sono, ma personaggi con storie raccontate da

immaginarsi diversi a degli spettatori in grado di condividere fantasie ed emozioni. Nella tragedia greca l'irrazionale domina ed i suoi eroi ed eroine compiono atti estremi. La sua grandezza è nella capacità di rappresentare la complessità dell'animo umano, specchio dei suoi desideri più segreti. È vero che per i greci, autori del mito, Medea è straniera ed appartiene ad un altro mondo, ma il mondo di Medea, che esprime esclusività e desiderio di possesso, simbolo della gelosia che arriva fino al delitto ed alla crudeltà, è parte dell'immaginario del mondo greco. I greci sono profondi conoscitori dell'*eros* e della sua forza: "...se a due amanti proprio nel momento in cui sono a letto insieme, si avvicinasse Efesto con i suoi strumenti e domandasse: "cosa volete che vi succeda ora?" E se quelli non sapessero che rispondere, e se dicesse ancora "...forse desiderate questo, di stare uniti tra voi in modo da non lasciarvi mai, notte e giorno? Se volete questo, vi fonderò e vi unirò in una sola natura, in modo da farvi diventare uno da due che siete. Così vivrete come un essere unico per tutta la vita, e quando morirete sarete uno solo laggiù nell'ade, insieme anche da morti. Se volete questo lo farò. "...io dico che nessuno dei due si tirerebbe indietro e non esprimerebbe altro desiderio, ma penserebbe di aver sentito quello che voleva da tempo, cioè fondersi con l'essere amato e da due diventare uno." (Platone, Simposio) La Medea di Pasolini è rappresentata in un mondo senza parola, preistorico, una possibile ricostruzione archeologica ed antropologica.

Nell'incontro con Giasone, Medea trasferisce sull'uomo il sacro ed il divino del suo mondo, bello come un dio, eroe impavido, si immerge nell'*eros*, dove la passione ed il desiderio la portano ad una unione simbiotica e confusa con l'altro senza separatezza. Nell'unione si sente altrettanto potente ed eroica: è figlia del sole, principessa e maga, convinta che la sua identità sopravviverà alla diversità ed alla perdita. Dopo dieci anni di peregrinazioni i due arrivano a Corinto presso la corte del re Creonte, con i loro due figli. Ed è qui che Giasone seguendo una logica fatta di ambizione e convenienza, decide di lasciare Medea e di sposare Leuce, la figlia del re, per poter finalmente salire al trono. Per Medea è una ferita profonda che non potrà rimarginare, non ne ha gli strumenti e non comprende le ragioni 'di stato' adottate da Giasone che improvvisamente le appare come un uomo senza valore. Il colpo è terribile: l'uomo al quale ha sacrificato tutto la tradisce e vuole lasciarla rompendo quel patto sacro e divino di unione indissolubile. Rabbia e vergogna feriscono il suo orgoglio trasformandola in un animale ferito e morente. L'amore diventa odio e desiderio di vendetta; follemente lucida progetta il suo piano omicida. Medea non può subire passivamente il tradimento, deve riaffermare la sua volontà, il suo orgoglio glielo impone: distruggerà Giasone ed ucciderà i suoi figli. Euripide è con lei, il coro delle donne assiste al massacro inorridito testimone, ma non condanna, compatisce e nella fuga di Medea sul carro del Sole riconosce il divino inspiegabile della donna.

Nel film Medea compie la sua vendetta con due diverse modalità: prima in sogno chiama i suoi figli e dà loro i suoi

più bei vestiti perché li portino a Leuce, come dono di nozze. I ragazzi vanno e consegnano il dono, la principessa sorpresa ed incantata dalla bellezza delle vesti le indossa e, non sapendo che sono cosparse di veleno, prende fuoco e muore tra le fiamme insieme al padre che, sentite le urla della figlia, tenta invano di salvarla. Nella scena successiva, Medea manda i suoi figli da Leuce con le vesti, ma non c'è il veleno. La principessa le indossa ma guardandosi allo specchio vede Medea e, presa da sensi di colpa per la donna rivale corre fuori della reggia e, pentita, si butta dalle mura del palazzo. Anche il padre sopraggiunto, disperato per non aver saputo proteggere la figlia dalla maga, si butta e precipita con lei. Morta la principessa ed il re, Medea accarezza i figli e li lava, li asciuga, li veste per la notte, dà loro una pozione e li uccide. Quando arriva Giasone è troppo tardi.

Trasformando in odio il suo amore per Giasone, Medea uccidendo il desiderio uccide i figli che sono la sua realizzazione. Il bambino che si pone tra il padre e la madre, presente dall'inizio del suo concepimento, viene disinvestito e sentito estraneo quando il legame è perso, distrutto. Inoltre, Medea non può separarsi dai figli nè pensare che possano sopravvivere senza di lei. Non c'è speranza, solo la morte pone fine al dolore ed alla disperazione. Colpire Giasone attraverso i figli porterà Medea ad una perdita narcisistica insanabile e ad una eterna morte 'bianca'. •

Medea di Pier Paolo Pasolini, 1969



INCOMPRESO

L'Amore che manca

Tonia Cancrini

Nel bel film di Luigi Comencini, *Incompreso*, tratto dallo splendido romanzo di Florence Montgomery, ritroviamo momenti di grande commozione legati all'amore, all'amore che c'è, all'amore che manca, all'amore che fa soffrire e morire. Con Stefano Colagrande, Anthony Quayle e Simone Giannozzi il film del 1966 esce a gennaio 1967 e ancora oggi rivedendolo ci commuove profondamente.

Nella prima scena Duncombe, console britannico a Firenze, arriva nella sua grande e bella villa dopo il funerale della moglie e chiede dei figli che negli ultimi giorni

di malattia e morte della madre sono stati mandati dai vicini. Subito le sue considerazioni sui bambini aprono alla dimensione affettiva che prenderà corpo nel corso del film. Il console sottolinea che "Andrea è grande ormai" e gli potrà parlare allora della morte della mamma. Il più piccolo invece, "Milo è così delicato, così fragile come sua madre" e bisognerà allora parlargliene con calma aspettando un momento opportuno. Nella scena successiva quando parla con Andrea gli raccomanda soprattutto il fratello e sembra non capire e non considerare il suo dolo-



re. Del resto pensa che non senta nulla: “sono bambini cosa vuoi che sentano!” Non solo non comprende il dolore del figlio, ma in un momento particolarmente drammatico gli rinfaccia: “Non ti ho visto soffrire neanche quando è morta la mamma!”. Andrea cerca disperatamente l’amore e l’attenzione del padre, ma non riesce a raggiungerlo anche perché il fratellino più piccolo si mette sempre in mezzo rendendo vano ogni suo tentativo. I due fratellini sono molto uniti, giocano insieme e il più piccolo cerca in ogni modo l’attenzione del fratello più grande e vuole fare tutto come lui chiedendogli spesso cose che poi fanno male alla sua salute cagionevole. Andrea prova a resistere alle insistenze del fratello ma non ci riesce e viene così sorpreso dal padre nel fare cose pericolose come attaccarsi a un autobus con la bicicletta in cui porta il fratellino.

E così Andrea viene sempre più sgridato dal padre che lo vede disobbediente e non attento al fratellino e lo allontana sempre più non riuscendo così a capire quanto il bambino stia soffrendo.

E anche quando il padre, sollecitato dallo zio, cerca di avvicinare il figlio più grande e lo porta con sé al lavoro, il piccolo Milo si mette in mezzo e fa fallire il tentativo di avvicinamento. Così accade che il padre veda solo le disattenzioni di Andrea verso il piccolo che del resto rende difficile ad Andrea di avere uno spazio con suo padre, essendo sempre in mezzo tra di loro. Il padre non riesce così a vedere il dolore di Andrea perché lo vede solo nei suoi momenti di spensieratezza, non si accorge di quando improvvisamente si rattrista. Di fronte alla tomba della madre, che vanno a visitare tutti insieme con lo zio, il padre nota che i fiordalisi, i fiori preferiti dalla mamma, ci sono sempre e si chiede “chissà chi li porta?” senza pensare che possa essere il figlio. Non lo vede e non lo ascolta e Andrea è sempre più solo.

Il fratellino si è ammalato, Andrea è solo. Si aggira nelle stanze della grande villa cercando conforto e lo trova a momenti solo nel salotto dove c’è il quadro della mamma. E così il dolore, unito alla solitudine e al vuoto, diventa per il piccolo Andrea, invivibile e intollerabile e non può che portare alla morte. E certamente sarà proprio questo stato d’animo dove prevale il vuoto e non c’è nulla e nessuno a cui aggrapparsi, che lo farà sprofondare in un abisso oscuro e senza speranza e lo spingerà a quel gesto di farsi cadere nello stagno che appare proprio come un suicidio nascosto e che sarà il triste epilogo di questa bella storia dove i sentimenti sono narrati con tanta partecipazione. Quando Milo torna è di nuovo lui che provoca Andrea volendo seguirlo sul ramo pericoloso e Andrea preso dalla disperazione compie quell’imprudenza che provoca il grave incidente e poi la morte.

Ed è solo sul letto di morte davanti al quadro tanto amato della madre che il padre finalmente si rende conto di quanto Andrea ha sofferto, di quanto ha disperatamente cercato di farsi capire e di quanto abbia cercato la sua comprensione e il suo amore. Cerca allora di stargli vicino, di fare quello che non ha mai fatto. E finalmente anche lui, sentendosi disperato per la morte imminente del figlio, sente dentro di sé l’amore profondo che ha per lui.

Un film, come del resto il romanzo, è tutto sull’amore e su

i suoi tanti aspetti. L’amore che c’è e che dà vita e calore come l’amore della mamma per Andrea, l’amore che manca per la morte della mamma e l’incomprensione del padre, che getta nel gelo dell’incomprensione e della solitudine, l’amore che suscita gelosia e invidia, come l’amore del piccolo Milo per il fratello che vorrebbe sempre vicino, l’amore che permette la riconciliazione, come l’amore che finalmente può sentire il padre per Andrea e l’amore che Andrea può finalmente far capire al padre.

E tutto questo viene svolto con grande maestria e sensibilità profonda in uno scenario splendido, la campagna toscana, e con attori molto bravi capaci di sentire e comunicare emozioni profonde e intense. •

Titolo originale: Incompreso

Paese di produzione: Italia

Anno: 1966

Regia: Luigi Comencini

Soggetto: Florence Montgomery

Sceneggiatura: L. Benvenuti, P. De Bernardi,

G. Mangione, Lucia Drudi Demby

Fotografia: A. Nannuzzi

Musiche: Fiorenzo Carpi

Cast: A. Quayle, S. Colagrande, S. Giannozzi, J. Sharp,

A. Facchetti, R. Benini, S. Bettini,

G. Moll, G. Granata, A.M. Nardini .

Premi: Davide Donatello '77;

Miglior regista: Nastro 'argento '68; Miglior fotografia a colori





HAROLD E MAUDE

Ma che cos'è l'amore?

Anna Cordioli

“La più grande storia d’amore dei nostri tempi”

Ricordo la sorpresa che mi colse!

Ero al cinema, verso la fine del secolo scorso, a guardare una commedia romantica di successo intitolata *Tutti pazzi per Mary* (1998).

La suddetta Mary era una bellissima giovane che esprimeva le massime qualità desiderabili in una donna di fine anni '90: gioviale, frenetica, di buon cuore, appassionata e libera. La libertà in questione era quella offerta dalla vita da single, in un contesto di agio e belle speranze. Attorno a questo femminile sfavillante, nel film si muovevano solo uomini goffi, con una certa propensione per lo *stalking* e la dipendenza affettiva. A ripensarci ora direi che era un film dalle inaspettate potenzialità sociologiche, trasformate in continue scenette.

In una di queste Mary, esce con Pat, un investigatore privato, determinato a fare colpo. Pat sa tutto di lei: ha passato settimane a spiarla e non può sbagliare! Per Pat, ossessionato più che innamorato, in amore non c'entra l'autenticità ma il possesso così, appena può, porta la conversazione sui film. Sa già cosa dirà la ragazza. Mary, infervorata, inizia dunque una frase che Pat, completerà,

infallibilmente! Ed è in quel momento che, con mia grande sorpresa, sento dire:

“Io penso che Harold e Maude sia la più grande storia d’amore dei nostri tempi! Dice che l’amore non ha niente a che fare con i soldi, o il ceto sociale, o l’età, ma solo con due persone che si comprendono, che hanno qualcosa in comune, tipo anime gemelle!”.

Le voci di Pat e Mary finiscono la frase all’unisono ed ecco che si compie la magia suprema dell’amore: la sintonia! Mary sgrana gli occhi convinta di aver trovato anche lei la sua agognata anima gemella. Lui trionfa, felice poiché il suo piano è perfettamente riuscito. Ovviamente Pat non sa minimamente chi siano Harold e Maude.

A questo punto del film, diviene chiaro che l’amore secondo Mary è “una perfetta consonanza”, così cristallina da rendere possibile il finire le frasi l’uno dell’altra. È un amore che chiede e ottiene certezze; tutto gira attorno al sentirsi capiti e rispecchiati. Ma il cinico Pat sa che quel tipo d’amore non vuole incontrare davvero la verità dell’altro, vuole solo riflessi edulcorati. Tutto deve essere sogno, si evita di incontrare davvero l’amato o l’amata, fatto che sarebbe increscioso e perturbante!

Per Mary e i suoi spasimanti, la prova d'amore è poter pensare le stesse frasi.

La mia iniziale piacevole sorpresa, si era dunque tramutata in una domanda stizzita: cosa c'entrava questo tipo di amore infantile e simbiotico con quel capolavoro di poesia sovversiva che è *Harold e Maude*? Mi sembrava vilipendio non solo della cinematografia ma anche dell'idea stessa d'amore. Non so dire se *Harold e Maude* sia in effetti "la più grande storia d'amore dei nostri tempi" ma so che se qualcuno mi dicesse che d'ora in poi potrò scrivere di psicoanalisi e cinema, usando un solo film, io non avrei dubbi: sceglierei quello.

L'amore che non diresti mai

Harold e Maude si incontrano ad un funerale: sono due imbucati che sbirciano cosa accade quando si muore. Essi sono lì, però, per motivi differenti: lui, ventenne, scruta i segni della morte, lei, anziana, le ultime tracce della vita. È Maude che abborda Harold. Attacca bottone come se si potesse davvero avvicinarsi ad un altro essere umano senza fare troppi convenevoli. Gli chiede se gli piace ballare. Harold balbetta qualcosa, non capisce nemmeno quello che gli dice questa donnina anziana, che gli saltella attorno.

Si vede da subito che lui non riuscirebbe mai a completare le frasi di Maude; invece Maude, che conosce molto del mondo, saprebbe prevedere le risposte del ragazzo ma non le interessa farlo: non si perderebbe mai il piacere di aspettare le parole che solo ad Harold verrebbero in mente.

Maude ha un grande gusto per tutto ciò che vive. A lei, che è stata marchiata ad Auschwitz e le rivolte per i diritti civili, piace più di ogni altra cosa liberare gli animali rinchiusi in gabbia. Forse per questo ha voluto sapere di più di questo ragazzo annoiato e pallido, che passa il tempo a inscenare suicidi per ottenere una qualche reazione dalla propria madre. Anche per questi suoi comportamenti, Harold va da uno psicoanalista a cui però non racconta mai nulla. Con Maude invece, il ragazzo sente di potersi aprire e le confessa: "Io non ho mai vissuto. Sono morto qualche volta. Ho provato piacere ad essere morto».

Maude, lo ascolta con solennità e gli risponde «Molte persone provano piacere ad essere morti ma non sono morti: stanno solo tirandosi indietro dalla vita.»

Poi, come se avesse dato il via alle danze, la vecchina salta in piedi, allunga ad Harold uno strumento e lo incarica di imparare a suonarlo perché, sentenzia, "Tutti dovrebbero fare musica!"

Maude, pur maniacalizzando la scena, comprende profondamente Harold. Lo fa con così tanta grazia che invece che stare a deprimersi con lui, vuole stare con lui nella resistenza e nella sopravvivenza.

Harold non ha mai conosciuto nessuno come lei, che risponde, che non teme di farsi scuotere dall'altro. Intanto, nella colonna sonora, Cat Steven canta *If you wanna be you, be you*, come se davvero la vita fosse (anche) una questione di scelte e di coraggio.

Alla fine di ogni loro conversazione sembra che ci sia un piccolo silenzio, uno spazio in cui accogliere lo stupore di avere di fronte a sé qualcuno di unico ed irripetibile.

Maude ama questa cosa sgheba e precaria che si produce stando assieme a qualcuno e mostra ad Harold che, nell'incontro autentico, l'altro non è mai del tutto prevedibile e che questo merita la nostra più profonda ammirazione.

M: "Io mi vorrei trasformare in un girasole [...] sono così alti e così semplici! Tu che fiore vorresti essere?"

H: "Non lo so. Uhm...una di queste margherite, per esempio..."

M: "Perché?"

H: "Perché sono tutte uguali."

M: "Ah... lo dici tu! Guarda: certe sono più piccole, certe sono più grosse, certe pendono a sinistra, certe a destra, certe sono bruttine perché hanno perduto i petali...sono una diversa dall'altra e si vede benissimo! Sai Harold, secondo me gran parte delle brutture di questo mondo viene dal fatto che della gente che è diversa, permette che altra gente la consideri uguale..."

Maude, tra e righe, parla del conformismo degli anni '70 ma parla soprattutto del nazismo che solo pochi decenni prima aveva cercato di cancellare parti intere dell'umanità. Così, anche alla soglia dei suoi ottant'anni, questa splendida donna, fa quello che dà senso alla sua r-esistenza: concorre alla libertà ad Harold, ad un albero di città, ad un canarino. Vederli rinascere la commuove e le fa sentire che questo mondo è ancora pieno di amore.

H: preghi mai? - chiede Harold vedendola raccolta e pensosa

M: comunico!

H: con dio?

M: con la vita!

Harold impara così che l'amore è un fatto della vita e come tale non dovrebbe tendere alla simbiosi ma semmai alla crescita. L'amore non è un contratto basato su rispecchiamenti narcisistici (come quello che gli dava sua madre o come quello che sogna Mary) ma è più che altro una sorta di benedizione; è il fatto che qualcuno voglia per te ogni bene, che ti insegni che puoi stare nel mondo perché è bello un mondo in cui ci sei anche tu.

Proprio quando ogni lezione è imparata e il cuore di Harold è libero, Maude cambia tutto di nuovo e ci lascia tutti a bocca aperta! In fondo, come dicevo, nei grandi amori non si riesce mai a prevedere davvero cosa sta per dire l'altro. E mentre ogni mistero si compie, Cat Stevens canta che qualsiasi sia la montagna che nella vita ci tocca scalare, l'importante è darsi tempo per farlo e pensare a qualcuno di caro. E io penso che anche questo pensiero è una benedizione d'amore. •

Titolo Originale: Harold and Maude

Paese di produzione: Stati Uniti d'America

Anno: 1971

Regia: Hal Ashby

Sceneggiatura: Colin Higgins

Fotografia: John Alonzo

Musiche: Cat Stevens

Cast: Bud Cort, Ruth Gordon



LA FRUSTA E IL CORPO

Amore e odio sul filo dello Slasher

Silvestro Lo Cascio

Negli anni sessanta *La frusta e il corpo*, di Mario Bava alias John M. Old, veniva proiettato nelle sale cinematografiche come film vietato ai minori di 18 anni e, dopo alcuni tagli di scene ritenute peccaminose, la visione del film veniva vietata ai soli minori di 14 anni. I contenuti, ritenuti all'epoca offensivi del comune senso del pudore spinsero la Questura di Roma a disporre il sequestro del film per un breve periodo. Nel 2014 *La frusta e il corpo*, nella versione restaurata dal Centro Sperimentale di Cinematografia, venne presentato al IX Festival Internazionale del Film ottenendo finalmente il riconoscimento del grande pubblico. Dopo questa premessa, buio in sala e che il film abbia inizio: L'ambientazione si svolge dentro un vecchio castello come metafora onirica dell'inconscio, animato da oscure presenze e da fantasmi inquietanti, finestre spalancate dal vento e passaggi segreti dai

quali riemergono i pensieri più indicibili. Una trama sospesa in una dimensione atemporale con una colonna sonora caratterizzata da musiche onomatopeiche capaci di accarezzare, distendere e rallentare il tempo, oltre che a punteggiare le pulsioni distruttive, facendo risuonare nell'inconscio collettivo degli spettatori, le melodie dello spavento, della paura e dell'angoscia. *La frusta e il corpo* è una storia d'amore tormentato fra il sadico barone Kurt Menliff e sua cognata Nevenka, nonché moglie di Cristiano, fratello minore di Kurt. Un amore intriso di sensi di colpa che ha come meta la morte. Una storia d'amore morboso che si erige attorno alle dinamiche del masochismo originario in stretta relazione con la morte. La frusta, strumento di supplizio, scandisce, nel corpo bianco e peccaminoso della bella Nevenka, il tempo del godimento e del piacere nel dolore. Un corpo che nel masochismo dermico diventa pal-



coscenico ideale della sofferenza e del sacrificio mischiati all'eccitazione sessuale per tutto ciò che incute terrore e desiderio di essere imbavagliati, legati, dolorosamente percossi, frustati, maltrattati e costretti a un'obbedienza assoluta e umiliati. Un masochismo dermico che concentra in Nevenka una combinazione di analità e paura di essere abbandonata. Kurt, figlio prodigo, arriva all'improvviso da un passaggio segreto spaventando l'anziano padre, per rivendicare il diritto sull'eredità "sono io padre, una volta non vi spaventavate vedendomi arrivare di là per darvi la buona notte, non ricordate che foste proprio voi a mostrarmi quel passaggio" ma il padre, il conte Menliff, ormai ammalato lo scomunicerà cacciandolo fuori dalla stanza. Il fratello Cristiano, turbato dalla presenza di Kurt (il terrificante interno) e dalla reazione del padre, cercherà conforto nella sua amata di sempre, la cugina Katia che rimane passivamente nel castello con la speranza che un giorno possa diventare lei la vera sposa di Cristiano. La tragedia familiare si svolge sotto lo sguardo della servitù, che nel film diventa la giuria popolare e morale di quella morbosa famiglia di padroni. La governante di casa vive ormai da tempo avvolta nel dolore per la tragica morte della figlia, all'epoca amante casta che il barone Kurt aveva ingannato con le lusinghe del suo amore. Una morte a cui la giustizia non era stata capace di donarle pace. Nevenka, con l'arrivo nel castello di Kurt, rivive la passione di quell'amore che le vicissitudini della vita avevano interrotto promettendola come sposa a Cristiano, figlio obbediente del conte Menliff. Kurt non tarderà a esercitare su Nevenka tutto il suo fascino "ti faccio paura? Eppure una volta ti piaceva!" riprendendosi l'amore con forza e violenza. Nevenka si sentirà di nuovo amata, sopportando con dolorosa eccitazione quelle frustate sulla schiena che il suo amato Kurt le infierirà. Ma l'amore ripercorrerà ancora la strada che con-

duce alla morte e così, il sadico Kurt morirà a causa di una misteriosa pugnolata, stessa modalità con cui in passato era morta la sua giovane amante, la figlia della governante. "Beato colui la cui trasgressione è rimessa" predicherà il prete al funerale mentre i sospetti si insinueranno negli sguardi dei congiunti. Il servitore Losat ricercherà nei cunicoli sotterranei del castello le verità di quelle morti, buttando il sospetto nei membri della nobile famiglia. Ma la morte non riuscirà a domare la passione di Nevenka e dalle gattaiole dei sogni e dei deliri, il sadico Kurt farà ancora irruzione nella mente di lei "sono tornato per te Nevenka e per vendicarmi di quelli che mi odiano, stanno aprendo la mia bara, tu mi ami Nevenka e verrai via con me, solo con me sarai felice", "perché vuoi distruggermi?" domanda Nevenka, "perché chi mi odia dovrà patire le stesse pene e nel deserto del suo cuore soffrire in eterno", "io non ti amo, ti odio" lo supplica Nevenka in lacrime. Una storia d'amore perturbante che contagia tutta la famiglia Menliff con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri. Andrà tutto in fiamme ma nessun padre vedrà Nevenka che brucia. •

Titolo Originale: La frusta e il corpo

Paese di produzione: Italia

Anno: 1963

Regia: John M. Old (Mario Bava)

Sceneggiatura: Julian Berry (Ernesto Gastaldi),

Robert Hugo (Ugo Guerra), Martin Hardy (Luciano Martino)

Fotografia: David Hamilton (Ubaldo Terzano)

Musiche: Jim Murphy (Carlo Rustichelli)

Cast: Daliah Lavi, Christopher Lee, Tony Kendall,

Isli Oberon, Harriet White, Dean Ardow, Alan Collins, Jacques Herlin.

AMORE, MORTE E BELLEZZA NELL'AFRICA

The Constant Gardener



Angelo Antonio Moroni

L'Africa descritta dalla fotografia liquida, desaturata e insieme materica di César Charlone nel film *The Constant Gardener* del brasiliano Fernando Meirelles (*City of God*, 2003), rimanda assolutamente alla sua primitiva bellezza, alla sua intrinseca imprevedibilità e pericolosità ambientale e socio-politica. È conscio di questa *dangerousness* chi ha vissuto in Africa centro-orientale o ci ha viaggiato per un congruo numero di giorni, e al di fuori da circuiti turistici protetti, magari a bordo di land rover sulle strade dissestate delle sue savane. Ma la ruvidezza e la precarietà dell'ambiente africano sono anche, molto spesso, ciò che spinge molti a innamorarsene. È l'amore verso un'*archè* che l'Africa e i suoi popoli rappresentano mitopoieticamente nell'immaginario collettivo degli occidentali.

Andare in Africa è infatti muoversi verso un *principium* della Vita, verso una relazione primaria che è anche *coniunctio oppositorum*, contrasto e contraddizione tra Estetica, Amore e Morte, elementi che stanno al cuore della vita stessa di ciascuno di noi. Il film di Meirelles ci parla di tutto questo a partire da una storia che possiamo definire banalmente di 'spionaggio'. Il *plot* è per di più tratto da un romanzo di Le Carrè pubblicato nel 2000, ma il film va molto oltre il canovaccio della sua scrittura filmica (di Jeffrey Caine) e della *fabula* che la ispira.

Siamo in Kenya e Justin Quayle, funzionario dell'Alto Commissariato Britannico in quel paese tanto amato da Karen Blixen, e appassionato giardiniere nel tempo libero, apprende che la giovane moglie Tessa, durante un viaggio

di lavoro, è rimasta uccisa in mezzo al deserto insieme all'autista della sua land rover. Justin è interpretato da un intenso quanto dolente Ralph Fiennes; Tessa - che indaga, senza che il marito lo sappia, sulle sperimentazioni abusive di case farmaceutiche occidentali sui popoli africani - è Rachel Weisz, giovane attrice intensamente sensuale che ricordiamo per aver già lavorato con Bertolucci in *Io ballo da sola* (1996). Al di là della trama che intreccia i temi dello spionaggio industriale con quello dell'attivismo politico-ambientalista, Tessa è sedotta dal suo grande amore per l'Africa e i suoi popoli, dai suoi traumi, dalle sue ferite impresse nei suoi paesaggi arsi, nei suoi deserti inospitali, nei suoi laghi circondati da terre aride e torride. Un amore che la porterà ad identificarsi col doloroso destino di conflitto e di morte di cui è fatto il tessuto storico e sociale dell'Africa stessa, a partire dalla violenza del colonialismo, dalle dominazioni arabe ed europee, dalla schiavitù e dalla deportazione di massa in Occidente. Un amore per "Mama Africa" che la porterà alla morte. Si tratta di un'identificazione che avrebbe l'intenzione di riparare, ma prima di tutto denunciare i continui soprusi perpetrati sul Terzo Mondo anche oggi. Uno di questi soprusi è appunto la cospirazione internazionale di una casa farmaceutica che esegue sulla popolazione africana test clinici illegali per un farmaco di nuova generazione contro la tubercolosi. Meirelles non sacrifica tuttavia l'attenzione verso i personaggi al puro tema della sociale di cui è intriso tutto il film. Anche le sequenze maggiormente movimentate e che lo avvicinano a tratti al film d'azione, mantengono vivo il *pathos* delle relazioni tra i protagonisti: si veda la toccante sequenza della fuga di Justin dalla banda di briganti che saccheggia un villaggio Masai, nella quale si vede costretto a lasciare a terra un bambino dall'areo che lo porta in salvo. *The Constant Gardener* è quindi innanzitutto un film sull'Amore e sulla Morte, e su quanto queste radicali istanze siano misteriosamente, contraddittoriamente ma inestri-

cabilmente intrecciate, fin dalle origini, cioè a partire dalla comparsa del mitico 'primo uomo sulla terra'. Non è forse un caso che, proprio in Kenya, in una zona desertica della Rift Valley, sia stata ritrovata la nostra antenata ominide Lucy, di cui possiamo oggi vedere una riproduzione dello scheletro, presso il Museo Nazionale di Storia Naturale di Nairobi. Un film dunque sull'amore/attrazione per le origini, per quella *hilflosigkeit* di cui ci ha parlato Freud (1925), precarietà da cui tuttavia sprigiona anche tutta la bellezza del nostro essere, e insieme a questa tutte le nostre contraddizioni umane. Un film che mi ha ricordato in questo senso le parole di Florenskij, quando, parlando di Nietzsche e del suo "ottimismo tragico", nonché della bellezza perturbante della vita nella visione del filosofo tedesco, afferma che: "Il mondo è tragicamente magnifico nel suo frazionamento; la sua armonia sta nella disarmonia, la sua unità nella disunione" (Nietzsche, 1914). Così è l'Africa ripresa dalla cinepresa di Meirelles, così tragicamente affascinante da farci innamorare, da farci perdere in essa, ammaliati dal suo eterno, arcaico "mal d'Africa", dal suo essere *principium* inattingibile come un miraggio che si sposta sempre più lontano man a mano che incediamo, con passo incerto, come Tessa, nella vita. •

Titolo Originale: *The Constant Gardener*

Paese di produzione: Gran Bretagna/ Kenya/ Germania

Anno: 2005

Regia: Fernando Meirelles

Soggetto: Jeffrey Caine

Fotografia: César Charlone

Musiche: Odile Dicks-Mireaux

Cast: Ralph Fiennes, Rachel Weisz, Danny Huston,

Bill Nighy, Pete Postlethwaite



CRIA CUERVOS

Amore materno

Livia Pascalino Bellanova

Nel maggio del 1977 uscì, negli Stati Uniti, il primo film di Carlos Saura *Cria cuervos* con la toccante interpretazione di Géraldine Chaplin e quella straordinaria dell'attrice bambina dai grandi occhi tristi, Ana Torrent. Il film ebbe grande successo, ricevendo il Grand Prix Spécial della Giuria al 29° Festival di Cannes. Il titolo del film cita l'inizio di un proverbio spagnolo che recita così: "Alleva i corvi e ti caveranno gli occhi", anticipando cupamente il tema della complessità e conflittualità dell'animo umano nella relazione

con le figure genitoriali. La storia è ambientata in una bella casa madrilenana nel soffocante periodo del declino del regime franchista che fa da sfondo simbolico ad una tragica estate nella quale tre sorelle di 12, 7 e 4 anni affrontano l'elaborazione della perdita prematura della loro giovane madre, affetta da un male incurabile, e la successiva morte del padre per infarto durante un amplesso con la sua amante.

Saura, con grande sensibilità e maestria, quasi come farebbe uno psicoanalista esperto, entra nell'animo della bambina di





7 anni, Ana, e partendo dal suo mondo interno di cui i suoi occhi sono lo specchio, affida a lei il compito di narrare ed esprimere il dolore, le emozioni ed i bisogni profondi che si snodano in visioni oniriche, fantasie, costruzioni magiche.

Ana soffre per la mancanza della madre ed è attanagliata dal bisogno di tenerezza, di accudimento, di contatto. Cerca conforto nelle sue sorelle, nell'accudire un suo porcellino d'india, nell'ascolto ripetuto sempre dello stesso disco, ma non basta.

Ana si rifugia in una fantasia onnipotente di poter far tornare la madre a suo piacimento, strizzando gli occhi. Ana sogna e brama di riavere la madre e, solo con la forza del suo desiderio, riesce a vederla accanto a sé in una sorta di allucinazione ricorrente.

Contemporaneamente sviluppa un odio feroce nei confronti del padre, generale franchista duro, autoritario e prepotente. Ana si era accorta dei tradimenti del padre, avendo assistito a frequenti scenate di gelosia della madre e sorpreso il padre in atteggiamenti equivoci con varie donne e lo ritiene responsabile della malattia e della morte della moglie.

Tanto forte e struggente è la nostalgia per la madre quanto intenso è l'odio verso il padre al punto di desiderare di ucciderlo. Ana si convince di essere lei la causa della sua morte perché gli ha somministrato di nascosto una polverina (innocua) che credeva essere un potente veleno.

Saura in effetti celebra nel suo film la caduta, caposaldo della psicoanalisi, di due miti: quello dell'innocenza infantile e l'idea che l'infanzia sia l'età della spensieratezza e della beata felicità. Basti pensare al concetto di poliformismo perverso dell'infante.

In Ana in effetti albergano e convivono *Eros e Thanatos*, amore e distruttività anche perché non è in grado di concettualizzare il significato di morire e di far morire, se non legandolo alla necessità di tener lontano il dolore, un modo

primitivo di far sparire chi ti fa soffrire. Ana fa comparire la madre e fa sparire il padre. Dare la vita e dare la morte, in un certo senso, si equivalgono. Forse la rabbia di Ana è anche rivolta alla madre dalla quale si è sentita abbandonata.

Anche la zia, sorella della madre, arrivata nella loro casa per accudire le nipoti orfane, è per Ana un oggetto detestabile perché, nel suo vissuto, pretende di sostituirsi all'insostituibile.

Molto si è scritto e rappresentato dell'adolescenza e poco delle fasi che la precedono, liquidandole come fase di latenza in cui, dal punto di vista psicologico, poco accadrebbe. Il merito di questo film sembra essere di aver messo a fuoco la mente di una bambina prepubere, immersa in un processo di crescita in cui, al contrario, accadono molte cose nella scoperta continua della realtà, in un impasto di mondo infantile e mondo adulto. Questo percorso permetterà di entrare nell'adolescenza.

Ana scopre la sessualità degli adulti, i comportamenti diversi di ognuno, le ambivalenze.

La bambina sembra bere con gli occhi il mondo esterno. Ne assorbe tutti gli stimoli, spesso dolorosi, ma a volte eccitanti, confusi o ambivalenti come quando si accorge di subire il fascino dell'amante del padre, malgrado la detesti con tutte le sue forze.

Ana è comunque una bambina e alterna fasi di disperazione in cui urla al mondo "voglio morire", a momenti sorprendenti di quiete e piacere nel gioco. Nel travaglio doloroso dell'elaborazione del lutto, compaiono sorprendentemente, momenti di serenità... Memorabili le scene di armonia, toccanti per la loro semplicità, con le sorelle che ballano abbracciate, si mascherano, ritagliano figure dai giornali. Complici in quello che è stato giustamente definito "il lavoro dei bambini". Forse il gioco per loro è l'inizio della cura.

Degna di nota infine è la colonna sonora che accompagna tutto il film. È la canzone del disco che Ana continuamente ascolta usando il suo mangiadischi. Si tratta di un motivo struggente (forse di moda all'epoca), una specie di nenia che allude ad una separazione d'amore in cui echeggia un verso *por, qué te vas* (perché te ne vai?). La ripetizione sembra fungere da consolazione rassicurante come quando il bambino chiede che gli venga raccontata la stessa favola nello stesso modo e con le stesse parole e dice: ancora, ancora... •

Titolo Originale: Cria cuervos

Paese di Produzione: Spagna

Anno: 1976

Regia: Carlos Saura

Sceneggiatura: Carlos Saura

Fotografia: Teodoro Escamilla

Tema Principale: Porque te vas (Jeanette)

Musica: José Luis Perales, Frederic Mompou

Cast: Ana Torrent, Geraldine Chaplin, Conchi Pérez,

Maite Sanchez, Mónica Randall, Florinda Chico,

Josefina Díaz, Germán Cobos, Héctor Alterio, Mirta Miller

ORGOGLIO E PREGIUDIZIO

L'amore secondo Jane Austen

Anna Piccioli Weatherhogg

A duecentocinquant'anni dalla morte di Jane Austen, non potevamo lasciarci sfuggire l'occasione di ripensare quel suo modo di concepire e raccontare l'amore, apparentemente così lontano dai nostri giorni. Prendiamo la versione cinematografica di *Orgoglio e pregiudizio* di Joe Wright (2005). Il tempo che ci separa dall'autrice ci permette di mettere a fuoco l'originalità di Jane Austen, capace di penetrare con lo sguardo ben aldilà della cano-

nica dello *Hampshire* in cui trascorse la vita. Il suo sguardo non sorvola nulla, si spinge divertito attraverso inchini, cuffiette, crinoline e balli, attraverso lenzuola stese ad asciugare e oche che svolazzano in cortile. Senza farcene accorgere, ci fa credere di credere che quello sia il 'mondo', lancia *incipit* come un'esca, ci dice: "È una verità universalmente riconosciuta che uno scapolo in possesso di una buona fortuna sia in cerca di





moglie.” In realtà, questa donna che non si allontanerà mai dalla canonica in cui è nata, non prenderà marito, morirà a quarantadue anni, autrice di sei romanzi perfetti, rimasta pressoché sconosciuta da viva, è una donna capace di trasmetterci un ‘discorso amoroso’.

Non sull’amore, ma d’amore. Leggerla ci offre un piacere che si rinnova a ogni frase, quelle frasi “scintillanti” (così le definisce Virginia Woolf) che dovette limare con precisione e grande piacere, nascondendo le pagine sotto la carta assorbente ogni volta che qualcuno passava nella stanza di soggiorno dove scriveva, tra interruzioni e distrazioni. Comicità, ironia, la capacità di crocifiggere con grazia le convenzioni dell’ordine sociale, trasformano la banalità del quotidiano in occasioni per apprezzare *Der Witz*, la frizzante energia dello spirito che se la ride del sussiego dell’Io. La risata non lascia residui di rabbia rancorosa: l’arroganza di una Lady Catherine de Bourgh (Judy Dench), il servilismo di un reverendo Collins (Tom Hollander) sembrano messi in scena per il piacere di metterli alla gogna.

Nel film, fedele alla trama del romanzo, si faranno ben quattro matrimoni. Siamo nel mezzo della campagna inglese di fine Settecento, tra movimenti delle truppe che si preparano alla guerra contro Napoleone. Protagonista della vicenda sembrerebbe essere proprio ‘il matrimonio’, quasi a voler rendere giustizia ai nervi eccitati della signora Bennet, madre di cinque figlie tutte da sposare. Secondo la legge di successione in vigore nell’Inghilterra

di quegli anni (ma ancora fino a tempi recenti), se non c’era in famiglia un figlio maschio, la proprietà non poteva andare alle figlie, ma passava al più vicino congiunto di sesso maschile. Così potremmo anche simpatizzare con le ansie e le caldane della signora Bennet (Brenda Blethyn), preoccupata di sistemare la progenie dato che la casa di famiglia è destinata a un lontano cugino, il sussiegoso reverendo Collins (Tom Hollander, spassosissimo); se tali preoccupazioni non fossero così spudoratamente convenzionali da aver poco a che fare con l’amore materno, ma molto con un affare di compra-vendita basato su rendite, rispettabilità, decoro. L’intreccio ci porterà a vedere accasate quattro giovani donne, tre signorine Bennet e la loro amica, signorina Lucas, residenti in un piccolo villaggio di campagna, con quattro nuovi venuti, tutti provenienti da ‘fuori’.

Un canovaccio dal perimetro ben delimitato, ma pieno di sorprese. Gli accoppiamenti, infatti, seguiranno regole combinatorie meno prevedibili di quello che all’inizio ci aspetteremmo, e nelle quattro coppie vedremo rappresentate diverse forme di realizzazione, una specie di graduatoria di matrimoni possibili: da quello riparatore dell’intemperanza giovanile della minore delle sorelle Bennet con il ‘cattivo’ che approfitta di lei; quello dettato dalla paura di restare zitella senza mezzi, della signorina Lucas con il reverendo Collins; quello d’amore esitante, inizialmente succube delle circostanze, di Jane Bennet con il signor Bingley; e quello *top* della gradua-



toria, l'amore tra Elizabeth Bennet e il signor Darcy che rappresenta il superamento di orgoglio e pregiudizi reciproci da parte di due personalità forti che si scontrano, e proprio dal cozzo delle rispettive armature fanno emergere un sentimento autentico.

Nel film lo scintillio delle frasi (spesso riprese direttamente dal testo), l'arguzia dello stile, la divertita ironia con cui la scrittura ritrae i diversi aspetti della natura umana (tutti godibili, nessuno messo da parte) sono resi con successo attraverso la costruzione delle scene, il taglio della luce, le inquadrature, la vastità degli esterni a contrasto con il confinamento negli interni, la musica, con la sua 'piccola frase' ricorrente, sempre sospesa, sempre ripresa... Tutto è movimento, flusso, ritmo, tant'è che il 'senso' implicito del discorso amoroso sembra dire: la vita è una danza, e non solo nelle grandi scene dei balli! La danza all'epoca di Jane Austen era l'unica occasione in cui una giovane donna e un giovane uomo potessero guardarsi negli occhi, sfiorarsi le dita, rivolgersi la parola direttamente, trovarsi a tu per tu, sia pure in mezzo a una folla: e la danza aveva una cornice così strutturata, così definita, che uno sguardo, un sorriso, un contatto in punta di dita potevano condensare un'intera dichiarazione d'amore, o il più sdegnoso rifiuto. Dunque, ecco un cast di bravissimi attori, capaci di rendere nella loro interpretazione le qualità espressive di un continuo puntuale contrappunto tra il discorso dell'*io* dei personaggi, affidato a brillantissimi dialoghi, e quello del 'soggetto' (che è sempre soggetto dell'inconscio), che sfugge loro in un tremore della mano (Darcy che sfiora le dita di Elizabeth per

aiutarla a salire in carrozza), una fuga dello sguardo (Elizabeth, quando si rende conto di essersi completamente sbagliata sul conto di Darcy).

Keira Knightley interpreta deliziosamente Elizabeth Bennet, Lizzie, protagonista femminile spiritosa, intelligente, piena di brio: "la creatura più incantevole mai apparsa in un libro stampato", come la definì Jane Austen in una lettera alla sorella. Lizzie è divertente, provocatoria, un'*outsider*, la capobanda delle cinque sorelle Bennet. Queste, assieme alla madre, la signora Bennet fanno da chiassoso contraltare femminile (al limite dell'isteria) al silenzioso signor Bennet (un caustico, scarmigliato Donald Sutherland), capofamiglia asseragliato nel suo gineceo, determinato a non farsi sommergere. Fin dalla prima inquadratura, in cui compare mentre passeggia a grandi passi, un libro aperto tra le mani, Lizzie sta nel mezzo, sta per sé, osserva, partecipa, commenta, si diverte. Nemmeno per un attimo si lascia inglobare, anche se la sua partecipazione all'euforia delle sorelle e della madre per l'arrivo da Londra di Mr. Bingley, promettente scapolo dotato di una rendita annua di cinquemila sterline, è autentica. Lei è insieme scettica e divertita dall'aspettativa dell'incontro col nuovo vicino. Potremmo dire che sa tenere il suo centro, non perde mai la sua postura verticale, sottolineata dagli abiti in stile impero, le acconciature dei capelli raccolti, la figura slanciata e sottile. Eppure, nel dipanarsi della vicenda, tra il ballo iniziale in cui avviene l'incontro col misterioso Mr. Darcy (MacFayden), riservato al limite della maleducazione, e il lieto fine con l'immane "...e



vissero felici e contenti” , quanto conflitto interiore, quanto dibattersi tra “prime impressioni” (questo era il titolo originale pensato dalla Austen per il romanzo) e riconsiderazione, ripensamento, lavoro in *après-coup* su quel suo sentire immediato e così forte, così fiero, in cui lei si riconosce! Quanta capacità di mettere in discussione l’impianto verticale del suo saper ragionare, avere la battuta pronta, l’ardire di ribattere sempre, veloce, diretta, caustica, efficace a chi vorrebbe rimetterla al suo posto! Durante il ballo iniziale in cui avviene l’incontro, Lizzie ascolta per caso un commento di Darcy all’amico Bingley su di lei: “Appena tollerabile, oserei dire, non abbastanza attraente da tentarmi”. Se lo legherà al dito: “Avrei perdonato più facilmente la sua vanità, dice Lizzie all’amica, se lui non avesse ferito la mia”. L’aristocratico *haute* di Darcy, indossato come una seconda pelle, tradisce tuttavia sguardi ardenti, che insistono; e anziché ammorbidirsi, più si sente attratto da lei, più si congela (come fanno le prede nel *freezing!*), rivelando la lotta interna che lo tortura. “Ho lottato invano e non posso sopportarlo più a lungo”, confesserà nella sua dichiarazione d’amore finale, che è una specie di capitolazione dell’orgoglio alle catene di *Eros*. Ma che dichiarazione! Dichiarò l’amore, ma non nega il disprezzo che ha accompagnato quel sentimento al suo nascere, tanto si sente al di sopra di lei, della sua famiglia, della loro classe sociale...Si beccherà un rifiuto non meno carico d’orgoglio, non meno sofferto nel resistere. Ma basta così. Sarà necessaria una seconda dichiarazione, mentre nel frattempo Elizabeth si sarà dovuta ricredere sul conto di

Darcy, e sulla propria capacità di giudizio al punto da dover ammettere: “Non ho mai conosciuto me stessa, prima d’ora!”. La scena finale -per quanto superi in romanticismo la misura volteriana della Austen- è pura magia cinematografica. Nella nebbia azzurrina del mattino, musica del piano che a onde riporta il motivo della piccola frase, Darcy attraversa il prato verso Elizabeth. Lui è senza cravatta e lei senza corsetto. Lui cammina, non è a cavallo né in carrozza. Un raggio di luce dorata contorna le *silhouette* delle loro fronti che si toccano. Resta questo cameo dei due innamorati, ritagliati sullo sfondo della commedia umana che tanto diverte Jane Austen, emblema di un impeccabile senso dei valori umani, una coscienza incorruttibile, il coraggio di essere sé stessi e di ammettere di essersi sbagliati. Una lezione non da poco per i nostri giorni. •

Titolo originale: Pride & Prejudice

Produzione: Regno Unito, Francia, USA

Anno: 2005

Regia: Joe Wright

Sceneggiatura: Deborah Moggach

Fotografia: Roman Osin

Musica: Dario Marianelli

Cast: Keira Knightley, Matthew Macfayden, Donald Sutherland, Rosamund Pike, Brenda Blethyn, Tom Hollander, Rupert Friend, Judy Dench

INTERSTELLAR

L'amore al di là dei confini temporo-spaziali del mondo

Benedetto Genovesi, Samantha van Wel

Interstellar è un film del 2014, diretto da Christopher Nolan, il quale ha scritto la sceneggiatura insieme al fratello Jonathan. Inoltre, il fisico quantistico Kip Thorne, del California Institute of Technology (CIT), che è tra i maggiori esperti internazionali della teoria della relatività, ha contribuito al film in qualità di consulente scientifico.

Interstellar, nel 2015, ha vinto il premio Oscar per i migliori effetti speciali e ha ricevuto altre quattro candidature per migliore colonna sonora, migliore montaggio sonoro, migliore sonoro e migliore scenografia.

Entrando dentro la trama del film, vediamo che l'ex pilota della NASA, Joseph Cooper, lavora come agricoltore in una fattoria di campagna, insieme ai suoi figli, Tom e Murph.

La ragazza Murph nota strani fenomeni paranormali che avvengono nella libreria della sua camera da letto, come l'improvvisa caduta di libri, che lei immagina siano dovuti alla presenza di un fantasma. C'è qualcosa che c'è, ma non si vede. Il padre, osservando le particelle di sabbia sul pavimento

della camera da letto della figlia, nota un preciso ordine geometrico che si rivela essere un codice di determinate coordinate geografiche che conducono a una struttura segreta della NASA. Qui, il professor John Brand, in collaborazione con sua figlia Amelia e altri scienziati che stanno organizzando la missione *Lazarus*, convincono Joseph Cooper ad accettare di intraprendere un viaggio interstellare sui tre pianeti della missione. Si deve attraversare un cunicolo temporo-spaziale (ponte di Einstein-Rosen o buco di verme) che è un'ipotetica struttura topologica che connette diversi punti dello spazio-tempo associate al campo spaziale, apparso misteriosamente vicino a Saturno. La fantascienza entra in connessione con la scienza del mondo psichico. Un punto fondamentale del film è il momento in cui Joseph Cooper, apprestandosi ad iniziare il viaggio interstellare, comunica alla figlia la sua decisione di partire. La reazione di Murph è molto toccante, esprime sofferenza, rabbia e angoscia. Teme di poter essere abbandonata dal padre e di perdere così l'amore. Il legame tra il padre e la figlia è in-





fatti molto profondo ed è il cuore emotivo del film. Murph è una ragazza intelligente e curiosa, che condivide l'interesse e la passione della scienza con il padre. Tuttavia, come detto, nel momento in cui il padre le annuncia la sua decisione di andare via per la missione interstellare, la figlia vive una forte angoscia di separazione, al punto da rifiutarsi di salutarlo, lasciando così un sospiro di non detti che generano forti turbolenze emotive. Vediamo come durante il viaggio interstellare si entra misteriosamente in un'altra galassia, in cui avvengono enormi maremoti che provocano un notevole incurvamento dello spazio e un considerevole slittamento del tempo. Si attiva una danza cosmica ritmica, potente e, a tratti, anche violenta tra l'andare e il tornare, il separarsi e il ritrovarsi. L'amore tra padre e figlia (sia tra il pilota Joseph e Murph Cooper che tra il professor John e Amelia Brand), così, smuove gli orizzonti e modifica le coordinate temporo-spaziali, essendo in grado di fare passare molto più velocemente il tempo, probabilmente nel tentativo di velocizzare il momento del re-incontro.

Vediamo, infatti, come il tempo scorre in maniera molto diversa tra le due dimensioni: mentre sulla Terra sono passati decine di anni e i personaggi diventano adulti e invecchiano; invece, in Cielo sulla navicella spaziale per Joseph Cooper il tempo sembra essersi fermato. Si crea un'interconnessione tra due dimensioni apparentemente incompatibili eppure coesistenti e in costante relazione tra loro. Questo è il potere della relatività. Difatti, è fondamentale notare che dal dolore si può generare amore reciproco. Così, il legame d'amore viene mantenuto vivo, riuscendo ad andare oltre ogni ostacolo e ogni limite temporospaziale. Il rapporto tra Murph e Joseph esprime tutta la potenza dell'amore che trascende ogni distanza e permane sempre presente, come un filo rosso invisibile che non si recide mai. È come un fantasma sempre presente che ha il potere di tenere legate due persone che si amano, anche se si

trovano a distanze siderali l'uno dall'altra. Come ci spiega la fisica quantistica, un elettrone da solo non va da nessuna parte, ma esiste solamente se entra in relazione con un altro elettrone. Infatti, come sappiamo, ogni cosa è interconnessa e le persone esistono solamente se sono in relazione tra loro.

È commovente la comunicazione a distanza che avviene tramite scambi di videomessaggi soprattutto tra padre e figlia, quando Murph, dopo anni di silenzio, finalmente esprime e condivide con il padre il suo dolore per l'abbandono e gli ricorda la promessa del suo ritorno.

Nel corso del film, Murph ormai anziana, attraverso l'esperienza della vita, riesce gradualmente a fare pace con le sue emozioni e ad elaborare le sue angosce abbandoniche. La separazione, come sappiamo, può essere accettata e tollerata attraverso la possibilità di introiettare l'oggetto d'amore e portare dentro l'amore stesso.

L'amore così è l'unica forza che riesce a trascendere le dimensioni dello spazio e del tempo. Si diffonde nello spazio e permane nel tempo come unico senso della vita. Non diversamente dall'amore madre-figlio, anche l'amore padre-figlia, come rappresentato nel film, è in grado di superare le correnti gravitazionali e intergenerazionali, riuscendo ad andare al di là dei confini temporo-spaziali. •

Titolo originale: Interstellar

Paese di produzione: USA e UK

Anno: 2014

Regia: Christopher Nolan

Sceneggiatura: Christopher e Jonathan Nolan

Fotografia: Hoyte van Hoytema

Cast: Matthew McConaughey, Anne Hathaway,

Jessica Chastain, Michael Caine, Mackenzie Foy,

Ellen Burstyn



CORPO E ANIMA

Il sogno di un amore

Ludovica Blandino

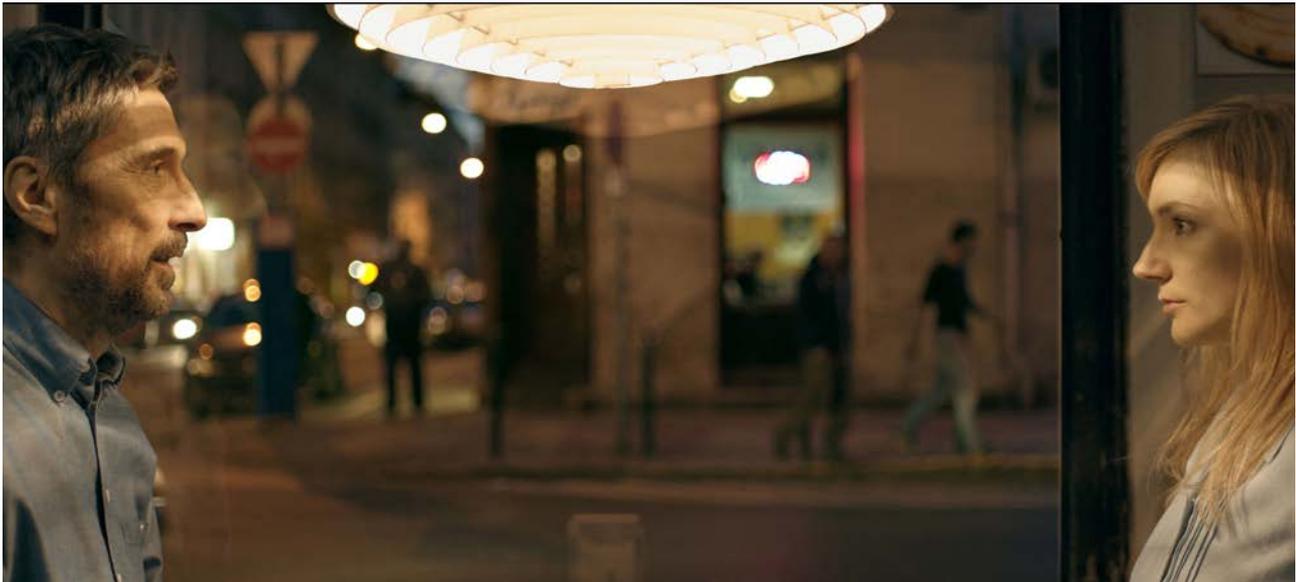
Scritto e diretto da Ildikó Enyedi, *Corpo e anima* è stato premiato, nel 2017, con un Orso d'oro e uno European Film Award per la miglior attrice (Alexandra Borbély) e, nel 2018, con un Gopo for Best European Film.

Un mattatoio alla periferia di Budapest è l'ambientazione paradossale di una delicata e commovente storia d'amore: un luogo freddo, mortifero e ordinario diventa l'occasione per due anime di incontrarsi e innamorarsi.

Maria, la giovane nuova responsabile qualità del mattatoio, vive in un mondo dominato dal controllo, grazie a cui è in grado di selezionare alla perfezione la carne

migliore da destinare alla vendita. Algida, rigida e concreta, ha evidenti difficoltà relazionali e teme l'incontro con l'altro: il contatto la spaventa, mentre sembra più a suo agio maneggiando freddi oggetti metallici, a cui si aggrappa nel momento in cui qualcuno la avvicina.

Endre, il direttore finanziario, ha un braccio paralizzato e vive in solitudine, anche se non ha ancora abbandonato del tutto il desiderio di un contatto affettivo con l'altro: mentre lui apre le finestre per farsi scaldare dai raggi del sole, Maria si ritira nell'ombra non appena questo la sfiora.



Quando i protagonisti si incontrano per la prima volta, l'impatto è respingente: Maria, con la sua concretezza, rifiuta Endre offendendolo, mentre lui le risponde provocandola; al di sotto della superficie, però, entrambi sembrano comunicare all'altro ciò che verbalmente non riescono a dirsi. Il film, infatti, è il racconto di un amore che i protagonisti sognano contemporaneamente, vissuto in una dimensione onirica che, con incredulità e stupore, scopriranno di condividere ogni notte. In questo spazio transizionale, i due protagonisti potranno gradualmente avvicinarsi, annusarsi, toccarsi, riappropriandosi così del loro mondo pulsionale e sensoriale.

Corpo e anima si snoda in un gioco di opposti e contrasti: il sangue rosso è, concretamente, quello degli animali trucidati, ma anche, simbolicamente, la vita pulsante, l'amore, il sesso; il bianco evoca, al tempo stesso, la pace della foresta innevata e immacolata del sogno, ma anche la freddezza delle mattonelle del macello. Attraverso il sogno, i protagonisti potranno accedere a una dimensione simbolica dove, per esempio, la morte non è solo dissanguamento, ma anche una metafora del sentirsi morire senza l'altro.

Il sogno condiviso di Corpo e anima richiama il concetto di comunicazione inconscia: i protagonisti, che di giorno faticano a avvicinarsi, sembrano infatti darsi telepaticamente appuntamento di notte, pur senza dirselo.

Freud (1922, 1925, 1932) considerava la telepatia una modalità particolare e arcaica di trasmissione inconscia, che per verificarsi necessita di un vivo interesse affettivo tra emittente e ricevente. Una simile idea potremmo ritrovarla, in una differente concettualizzazione, nella concezione junghiana di sincronicità (Jung, 1951); questa prevede che, affinché accada una esperienza inconscia condivisa fra due individui, vi sia fra loro una forte connessione emotiva, seppur acausale (ad esempio, pensare a una persona di cui non si ha notizia da tempo e, in quell'esatto momento, ricevere un suo messaggio).

Il vivo interesse affettivo e la forte connessione emotiva

esistente tra i protagonisti di questo film possono rendere conto della reciproca capacità ricettiva rispetto alle comunicazioni inconscie che circolano tra di loro. Nel setting analitico parleremmo di concetti quali transfert e controtransfert, identificazione proiettiva, rêverie o modello di campo; infine, anche il concetto di pensiero onirico della veglia (Bion, 1992) dà conto della possibilità di esprimere qualcosa dell'esperienza che si sta inconsciamente vivendo.

In Corpo e anima il sogno condiviso dei protagonisti sembra significare quanto sta avvenendo fra loro a livello di scambi emotivi profondi, non comunicabili verbalmente. Possiamo immaginare, per esempio, che Endre colga, nel gesto di Maria che ritrae il piede dal sole, qualche forma di comunicazione inconscia non verbale che risuona dentro di lui e che poi rielaborerà nel sogno notturno. E possiamo supporre che anche Maria trovi nello sguardo di Endre una analogica comunicazione, che suscita il suo interesse. Sapranno, per loro fortuna, trovarsi nel sogno di coppia che condivideranno ogni notte, fino al momento in cui, forse, non ne avranno più bisogno. •

Titolo originale: Testről és lélekről

Paese di produzione: Ungheria

Anno: 2017

Regia: Ildikő Enyedi

Fotografia: Máté Herbai

Musiche: Ádám Balázs

Cast: Géza Morcsányi, Alexandra Borbély, Zoltán Schneider, Ervin Nagy, Tamás Jordán, Zsuzsa Járó, Réka Tenki, Júlia Nyakó, Itala Békés, Éva Bata, Zsófi Bódi, Attila Fritz, Ábel Galambos, Pál Mácsai, Nóra Rainer-Micsinyei, Rozi Székely, Vince Zrínyi Gál



GRAND TOUR

L'amore cercato e fuggito

Flavia Salierno

I Giri dell'Amore avrebbe dovuto chiamarsi questo film che è proprio di un *tour* di due amanti che parla. O meglio, di un amore in fuga e di un altro che insegue. E contemporaneamente avrebbe potuto intitolarsi *I Giri alla scoperta dei possibili Sè*. Che poi è un po' quello che succede, nelle relazioni d'amore. Non è infatti solo il rapporto con l'oggetto, ma anche una scoperta intrapsichica. Un percorso, un viaggio a tappe. Gli incontri con l'Altro, nelle sue innumerevoli differenze. Ma anche l'immersione in tutte gli infiniti scenari di fronte ai quali possiamo trovarci, nel cammino esistenziale. I paesaggi mutevoli, dolci e aspri. Confortevoli e pericolosi. Sfidanti e accoglienti.

Nella Birmania del 1917, Edward, nel recarsi verso l'appuntamento con Molly per ufficializzare il matrimonio, fugge per luoghi senza meta, col chiaro intento di non lasciare traccia. Dal canto suo, Molly, che non prende minimamente in considerazione l'idea di lasciare al suo destino il futuro sposo, riesce a seguirne le tracce, annunciando i suoi arrivi con dei telegrammi amorevoli. Nel fuggire, Edward si deprime, e riconosce, in quello che diviene un gran tour asiatico, quanto abbia in realtà bisogno che Molly lo inseguia.

Nel buio della sala cinematografica, *Grand Tour* si presenta non come un semplice viaggio fisico, ma come un itinerario interiore, un' esplorazione psicologica dell'inconscio masche-

rata da un *road movie*. La pellicola ruota intorno a un protagonista (o ai protagonisti, a seconda dell'interpretazione) che, sin dall'inizio, appare mosso da un'irrequietezza intangibile, una sorta di desiderio lacaniano: un vuoto che non può essere colmato, una pulsione a muoversi verso ciò che non si può mai veramente ottenere.

Anche chi apparentemente è in fuga dal desiderio dell'Altro da Sè, in realtà scappa dal proprio stesso desiderio. Che può essere vissuto in termini claustrofobici in quanto rappresentativi di aspetti che incastrano, perché visti, scoperti, nel rapporto a due. Già dalla scena iniziale il film ci immerge in un mondo ordinario ma intriso di simboli. Il protagonista si trova intrappolato in una routine sterile, una prigione del 'principio di realtà'. È la chiamata del viaggio, dell'ignoto, che risveglia in lui l'energia della pulsione di vita (*Eros*), spingendolo verso una liberazione dalla monotonia e verso l'esplorazione del proprio *Es*.

Ogni tappa del viaggio sembra assumere i contorni di un sogno, o meglio, di una serie di quadri onirici che Freud non avrebbe esitato a definire come manifestazioni dell'inconscio. Luoghi apparentemente casuali, città, campagne, mari e deserti, diventano lo specchio di conflitti interiori. Un villaggio in rovina evoca il trauma del passato, una città caotica rappresenta il conflitto con il *Super-io*, una spiaggia deserta richiama la ricerca del *Sé* autentico.

Il simbolismo degli incontri è altrettanto pregnante. Ogni personaggio secondario che il protagonista incontra sul suo cammino sembra incarnare un frammento del sé. Gli incontri, benché effimeri, non sono mai privi di un residuo emotivo. Sono come sogni che riaffiorano alla memoria durante una seduta di analisi, lasciando dietro di sé una scia di interrogativi irrisolti.

La narrazione non è lineare, e questo stesso aspetto richiama il funzionamento della psiche. I *flashback*, le ellissi temporali e i momenti di apparente stasi si intrecciano come associazioni libere in una seduta psicoanalitica, dove l'inconscio guida l'esplorazione. L'assenza di una meta chiara

nel viaggio del protagonista suggerisce che il vero obiettivo non è mai stato esterno, ma interno: la necessità di confrontarsi con i propri desideri repressi, le paure ancestrali e i rimpianti mai elaborati.

In una sequenza volutamente ambigua e surreale, il protagonista sembra raggiungere un luogo 'finale', una sorta di Eden che però si rivela illusorio. È il momento in cui l'Io è costretto a fare i conti con la realtà. Il viaggio non può risolvere la frattura interna. Tuttavia, come spesso avviene nel processo terapeutico, la consapevolezza dell'incompletezza diventa di per sé un atto trasformativo. Non vi è un punto di arrivo definito, ma la possibilità di continuare a muoversi, di affrontare, un passo alla volta, i propri demoni interiori.

Gran Tour, col suo linguaggio visivo e narrativo, con l'alternarsi del bianco e nero col colore, con le sue sospensioni spazio-temporali, richiama l'esperienza analitica, portando lo spettatore a interrogarsi sul proprio inconscio, sui propri desideri inespressi e sulle tappe non concluse del proprio percorso esistenziale. Nello stesso tempo, lo porta a interrogarsi sulla natura stessa dell'amore. Da un punto di vista relazionale e intrapsichico. Ma anche con le sue ambivalenze, le difficoltà, la natura ondivaga delle emozioni e dei sentimenti.

È un film che parla di amore, non solo quello a due, ma anche quello verso la scoperta. Dei territori sconosciuti, delle lande deserte, dei paesaggi affollati, della straordinarietà della mente umana. •

Titolo originale: Grand Tour

Anno: 2024

Regia: Miguel Gomes

Sceneggiatura: Mariana Ricardo, Telmo Churro, Maureen Fazendeiro, Miguel Gomes

Fotografia: Rui Poças, Sayomphu Mukdiphrom, Gui Liang

Cast: Gonçalo Waddington, Crista Alfaiate, Cláudio da Silva, Lang Khê Tran, Jorge Andrade, João Pedro Vaz, Kazuo Kon, João Pedro Bénard, Teresa Madruga, Joana Bárcia





EMILIA PEREZ

E il 'come' trans-genere dell'amore

Chiara Buoncristiani

Se c'è qualcosa di profondamente contemporaneo nell'*Emilia Perez* di Jacques Audiard è che non offre una risposta alla domanda sulle ragioni dell'amore. Non chiedetevi i 'perché', ma i 'come' dell'amore.

Il film non ci dice 'perché' un individuo che da uomo fa lo spietato narco-trafficante, da donna fonda un'associazione benefica che prova a riparare agli abusi e alle ingiustizie. Piuttosto ci mostra 'come' questo avvenga: attraverso una transizione che sconcerza e spiazza le identità e libera la potenza esplosiva, le contraddizioni, 'l'estetica imprevedibile dell'amore'. Questa estetica ha tanto a che fare con i generi cinematografici e la loro sovversione, quanto con quelli di maschile e femminile. A chi andasse a vedere questa storia aspettandosi di scoprire che tipo di operatore psichico sia una transizione sessuale, o una riassegnazione di genere, il *musical* rovescia semmai la prospettiva.

Non è dalle parti dell'anatomia psichica e corporea dei personaggi che bisogna guardare per trovare la pepita d'oro, ma in quelle dell'artificio del *musical* e nell'esagerazione del melo-

dramma. Qualcosa che cattura con la sua bellezza sfrontata, con la sua energia vitale, con la sua capacità di transitare, appunto, generi e temi apparentemente inconciliabili.

Emilia Perez è un *musical* che trascende il suo genere. La sua è la leggerezza 'diversa' di un racconto complesso che affronta traumi impossibili.

L'avvocato, Rita Mora Castro (Zoe Saldña), è brillante e frustrata. Come associata di un noto avvocato difensore (Eduardo Aladro), deve scrivere discorsi per il tribunale che il suo capo semplicemente memorizza. Lavorare su casi che confliggono con il suo senso di giustizia. All'inizio del film, la vediamo aiutare a scagionare un uomo che crede colpevole dell'omicidio della moglie. Qui la prima transizione: la frustrazione di Rita esplose in una scena musicale ambientata in strada. Danza con lei un gruppo di passanti. La coreografia è collettiva, come collettivi e politici sono i gesti che accompagnano il testo della canzone *rap*: "giustizia in vendita", lampi che si sviluppano "nella corte della tua coscienza". Il secondo numero musicale è ambientato nell'aula di giustizia vuota, una volta



che l'assassino è stato assolto. A supportare Rita c'è un team di pulizia tutto al femminile...

Ma poi arriva un'opportunità. Il boss del cartello della droga, chiamato Manitas Del Monte (Karla Sofía Gascón), ha notato il suo talento e le affida un compito insolito. La chiama promettendole immense ricchezze in un conto bancario svizzero e spiega il lavoro: deve organizzare per lui un intervento di riassegnazione di genere e la completa riorganizzazione della sua vita e della sua famiglia. La combinazione di tentazione e intimidazione di Manitas non ammette rifiuti: "Ascoltare è accettare," le dice Rita, e lei fa entrambe le cose.

A questo punto iniziale, Rita è ritratta sia come una subordinata che trascorre il suo tempo a scrivere documenti in un ufficio angusto sia come un giocatore completamente inserito che Manitas invia in missioni in tutto il mondo con un budget "illimitato". Per lui, controlla una clinica di Bangkok che vende con zelo ciò che Rita chiama "operazioni di cambio sesso". Assistiamo a una seconda transizione: sequenza musicale pittoresca sotto le luci di una sala operatoria. ("Vagino-plastica!" "Sì!" "E penoplastica!" "Sì, sì!"). Consulta anche un medico a Tel Aviv che lancia un numero musicale quieto, accattivante che lavora il dubbio. Ci avvisa che opererà sui corpi ma "non riparerà mai l'anima". Ma alla fine opera su Manitas. Che diventa Emilia.

Quattro anni dopo, Emilia ritrova Rita. Le mancano i suoi figli. L'amore materno e l'amore paterno si confondono. Emilia è madre, padre, donna e uomo. Ha un piano per tornare a vivere insieme a Jessi, la moglie ignara della sua nuova identità, nella sua casa di Città del Messico. Vuole l'aiuto di Rita e questa la ascolta. "Ascoltare è accettare".

Anche qui i conflitti nella relazione sono espressi nella danza; attraversano il canto furioso della moglie di Jessi su un letto e in una discoteca sgargiante.

Emilia mantiene un piede nella sua vita precedente e con il potere della ricchezza - e la minaccia della violenza a portata

di mano - fonda un'organizzazione, *La Lucecita* ("la piccola luce"), per cercare le vittime della violenza legata ai cartelli. È impegnandosi in questo progetto che Emilia incontra una donna e se ne innamora, scoprendo all'improvviso che quella è "la prima volta" che ama.

I molteplici strati di ambiguità che comunque le restano attaccati addosso, così come la complessità delle vicende romantiche su cui Emilia costruisce la nuova vita sono, però, dislocate. In un certo senso, l'azione collettiva è sempre presente, come se con ogni canzone e danza potessero mettere in scena l'energia emotiva di tutto ciò che resta implicito. I numeri musicali spaziano dal *pop* al *jazz*, dal sentimentale al furioso, dal *rap* alla *dance* e producono una forza rivelatrice, che mantiene le cose in movimento. Un'estetica che non teme l'uso di codici linguistici eterogenei: ad esempio il numero appassionato in cui Rita balla sui tavoli raccontando i sordidi retroscena dei potenti finanziatori de *La Lucecita* si rifà agli stilemi degli spot pubblicitari.

Audiard gioca con la riassegnazione di genere di Emilia rivelando la complessità di un passaggio che non è binario, se non per il fatto che le sue verità giocano con la binarietà: qualcosa che per metà trasforma completamente un narcotrafficante in una figura di 'madre del mondo'. E per l'altra metà la fa comunque rimanere interamente fedele/infedele a se stessa, spregiudicata e violenta quanto vulnerabile. •

Titolo originale: Emilia Pérez

Anno: 2024

Regia: Jacques Audiard

Sceneggiatura: Jacques Audiard, Thomas Bidegain

Musiche: Clément Ducol; Camille (canzoni)

Fotografia: Paul Guillaume

Montaggio: Juliette Welfling

Cast: Karla Sofía Gascón; Zoe Saldana; Selena Gomez;

Édgar Ramírez; Adriana Paz; Mark Ivanir; Eduardo Aladro

FLOW UN MONDO DA SALVARE

L'amicizia come forma d'amore

Simona Galassi

Quando mi è stato proposto di parlare del sentimento d'amore nel cinema, ripensando ai film dell'ultimo anno non ho avuto dubbi, mi è venuto subito in mente *Flow - Un mondo da salvare*. Spesso diamo per scontato che l'amore romantico sia l'unico tipo di legame che può essere veramente profondo, ma anche l'amicizia può esserlo nella sua intensità e nei suoi significati emotivi più radicati.

Flow è un film che proprio perché tocca un tema d'amore meno prevedibile non si dimentica, proprio rimane lì nella mente e nel cuore, anche dopo tanto tempo, in una connessione emotiva, perché proprio questo è il fulcro e

la sua forza, tra tristezza, data dal senso di fine, e speranza nel suo opposto caparbio significato di voglia di vita e di cambiamento nelle avversità.

Questa animazione calda e variopinta nei colori e nelle emozioni arriva dal freddo nord, il regista è un giovane lettone Gints Zilbalodis che crede in una sua idea/invenzione e con un budget limitato usa la tecnologia *Open source CGI* (*Computer-generated imagery*) per creare un cartone che solca l'anima e non solo le onde, fino ad arrivare nei cinema di tutto il mondo, vince il *Golden Globe* ed è candidato a due premi *Oscar* tra cui, per la prima volta nella storia dell'*Academy*, la sezione dei migliori film internazionali.





Per capire la forza del film è indispensabile conoscere come la scelta di lavorare con lunghi piani sequenza e con un digitale imperfetto avvicini chi guarda ad una animazione classica più morbida della perfezione in *live action* a cui il cinema ci sta abituando. Proprio questa incompiutezza, anche qui amalgama di differenze, ci coinvolge e intenerisce, noi che osserviamo, facendoci entrare sempre di più nella storia.

L'idea narrativa sembra semplice, ma non lo è difatti, anche se l'animazione diluisce la potenza psichica della trama, il tema di partenza è doloroso poiché gioca su una paura più o meno inconscia e collettiva che riguarda la fine del nostro esistere. Noi esseri umani non siamo destinati a vivere per sempre sulla terra, ere geologiche e trasformazioni naturali possono estinguerci, siamo qui ora, ma il nostro equilibrio è fragile. Il film per questo tema potrebbe ricordare il bellissimo *Melancholia* di Lars Von Trier, dove una fine incombe sul senso della vita e dell'amore, in questo caso un amore familiare che solo nell'ultimo istante, dopo tanto dolore, si ritrova e si concede in prossimità della catastrofe.

In questa storia post-apocalittica lasciamo in eredità una terra inondata dalle acque agli animali che tentano di adeguarsi per sopravvivere. Di quello che siamo stati emergono solo tracce antiche di case, templi, oggetti di uso quotidiano ed è proprio in quel che resta di una casa che conosciamo il gatto nero protagonista del film, si muove solitario cercando conforto nelle piccole abitudini di un tempo passato per sopravvivere in un mondo ostile, tra nuove avversità e predatori. Ma una nuova inondazione si avvicina, anche quel piccolo mondo/rifugio scomparirà, e per salvarsi cercherà aiuto su una barca.

Qui iniziamo con lui un viaggio che lo vedrà costretto a condividere l'esiguo ma salvifico spazio galleggiante con un labrador, un tranquillo capibara, un lemure e un saggio e maestoso uccello Serpentario. Questi animali, che non "parlano", perché ognuno ha un proprio linguaggio come è nella reale diversità della natura, impareranno nella necessità di sopravvivere ad andare oltre le proprie paure, oltre le differenze di specie, oltre la diffiden-

za e capiranno cosa vuol dire amore e cura per l'altro, che si fonde col prendersi cura di sé e probabilmente aumenta le probabilità di sopravvivere, capiranno il valore della cooperazione come condivisione che protegge e dà senso all'esistere. La vita è come acqua corrente, si fluttua in bilico, ma affrontarla insieme è sicuramente meglio che farlo in solitudine.

La eco è quella di una avventura classica costruita su archetipi junghiani, una storia sulla evoluzione dove i protagonisti cresceranno non solo affrontando e superando i propri limiti e le loro paure ancestrali ma aggiungendo un elemento nuovo e trasformativo, la capacità di una amicizia che supera la mera necessità di unirsi solo per la propria paura di solitudine, che spesso rende fragili. L'amicizia come forma d'amore dopotutto dovrebbe rispondere proprio a questo, desiderare di esserci per l'altro nel rispetto delle singole differenze, sentire il piacere di coalizzarsi per superare le proprie vulnerabilità insieme, rimanere accanto anche quando il momento è difficile e pesante da sopportare.

Il film fa riflettere e ci si immedesima su quel desiderio spontaneo dello stare uniti in modo incondizionato e disinteressato, su quel sentimento di amicizia che salva e aiuta a 'guarire', nel senso che aiuta a stare meglio e a migliorarci.

Da Flow – un mondo da salvare, ne usciamo rinforzati, 'animalizzati' nel senso più umano della parola. Prima, chissà, di scomparire dal mondo possiamo ancora imparare a convivere insieme. •

Titolo originale: Flow – Un mondo da salvare (Flow)

Paese: Belgio, Francia, Lettonia

Anno: 2024

Regia: Gints Zibalodis

Sceneggiatura: Gints Zibaldois, Matiss Kaza

Fotografia: Gints Zibaldois

Musiche: Gints Zibaldois, Rihards Zajupe



MARIA

**Un'anima nomade all'ombra
del mito dell'amore**

Antonella Antonetti

Il regista cileno Pablo Larrain torna sullo schermo con un film, in concorso alla Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia 2024, che prosegue il filone dedicato alle figure femminili iconiche del 900. Dopo *Jackie* (2016) e *Lady D* (2021), egli rivolge lo sguardo a Maria Callas, la grande soprano che ha incarnato le protagoniste più famose del melodramma, e ne ripercorre la vita ricca e tumultuosa.

Il film si snoda sui diversi registri della vita pubblica e privata della soprano e soprattutto delinea la discrasia tra la Callas, diva acclamata e idolatrata e Maria, la donna dimenticata e abbandonata anche dalla sua voce.

Siamo nel 1977, negli ultimi giorni di vita della cantante, morta a 53 anni nella sua casa parigina, dove abita in compagnia di due fedeli e affezionati domestici, la sua "famiglia" - come Maria li definisce. Bruna, (Alba Rohrwacher) e Ferruccio (Pierfrancesco Favino) che sono al tempo stesso amici, complici, parenti, angeli protettori, gli unici affetti che alleviano la solitudine pesante e oppressiva, divenuta fedele compagnia della cantante. Isolata dal mondo esterno e dal mondo dell'arte, dipendente dagli psicofarmaci, non si rassegna all'idea di non poter più contare sulla sua splendida voce ormai scolorita.

L'arco temporale dell'ultima settimana di vita della Callas incornicia una narrazione frammentaria, che sembra riflettere l'inquietudine e il malessere della protagonista, avviluppata nella ricerca della sua voce e di se stessa. Attraverso *flashback* e inserti fantasmatici il regista mostra episodi della straordinaria e intensa vita artistica e privata della soprano, la quale si racconta ad un immaginario giornalista per una autobiografia mai compiuta, nel tentativo di ricomporre la sua storia. Realtà, fantasmi e ricordi si mescolano e si confondono in un flusso spazio-temporale tra passato e presente, tra qui e altrove, tra interno e esterno. Il racconto si snoda, dunque, tra il piano illusorio e del ricordo e il piano di un presente tormentato. "Non c'è stato un solo giorno normale" - osserva Ferruccio, il maggiordomo - come a sottolineare la sofferenza e la instabilità emotiva di Maria.

Maria vaga per la sua casa elegante e sontuosa, in un reticolo di stanze affollate e di porte comunicanti, in cui si embricano statue classiche e fotografie private, la freddezza grandiosità del mito e il calore degli affetti, e che sembra rappresentare uno spazio interno in cui si mescolano passato e presente, tragedia e realtà. Maria vaga per la città in cerca di fantasmi privati e di adulazioni pubbliche, forse nel tentativo di ritrovare una se stessa imprigionata in un vertiginoso slittamento tra la sua mitologia e la umana fragilità. Vaga, come il pianoforte che, nella sua casa-palcoscenico, Maria deve spostare continuamente, come a rappresentare la propria difficoltà di dare un posto a se stessa.

"Noi siamo parte di quel gruppo ristretto di persone che possono andare ovunque nel mondo, ma che non possono mai scappare", dice in un incontro col presidente Kennedy. Le inquadrature, quasi soffocanti del volto della Callas/Jolie, costretto in primi piani scultorei, sembrano

esaltare la maestosità della "divina" e al tempo stesso catturarne l'angoscia e la claustrofobia, così come il susseguirsi delle interpretazioni più celebri da *I puritani*, a *Tosca*, a *La traviata*, a *Carmen* punteggia la straordinaria carriera artistica e al tempo stesso ne segnala il declino: ogni aria diventa metafora dello stato d'animo di Maria.

Il presente si sovrappone e si interseca con i successi del passato; innesti di immagini d'archivio e fugaci momenti con il suo grande amore, Onassis, creano atmosfere dense e suggestive che sottolineano gli aspetti tragici della vita di Maria.

Il regista ci mostra il mondo di paure e di ossessioni nelle quali Maria si sente ingabbiata, lasciando intravedere un rapporto non risolto con la propria immagine e con la sua corporeità.

Affiora il ricordo di sua madre, che durante la guerra, offriva le sue due figlie agli invasori: Maria veniva apprezzata per la sua voce e la sorella desiderata per la sua sensualità. Tale dualismo, voce - corpo, lo ritroviamo nelle parole di Onassis, durante il festeggiamento per il compleanno del Presidente Kennedy. Al termine degli auguri cantati da Marilyn Monroe, egli commenta rivolgendosi a Maria: "A nessuno interessa della sua voce, come a nessuno interessa del tuo corpo". La violenza di queste parole, forse, ha sigillato, nel vissuto di Maria, la profonda scissione tra la musica e il "corpo", tra l'arte e la vita, sentite come polarità che non possono essere integrate ma solo contrapposte o coincidere. "La vita è la musica... la mia casa è il palcoscenico.", dice Maria, come a ribadire l'impossibilità di pensarli come parti di sé che possano coesistere in una relazione di scambio e arricchimento reciproco.

Maria è dunque la Callas, "La Divina", una voce senza corpo, un essere idolatrato, incapace di vivere se stessa e il proprio corpo come oggetto di desiderio al di fuori della dimensione artistica.

"Dimentica la musica e vivi!", la esorta la sorella Iakinti, in una scena molto emozionante nella quale le due si incontrano.

Maria celebra il fascino senza tempo della musica lirica, del suo potere evocativo e di una delle soprano più significative e innovative del secolo scorso, che alle doti musicali univa una eccezionale capacità interpretativa. Tratteggia la figura di una eroina tragica, votata alla morte, totalmente fusa e confusa con le protagoniste dei melodrammi da lei stessa interpretate e delle quali, forse Maria si è servita per poter vivere. •

Titolo originale: *Maria*

Paese di produzione: Italia, USA, Germania

Anno: 2024

Regia: Pablo Larrain

Sceneggiatura: Steven Knight

Fotografia: Ed Lachman

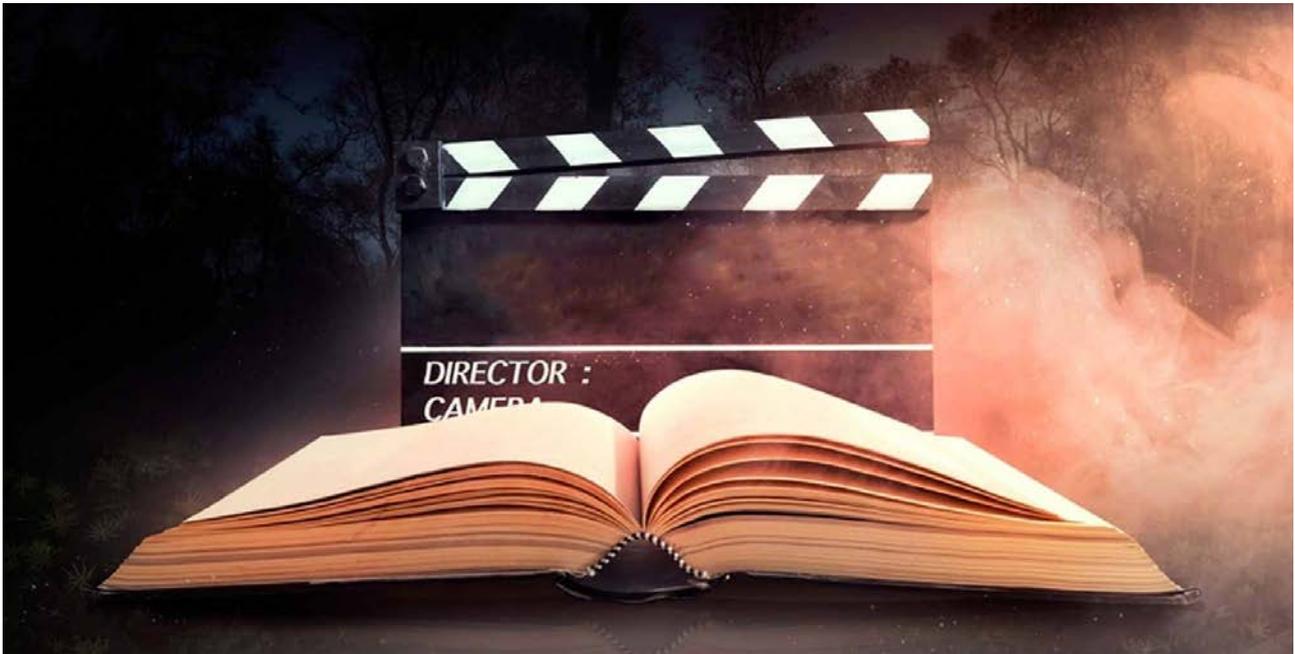
Cast: Angelina Jolie, Pierfrancesco Favino,

Alba Rohrwacher, Haluk Belginer, Kodi Smit-McPhee,

Valeria Golino

LA FILOSOFIA AMA IL CINEMA

Ombre nella caverna



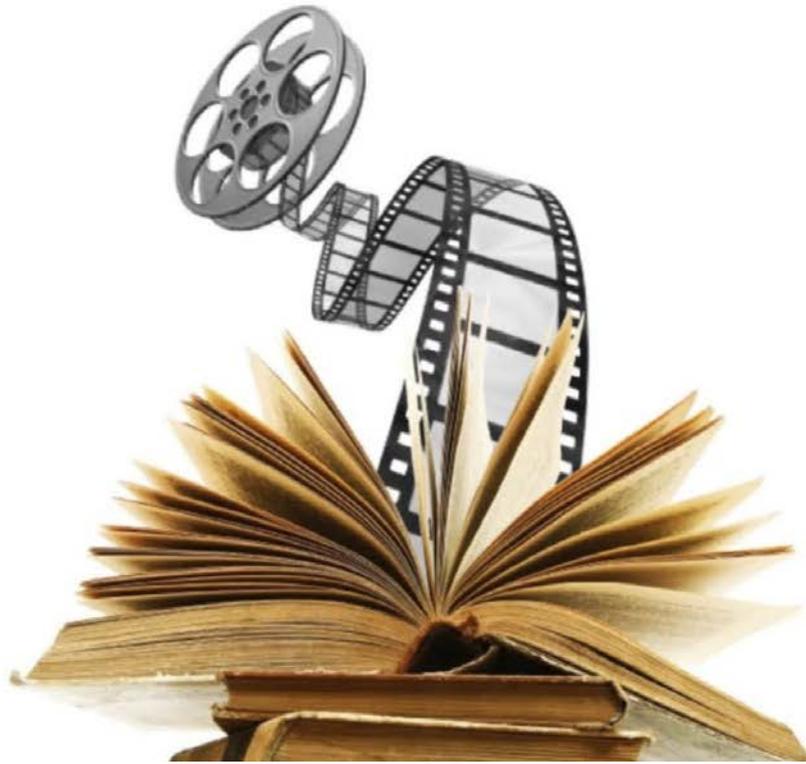
Alberto Angelini

Il film più antico fu proiettato nella caverna di Platone. La filosofia ama il cinema per motivi profondi. Dalla fine dell'Ottocento, la maggiore vittoria della filosofia, nel modo inaugurato da Nietzsche e ispirato a Schopenhauer, è aver rimesso in questione la razionalità esclusivamente logica con la quale il filosofo affrontava abitualmente il mondo, per introdurre nel processo di comprensione del reale anche l'affetto. La psicoanalisi va considerata come la maggior protagonista attiva di questa trasformazione. Il cinema, coevo nello sviluppo al pensiero psicoanalitico, ha offerto la migliore *forma artistica* per esprimere questo connubio.

Al pari delle proposizioni linguistiche, l'immagine cerca di imporsi come verità, ma è più potente. Un disegno, dicevano gli alchimisti arabi, è più forte di mille parole. Mai argomenti puramente logici sono stati capaci di penetrare nel nucleo di ciò che è reale, senza un aiuto da parte di ciò che è sensibile. Il cinema, come ogni arte, non afferra mai completamente la realtà, ma ci riesce un pò e a volte tanto, rovesciando il meccanismo della deduzione aristotelica. Per cui, quando esiste quel connubio fra ragione e affetto profondo, di cui parlava Sergej

Ejzenštejn pensando alla psicoanalisi, una *finzione particolare* riesce ad avere a che fare con una *verità universale*. Nel cinema dobbiamo emozionarci *per capire*, anche se non accettiamo la proposta. L'Hitler de *La Caduta* ci emoziona, permettendoci di capire, anche se non ci commuoviamo per lui e non lo accettiamo. Così, attraverso mille esempi, dai film trasudano le più grandi storie mai raccontate, che non appartengono ai professori. La storia di Socrate, come quella di Gesù, dovrebbe essere narrata nei libri per ragazzi; dovrebbe essere tema di discussione a scuola e in famiglia. Dovrebbero farci tanti film, come a suo tempo cercò di fare Roberto Rossellini.

Ma anche il cinema ha i suoi motivi privilegiati. Per esempio: l'inverosimile, il fantastico, la natura scatenata, l'eroismo senza gloria, l'incertezza, l'ingiustizia, la violenza, l'incomunicabilità e così via. Indipendentemente dallo specifico, le costanti di base appaiono di questo tipo e ciò che è del tutto positivo non ha alcun interesse. È lo straordinario, il sorprendente a scuotere l'occhio del cinema, anche quando lo straordinario riguarda il quotidiano, come nei film di Antonioni e Wenders. L'immagine cinematografica non può mostrare senza



rendere problematico, ristrutturare, distorcere e rielaborare. Differentemente da quel che pensavano i neorealisti italiani, il cinema è tutto tranne che una “pura registrazione del reale”. La caratteristica principe dell’attività cinematografica risulta essere proprio la capacità perturbatrice della sua “illusione di realtà”, che può rappresentare qualsiasi cosa, anche ciò che di più fantastico e inverosimile possa esserci. Tutto diventa per un pò credibile, in modo retorico, ammaliante e a volte sfacciatamente bello e bugiardo, come ne *Il favoloso mondo di Amélie*. La filosofia, invece, vorrebbe mantenere un atteggiamento sempre sobrio e riverente nei confronti della verità e della conformità al reale. Però, anche la filosofia più analitica e razionalista ammette la legittimità del ricorso alla fantasia o a esempi bizzarri per chiarire limpidamente problemi filosofici urgenti. Si pensi al “Genio maligno” di Cartesio, che incarna il dubbio metodico e iperbolico, o all’esperienza mentale dei mondi gemelli di Hilary Putnam che dimostra come la storia causale di una persona sia più importante dei contenuti del suo cervello. In filosofia, proprio come nella psicoanalisi si accetta tranquillamente che il cammino verso la verità e l’universalità possa essere molteplice e paradossale. Si crede che sia possibile conoscere qualcosa del mondo e delle persone sia perseguendo la verità, sia utilizzando l’immaginazione e supposizioni inconsuete.

Nel cinema la voglia di universalità e verità è costruita con un impatto emotivo. Il film prevalentemente è un “colpo basso”, non un messaggio sobrio. Le sue immagini

ni traboccano emozioni, arrivando al cervello; per questo riescono a toccare rapidamente le questioni principali, molto più di quanto potrebbe farlo un misurato scritto filosofico o psicoanalitico. La maggior parte delle cose esposte cinematograficamente sono già state dette o scritte con altri mezzi; ma chi arriva a conoscerle tramite il cinema viene chiamato in causa in modo diverso. Non è lo stesso dire a qualcuno che la guerra è assurda, o fargli vedere *Nato il 4 luglio*. Le storie del cinema hanno effetti diversi da quelle raccontate o scritte.

Con le storie emergono gli amori, essenziali anche per chi ama prima di tutto la sapienza. Amori inaspettati e tenaci, come quando i Blues Brothers dicono “Siamo in missione per conto di Dio”, possedendo solo una tanica di benzina, mezzo pacchetto di sigarette e lontani 106 miglia da Chicago. Una vera determinazione richiede amore. Anche Socrate, come ogni vero filosofo, che non è un titolo accademico, era in missione. La stessa missione in fondo de *L’uomo con la macchina da presa* di Vertov: vedere e capire con la cinepresa, anche dove l’occhio umano non riesce ad arrivare. Il cinema dei registi appartiene anche ai filosofi e, perché no, agli psicoanalisti; ma sono tre categorie che si assomigliano. Nessuno può specializzarsi fino in fondo in queste discipline. *L’Altro* psicoanaliticamente non potrà mai corrispondere al bisogno assoluto da cui costoro, ma non sono i soli, si sentono irresistibilmente attratti. Anche in questo caso trionfa quella mancanza che, per Platone, è l’allungamento del desiderio e del vero amore. •



L'AMORE SI VEDE?

Lo psicoanalista immaginario

Ninni Bruschetta

Non può essere un caso, ma francamente non riesco a immaginare cos'altro possa essere, il fatto che, dopo decenni di reciproca trascuranza tra me e la psicanalisi, mi capiti di interpretare in teatro uno psicoanalista e contestualmente questa rivista mi chieda di scrivere un articolo. Essendo io un mestierante della narrazione, il mio psicoanalista immaginario converrà con me che io debba narrare. Cosa accade a un attore, chiunque esso sia, quando interpreta un personaggio? Può succedere che l'attore si avvi-

cini al personaggio (ho usato il verbo avvicinare perché è rischioso parlare di identificazione) o viceversa, ovvero che sia il personaggio a modellarsi sull'attore che ne diventa la maschera. Ed è questo secondo caso quello che, con maggiore probabilità, consente all'attore di comprendere veramente il personaggio e quindi di interpretarlo. In poche parole, se io fossi stato uno psicoanalista sarei stato, forse, uno psicoanalista molto simile a Nicola Perrotti o più correttamente direi alla descrizione

e al racconto che ci restituisce di lui Giuseppe Berto, nel suo conclamato capolavoro: “Il male oscuro”. Ciò che traspare dal racconto di Berto è l’umanità di questa figura, in cui ciascuno di noi si potrebbe identificare e in cui ciascuno di noi troverebbe conforto. Quello che mi ha trasmesso e che nel contempo mi consente di raccontarlo, pur non conoscendolo e non volendolo imitare o giudicare, è il beneficio del dubbio, che ritorna continuamente, almeno nelle parole di Berto, ovviamente, chissà se lui le ha mai pronunciate. Comunque il sentimento che sostiene il mio personaggio è l’amore profondo per la sua disciplina, scevra da laiche credenze, profondamente pratica e ricca di umanità.

Ed in questo *transfert*, nel nostro caso solo apparentemente ‘conscio’, mi imbatto, come spesso accade, in un discorso sull’amore. Le donne sono il centro della vita del mio paziente. Le donne ma soprattutto l’amore e l’amore per tutte le donne, dalla maestra, alla madre, alla Madonna, fino alla madre di sua figlia, alle puttane, ma anche e soprattutto l’amore per il padre. Forse il più solido e il più ingombrante, al tempo stesso. E così mi domando, interpretando questo ruolo, quanto incida, in percentuale, l’amore, in tutte le sue modalità e manifestazioni, sui problemi dei pazienti che vanno in analisi e comunque su quelli di tutti noi. Io non lo so e non lo posso sapere perché non è il mio lavoro, né mai mi sono informato in proposito. Ma quello che mi sono sempre chiesto è se l’amore esiste veramente e con quali modalità si manifesti e conseguentemente si rappresenti.

In poche parole: c’è un modo per riconoscere l’amore, per verificarne l’esistenza? Altrimenti si rischia di parlare di ‘conseguenze’, per dirla con Sorrentino, che potrebbero non essere “conseguenze dell’amore”, ma di qualche altra cosa. Allora, la domanda che ho fatto al mio personaggio/psicoanalista è: si può riconoscere l’amore? Si vede? Ma il mio psicoanalista è anche un attore, quindi non potrà che chiedere aiuto al teatro, per potermi rispondere.

Il teatro, come è noto, è il simbolo stesso della rappresentazione umana, dove non solo i comportamenti e le azioni sono mezzi di questa rappresentazione, ma anche le emozioni e i sentimenti. E se in teatro l’attore rappresenta i comportamenti ed esegue le azioni affidandosi a una tecnica rigorosa, per rappresentare, invece, emozioni e sentimenti, la disciplina tracima, se mi è consentito il termine figurato, nell’ambito spirituale o intellettuale, affidandosi ad una tecnica non tecnica che in linguaggio teatrale si definisce “sospensione del giudizio”. Interpretare o ancora meglio essere il personaggio significa non giudicarlo, né nel bene né nel male. Questo consente all’attore di sospendere il rapporto con sé stesso e con la propria personalità, per rappresentare totalmente il personaggio, non solo nelle sue azioni o nelle sue parole, ma, proprio attraverso le azioni e le parole, anche nei suoi sentimenti e nelle sue emozioni. Ne deriva che la ‘tecnica’ (termine inappropriato) per rappresentare un

sentimento o un’emozione, in teatro, è provarli realmente, seppure entro i confini della condizione spaziotemporale del racconto. È strano a dirsi che una persona o anche un attore professionista possa provare un sentimento così, a comando. Infatti non si tratta di questo, ma si tratta di un altro genere di ‘trasferimento’ dell’attore nella condizione spazio temporale del racconto. Trasferimento che avviene attraverso tutte le possibili sfaccettature della disciplina, dall’analisi del testo, allo studio dei personaggi, del loro pensiero, dei rapporti tra loro, fino alla memoria, la sapienza della parola e molte altre cose. Di fatto però ciò che avviene e che nulla ha di magico, è che per tutta la durata dello spettacolo l’attore Romeo amerà l’attrice Giulietta sinceramente e profondamente, proprio come e quanto si amavano i due sfortunati veronesi. Questo aspetto, senz’altro in parte funambolico, del lavoro dell’attore risulta essenziale, perché come dicevamo prima nessun sentimento può essere rappresentato senza provarlo.

Quindi, se per rappresentare l’amore basta provarlo, la conclusione è che l’amore si vede! Certo siamo nell’ambito della rappresentazione e dell’umanità, lì dove la verità si nasconde abilmente, dove la scienza è quella dell’irregolarità e dell’imprevedibilità. Però a me piace pensare che l’amore si veda. Quasi sempre. •



NOI SIAMO ANCORA QUI

L'Amore, la Memoria, il Coraggio



Barbara Massimilla

Miglior film internazionale agli Oscar 2025, l'opera brasiliana *Io sono ancora qui* (*Ainda estou aqui*) di Walter Salles, ha raccolto numerosi riconoscimenti in quanto straordinaria testimonianza sul piano umano e politico: all'81° Mostra del cinema di Venezia il film si è aggiudicato il premio per la migliore sceneggiatura, la protagonista Fernanda Torres (che interpreta Eunice Facciolla Paiva) ha vinto il Golden Globe ed è stata candidata agli Oscar per la sua toccante interpretazione. Il film sta avendo un enorme successo di pubblico in Brasile e in tutto il mondo. Tratto dal libro di Marcelo Rubens Paiva dedicato a suo padre Rubens, ingegnere, ex deputato e oppositore del regime dittatoriale, che nel gennaio del 1971 viene sequestrato nella loro casa a Rio de Janeiro, rinchiuso in un centro di detenzione e poi scomparso. Eunice Facciolla Paiva rimasta sola a 41 anni con cinque figli inizia la sua lotta in nome del profondo amore verso Rubens e contro i soprusi

e le violenze del regime dittatoriale. Un esempio di come il femminile possa non arrendersi mai e dimostrare di amare senza riserve. Eunice diventerà avvocato, attivista per i diritti civili, combatterà affinché il Brasile si converta in paese democratico. Come una Antigone contemporanea trasformerà il suo dolore, il lutto dell'amato marito, in rabbia ed energia per ottenere indietro il corpo di Rubens o altrimenti per ricevere un'ammissione di colpa, che quel delitto è realmente avvenuto ed è stato commesso dal regime.

La memoria storica dei crimini avvenuti non dovrà mai essere cancellata, la tragedia dei *desaparecidos* nelle dittature sudamericane resta per sempre una ferita incancellabile. Descrivendo i sentimenti della madre il figlio Marcelo riferisce come Eunice non amasse essere commiserata, né chiedere aiuto, la frase che usava dire nei momenti di travolgente emozione era proprio: "Sono ancora qui", una espressione



che risuona come un monito e al contempo come gioia per esserci ancora, in quanto incarnazione dell'amore vissuto con Rubens, scrigno della memoria, testimonianza vivente dei crimini commessi dalla dittatura. L'epilogo incredibile della sua esistenza sarà quello di essere colpita da Alzheimer (malattia che da recenti ricerche viene ritenuta esito di traumi violenti), dopo tante strenue lotte affrontate per l'amato marito e per il riscatto del paese: come se sul piano della memoria il suo destino la ricondurrà alla verginità opaca dei ricordi, il male viene lavato via... resta un eco di commovente bellezza quando nelle scene finali del film, Eunice guardando la televisione prova un sussulto quando vede apparire il volto di Rubens, ormai riconosciuto e ricordato universalmente come vittima della dittatura.

Walter Salles ha vissuto in prima linea la tragedia dei Paiva, poiché il regista sin da ragazzo era amico di Marcelo. È riuscito con uno sguardo affettivo, dall'interno, a evocare le atmosfere luminose di quella casa in riva al mare, la vitalità di una famiglia numerosa dove i genitori erano amatissimi dai propri figli. Ricorda nel film il gesto di solidarietà di Rubens, padre esemplare, nel difendere la democrazia contro il regime, opponendo una resistenza pacifica, prestandosi solo a fare da tramite nella consegna delle lettere degli

esuli politici ai propri familiari. «Quando ho letto – afferma il regista – per la prima volta *Sono ancora qui* mi sono commosso profondamente. La storia dei *desaparecidos*, le persone strappate alle loro vite dalla dittatura brasiliana, veniva raccontata per la prima volta dal punto di vista di coloro che erano rimasti. L'esperienza di una donna, Eunice Paiva, madre di cinque figli, conteneva sia una storia di sopravvivenza al lutto sia lo specchio di una nazione ferita». Salles intimamente colpito dal libro ne ha tratto la sceneggiatura, le riprese del film sono durate ben sette anni, un arco temporale che esplicita la mole emotiva provata dal regista nel dare forma alla rappresentazione.

Un film dunque pensato, scritto e vissuto dall'interno...

Per non dimenticare mai che negli anni Sessanta e Settanta si sono verificati frequenti colpi di stato in Argentina, Brasile, Cile, Uruguay come in molti altri Paesi del Centro e del Sudamerica portando al potere capi militari e violente dittature. Tutti gli oppositori dei regimi venivano torturati, condannati a morte senza processo, fatti scomparire nel nulla. Le dittature di questi Paesi si coordinarono segretamente in quello che fu definito *Plan Condor*, un piano di 'ristrutturazione' orientato a combattere le forze di sinistra in America Latina. Durante l'Operazione, le diverse dittature chiedevano la cat-



tura, l'estradiione o uccidevano i propri dissidenti anche nel territorio degli altri regimi, e in certe occasioni i militari dei Paesi partecipavano congiuntamente ai sequestri e alle torture. Una persecuzione a livello capillare che occultamente ha portato alla scomparsa di ottantamila dissidenti. Tra i film più famosi che hanno narrato questa pagina vergognosa della Storia ricordiamo per la loro potenza: *La storia ufficiale* (1985) di Luis Puenzo; *La notte delle matite spezzate* (1986) di Héctor Olivera; *Garage Olimpo* (1999) e *Figli/Hijos* (2002) entrambi di Marco Bechis; *Una notte di 12 anni* (2018) di Álvaro Brechner; *Argentina, 1985* (2022) di Santiago Mitre.

In particolare *Argentina, 1985*, si concentra sul coraggio dei due pubblici ministeri Julio Strassera e Luis Moreno Ocampo che indagarono e perseguirono la dittatura argentina in un processo speciale senza precedenti, nel febbraio del 2011 a Buenos Aires, contro i capi della giunta militare e l'ex presidente Jorge Rafael Videla. La testimonianza delle vittime della dittatura è un affresco doloroso che resta impresso per l'immensa struggente interpretazione dei personaggi. Lapidaria la conclusione dell'arringa di Strassera che vide la condanna degli imputati: "Nunca más!" (Mai più!). Tra tutti i crimini commessi in Argentina, nel film di Luis Puenzo *La storia ufficiale*, trapela anche l'orrore dei 500 neonati rapiti ai genitori uccisi e dati in adozione ai loro carnefici, figli considerati 'prede di guerra'. Il processo a Videla era stato attivato da un gruppo di donne decise a ritrovare i loro figli e nipoti scomparsi: le nonne de Plaza de Mayo. Sulla scia luminosa di queste straordinarie donne si annoda la storia di Eunice Facciolla Paiva. Donne che con coraggio non

si sono arrese e hanno fatto dell'amore per i propri cari scomparire una ragione di vita, donne appassionate in difesa dei diritti umani e della democrazia.

Nel film di Salles il linguaggio delle immagini si sviluppa scandagliando con sapienza l'alternanza della luce, dal chiaro allo scuro simbolicamente si allude al mondo terrestre e a quello infero dominato dal caos magmatico di un inconscio collettivo arcaico deprivato della guida equilibrata della coscienza, della ricerca di senso, dell'etica. L'acuirsi della polarizzazione tra bene e male, segna l'oscurarsi della civiltà, solo le dittature riescono a instaurare radicalmente il trionfo del negativo.

Nel film di Salles il lungomare è scintillante di vita, l'atmosfera di festa unisce bambini, adolescenti e adulti, l'ironia, i pranzi e i balli, i progetti per la costruzione di una nuova casa, tutto l'insieme così ritmicamente miscelato contagia lo sguardo e l'ascolto dello spettatore, lo fa godere della gioia di una famiglia felice, lo coinvolge con la colonna sonora che riaccende i ricordi musicali di quell'epoca.

Pochi presagi nei fotogrammi iniziali preludono alla crudeltà imminente che travolgerà Rubens e la sua famiglia. Quando lo sguardo di Eunice si volge interrogativo verso il rombo assordante dell'elicottero che si avvicina mentre sta nuotando di fronte alla sua casa; quando la macchina di un amico della figlia primogenita sfreccia con la radio a tutto volume in città, i giovani sono fermati dalla polizia mentre attraversano un tunnel, sbattuti al muro e perquisiti con violenza.

Dalla cattura di Rubens in poi arriva il buio. I corridoi angusti del centro di detenzione, la benda sugli occhi di Eunice e della figlia, anche loro prelevate per essere interrogate, con i metodi esasperanti che i carcerieri applicano per far crollare le loro vittime. Le tenebre della prigione labirinto sono spezzate solo dai lamenti e dalle urla di chi viene torturato. L'orrore viene illuminato dal coraggio di Eunice che non si arrende, che chiede, che pretende la verità. Tutto quello sporco che le si è attaccato addosso durante la carcerazione sembra sciogliersi nel momento in cui viene rilasciata, sotto la doccia strofina la pelle per tornare a sperare, nel momento in cui al mattino trova tutti i suoi figli nel letto abbracciati a lei, nel momento in cui rilascia un'intervista a un importante testata e alla richiesta del giornalista di mostrare tristezza nello scatto di una fotografia, innalza invece con sfida e dignità il suo sorriso e quello dei suoi figli, opponendosi alla commiserazione, ai pietismi.

L'uccisione da parte dei sicari del regime del cucciolo di cane adottato dalla famiglia è presagio della fine di Rubens, ma la rabbia di Eunice verso gli assassini emerge con i toni di una eroina greca, fa intuire che non ci sarà mai perdono per coloro che si sono resi complici dell'orrore.

Quando infine verrà consegnato a Eunice il certificato di morte del marito il suo animo potrà placarsi e scivolare lentamente nell'oblio... in questa ultima parte del film, i colori tornano ad essere caldi e vividi. La grande famiglia che ha saputo crescere, nutrendola con amore, nell'elaborazione del lutto di Rubens e continuando a seminare speranza, la circonda con immensa affettività.

«La nostra – spiega Marcelo – era una famiglia felice distrutta dalle circostanze della storia, come avviene oggi in molti posti del mondo».



Non a caso a rinforzare il tessuto emozionale del film il regista ha scelto di far interpretare Eunice da anziana e da giovane a due attrici che nella vita sono madre e figlia: Fernanda Montenegro e Fernanda Torres.

Alle loro immagini si sovrappongono i volti delle donne di Plaza de Majo. La genealogia di tante donne sudamericane che hanno denunciato attraverso il loro dolore e la loro arte, che hanno combattuto per amore verso i propri cari, in difesa della passione politica, per la giustizia sociale.

Vorrei anche ricordare gli arazzi opera delle donne cilene esposti alla Biennale d'Arte a Venezia nel 2024, le *Arpilleristas*. Chiamati con il termine spagnolo che designa i sacchi di iuta che sono la base di supporto per questi manufatti tessili ricamati e realizzati in Cile durante la dittatura militare di Pinochet (1973-1990). Si tratta di oltre duecento opere donate al Museo del Barrio di New York. Queste opere vogliono ricordare le lotte per il cambiamento istituzionale contro le dittature. Le scene di vita descritte sono realizzate con le stoffe degli abiti dei *desaparecidos* cileni. Il sole splendente negli arazzi è segno di speranza nei confronti del cambiamento.

La risposta al trauma per tutte queste donne del film di Salles e non solo, è dunque la memoria, la forza dell'amore, il coraggio della speranza che si trasforma in azione, il fare e disfare della creatività. •

Titolo originale: Ainda estou aqui

Paese di produzione: Brasile, Francia

Anno: 2024

Regia: Walter Salles

Sceneggiatura: Murilo Hauser, Heitor Lorega

Cast:

Fernanda Torres: Eunice Facciolla Paiva nel 1971 e nel 1996

Fernanda Montenegro: Eunice Facciolla Paiva nel 2014

Selton Mello: Rubens Paiva

Valentina Herszage: Vera "Veroca" Paiva nel 1971

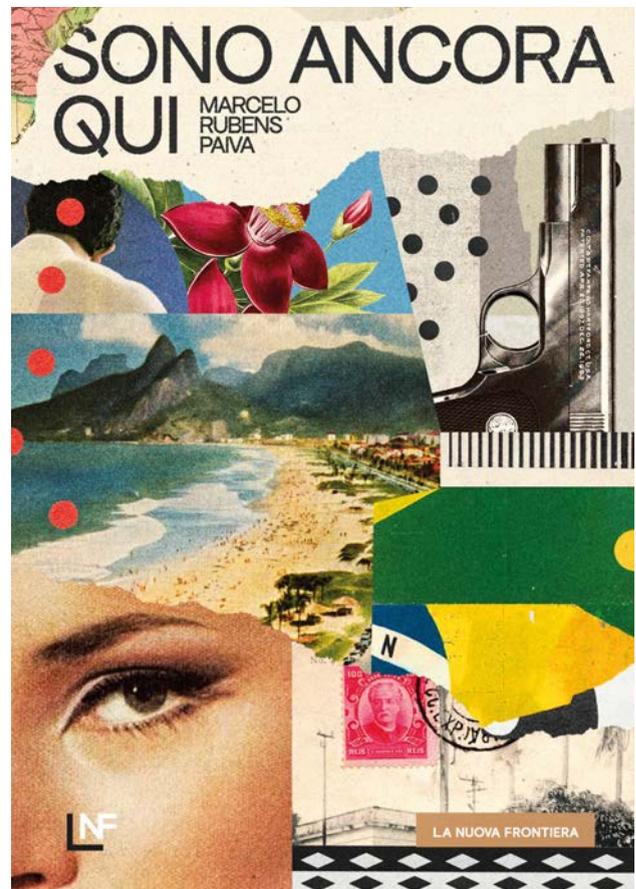
Maria Manoella: Vera "Veroca" Paiva nel 2014

Luiza Kosovski: Maria Eliana Paiva nel 1971

Marjorie Estiano: Maria Eliana Paiva nel 2014

Marcelo Rubens Paiva. *Sono ancora qui*

La nuova frontiera / pp.288, € 18,00



THE PERFECT COUPLE

Tra passioni e segreti, i mille risvolti dell'amore

Adelia Lucattini

The Perfect Couple è una miniserie *thriller* del 2024, diretta da Susanne Bier e basata sull'omonimo romanzo di Elin Hilderbrand. La trama ruota attorno al matrimonio imminente tra Amelia Sacks (Eve Hewson) e Benji Winbury (Billy Howle), appartenente a una delle famiglie più facoltose di Nantucket. Tuttavia, le celebrazioni prendono una piega oscura quando viene ritrovato il corpo senza vita di Merritt Monaco (Meghann Fahy), la migliore amica di Amelia, trasformando l'evento in un'indagine per omicidio.

Amelia è una giovane zoologa alla vigilia delle nozze, la sua visione dell'amore è radicata nella sincerità e nella fiducia. Tuttavia, la scoperta del corpo della sua migliore amica Merritt la costringe a confrontarsi con le complessità e le ombre nascoste nelle relazioni intorno a lei. Benji, erede

della potente famiglia Winbury, sembra incarnare il partner ideale per lei, tuttavia, man mano che l'indagine prosegue emergono segreti che mettono in discussione la sua lealtà e il suo concetto di amore, rivelando le pressioni e le aspettative derivanti dal suo status familiare.

I genitori di Benji sono Greer Garrison Winbury (Nicole Kidman), una celebre scrittrice di romanzi gialli e madre di Benji che ha una visione dell'amore influenzata dalle apparenze e dalla reputazione sociale. Nonostante il matrimonio di lunga data con Tag Winbury (Liev Schreiber), le loro dinamiche rivelano tensioni sottostanti, mettendo in luce le sfide dell'amore coniugale nel contesto dell'alta società, il patriarca della famiglia Winbury, è descritto come un uomo narcisista e infedele. Nonostante i suoi difetti, prova un





amore profondo per sua moglie Greer, anche se le sue azioni spesso contraddicono i suoi sentimenti, evidenziando la complessità dell'amore imperfetto.

Al personaggio di Abby Winbury (Dakota Fanning), sorella di Benji, è dato il compito di osservare le dinamiche familiari con un occhio critico. La sua prospettiva sull'amore è influenzata dalle complessità e dai segreti che emergono durante l'indagine, portandola a rivalutare le sue convinzioni sulle relazioni familiari e romantiche.

I due sono i protagonisti del matrimonio che si svolge durante l'estate e che diventa il contesto in cui si svolge l'omicidio misterioso di Merritt Monaco, celebrità di Instagram e festaiola, la sua morte sconvolge anche i delicati equilibri dell'intero paesino in cui vivono i Winbury e del pubblico di Greer, che celebra l'amore in tutte le sue forme. La serie esplora le sfaccettature più complesse delle relazioni familiari e amicali, dei sentimenti amorosi, mettendo in luce come le aspettative idealizzate sull'amore possano entrare in conflitto con la realtà quotidiana dei personaggi, travolti dalle proprie pulsioni inconsce o segnati da traumi giovanili e attuali, come la malattia oncologica della madre della sposa, Karen Sacks (Dendrie Taylor) in ragione della quale il matrimonio era stato anticipato.

I genitori dello sposo Benji, sono la "coppia perfetta" grazie alla loro immagine, ben costruita, di stabilità e successo, agli occhi dei figli e del pubblico, incarnano un matrimonio duraturo, una vita lussuosa e una reputazione impeccabile. Greer, è una scrittrice di successo, e il suo lavoro ha un'importanza centrale nella narrazione, poiché è la rappresentazione vivente della donna raffinata e intellettuale della classe sociale alta, capace di scrivere storie affascinanti che riflet-

tono all'interno di un matrimonio senza conflitti né dubbi. La sua carriera di scrittrice contribuisce a rafforzare l'idea che la sua vita, così come il suo matrimonio, siano imperituri. Ma sarà proprio l'intreccio tra il suo lavoro e le dinamiche familiari che metteranno in luce come, dietro l'apparente irrepreensibilità, si celino fragilità profonde e importanti difficoltà ad elaborare lutti e perdite. Greer ha avuto un'infanzia difficile e una gioventù da escort di alto bordo, che solo il marito conosce e di cui è l'unico custode, e per questo suo carceriere, da cui Greer tutto accetta, mettendolo al centro della propria vita, del proprio lavoro, unico destinatario della ricchezza che solo lei è in grado di produrre, attraverso la sua scrittura.

Quando Broderick Graham (Jack Reynor) raggiunge la villa dei Winbury, dopo essere stato rilasciato dal carcere, con una visita inaspettata mette in pericolo l'incolumità e la reputazione della famiglia. A sorpresa, Greer gli fa visita in prigione e parla con lui con confidenza e timore. Alla fine, rivelerà alla famiglia che si tratta del proprio fratello di cui nessuno, tranne il marito, conosceva l'esistenza.

Quella visita crea quel giusto mistero che arricchisce la componente investigativa della serie, il cui focus tuttavia è senz'altro l'amore con le sue poliedriche manifestazioni e molteplici sfumature declinate attraverso gli sposi, i genitori, gli amici e i *flash back* sulle vite precedenti dei vari protagonisti.

The Perfect Couple nel suo insieme è un intrigante *thriller* che esplora le dinamiche di coppia, i legami emotivi e i segreti che si celano dietro le relazioni. Dal punto di vista psicoanalitico, la serie offre una riflessione profonda sui vari tipi di amore, e come questi possano intrecciarsi e compli-

carsi nel contesto di relazioni intime, soprattutto quando vi sono tensioni nascoste e traumi non elaborati.

L'amore ideale messo a confronto con l'amore reale, evidenziando il conflitto tra i desideri e la realtà. Infatti, l'illusione dell'amore perfetto è una delle tematiche centrali della serie. Greer e gli altri personaggi sembrano ricercare la realizzazione di un ideale romantico, spinti dal desiderio di perfezione che contrasta con la realtà del quotidiano, funestata dalla morte di Merritt. Sigmund Freud parlava spesso del "fantasma dell'amore" che accompagna l'innamoramento, un'esperienza che idealizza l'altro, vedendolo come una figura priva di difetti. Tuttavia, come suggerisce la sapiente sceneggiatura della serie, questa idealizzazione porta inevitabilmente a frustrazioni e conflitti interni, quando la realtà si fa più complessa e l'oggetto d'amore non può più mantenere l'immagine di perfezione che ha costruito per se stessa e per gli altri.

Molti dei personaggi principali presentano tratti narcisistici, in primis Tag Winbury, nelle loro relazioni. L'amore che vivono non è affettuosamente reciproco, ma è fondato su un bisogno di conferme e di soddisfazione delle proprie esigenze senza considerare veramente il partner come soggetto autonomo. Possiamo richiamare il concetto di narcisismo primario (un amore per sé che si manifesta nell'incapacità di guardare l'altro come entità separata). In *The Perfect Couple* questi tratti diventano evidenti nelle dinamiche di coppia dove i partner cercano di ottenere più di ciò che danno, alimentando conflitti e malintesi. Questo tipo di amore può essere pericoloso, perché mette in secondo piano la reciprocità, che è invece alla



base di un amore sano e maturo. Un altro aspetto interessante che emerge nella serie è l'angoscia legata alla paura dell'abbandono che si fa largo nella mente della promessa sposa Amelia Sacks e nei suoi genitori, che può essere letta come una proiezione di traumi passati o dell'inadeguatezza percepita nell'altro. Questo tipo di amore è spesso associato all'infanzia e ai primi legami di attaccamento. La teoria di John Bowlby sull'attaccamento suggerisce che le esperienze infantili di cura influenzano profondamente la nostra



capacità di amare da adulti. I protagonisti di *The Perfect Couple* sembrano spesso intrappolati in questo circolo vizioso di attaccamento ansioso, dove le loro relazioni sono segnate da costanti conflitti e preoccupazioni circa la fedeltà e il tradimento, che sono il risultato di insicurezze radicate. Greer rifugge dalla consapevolezza dei tradimenti del marito, nel tentativo, riuscito, di proteggere i figli e farli crescere in un ambiente il più sano possibile.

A volte però l'amore può trasformarsi in una forza distruttiva, e questo è ben rappresentato nella serie. La psicoanalisi descrive come l'amore possa essere contagiato da pulsioni distruttive, specialmente quando ci sono sentimenti di gelosia, rabbia e vendetta. La visione freudiana delle pulsioni di vita e di morte (*Eros e Thanatos*) si riflette nel comportamento dei personaggi, che oscillano tra l'attrazione e la repulsione, come se l'amore fosse una forza potente che allo stesso tempo crea e distrugge. Le manifestazioni di amore passionale e ossessivo, tra Greer e il fratello Broderick, ed anche tra Tag e Merrit, che si vedono nella serie, pongono in evidenza come l'intensità emotiva possa portare a scelte autodistruttive, sia nei confronti dell'altro che di sé stessi.

The Perfect Couple ci regala una riflessione articolata sull'amore, in tutte le sue forme e contraddizioni, la serie esplora come i desideri inconsci, i traumi irrisolti e le pulsioni interpersonali possano influire profondamente nelle relazioni intime. Mentre i personaggi cercano l'amore perfetto, si scontrano con i limiti della loro umanità e con le profondità oscure che l'amore stesso può evocare. In definitiva, *The Perfect Couple* diventa una metafora delle

fragilità e delle ambivalenze che accompagnano i legami affettivi, una riflessione su quanto sia complesso, e talvolta doloroso, navigare le acque di un amore che non è mai veramente 'perfetto'.

La conclusione a sorpresa in cui Greer riunisce la famiglia e racconta del suo passato, della povertà economica e affettiva, della profonda tristezza causata dalla sua condizione e come l'incontro col marito sia stato salvifico. La verità porterà il pubblico e rivedere criticamente gli avvenimenti della serie e accompagnati dai personaggi, ad accompagnare con la mente l'unione dei due giovani sposi Amelia e Benji, uniti da un amore sincero e profondo, che vince le barriere sociali e bonifica le ansie di perdita e separazione, come forza riparatrice e trasformativa, per un futuro migliore, intrisa di una generatrice speranza. •

Titolo: The Perfect Couple

Uscita: 2024

Paese: USA

Genere: Crime drama

Episodi: 6

Sceneggiatura: Elin Hilderbrand, Jenna Lamia

Regia: Susanne Bier

Fotografia: Shane Hurlbut

Musiche: Rupert Gregson-Williams

Cast: Nicole Kidman, Liev Schreiber, Dakota Fanning, Eve Hewson, Billy Howle, Meghann Fahy, Ishaan Khatter, Jack Reynor, Mia Isaac, Sam Nivola, Michael Beach, Donna Lynne Champlin, Isabelle Adjani





DISCLAIMER - LA VITA PERFETTA

Amori in esonero di responsabilità

Elisabetta Marchiori

«L'epilogo di *Disclaimer* ci mostra che il vero antidoto a tutto questo è l'amore». Con questa dichiarazione si chiude un'intervista¹ ad Alfonso Cuarón sulla miniserie *Disclaimer - La vita perfetta*, presentata in anteprima all'81ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. «Tutto questo» si riferisce al caos del mondo contemporaneo, lacerato da conflitti culturali, politici e sociali, alimentati dalla manipolazione dell'informazione e da narrazioni contrastanti. Il regista riflette questa disgregazione nel mondo interno dei suoi protagonisti e nelle loro dinamiche relazionali, in un dramma familiare che, pur apparendo intimistico, si rivela un microcosmo di tensioni universali. Il cuore pulsante della serie è a tutti gli effetti l'amore, nelle sue molteplici e contraddittorie manife-

stazioni. Tuttavia, quello indagato da Cuarón non è un sentimento romantico o idealizzato, ma una condizione che impone il confronto con la verità e con il dolore. Il termine *disclaimer* - utilizzato in ambito legale - si riferisce a una dichiarazione di esclusione di responsabilità e suggerisce la necessità, più o meno inconscia, dei protagonisti di sottrarsi al peso del proprio passato e di rinunciare all'autenticità nelle relazioni d'amore, in particolare tra genitori e figli, soccombendo al segreto e al trauma. Tutto ha inizio quando *la vita perfetta* di Catherine Ravenscroft, documentarista di successo, viene sconvolta da un libro che riporta alla luce un evento sepolto nel suo passato: la tragica scomparsa di Jonathan Brigstocke, annegato dopo aver tratto in salvo suo figlio Nicholas, allora bambino. Que-

¹ www.vanityfair.it/article/cate-blanchett-alfonso-cuaron-disclaimer-serie-tv-intervista



st'ultimo è cresciuto diventando un giovane inquieto e sbandato, che sembra aver smarrito nel tempo ogni legame affettivo con la madre. L'autrice del romanzo è Nancy, madre di Jonathan, spentasi consumata dal dolore senza mai avere elaborato il lutto per quel ragazzo raccontato come un eroe innocente, sedotto da un'allora giovane e bellissima Catherine, ritenuta responsabile della sua fine prematura. È Stephen Brigstocke, il padre, a trovare e pubblicare il manoscritto, convinto che racconti la verità, con l'intento non solo di smascherare la presunta colpa di quella donna, ma anche di distruggere la sua reputazione e la sua famiglia, infliggendole lo stesso dolore che lui e sua moglie hanno vissuto. Persino suo marito, Robert Ravenscroft, finisce per dubitare di lei, compromettendo irrimediabilmente il loro rapporto. Tuttavia, Catherine offre una versione radicalmente diversa degli eventi: non è lei la carnefice, ma la vittima, paralizzata dal trauma di una violenza sessuale, dalla paura e dalla vergogna.

Cuarón costruisce un'esperienza visiva e psicologica ipnotica, amplificata dall'uso delle voci fuori campo, che ci spinge in un labirinto di narrazioni che evocano il ritorno del rimosso e la frammentazione della coscienza: la realtà si rivela un costrutto della percezione soggettiva, costantemente alterato dall'inquinamento dei ricordi e dalla loro incessante rielaborazione. Quella di Nancy è raccontata in terza persona, a sottolineare che è la storia immaginata del figlio, mentre il monologo interiore di Stephen ci trascina nella sua ossessione e nella sua cieca vendetta. La narrazione in seconda persona, riservata a Catherine, ci costringe a identificarsi con il suo stato mentale, con il suo senso di isolamento e di colpa. I *flashbacks* interrompono il flusso lineare della storia, svelando prospettive contrastanti sul passato e mostrando come il trauma possa rimodellare la memoria, rendendo impossibile un'interpretazione oggettiva dei fatti.

È difficile identificarsi o parteggiare per personaggi profon-

damente ambigui che sono, a seconda del momento, crudeli e compassionevoli, sfuggenti e intensamente umani, belli e ripugnanti. Ogni emozione viene ribaltata nel corso della storia: l'empatia si trasforma in diffidenza, la repulsione in comprensione, l'odio in amore, e viceversa. È impossibile riuscire a confrontarsi con quel qualcosa di vivo e irriducibile che è la verità dell'esperienza emotiva, cosicché il pensiero non può che diventare sterile, delirante, paranoico.

Se la verità si gioca nella dinamica delle relazioni, Catherine, Robert, Nancy e Stephen incarnano forme di genitorialità segnate da omissioni, rimozioni, ambiguità e segreti traumatici, trasmettendo inevitabilmente ai figli un'eredità psichica indecifrabile. Il passato riaffiora come un campo di forze in cui i personaggi sono chiamati a ridefinire il proprio ruolo, scontrandosi con la resistenza dell'intraducibile, che continua a interrogare chi la riceve, in un ciclo in cui il segreto genera nuove riscritture e nuovi smarrimenti. Se *Disclaimer* mette in scena trame relazionali in cui la verità resta un enigma e ogni narrazione diventa un atto di sopraffazione, l'amore come antidoto evocato da Cuarón è invece quello che non si sottrae alla responsabilità, ma la assume pienamente nel riconoscimento radicale dell'alterità, là dove il potere e il controllo cedono il passo all'incontro con l'altro. •

Titolo originale: *Disclaimer*

Paese di produzione: Stati Uniti, Regno Unito

Anno: 2024

Regia: Alfonso Cuarón

Sceneggiatura: Alfonso Cuarón, basata sul romanzo *Disclaimer* di Renée Knight

Cast: Cate Blanchett, Kevin Kline, Sacha Baron Cohen, Lesley Manville, Kodi Smit-McPhee, Louis Partridge

ALMODOVAR E L'AMARE

Se la porta sarà chiusa: Donne sull'orlo del fine vita



La stanza accanto di Pedro Almodóvar, 2024

Luisa Cerqua

Legami familiari, passioni che travolgono, trasgressione e provocazione: la narrazione filmica di Almodóvar è un intreccio di realismo e onirismo dominato dalla legge dei sentimenti e del desiderio. Ed ecco un'umanità variegata sospinta dalla forza di passioni e istinti, fragile eppure forte perché capace di reinventarsi nonostante i fallimenti. Tutto ciò è messo in scena con libertà di giudizio, assenza di censure, ironia dissacrante e gusto per la provocazione e lo scandalo. Il suo cinema è sempre intensamente visivo e favoleggiante, si addentra nei labirinti di *Eros* e *Thanatos* in un tripudio di contrasti cromatici ed emozionali. Musiche, luci, montaggio e costumi, trucco e stili di recitazione, contribuiscono a creare un inconfondibile realismo passionale, sospeso tra espressionismo e iperrealismo, tra reale e surreale. Fisionomie ormai familiari

“Amando scese nel sangue più antico, nelle voragini dove giaceva l'orrendo.”

(R.M. Rilke – *Elegie duinesi*)

a noi spettatori come per esempio quelle di Carmen Maura, Penelope Cruz, Rossy de Palma, Antonio Banderas, Maria Barranco, Marisa Paredes o Javier Barden, completano questo universo narrativo. Nel suo cinema si intrecciano grottesco, commedia, parodia e caricatura, dramma e melodramma, trasformandosi in una celebrazione emotiva disinibita e deliziosamente irriverente. Il regista madrilenico canta le eterne contraddizioni delle passioni e degli affetti umani, senza mai essere normativo idealizzante o sdolcinato. Sullo schermo prende vita un'umanità variegata che travolge, diverte, travolge e scandalizza. Un *Pantheon* di anteroi: madri dolorose o gioiose, puttane, suore libidinose e casalinghe disperate, toreri, personaggi *queer*, transgender, omosessuali, *outsider* sfigati o vincenti. L'attenzione è sempre rivolta all'unicità di ciascuno,



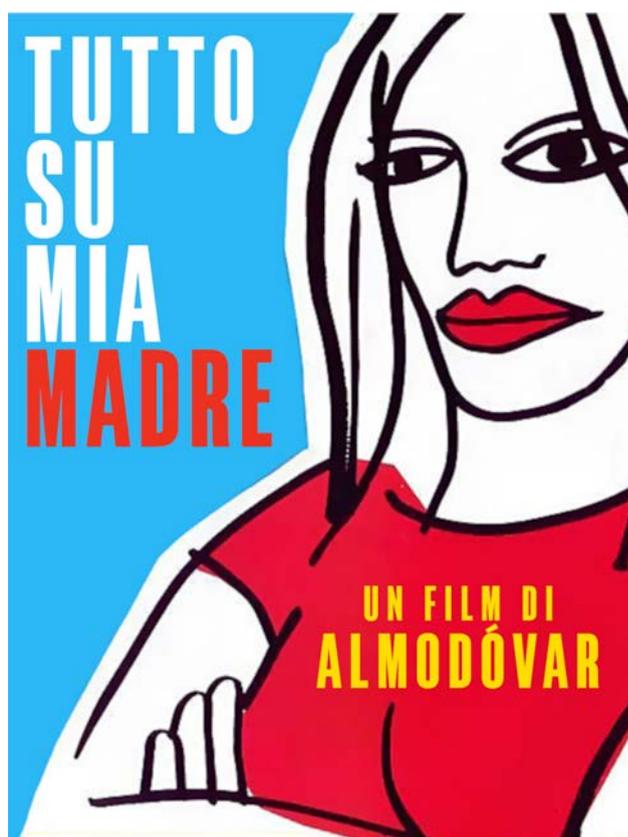
La stanza accanto di Pedro Almodóvar, 2024

alla diversità, al non ovvio, alle aree estreme del ‘sentire’ umano dove l’amore sembra impossibile, costruttivo o distruttivo che sia.

Alcuni titoli sono iconici: *L’indiscreto fascino del peccato* (1984): dissacrazione della religione cattolica e pulsione omosessuale. *Matador* (1986): morte come estremo atto di libertà. *Donne sull’orlo di una crisi di nervi* (1988): omaggio alle donne dell’infanzia. *Légami!* (’89): grotteschi legami a lieto fine. *Carne tremula* (97): passioni e desideri sopravvivono a ogni “franchismo”. *Tutto su mia madre* (1999): la madre e la donna nelle loro infinite sfumature. *Parla con lei* (2002): amore non ricambiato, amicizia, melanconia maschile. *La mala education* (2004): turbamento adolescenziale e scoperta omosessuale. *Volver* (2006): morte, ricordo, follia dell’amare. *Madres paralelas* (’21): maternità, legami di sangue, memoria individuale e memoria collettiva. Sono titoli e tematiche entrati definitivamente nell’immaginario cinematografico collettivo. Almodóvar esplora l’amare in tutte le sue sfumature: tenerezza struggente e sberleffo, l’amare dolce e quello ossessivo, il desiderio che diventa possesso e dipendenza distruttiva, fino agli abissi mortiferi. La spinta di *Eros*, che gioiosamente oltrepassa barriere e moralismi, censure e omofobie, può mutarsi in *Thanatos*, che distrugge e annienta.

Ma l’amore è anche dolore. L’amare, nel cinema di Almodóvar, è libero, eppure neanche il diritto all’amore diverso, oltre i tabù sociali religiosi e bacchettoni, mette al riparo dal dolore. È l’amare stesso che ci espone alla sofferenza: “Mai come quando amiamo prestiamo il fianco alla sofferenza, mai come quando abbiamo perduto l’oggetto amato o il suo amore siamo così disperatamente infelici” (S. Freud, *Il disagio della civiltà*, 1930).

Amore, dolore e memoria sono inscindibili: nel ricordo c’è la possibilità di ritrovare ciò che si è amato e perduto, di perdo-



nare il passato per ciò che non è stato. Le nostre radici sono memoria delle gioie, dei legami familiari e dell’infanzia innocente. Siamo ciò che abbiamo amato e vissuto. E l’amore rende vivi anche quando stiamo morendo. È proprio questo il



Légami! di Pedro Almodóvar, 1989

tema dell'ultimo film di Almodovar, *La stanza accanto* (Leone d'oro (Venezia 2024).

“Un film che parla di una donna agonizzante, in un mondo che a sua volta lo è”- dice il regista. Ma questa sceneggiatura di Almodovar tratta dal romanzo di Sigrid Nunez *What Are You Going Through* (*Attraverso la vita*) va ben oltre l'agonia. Racconta Martha e Ingrid, due donne legate da un'antica amicizia che si ritrovano dopo anni. Tra le cose più belle della vita esiste la fortuna d'incontrare in un'amica ciò che non è stato possibile trovare in una sorella, solidarietà, condivisione di sogni, sfide, sconfitte e vittorie insieme, ma esiste anche la fortuna di poterla ritrovare dopo anni di lontananza. Martha e Ingrid adesso sono nel pieno delle loro esistenze. Martha (Tilda Swinton) la coraggiosa reporter di guerra 'dominatrice nelle avversità', come nell'etimo del suo nome, è ora malata terminale; Ingrid (Julianne Moore) è scrittrice di biografie romanzate. Un curioso mestiere quello che porta sui teatri di guerra per vivere e raccontare la morte. P. Valery, con feroce sarcasmo, definisce la guerra come quel paradosso in cui si: “massacrano persone che non si conoscono, nell'interesse di persone che si conoscono, ma non si massacrano”.

Nella stanza di un ospedale che sembra fatto per dare la vita eterna, le due amiche si confrontano sulla morte. Per loro è come se gli anni non fossero trascorsi, ma chi conosce quel tipo di amicizia femminile sa bene che le cose vanno proprio così, anche senza vedersi il legame resta presente e vivo, il tempo non conta. Martha si confida: “Non voglio andarmene in umiliante agonia! Ho una pillola per l'eutanasia. Ti chiedo solo di essere presente, nella stanza accanto”. Almodovar af-

fronta il tema con delicatezza, esplorando la libertà di scegliere l'uscita dall'esistenza prima che la malattia spenga l'esistenza di sé. È suicidio o una forma di consapevole arbitrio la scelta di Martha? Si entra nei vicoli bui dell'essere quando si è accanto a chi, avendo i giorni contati, chiede aiuto per fronteggiare la morte. Siamo immersi in dimensioni che vorremmo evitare, lontanissimi dalle certezze moralistiche e rassicuranti del sadico poliziotto quacchero che interrogherà Ingrid sull'accaduto. I portatori di certezze incrollabili sul vero e sul giusto non smettono mai di latrare.

“Il mio film - afferma Almodovar - è pro eutanasia, abbiamo diritto a una morte dignitosa”. Ma il film non si riduce a una presa di posizione sull'eutanasia, è una celebrazione dell'amicizia e dell'amore come legame che trascende il tempo, Mi è difficile immaginare questa vicenda al maschile, forse perché sono donna e mi colpisce vedere come Almodovar riesca a entrare nei registri del femminile riconoscendo una peculiare libertà d'accesso alla verità emotiva profonda. Se non possiamo determinare la venuta al mondo possiamo deciderne l'uscita? Martha opta per questo diritto. Un dove, un'amica capace di essere con lei, un tempo necessario a prepararsi dialogando e ricordando. A mio avviso le espressioni suicidio ed eutanasia hanno poco a che vedere con questo film dove prevale la buona relazione con la vita e con se stesse. È questo io credo che permette alle due donne di restare emotivamente vicine fino all'ultimo. Forse il coraggio di vivere la vita dovrebbe comprendere anche la propria morte. Moriremo perché siamo nati. Con l'espressione 'essere per la morte' Heidegger indica che la possibilità di dare una direzione



Donne sull'orlo di una crisi di nervi di Pedro Almodóvar, 1988

alla vita sta nella presa di coscienza della morte. A venti anni da *Le invasioni barbariche* (D. Arcand, 2003), Almodóvar torna su questa spinosa tematica con tutta l'*humanitas* che caratterizza il suo cinema. C'è una *pietas* per chi vive i "giorni contati" e una per chi accetta di *cum-dividere* quei giorni. Sono gesti immensi fondati sull'amore per la vita, nostra e altrui. La porta aperta della stanza di Martha rappresenta l'affacciarsi al senso dell'esistenza. Siamo bizzarri noi umani che, pur sapendo che "moriremo perché siamo nati" (Montaigne), campiamo alquanto indisposti alla riflessione sulla morte, nostra e altrui. Il film pone domande cruciali. Non scegliamo l'ingresso alla vita, c'è diritto d'uscita dalla malattia terminale? L'accanimento terapeutico è un atto d'amore? E' giusto prolungare artificialmente l'agonia? Quale etica impone di escludere il libero arbitrio di chi soffre e inchiodare corpi incoscienti a dispositivi meccanici di sopravvivenza biologica? Infliggere cure che prolungano il dispiacere di vivere?

Nel buio della sala, fino all'ultimo si resta sospesi, sommersi dalla delicata verità di una vicenda durissima.

La stanza accanto interroga, commuove e ci ricorda che la morte è parte della vita.

Una voce dal *Time*: «...se è possibile fare un film gioioso sulla morte, Almodóvar ci è riuscito». •

Titolo originale: The Room Next Door

Anno di produzione: 2024

Paese di Produzione: Spagna

Regia: Pedro Almodóvar

Soggetto: Attraverso la vita, Sigrid Nunez

Sceneggiatura: Pedro Almodóvar

Cast: Tilda Swinton, Julianne Moore, John Turturro, Alessandro Nivola



Tutto su mia madre di Pedro Almodóvar, 1999



L'AMORE ESISTE, IL TEMPO NO

Lanciarsi senza paracadute alla scoperta di sé

Francesco Patierno*

Noto una signora dai capelli bianchi che cammina verso di me. La strada è sconnessa. La signora ha lo sguardo basso e l'andatura incerta, forse per non perdere l'equilibrio o slogarsi una cavaglia per una buca nel terreno ma, un attimo prima di incrociarci, la donna alza lo sguardo verso di me. Io resto gelato, o meglio, per la sorpresa e la violenta emozione che quello sguardo mi ha procurato cerco di restare in me e cammino perdendola come se niente fosse. "Sei tu?", mi chiedo. Quella donna è mia madre. Più precisamente, in quello sguardo, in quell'andatura incerta e senile c'era mia madre.

Lei è scomparsa da qualche anno. E negli ultimi tempi, con mio grande rammarico il nostro rapporto è stato tormentato dal suo invecchiare male e dalla mia insofferenza per tante cose uscite fuori col tempo.

Sono sul set di una miniserie che sto girando per la Rai, *Morbo K*. La storia di un medico dell'ospedale Fatebenefratelli di Roma, che salvò centinaia di ebrei ricoverandoli in un padiglione dell'ospedale, prima del rastrellamento nel ghetto, inventandosi una malattia che non esisteva, il *Morbo K*, appunto. La donna che ho incrociato è una delle tante



comparse ebrae che ogni giorno affollano il set. Sto ricostruendo una storia che ha dell'incredibile. E per farlo, come sempre, mi affido a una buona sceneggiatura, a una troupe tecnico/artistica formidabile, a un'esperienza crescente, ma soprattutto all'istinto, a un trenta per cento di situazioni create ad arte e lasciate apparentemente al caso che mi connettono alla parte più inconscia dell'artista e della persona. Alla parte più profonda del mio *IO*. Solo in questo modo, attraversando il caos, sono capace di provare e quindi restituire attraverso quel che arriva sullo schermo, le emozioni, che sono per quanto mi riguarda lo strumento di comunicazione più efficace per accompagnare lo spettatore in un viaggio alla scoperta di qualcosa che non si conosce.

E così, lo sguardo di quella donna ha perforato il mio animo che sul set è privo di protezione, aperto a qualsiasi suggestione. Ha risvegliato un dolore profondo, messo a tacere e con il quale temevo di dover fare i conti. Nello stesso tempo, questo dolore ne ha portato un altro. Le comparse che stanno lavorando con me sono state scelte con cura. Perfette, credibili, e in quel momento, guardandole ferme in attesa di girare la prossima scena, faccio un salto indietro nel tempo. Sono a Roma, nel 1943, e non ho più la distanza che finora mi ha separato da una fusione totale con la storia che sto cercando di mettere in scena nel migliore dei modi. Infatti, mezz'ora dopo, filmo una delle scene più emozionanti che mi sia mai capitato

di realizzare. È ambientata la notte prima che gli ebrei rastrellati siano caricati sul treno che li porterà ad Auschwitz:

INTERNO PALAZZO SALVIATI. Notte. Nella semioscurità le sagome dei corpi ammassati gli uni sugli altri. Il bagliore di qualche sigaretta di chi non riesce a dormire, **DEI LAMENTI SOMMESSI.** Ester e Ugo sono distesi abbracciati a ridosso di una parete, seduti sul pavimento. Lui dorme lei ha gli occhi spalancati. Poco più in là Giacomo si è disteso su di una panca, mentre le sue due donne dormono sedute l'una accanto all'altra. Anche nonno Mosè è sveglio. Lo scialle della preghiera sulle spalle e la *kippah* sul capo, oscilla lento avanti e indietro, mentre le sue labbra **MORMORANO LE ANTICHE PREGHIERE...** che si tramutano in un canto. **UNA VOCE FEMMINILE INTONA UN CANTO YIDDISH** che introduce la sequenza musicale.

Giro la scena con la musica. Non vola una foglia. Tutta la troupe in religioso silenzio opera al meglio, e bastano due *ciak* per finirla. Ognuno di noi ha la sensazione di aver fatto qualcosa di importante. Hanno tutti le lacrime agli occhi. Con una scusa vado in bagno. E là, finalmente solo, travolto da un sentimento d'amore e riconoscenza, piango.

Molto tempo prima sono in macchina, nel traffico. Mi sono trasferito da poco a Roma, fresco di laurea in architettura, con l'obiettivo di diventare regista. Piove, mi fermo al semaforo perché è scattato il rosso. Sulla mia destra si è affiancata una



macchina all'interno della quale una donna piange disperatamente. È una scena sconvolgente. Mi chiedo il perché di quel pianto. È stata abbandonata da qualcuno? Ha perso un parente? Il lavoro? Ha scoperto di avere una malattia?... Mentre ipnotizzato guardo questa signora che si dispera, il semaforo diventa verde. Sono costretto a ingranare la marcia e a partire e così questa donna scompare nel traffico lasciandomi per qualche giorno un dolore di cui non conosco l'origine. Un anno dopo, un'attrice appena conosciuta, mi fa leggere un raccontino di una pagina che parla di una donna affacciata alla finestra che vede un uomo piangere. Quel pianto la contagia e si trasmette via via a diverse persone che assistono a quella scena. Sembra surreale, in realtà resto fulminato e ripenso subito all'emozione violenta provata qualche tempo prima in macchina davanti a un semaforo rosso. Decido che questo sarà il mio primo cortometraggio e, con l'incoscienza tipica di chi è alla sua opera prima, metto in piedi una troupe improvvisata e in un giorno giro tutte le scene che mi servono per montare il cortometraggio. Non sto qui a raccontare come sono riuscito a realizzarlo perché questo è un altro film, ma quando lo vedo finito, mi sembra subito un qualcosa di mai visto, di molto strano. È tutto in bianco e nero, le scene sono in *ralenty*, e prive di dialoghi. C'è solo una musica decisamente straniante. Mi chiedo, rispetto a tutti i cortometraggi visti fino a quel momento con una struttura classica e il colpo di scena finale, a chi mai potrebbe piacere quella cosa strana che ho fatto. E invece, con mia enorme sorpresa, il piccolo film viene selezionato in CONCORSO alla mostra Internazionale del Cinema di Vene-

zia. Non solo, dopo Venezia il corto è invitato in più di cento festival molti dei quali internazionali. Una mattina scendendo a fare colazione in un albergo di Clermont-Ferrand, dove *Quel Giorno*, così si chiama il corto, è stato invitato, vedo che in un tavolo accanto al mio una decina di persone stanno discutendo animatamente di qualcosa. Capisco subito che litigano sul mio film. C'è chi lo attacca dicendo che non è quello il modo di fare un cortometraggio, e chi lo esalta accusando l'altro di non aver capito nulla. Io mi godo la scena indisturbato perché nessuno sa chi sono. Ma soprattutto quello che vedo e che sento, mi fa CAPIRE QUALCOSA DI MOLTO PRECISO. Ho la sensazione di aver realizzato un film che, senza filtri e senza spiegare molto, parla all'inconscio dello spettatore. E a quel punto mi rendo conto che non è importante se quella reazione è positiva o negativa, ma comprendo l'importanza di stimolare una reazione emotiva che niente ha a che fare con la logica costruzione di una più classica e chiara struttura drammaturgica.

Tra la serie di cui racconto all'inizio, che è l'ultimo lavoro fatto, e il mio primo cortometraggio, sono passati parecchi anni, ma non è mai cambiata la predisposizione a lavorare in questo modo, a usare cioè, strumenti che vincono la logica, la scardinano addirittura, per tirare fuori sentimenti a volte nascosti nel profondo dell'anima. È un atteggiamento spericolato che mi porta a lanciarmi senza paracadute alla scoperta di storie, emozioni, sentimenti, e inattese rivelazioni.

Il mio primo lungometraggio, *Pater Familias*, girato nella periferia napoletana è stato teatro di una storia molto violenta.



Giovani ragazzi privi di un sostegno familiare adeguato reagiscono a questa mancanza di cura e soprattutto di AMORE, perpetrando senza rimedio azioni distruttive verso sé e gli altri. Per fare *Pater Familias* ho scelto molti attori non professionisti alcuni dei quali protagonisti nella vita reale delle storie raccontate nel film. Anche qui non ci sono stati filtri e in molti casi l'impatto dello spettatore è risultato piuttosto traumatico. Sia chiaro, in me non c'era e non c'è nessuna voglia di scioccare, ma solo quella di restituire senza ipocrisia alcune dinamiche profonde e misteriose dell'animo umano, accompagnando chi vede il film in un viaggio alla fine del quale c'è sempre una luce. Racconto queste cose per spiegare come alcune scene viste o vissute nella vita reale e impresse per sempre nella mia memoria, perché rivelatrici di qualcosa talmente profonda da essere irraccontabile, sono diventate un motore di ricerca potente che mi ha portato a trovare, anche in storie proposte da altri, delle occasioni per approfondire e sviluppare tematiche, immagini e meccanismi che navigavano liberi nell'inconscio in attesa di essere elaborati.

In *Svegliami a Mezzanotte*, film documentario realizzato qualche anno fa e tratto dall'omonimo libro di Fuani Marino, che racconta la storia di un tentato suicidio e la successiva rinascita della protagonista, ho capito solo dopo aver finito il film che il tema principale della storia era l'AMORE. Un amore negato da un padre anaffettivo scomparso nei duri anni della costruzione del sentimento nell'adolescenza, che si trasforma in una perdita di senso generale e che, con la prima maternità, precipita e sfocia nel più autolesionistico degli atti. Per miracolo,

la caduta suicida non diventa morte ma liberazione, rinascita e possibilità di ricevere e dare amore nella nuova vita. E proprio grazie a questa scoperta, ho capito che, in tutti i film che ho realizzato c'è sempre un meccanismo legato all'amore, declinato nelle sue varie forme, che diventa canale di conoscenza diverso da quello della ragione e che, proprio per questo motivo, non deve dimostrare tutto o spiegare ogni cosa. Un'immagine potente apparentemente priva di senso, l'incrocio di due scene solo in superficie non legate tra loro, anche una sola parola pronunciata ad arte da un attore, apriranno dentro di noi emozioni che scaveranno nel tempo che non esiste e ci porteranno in contatto con la parte più profonda ed empatica della nostra anima. •

* Francesco Patierno, regista e sceneggiatore. Il suo cortometraggio d'esordio, *Quel Giorno* (1996), è stato presentato alla 53 Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Nel 2002 ha diretto il suo primo lungometraggio, *Pater Familias*, selezionato nella sezione Panorama della Berlinale. Tra i suoi lavori successivi, *Il mattino ha l'Oro in bocca* (2008), *Cose dell'altro mondo* (2011), *La gente che sta bene* (2014) e il documentario *Naples 44* (2016). Nel 2022 ha diretto il docufilm *Svegliami a Mezzanotte*, tratto dal romanzo autobiografico di Fuani Marino, in cui affronta il delicato tema del suicidio e della salute mentale con un linguaggio visivo intenso e coinvolgente. Recentemente ha diretto *Improvvisamente Natale* (2022) e il suo sequel *Improvvisamente a Natale mi sposo* (2023).



Leggere Lolita a Teheran di Eran Riklis, 2024

CINEMA E AMORI

RomeFilmFest 2024

Lori Falcolini

Il *fil rouge* dell'amore ha attraversato la fitta trama della diciannovesima edizione di RomeFilmFest diretta da Paola Malanga percorrendo i film in concorso, attualmente in programmazione nelle sale cinematografiche. Amore per la letteratura, la libertà, la musica, la politica ma anche l'amore malato. Nella edizione 2024, hanno trovato spazio film molto interessanti come *Itaca. Il ritorno* di Uberto Pasolini, una sensibile rivisitazione della figura di Ulisse – un "eroe" che vuole dimenticare il suo passato di guerra uccisioni stupri e il suo vagare lontano dagli affetti familiari - e di Penelope, una donna fedele al suo sentire prima che al marito che ha atteso per venti anni.

Nominerò per questioni di spazio soltanto due film del concorso Progressive Cinema, *Leggere Lolita a Teheran* e *100 Litres of Gold*, e il lungometraggio *Rita* della sezione Alice nella Città. Sullo sfondo di ciascun film oltre l'amore c'è una guerra che riguarda la società, la famiglia e le relazioni.

Leggere Lolita a Teheran

L'amore per la letteratura pervade *Leggere Lolita a Teheran* (tit. or. *Reading Lolita in Tehran*) del regista israeliano Eran Riklis, un film che ha conquistato il Premio della Critica e il Premio del Pubblico. Il film è tratto dall'omonimo libro di Azar Nafisi che dal 2003 ad oggi afferma con forza i diritti delle donne e il "diritto all'immaginazione" in Iran e in tutte le società in cui questi diritti vengono calpestati. Sulla scia dei precedenti lungometraggi *Il giardino dei limoni* e *La sposa siriana* incentrati su due personaggi femminili - una vedova palestinese e una donna del Golan in procinto di sposarsi, entrambe in lotta per affermare la loro esistenza - Eran Riklis racconta in *Leggere Lolita a Teheran* la ribellione di Azar Nafisi e di un gruppo di giovani donne.

Seguendo a ritroso la vita di Nafisi, il film racconta il suo ritorno a Teheran nel 1979 insieme al marito. Come tanti altri esuli la futura scrittrice è piena di aspettative ma la



100 Litri di oro di Teemu Nikki, 2024



Leggere Lolita a Teheran di Eran Riklis, 2024

rivoluzione di Ruhollah Khomeyni sta già mostrando il suo vero volto, quello della violenza e del sopruso soprattutto nei riguardi delle donne. Ribelle all'uso obbligatorio del velo, Nafisi viene dapprima allontanata dall'Università di Teheran dove insegna letteratura, riammessa anni dopo ed infine costretta a licenziarsi per l'impossibilità di sottostare alle limitazioni e le censure imposte dalla legge islamica. Nonostante le paure Nafisi decide di ospitare a casa sua una volta a settimana sei studentesse, le migliori del suo corso universitario, creando attraverso il gruppo di lettura uno spazio rivoluzionario di libertà. *Il grande Gatsby* di Fitzgerald, *Lolita* di Nabokov, *Daisy Miller* di James e *Orgoglio e Pregiudizio* della Austen, come "capitoli" del libro originario, scandiscono il film. Grazie ai quattro romanzi censurati dal regime iraniano e alle domande che essi pongono sul tempo attuale, Eran Riklis racconta le tensioni che attraversano la società iraniana e le vite delle protagoniste del gruppo di lettura illuminando, alla luce della letteratura, i due contesti di "morte e resurrezione".

"La grandezza di un romanzo sta nella sua capacità di metterci a disagio e farci dubitare di ciò che diamo per scontato" dice Nafisi nella scena in cui insegna letteratura agli studenti universitari. Il film come il libro - *Leggere Lolita a Teheran* - che Nafisi scriverà quando si trasferisce nel 1997 negli Stati Uniti, racconta il percorso di resilienza di una "Lolita". Dalla perdita dei sogni e dal tradimento di sé nella costrizione alla sottomissione, all'orgoglio ritrovato e alla liberazione della creatività.



Itaca - Il ritorno di Uberto Pasolini, 2025

Le montagne di Teheran – maestose, gelidamente innevate oppure oscurate dalla notte - come un paesaggio dell’anima fanno da sfondo al film, seguendo il cammino della protagonista verso la libertà espressiva ma anche l’evolversi della situazione sociale in Iran. Non a caso nell’ultima scena le montagne lasciano il posto ai grattacieli e alla nostalgia di Nafisi per la sua madre terra.

Golshifteh Farahani è l’intensa protagonista di *Leggere Lolita a Teheran* che, insieme alle altre interpreti, dà corpo e voce alla forza trasgressiva della letteratura. Il film è stato girato a Roma per evidenti motivi ed una delle location è l’Università La Sapienza, teatro in passato delle proteste studentesche.

100 Litri di oro

Due sorelle di mezza età, Taina (Pirjo Lonka) e Pirkko (Elina Knihtilä), sono le protagoniste di *100 Litri di oro* (tit. or. *100 Litres of Gold*) ultimo lungometraggio del regista finlandese Teemu Nikki. Le due donne, bevitrici incallite, sono piccole produttrici di *sahti*, una birra artigianale che realizzano con amore e fedeltà alla tradizione. Taina lavora come parrucchiera e Pirkko si dedica anima e corpo alla produzione della *sahti* difendendo l’impresa familiare con vigore e senza troppi scrupoli. La vita delle due imprenditrici si complica quando la terza sorella chiede 100 litri di *sahti* per il suo pranzo di nozze. Taina e Pirkko ce la mettono tutta per essere all’altezza della loro fama di birraie ma per la gioia di

aver realizzato una *sahti* eccezionale si sbronzano con gli amici fino a scolare tutta quella destinata al matrimonio. Al risveglio dalla sbornia, non essendoci più che poche ore per porre rimedio al danno fatto, decidono di comprare 100 litri di *sahti* dai produttori rivali riuscendo alla fine a realizzare il desiderio della terza sorella.

Il film si svolge a Sysmä, un luogo noto al regista provenendo lui stesso “da una famiglia di mastri birrai”; non a caso Teemu Nikki descrive la storia come “una miscela di *black humour*, penne arruffate, tanto orgoglio e amore per le tradizioni finlandesi” (pressbook note di regia).

Taina e Pirkko, le due sorelle, e tutti gli altri personaggi di *100 Litres of Gold* sembrano uscire fuori da un immaginario archetipico pieno di incanto e nero umorismo. Come l’autista ludopatico del carro funebre e l’uomo “senza cervello” del precedente film *La morte è un problema dei vivi* (2023) oppure lo struggente protagonista sulla sedia a rotelle di *Il cieco che non voleva vedere Titanic* (2021) che per amore di una donna si avventura fuori casa incontrando “briganti” che gli sbarrano la strada e “angeli protettori” che lo accompagnano alla meta agognata.

Teemu Nikki costruisce magistralmente storie in cui leggerezza e drammaticità si mescolano. Nella trama di *100 Litres of Gold* il senso di colpa permea le dinamiche tra le tre sorelle ed è alla base del bere smodato di Taina e Pirkko. La prima si ubriaca per dimenticare di aver provocato l’incidente che ha fatto perdere una gamba alla



Rita di Paz Vega, 2024

sorella in procinto di sposarsi; Pirkko per un segreto che verrà svelato alla fine del film e che riguarda l'incidente che ha segnato la sorellanza.

Rita

L'amore malato è il tema di *Rita*, primo lungometraggio della regista attrice modella e produttrice spagnola Paz Vega, ambientato a Siviglia nell'estate 1984 tre anni dopo la legalizzazione del divorzio abolito durante la dittatura di Franco. Il film racconta la storia di una bambina di sette anni, figlia di un operaio e una casalinga costretta nel ruolo di moglie subalterna al marito. Vediamo Rita nell'incipit del film, al risveglio: scende dal letto a castello mentre il fratellino Lolo ancora dorme. La macchina da presa segue i suoi passi verso la cucina dove c'è la madre e, poco dopo, arriva il padre che sta per andare al lavoro. L'uomo ignora la moglie e saluta soltanto la figlia seduta al tavolo. In questa prima scena il padre e la madre di Rita sono inquadrati dal basso verso l'alto, un espediente filmico che fa subito entrare lo spettatore in un racconto "ad altezza" di bambina.

Rita è silenziosamente consapevole delle problematiche familiari. Il padre che si arrabbia con la madre per ogni piccola cosa e diserta la famiglia per seguire con gli amici gli Europei di calcio. La madre che subisce la prepotenza del padre; la nonna – il vero sostegno emotivo di Rita – che è ricoverata in ospedale; il fratellino Lolo che soffre per le tensioni familiari. Rita "sente" osserva e ascolta

tutto. Non le sfugge nulla di ciò che accade in famiglia tra i suoi genitori e della inquietudine che si sta impossessando di sua madre portandola dall'ambivalenza all'aperta ribellione al marito.

Ciò nonostante, Rita vive la sua vita di bambina aprendosi al mondo con curiosità. Le piace un bambino con cui la madre non vuole che lei giochi perché figlio di divorziati. Tra di loro ci sono lunghi sguardi come soltanto i bambini possono guardarsi, liberi dalle convenzioni e dai divieti. A differenza di altri film che raccontano la violenza sulle donne, Paz Vega costruisce un dramma familiare con grande sensibilità al vissuto di una bambina divisa nella contesa genitoriale.

Rita vuole bene alla madre ma anche al padre nonostante il carattere violento che si esprime con chiunque e che determinerà il dramma finale. Rita riesce a godere di una giornata al mare trascorsa con il padre e il fratellino. Come recita la motivazione del Premio Colorado-Rainbow che il film ha ricevuto come Miglior Opera Prima, *Rita* è un film che affronta il tema della violenza con "una delicatezza straordinaria e una profondità che si esprime nello sguardo della protagonista bambina. Rita accompagna lo spettatore in un viaggio emotivo, dove dolore e speranza si intrecciano, raccontando una realtà difficile attraverso un linguaggio autentico e privo di retorica. Un'opera che invita alla riflessione e apre uno spazio di consapevolezza su temi spesso lasciati nell'ombra".

Sofía Allepuz è la bravissima interprete di Rita. •

C'ERA UNA VOLTA LA GUERRA...

Per non dimenticare



Zoe Perfetti

La Seconda Guerra Mondiale ha lasciato ferite profonde nella coscienza collettiva del nostro paese. Nello sforzo di non dimenticare una pagina così oscura della nostra storia, ci ritroviamo ad essere parte sin dalla nascita di un senso di moralità condiviso, evidenziato da un impegno istituzionale fatto di ricorrenze, celebrazioni, pubblicazioni e dibattiti. Mentre questa 'tradizione' resta fondamentale nella costruzione della nostra identità nazionale e dà corpo al significato della stessa educazione, il rischio che corriamo è di una fossilizzazione di quegli eventi che soltanto ottant'anni fa erano agiti da persone reali e 'vive'.

Dobbiamo guardarci dal trasformare la Memoria in un monumento lontano, austero, difficile da avvicinare, per ricordarci delle persone che hanno vissuto in prima persona ciò che noi leggiamo nelle pagine dei manuali: cercare di 'sentire', oltre che conoscere.

Il tentativo di *Per non dimenticare* è quello di dare spazio ad una modalità più intima, domestica: un trauma generazionale che emerge tramite il racconto di una donna a sua nipote.

Vincenzo Merlo ed io abbiamo scritto e co-diretto il cortometraggio *Per non dimenticare* partendo da una

semplice curiosità nei confronti di un monumento commemorativo di Calvi dell'Umbria: una targa vecchia, un po' sbiadita, che recita i nomi delle vittime dell'eccidio avvenuto nel 1944. In fondo alla lapide, una frase ci rimase impressa: "Il comune, per unanime volontà di popolo, ne tramanda ai posteri i nomi, ricordando quanto sangue costò la libertà". Ci siamo informati su cosa fosse successo e questa pagina di storia a noi sconosciuta ci ha fortemente attratto.

Alla fase di studio più documentario, per la quale il libro di Ugherio Stentella e Sergio Bellezza *L'eccidio di Calvi dell'Umbria, 13 aprile 1944* è stato fondamentale, abbiamo dato spazio ad una ricerca sul campo: siamo andati a Calvi e abbiamo cercato di entrare in contatto con quei calvesi che, per studio, interesse familiare o personale, avevano molto da raccontare riguardo quella notte. Tramite passaparola, consigli e racconti, siamo riusciti a parlare con testimoni diretti come Vittorio Bettini e indiretti come Luca Racanicchi, nipote di cinque delle vittime della strage nazifascista.

Sempre più ci sembrava una storia che valesse la pena raccontare: ma come? La scelta, dopo alcune ipotesi, è ricaduta

su una sorta di “C’era una volta la guerra...” come detto, la questione della Memoria e della sua trasmissione viene troppo spesso affidata solo a libri e manuali, percepita come distante: per questo abbiamo scelto la dimensione del racconto, dedicando il cortometraggio ai nostri nonni. La trasmissione orale, con tutte le sue umane imprecisioni, ha una ricchezza di contenuto difficilmente riscontrabile in altre modalità.

Messo a fuoco l’espedito narrativo, abbiamo scritto la sceneggiatura, scegliendo di candidarci al Premio Rossellini 2024, finanziato dal Comune di Calvi dell’Umbria. Abbiamo vinto, selezionati al primo posto, e ciò ci ha permesso di avere un contributo per realizzare il cortometraggio.

Le riprese si sono svolte, a Calvi, a fine agosto 2024, non senza difficoltà: il *budget* e i tempi ristretti hanno giocato un ruolo importante, insieme ad altri fattori. Vincenzo ed io, infatti, avevamo un’esperienza limitata nella produzione di un film: questo è il nostro debutto come registi. Da questo punto di vista, fondamentale è stato l’aiuto ricevuto: abbiamo potuto contare sulla grande competenza tecnica dei nostri collaboratori. Stefano Isoli, direttore della fotografia, è stato fondamentale per rendere reali quelle immagini che avevamo vissuto solo nella nostra mente, e la vasta preparazione di Gian Marco Isoli è stata preziosa durante le riprese. Mauro Conciatori, inoltre, responsabile del montaggio, ha con pazienza dato forma alle ore di girato che gli abbiamo sottoposto, condividendo consigli e la sua indiscussa esperienza.

Attori professionisti come Paola Sebastiani, Maria Libera Ranaudo, Alessandro Pala Griesche e Antonio La Regina, che da subito hanno dimostrato un grande interesse per la sceneggiatura, hanno reso più facile alcune scelte di regia: ad essere sinceri alcuni di quei ruoli sono stati concepiti anche per gli attori che li hanno poi interpretati. La loro presenza, insieme a quella dei numerosi calvesi che su base volontaria si sono prestati a figurazioni e piccoli ruoli, ci ha permesso di lavorare in un ambiente collaborativo, in cui tutti credevano nel progetto. Proprio questo aspetto ci ha dato più soddisfazione: non volevamo avere la presunzione di raccontare una storia che non era la nostra senza almeno provare a costruire un ponte con la comunità calvese, ma con profonda gioia abbiamo trovato una disponibilità e un interesse sorprendenti da parte delle persone con cui siamo entrati in contatto.

L’incontro con la costituenda sezione calvese dell’ANPI, e la loro decisione di concederci il patrocinio, inoltre, ha rappresentato per noi un grande traguardo, rassicurandoci sulla validità della nostra visione dell’eccidio.

Nonostante “Per non dimenticare” non sia un cortometraggio documentario, volevamo davvero che avesse un sapore reale: l’incontro fortuito con Ljuba Scudieri, antropologa ed etnomusicologa che risiedeva a Calvi, ci ha dato una visione ancora più complessa della storia di questo paese, ed è risultato infine nella nostra scelta della colonna sonora: “Non ti ricordi mamma quella notte” di Dante Bartolini, scoperta nella raccolta “Umbria cantata”, di Valentino Paparelli. Anche questo aspetto è stato centrale per noi: volevamo evidenziare anche come la memoria di eventi così atroci possa nel tempo trasformarsi in un vero e proprio patrimonio culturale. Proprio questa, d’altronde, è una delle

peculiarità del genere umano: la capacità multiforme di esprimersi, di trasformare anche la più oscura delle esperienze in qualcosa di bello, in arte.

Il debutto di “Per non dimenticare” è avvenuto il 25 ottobre alla premiazione del Premio Rossellini, nell’ambito della Festa del Cinema di Roma, ospitato dalla Regione Lazio. Da allora ci sono state varie proiezioni a livello nazionale, come il fuori concorso a Le Notti D’Oro, le serate al Calvi Festival fino all’ultima proiezione, nel giorno della Memoria appena passato, al *Liceo Classico Francesco Scaduto* di Bagheria. Il 6 febbraio scorso, invece, ha avuto luogo un incontro con la Scuola Media di Calvi dell’Umbria, mentre altre proiezioni sono in programma nella regione Umbria, quest’estate. •

Titolo originale: Per non dimenticare

Paese di produzione: Italia

Anno: 2024

Regia: Zoe Perfetti e Vincenzo Merlo

Sceneggiatura: Zoe Perfetti e Vincenzo Merlo

Fotografia: Stefano Isoli

Musiche: Claude Debussy *Children’s Corner*, L.113:

II. *The Snow is Dancing* ft. Martin Jones; Arnold

Shönberg *Verklärte Nacht*, Op. 4 ft. Pierre Boulez,

Membres de l’Ensemble Intercontemporain;

Dante Bartolini *Non ti ricordi mamma quella notte*

ft. Zoe Perfetti

Cast: Paola Sebastiani, Maria Libera Ranaudo,

Ginevra Fracassa, Antonio La Regina,

Alessandro Pala Griesche.



TORINO: RASSEGNA DI CINEMA E PSICOANALISI 2025

I sogni e il tempo oltre la soglia



Il monello di Charlie Chaplin, 1921

Maria Annalisa Balbo

Con grande piacere celebriamo, quest'anno, il decimo anno del Cineforum nato dalla collaborazione tra il Centro Torinese di Psicoanalisi e il Museo Nazionale del Cinema. Fili relazionali di interesse ed amicizia hanno permesso di scoprire il piacere di lavorare insieme per il successo di un progetto che ha a cuore il contatto con donne, uomini, giovani disposti a riflettere, ad interrogarsi, e soprattutto desiderosi di bellezza e di senso. Ogni film delle nostre rassegne è, infatti, il frutto di una ricerca sinergica dell'esperienza professionale degli specialisti del Museo (in particolare Grazia Paganelli) e dei colleghi psicoanalisti: ogni film, infatti, viene introdotto da una presentazione a due voci che focalizza i punti di interesse in modo da permettere di lasciare sedimentare il messaggio iconico e onirico della pellicola.

Il tema che il Centro tratta nei propri seminari annuali, costituisce il quadro di riferimento della rassegna, tranne quando, in tempi di covid ad esempio, si è discostato proponendo on line temi emergenti come *Aspettare l'inaspettato*. Per la stagione 2025, in assonanza con il tema dei seminari *Il lavoro del sogno nella coppia analitica*, abbiamo intitolato la rassegna: *I sogni e il tempo oltre la soglia*.

Abbiamo scelto per iniziarla un titolo evocativo e classico: *Io ti salverò* di A. Hitchcock (1945) a cui seguono, a cadenza mensile, *Il monello* di C. Chaplin (1921), *Dove sognano le formiche verdi* di W. Herzog (1984), *Un sogno lungo un giorno* di F. Coppola (1982), *Corpo e anima* di I. Enyedi (2017), *Il posto delle fragole* di I. Bergman (1967), *Megalopolis* di F. Coppola (2024), *La donna del ritratto* di F. Lang



Il posto delle fragole di Ingmar Bergman, 1957

(1944). I film scelti affrontano la prospettiva che, come nei sogni o attraverso il sogno, esplora la misteriosa dimensione del tempo e dello spazio che si plasma anche oltre la soglia della consapevolezza soggettiva:

È un tempo e uno spazio particolare che psicoanalisti come Thomas Ogden (2024) studiano: è il tempo sincronico, al di là della soglia delle coordinate spazio-temporali, per come siamo soliti intenderle, che agevola un particolare vissuto.

Un buon film è tale proprio se permette di avvicinare o entrare in questa condizione perché è in grado di coinvolgere nell'intimo e muovere corde profonde. Musatti sottolineava l'analogia tra la situazione onirica e il cinema proprio per tale motivo. Come vedremo la complessità del sogno o, meglio, di questo spazio - tempo che possiamo anche chiamare onirico ha molte implicazioni e prospettive ed è possibile a partire da una citazione attribuita a Paul Eluard: "C'è un altro mondo, ma è in questo".

Sempre secondo Ogden, il cui chiaro approccio è prezioso, viviamo due inseparabili esperienze di tempo che sono in relazione vicendevole anche se non esiste un'esperienza di tempo univoca: il primo è il tempo diacronico (dia=attraverso, cronos= il tempo), quello che conosciamo bene perché è il tempo dell'orologio, del calendario; il secondo è il tempo sincronico (sun= insieme, cronos=tempo) del coesistere.

Il tempo diacronico è regolato causalisticamente e ad ogni esperienza ne segue un'altra; ci porta a separare dentro e fuori, noi stessi dagli altri, e ci accompagna nella maggior parte dell'esistenza se non cerchiamo altro.

Il tempo sincronico può essere pensato come il tempo del sogno, il tempo del gioco, dello scrivere, del dipingere, dell'essere creativi, ed acquista perciò un particolare valore. Mentre il diacronico è sequenziale, il sincronico è un'esperienza di tempo in cui tutto è insieme, nel momento presente, e in cui, come afferma W. Faulkner (in *Requiem for a nun*, 1951) "Il passato non è mai morto. Non è nemmeno passato".

Il film con cui abbiamo iniziato la rassegna, *Io ti salverò*, possiede il doppio registro sincronico e diacronico poiché l'entità del coinvolgimento emotivo prodotto da Hitchcock introduce la dimensione sincronica, mentre l'esplicito omaggio

reso a S. Freud e all'affermazione storica della psicoanalisi si situano nel tempo diacronico.

Ai giorni nostri il valore, il fascino dell'esperienza dell'analisi consiste, forse proprio nel favorire l'attraversamento della soglia e rendere sperimentabile la condizione di un tempo diverso, permesso dall'esperienza condivisa di un 'sognare insieme' al testimone partecipe, l'analista. Qui, nel tempo sincronico, il passato è andato, non è più raggiungibile, è un ricordo (pensieri, emozioni), ma è anche vivo, esattamente come nei sogni, nel presente della seduta e nelle forme e nelle trasformazioni subite nel corso degli anni. Nella prospettiva del tempo sincronico anche i traumi dell'infanzia, seppure andati, sono resi attuali nelle forme lasciate dall'influenza delle diverse stagioni dell'esistenza. È molto significativa, a mio parere, l'immagine proposta da Ogden per cui, nel tempo sincronico il passato può essere immaginato come i cerchi della sezione trasversale di un albero in cui vengono registrati i segni che hanno alternativamente caratterizzato le modalità della crescita. Tornando al trauma, infatti, esso è vivo e può essere sperimentato nell'atmosfera che si crea tra paziente e analista (il terzo analitico). Questa 'atmosfera' conferisce un valore fondamentale al lavoro analitico e ne diventa strumento. Essa è, inoltre, ciò che maggiormente si avvicina, e trova conferma, ai più recenti studi nel campo delle neuroscienze e della fisica poiché risponde alle leggi dei sistemi complessi in cui ogni parte del sistema subisce un influenzamento reciproco che diventa trasformazione strutturale nei componenti.

La presenza partecipe dell'analista permette, infatti, che il vissuto accumulato dal paziente (esperienza storica diacronica) venga attualizzato nel presente. E se, quando avvenne, esso fu subito senza possibilità di farvi fronte, nella relazione analitica non ha più bisogno di essere 'ricordato', ricostruito, con la mente dal momento che è vivo nella condivisione. Se non si può cambiare il passato, si può riviverlo in una forma nuova, protetta dal contesto, più facilmente integrabile.

Quasi una magia come quella più modesta, ma significativa che può prodursi negli spettatori di un film quando le luci si spengono e il coinvolgimento inizia... •

DREAMING ROME

Il workshop cinema e sogni alla Festa del Cinema di Roma del 2024

**Dreaming Rome.
Cinema e Sogni 2024**



FESTA
DEL CINEMA
DI ROMA
16/27 OTTOBRE 2024



Live e ondemand!

Workshop su Cinema e Sogni sul film "Vacanze Romane" in due incontri: introduzione al film e Guided Social Dreaming.

Domenico A. Nesci

Andrea Sabbadini

Alberto Angelini

Paolo Vinci

Domenico Arturo Nesci, Alberto Angelini, Simonetta Averna, Kristien De Neve, Andrea Sabbadini, Paolo Vinci

Il *workshop* cinema e sogni è uno strumento formativo che consiste nel proporre ad un gruppo la visione notturna di un film sul tema e poi, la mattina successiva, nel condividere i sogni della notte, in un *Guided Social Dreaming* (Nesci, 2023) dando così origine ad una catena associativa che consente di esplorare i vissuti inconsci dei partecipanti non da un punto di vista individuale e personale ma collettivo e professionale.

Nel 2024 l'evento si è svolto *online*, in italiano, ed in presenza, in inglese, presso The American University of Rome, sul Gianicolo. Il film scelto era un cult movie: *Vacanze romane* (William Wyler, 1953). Senza risentire minimamente della sua età, l'opera ha emozionato sia il pubblico degli operatori sanitari, che tradizionalmente partecipano ogni anno al *workshop* cinema e sogni in italiano, sia gli allievi dell'università americana, che non avevano mai vissuto un'esperienza simile.

Il film, come rivelato dall'introduzione di Andrea Sabbadini, il noto psicoanalista italiano residente a Londra, ideatore dell'European Psychoanalytic Film Festival, è interpretabile come la vicenda di un "passaggio" esistenziale importante, quello dall'adolescenza all'età adulta. In questa prospettiva è una sorta di romanzo di formazione (il *Bildungsroman* della Letteratura tedesca) in cui i protagonisti sono dei giovani ed i temi sono quelli del viaggio, della conquista di un'identità e di un ruolo nella società, delle prime esperienze sentimentali.

In *Roman Holiday* assistiamo infatti all'impressionante cambiamento di una Audrey Hepburn (allora debuttante) che da ragazzina capricciosa, stufo di fare la parte della principessa da esibire in cerimonie diplomatiche e feste aristocratiche, scappa di notte, dal palazzo romano in cui è ospitata, e viene a trovarsi in circostanze fortunate nell'appartamentino da scapolo di un giornalista americano squattrinato (Gregory Peck) in Via Margutta. Si trova così a vivere un giorno di libertà in cui assaporare l'anima della città di Roma, mescolandosi in mezzo alla gente, protetta dal giornalista che, avendola riconosciuta,



cerca di procurarsi un facile *scoop*, anche con l'aiuto di un amico paparazzo che li fotografa senza che la principessa se ne accorga. Attraverso le piccole avventure della sua vacanza romana la principessa apre gli occhi sul mondo in un modo più autentico, prova e suscita sentimenti, vive una delicata storia d'amore a cui però rinuncia nel momento in cui capisce che la sua scelta di vita è per l'accettazione della sua identità, delle sue origini, dell'assunzione del suo ruolo in un modo adulto, non più come un automa telecomandato dai riti del cerimoniale. Alla fine del film, il giornalista ed il fotografo regaleranno alla principessa le foto dell'intervista, che il

giornalista non scriverà mai, mantenendo il segreto sulla "vacanza romana" della giovane donna. Tutti i protagonisti ritroveranno il senso della propria vita riconoscendo il primato degli affetti ed assumendo una identità più responsabile.

Sia nell'aula virtuale italiana che in quella reale dell'università americana, in cui si sono svolti i *workshops*, uno in italiano ed uno in inglese, i sogni dei due gruppi di partecipanti (gli operatori sanitari italiani e gli studenti internazionali di AUR) hanno rievocato "passaggi" di ogni tipo: dai sentieri di montagna che ponevano il dubbio su quale scegliere, ai voli in aereo verso una destinazione sconosciuta, dai labirinti di strade, curve e tornanti, con il rischio di perdersi, al trovarsi in ambienti di ogni genere, persino dentro una misteriosa scatola da cui usciva solo la testa...



Per riprendere le parole di una studentessa universitaria di AUR: "è stato stimolante rendersi conto di come motivi comuni, come l'identità, la responsabilità, la transizione e la crescita, siano apparsi nel nostro gruppo. I parallelismi tra il girovagare della principessa in *Vacanze Romane* e la nostra esplorazione collettiva dei temi inconsci presenti nei nostri sogni sembrava aprire una finestra sulle correnti sotterranee della transizione all'età adulta e sulle scelte che tutti affrontiamo quando assumiamo nuovi ruoli nella vita. La condivisione e l'elaborazione dei sogni mi ha fatto pensare a quanto il nostro inconscio assorbe ed elabora ogni esperienza, anche quando non ce ne rendiamo conto. È stato per me affascinante vedere come un film potesse piantare dei semi nelle nostre menti... semi che sono sbocciati poi in paesaggi onirici così diversi, ma connessi."

La possibilità di estendere il *workshop* cinema e sogni a partecipanti di diverse origini e culture potrebbe quindi arricchirne l'esperienza, che ripeteremo in una duplice edizione anche nel prossimo anno, grazie alla *partnership* in atto tra AUR e la Scuola Internazionale di Psicoterapia nel Setting Istituzionale. •



TUTTO (1)

ALIGHIERO BOETTI

mettere al mondo il mondo nell'ordine e nel disordine

Stefania Salvadori

La prima volta che ho visto una mostra retrospettiva di Alighiero Boetti, portata da un amico, senza essere preparata, sono rimasta disorientata? sollevata? felice? davanti a un'estetica raggiunta con mezzi apparentemente minimi. Stupore e

però piacere. Una porta si apriva nella testa, la sensazione di avere il permesso di poter fare liberamente fantasie, giochi, invenzioni. Le produzioni di Boetti infatti, mi sembravano a torto facili da fare, che potevano venire in mente a chiunque:



TUTTO - particolare (2)



Gemelli 1968 (3)

annerire i quadretti, riempire fogli con la biro, *collages*, stampini, buste con francobolli... Anche oggi, dopo anni che lo seguo e ho gli strumenti per saper guardare meglio i suoi lavori, provo la stessa emozione difficile da definire con le parole, forse, per quella semplicità e modi che rimandano a esperienze infantili. Non capivo allora la visione del mondo, i fondamenti della sua ricerca. Nel tempo invece scopro una mente complessa, in continuo movimento, che facendo diventare gioco le esperienze di tutti, sperimenta, mette a punto ossessivamente sistemi precisi ... Boetti guarda con occhio che mantiene la sorpresa a un mondo pieno di tanti eventi difficili e stimoli di tutti i generi, troppi? guerre, trasformazioni, corruzioni, morti, ma anche bellezza, emozioni. Un caos eterogeneo, un'irruzione di realtà diverse che sfuggono alla presa e alla comprensione totale.

In TUTTO (1987/88 ricamato in Pakistan da afgane esiliate), Boetti cerca di far entrare tutto il nostro quotidiano, quello che vediamo, gli oggetti che adoperiamo in un disordine elettrizzante per l'anima di ciascuno di noi: mette al mondo il mondo in un *puzzle* inestricabile di figure colorate. (foto 1 e 2)

Questo riguarda anche l'enigma dell'identità del singolo, non uno ma molteplice, dove convivono tanti aspetti che si contraddicono.

Esprime questo ossimoro che ci appartiene: raddoppia sé stesso dimezzando il suo nome in ALIGHIERO E BOETTI. In un'opera fotografica in cui ritrae se stesso con un altro sé un po' diverso GEMELLI (1968) dall'1 genera il 2, un dialogo fra l'identità personale e quella artistica (foto 3).

Anche in IO CHE PRENDO IL SOLE A TORINO IL 19 GENNAIO 1969, 111 palle di cemento fatte a mano compon-



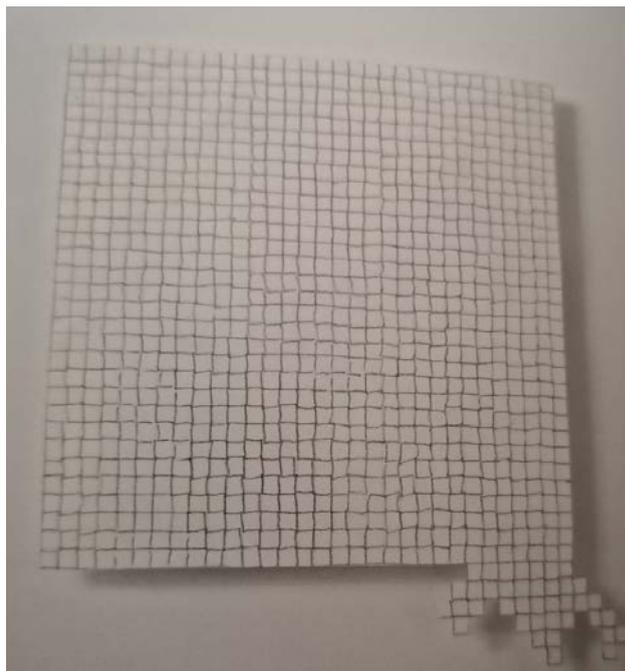
Io che prendo il sole a Torino (4)

gono la sagoma del corpo, un Io fatto di tante parti, tutte un po' diverse. Su una delle palle vicino al cuore, è posata 1 farfalla gialla, con le ali aperte. Materia e psiche (*psyké* nel mondo classico greco era raffigurata spesso come una farfalla) (foto 4).

Mi soffermo su uno solo degli interrogativi sottostanti che sembrano animare Boetti e stimolare la sua fantastica arte: il dilemma di come controllare questo caos del mondo in cui siamo intrisi e immersi anche noi umani. Uso la polarità ordine/disordine come una lente per vedere come lavora questo artista speciale.



ORDINEE DISORDINE (5)



Quadratura del 1000 (6)

La sua risposta di fronte all'instabilità inafferrabile dell'imprevisto e del caso, e all'inevitabile impotenza della ragione a padroneggiarla - temi filosofici di peso - sceglie di avventurarsi nel limite del terreno contenitivo costituito da schemi e operazioni matematiche. E lo fa con leggerezza, per lo più giocando. Per contenere quel disordine, adopera una struttura sempre diversa, combinando gli stessi elementi.

Quello che a me pare di un interesse straordinario è che non solo fa studi su studi per calcolare e ordinare, ma soprattutto non vuole che manchi nessuno dei due termini del conflitto, ordine e disordine, anzi la compresenza degli opposti diventa il fine vivo della sua arte.

Boetti ha fatto ricamare nel lontano Afghanistan dei riquadri con iscritte delle frasi, mettendo insieme immagine e linguaggio. Sembra cercare un ordine: le lettere occupano un quadrato, sono in stampatello, compongono parole, e queste a volte una massima, a volte una frase, a volte una data. Ma le lettere, lette orizzontalmente come di solito, non danno senso. Si passa del tempo per capire che solo lette dall'alto in basso, quelle lettere - difficili da decifrare perché ognuna è di un colore diverso dall'altra - formano parole che di seguito compongono un suo detto. Per esempio nel titolo ORDINEE-DISORDINE (foto 5) - alla fine con quell' "e" definisce la sua filosofia di vita - il metodo mantiene magicamente nell'ordine il disordine o nel disordine un ordine: la scrittura fa ordine, mentre il disordine emerge con l'uso dei materiali e delle tecniche artigianali. Gli opposti restano insieme!

Boetti inventa modelli giocando con pazienza, ma poi ogni volta li sfida per dimostrarne l'imperfezione. Come riferisce sua figlia: "La metà e il doppio, la moltiplicazione e la divisione li vedeva dappertutto e li declinava in tante versioni diverse fino all'esaurimento delle possibilità e anche fino al suo esaurimento personale" (Agata Boetti, *Il gioco dell'arte con mio padre Alighiero, Electa* pag.126).

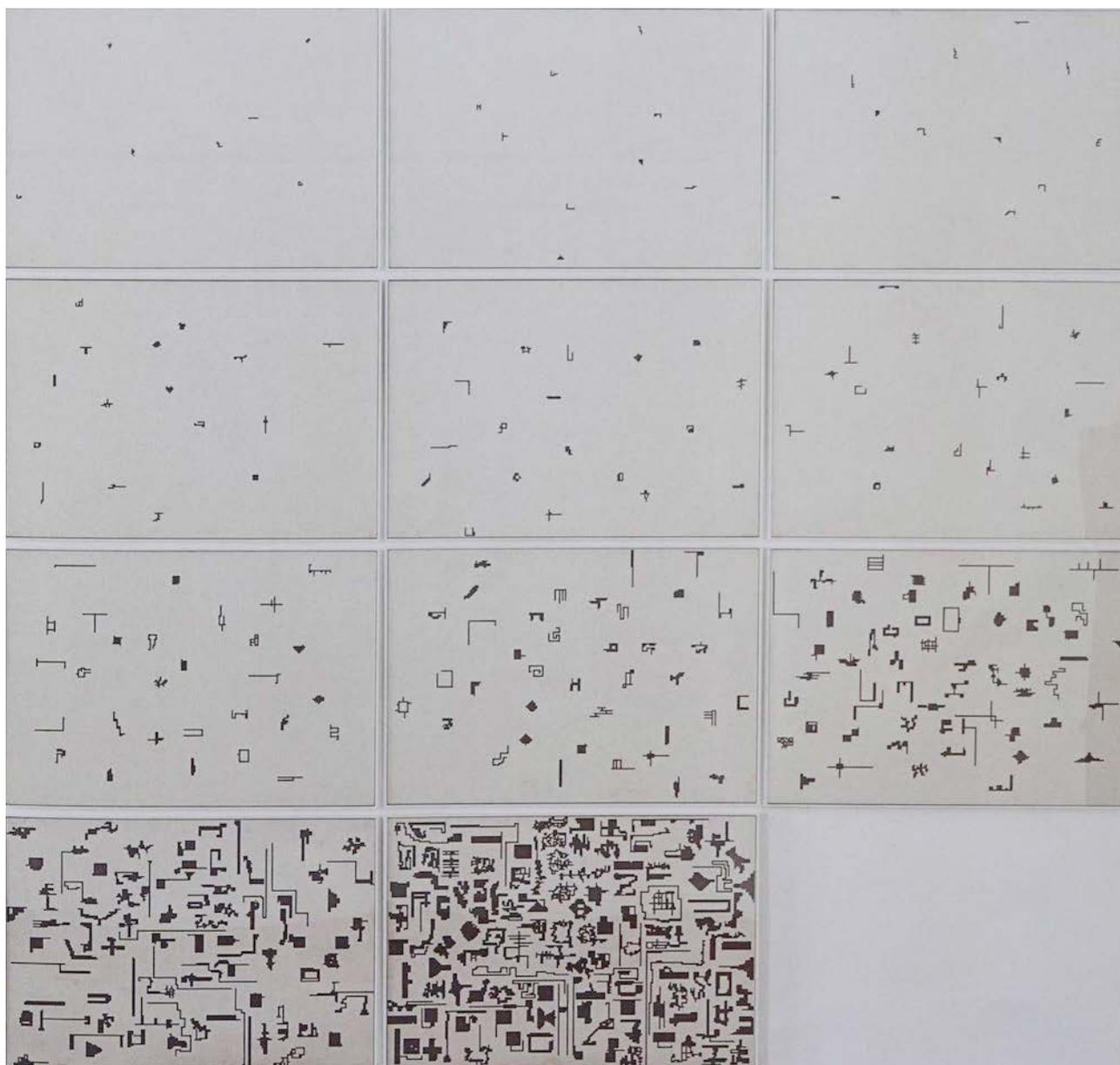
Per esempio la quadratura dei numeri: mentre l'1 è un quadratino perfetto, come il 100 (10 x 10); invece il 10 (3x3+1) non è quadrabile e neppure il 1000 (31x31=961+39): "insopportabile! ovvero il sistema decimale fa schifo"! (foto 6).

Anche in *STORIA NATURALE DELLA MOLTIPLICAZIONE* (1974/75) seppure segua una regola ben precisa nei dodici fogli quadrettati, Boetti contraddice la griglia dei quadrettini con la libertà delle forme, inaspettate, sempre più numerose, sempre più articolate, sorprendenti per la fantasia delle figure che riesce a costruire via via che procede nei vari fogli. Il numero dei quadratini anneriti cresce con ritmo esponenziale e da una prevalenza del bianco l'equilibrio si sbilancia verso il nero (foto 7 e 8).

Tuttavia proprio nel percorso complicatissimo che inventa, durante il quale si scontra con errori e incidenti, si esprime il lavoro della sua arte.

Nei lavori postali, che riguardano la comunicazione con il mondo, si realizza la sua convinzione concettuale (secondo cui è l'idea che conta) che l'artista lancia il suo seme, ma poi questo entra nella realtà e coinvolge il lavoro di molti altri anche inconsapevoli e l'opera si fa da sola. L'arte è un viaggio che va oltre l'artista.

Nel lavoro postale del 1960/70, inventa regole precise che però già contengono elementi fuori controllo: spedisce 26 lettere a indirizzi esistenti dove non abitano i destinatari a cui le manda. Persone famose come gli artisti Giulio Paolini e Bruce Naumann; o no, come il figlio neonato Matteo; magari già morti come Marcel Duchamp o lo storico dell'arte Giulio Carlo Argan. Produce disordine. Le lettere tornano quindi indietro e ci mettono mesi. Dopo aver xerografato la busta tornata, la rimette in una busta più grande e la rispedisce in India, Africa, America... Ad



Storia naturale della moltiplicazione (7)

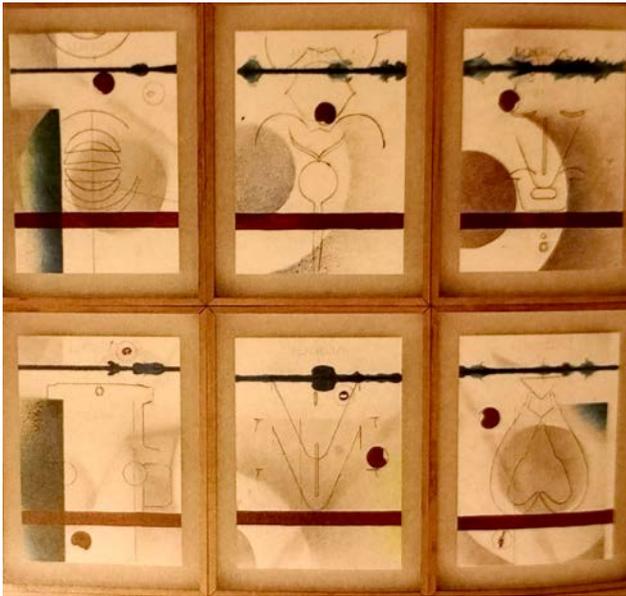
ogni viaggio la busta diventa più grande. Le buste sono affrancate con francobolli di valore e colore diversi, in cui protagonista è la disposizione dei francobolli sulla busta secondo tutte le combinazioni possibili visive e spaziali. Ma il disordine riappare per il lavoro inconsapevole e fuori controllo delle Poste nel sovrapporsi dei timbri, nella densità degli inchiostrati.

Questo vale anche per la monumentale OEUVRE POSTALE del 1993 *de bouche à oreille (passaparola)*, perché Boetti dà via via le regole ad altri per realizzare l'opera. Vista nella sua completezza, esposta alla mostra all'Accademia di San Luca curata dal Presidente e anche artista Marco Tirelli, dove occupa per intero le quattro pareti di una grande stanza, impressiona il lavoro imponente di combinazioni, di amore per il potere della classificazione e di fantasia. Raggiunge un'ampiezza mai sperimentata

avendo coinvolto l'intervento di un numero enorme di persone: assistenti, postini che ricevono la posta, postini che la distribuiscono, in particolare postini che la timbrano ognuno a modo suo, corniciai. La partecipazione di tanti produce evoluzioni imprevedibili dal punto di vista estetico. La sua grandiosità si manifesta anche nella difficoltà di descriverla con chiarezza nella sua articolata complessità. Si tratta di una sequenza di elementi che crescono secondo i quadrati dei numeri naturali da 1 a 11 (il numero 11 è scelto da Boetti come 1 e 1: la duplicazione della cellula, la bipartizione del corpo umano, i gemelli, Alighiero e Boetti...).

La prima busta contiene 1 foglio: una pagina scritta con la mano sinistra con il programma dell'opera. La spedisce il 1/1 1993 da Parigi, con 1 francobollo quadrato al centro della busta, *la Marianne* blu.

Poi 4 buste (potenza di 2) con ciascuna 1 foglio, affrancate



Oeuvre postale fogli, 1993 (8)



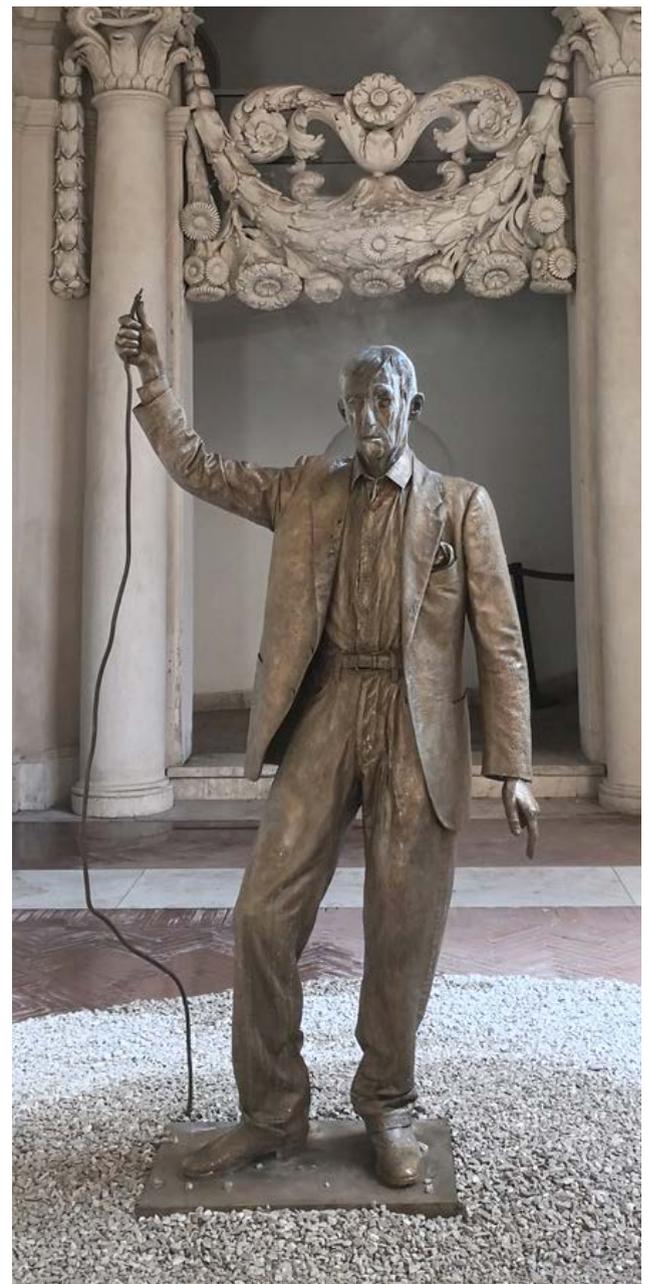
Oeuvre postale fogli, 1993 (9)

ciascuna con 4 francobolli; poi 9 buste (potenza di 3) affrancate con 9 francobolli, e così via: 16 buste (potenza di 4), 25, 36, 49, 64, 91, 100, fino al quadrato di 11 ossia 121 buste, contenenti ciascuna 1 foglio e affrancate ciascuna con i rispettivi francobolli, fino a 121! Le buste arrivano al destinatario, il *Magasin d'art contemporain de Grenoble*, via via più numerose con un sempre maggior numero di francobolli affrancati. Ordine nella collocazione di ogni francobollo secondo tutte le possibili combinazioni, disordine nelle timbrature: i timbri sono tondi sull'insieme dei francobolli rettangolari, affrancati sempre in modo diverso. Ancora il casuale si intrufola nel programmato. Boetti fa incorniciare ogni gruppo di buste in una teca, come anche ogni gruppo di fogli. Questi a loro volta seguono un ordine nella tipologia di forme, sempre diverse per ciascun gruppo, e un disordine nelle loro combinazioni rispettive (foto 9).

Alla fine espone le teche di buste con accanto le teche di rispettivi fogli, occupando un grande spazio. Diventano 11 blocchi, 11 postazioni di meditazione sull'ordine mentale contrapposto al disordine della creatività non solo dell'artista, anche dell'imprevisto. Anche in questo lavoro si ripropone l'idea che il bisogno di struttura per controllare il caos si scontra e si accompagna inevitabilmente al caos.

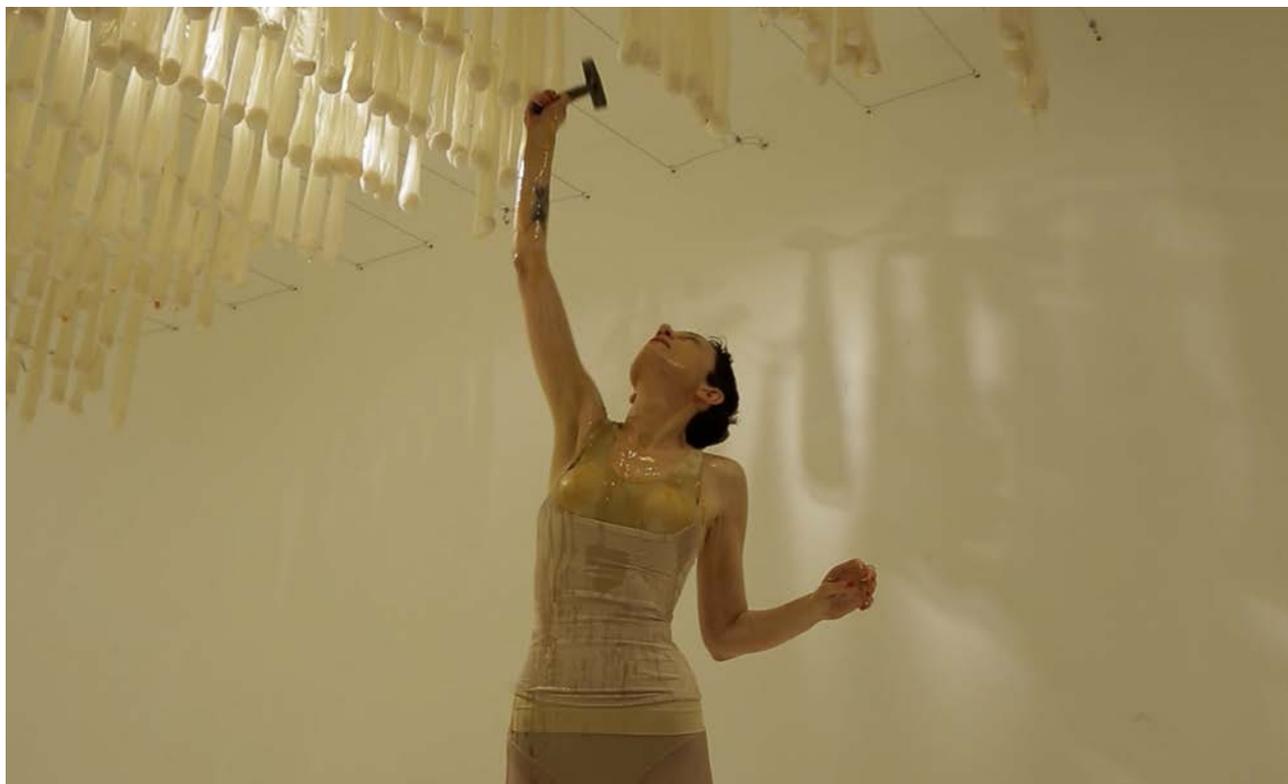
In *AUTORITRATTO* del 1993, scultura realizzata poco prima della sua morte per un tumore al cervello, l'artista si ritrae con una pompa in mano che versa l'acqua sulla sua testa (riscaldata) che restituisce vapore. Fino all'ultimo Boetti sa giocare rappresentandosi nella sua capacità di ricevere quello che gli piove addosso, e di restituirlo all'esterno trasformato (foto 10).

È prepotente in Boetti il grande sforzo di tentare di controllare la nostra impotenza di fronte al caos, giocando sia con l'ordine della logica, sia con il suo opposto disordine del caso e della fantasia, farfalla che vola di qua e di là. •



Autoritratto (10)

L'AMORE COME FERITA, L'AMORE COME PERLA



Motherhood performance (2016) video still from documentary film *Born Just Now* by Robert Adanto / StudioMartaJovanovic (all rights reserved)

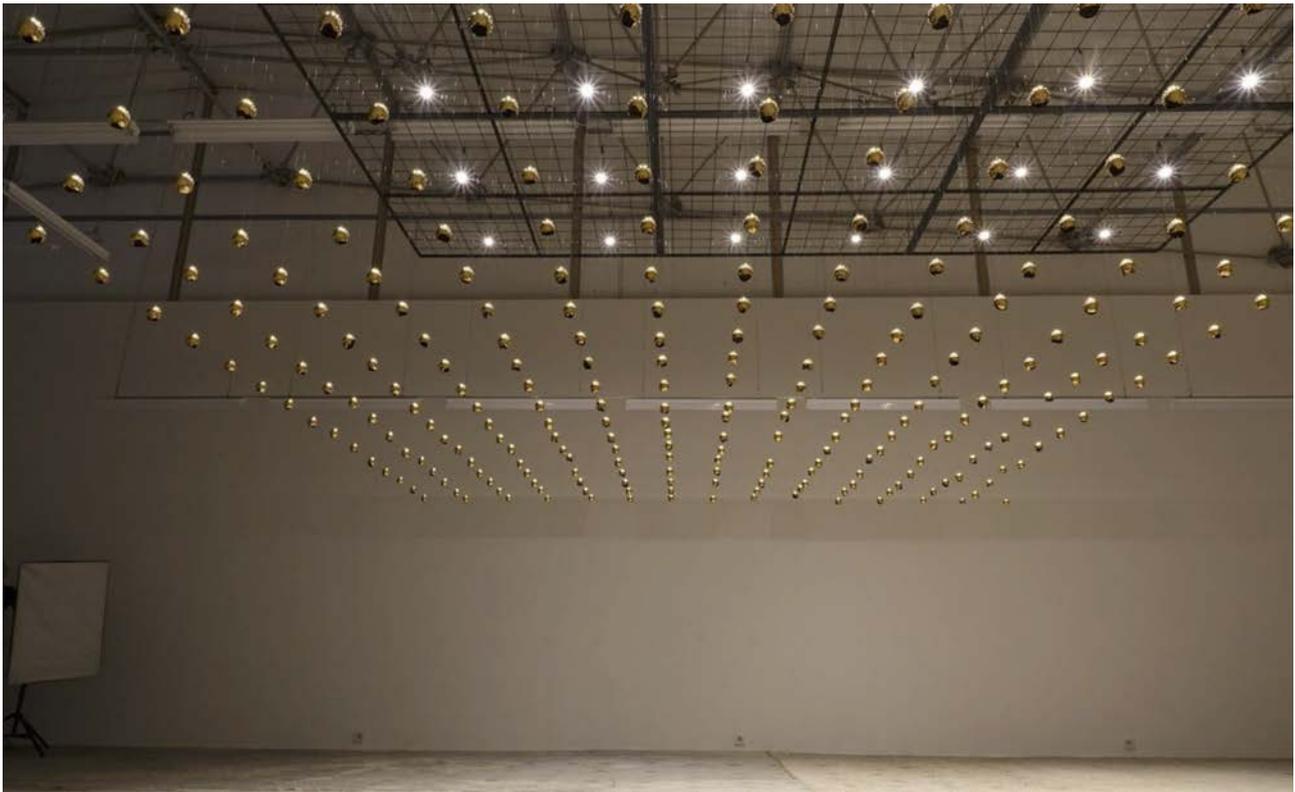
Marta Jovanovic*

Una perla nasce dal trauma. Quando un corpo estraneo, un granello di sabbia, un parassita, entra nella conchiglia di un mollusco, quest'ultimo reagisce secernendo strati di madreperla, avvolgendo l'intruso in un processo lento e silenzioso. Così, nel tempo, prende forma qualcosa di prezioso. La creazione di una perla può richiedere anni. Per me, ci sono voluti molti cicli, ma mi piace pensare ai cicli di sette.

Nel 2016, dopo una guerra interiore che mi aveva portato a perdere ogni punto di riferimento, ho realizzato la performance *Ljubav* (Amore). Questo lavoro aveva più strati: nasceva dal passato tragico della mia terra natale, la Jugoslavia, distrutta dalla guerra degli anni '90, ma anche dal mio vissuto personale. L'assenza di un amore sano

nella mia famiglia d'origine, le violenze subite, la difficoltà di comprendere e riconoscere il valore dell'affetto autentico: tutto questo era inciso nel mio corpo e nella mia arte. Nella performance, il pubblico aveva il compito di lanciarmi addosso cuori di maiale. Il cuore del maiale, dal punto di vista estetico e strutturale, è il più simile a quello umano. Era un atto simbolico e violento, ma necessario per esorcizzare il dolore e mettere in scena la complessità dell'amore e delle sue ferite.

Parallelamente a *Ljubav*, ho creato altre performance che affrontavano il tema dell'amore e delle sue molteplici sfaccettature. *Motherhood* ha dato origine a una formazione scultorea di quasi 300 uova d'oro 24 carati, alcune delle quali saranno esposte questa primavera al



Motherhood performance (2017) Eugster Belgrade gallery, photo Jan Eugster / StudioMartaJovanovic (all rights reserved)

Kunstpalast di Düsseldorf nella mostra *Mama: From Maria to Merkel*. Un altro lavoro, *La Bellezza dei Legami Stretti*, mi ha visto collaborare con un maestro della tecnica *Shibari*, esplorando il legame tra amore, costrizione e liberazione attraverso la pratica della legatura giapponese.

Sette anni dopo *Ljubav*, ho presentato *Perla* alla *Galleria Maja Arte Contemporanea* di Roma. Per 45 minuti, ingiunocchiata su 45 perle, ho permesso al pubblico di assistere alla mia rinascita. Roma era stata il luogo della mia morte simbolica sette anni prima, e lì ho scelto di rinascere.

Un ciclo si chiudeva, mentre un altro prende forma. Il mio percorso artistico è stato profondamente influenzato da più di vent'anni di psicoterapia. Curiosamente, la mia prima terapeuta si chiamava Maria, un nome simbolico che evocava l'archetipo materno. Successivamente, ho lavorato con Cristo – Cristo Arévalo, il terapeuta che mi ha accompagnata a Roma, e che è stato fondamentale sia nel mio percorso personale sia nella mia ricerca artistica. Durante il *lockdown*, ho intrapreso un nuovo cammino con Valentina Relković, a Belgrado, il cui supporto è stato determinante nella guarigione della mia *mother wound*, la ferita materna che ha segnato gran parte della mia esperienza affettiva e creativa.

Oggi, sempre alla fine di un altro ciclo di sette anni cominciato da un'esplorazione del desiderio sensoriale, accompagnata con grande amore e dolore in quel viaggio, il mio lavoro continua ad approfondire il rapporto tra il personale e il collettivo, tra il privato e il pubblico.

Sto preparando una nuova performance sul desiderio: il mio desiderio, ma anche quello femminile in generale. Il desiderio come forza creatrice, come impulso vitale, come necessità di espressione. Da sempre, la mia arte si muove su questa soglia sottile, interrogando i confini tra intimità e esposizione, tra dolore e trasformazione.

L'amore, come una perla, nasce da una ferita, ma con il tempo può trasformarsi in qualcosa di luminoso, prezioso, e infinitamente umano. •

*Marta Jovanović è un'artista multimediale.

La pratica artistica di Jovanović spazia tra performance, scultura, video e installazione, con un interesse particolare per l'eredità del femminismo. Ha fondato il *Programma di Arte Performativa* presso il Museo di Arte Contemporanea di Belgrado ed è stata artista in residenza al Getty Research Institute di Los Angeles nel 2017. Le sue opere, tra cui *Pionirka*, *It is My Body, Love* e *Motherhood*, fanno parte di importanti collezioni private e museali.

Nel 2018, la sua performance *Belgrade Mermaid* ha inaugurato la Biennale di Belgrado, mentre la sua continuazione, *Mermaid's Tale*, è diventata una performance in realtà virtuale l'anno successivo. La sua carriera è stata oggetto del documentario pluripremiato *Born Just Now*, diretto da Robert Adanto. Attualmente, Marta Jovanović è docente e responsabile del Dipartimento di Arti Visive presso la RUFA – *Rome University of Fine Arts*.



Perla performance (2023), galleria MAJA Arte Contemporanea, photo Vanshika Agrawal / StudioMartaJovanovic (all rights reserved)



Ljubav (2016), Swiss Residency, Belgrade, Serbia, photo Viktor Sekularac / StudioMartaJovanovic (all rights reserved)

FILMOLOGIA E PSICOANALISI

Saggio con esempi filmici e contributi teorici

di **Alberto Angelini** Editoria Indipendente, Roma 2025

La filmologia nasce nel contesto culturale francese, alla metà del Novecento. Indimenticabili personaggi parteciparono all'esordio: Georges Sadoul, André Bazin, Edgar Morin e in seguito Roland Barthes. In ambito psicologico: Henri Wallon, con i coniugi Bianka e René Zazzo. Per la psicoanalisi: Cesare Musatti, Didier Anzieu e Serge Lebovici. I primi studi furono pubblicati sulla *Revue internationale de filmologie*, diretta da Gilbert Cohen-Séat, dal 1947 fino al 1961. Purtroppo, in quel periodo di guerra fredda, i contributi russi sul cinema faticavano a raggiungere l'occidente. Le idee di personalità come il regista Sergej Ejzenštejn, lo psicologo Lev Vygotskij e altri sovietici si diffusero pienamente solo nella seconda metà del secolo. Storicamente, tuttavia, va riconosciuto a Lou Andreas Salomé il primo pensiero riflessivo sul cinema. Ella, già nel 1913 mentre seguiva a Vienna le lezioni e i dibattiti dell'Associazione psicoanalitica, annotava nel suo diario come solo la tecnica cinematografica permettesse una rapidità di successione delle immagini in grado, più o meno, di corrispondere alle "nostre facoltà di rappresentazione", imitando anche la "versatilità" delle medesime.

La filmologia studia il cinema utilizzando saperi complessi. Da una parte si distingue il *fatto filmico*, dove vengono analizzati i contenuti interni, artistici e psicologici dell'opera. In ciò è essenziale la prospettiva psicoanalitica. Ogni studioso, nei film come nei casi clinici, utilizza le proprie personali tipologie d'analisi, suscitando anche problemi metodologici. Ma per uno psicoanalista è impossibile sottrarsi. D'altra parte, si designa il *fatto cinematografico*, che analizza anche gli aspetti filosofici, sociologici, psicologici, etici e via dicendo del complessivo contesto audiovisuale, senza dimenticare la psicofisiologia e la stessa tecnologia cinematografica. Qui l'indagine è spontaneamente multidisciplinare, sperimentale e dialettica. La



comparsa del web e dei social media ha avviato l'elaborazione di un nuovo discorso.

Dopo l'inedito saggio introduttivo, il volume contiene altri più brevi contributi teorici su temi particolari. Con una scrittura accessibile si esamina, nel cinema, la psicologia dello spettatore, lo sport, la fantascienza, l'aggressività, la dipendenza, il progresso, la storia, toccando anche autori specifici, come Hitchcock e Warhol. Dalla prospettiva psicoanalitica e dei contenuti ideali vengono valu-

tati ventisei film, più due serie televisive, *Fauda* (2015) e *Ozark* (2017). È un panorama che va dal genere storico di *Braveheart* (1995) a quello drammatico di *Gran Torino* (2008), con attenzione ai temi sentimentali, come in *Emotivi anonimi* (2010), o ne *La vita di Adele* (2013). Sono presenti incursioni nel perturbante come il classico *Mulholland drive* (2001) e nel romanzo di formazione, come *The Tender Bar* (2021). I quattro film italiani, che compaiono nella rassegna, riguardano sostanzialmente la commedia. •

IL CINEMA SUL LETTINO

di Flavia Salierno

Augh Edizioni, Gruppo Hutterson, 2024

Sembrava una casa da gioco. Ma al posto dei muri aveva delle grandi tende su cui erano dipinti dei grandi occhi. Un uomo con un enorme paio di forbici andava in giro a tagliare i drappaggi. Poi entrò una ragazza in vesti molto succinte che si mise a girare per il salone baciando tutti. Anzi, cominciò dal mio tavolo....

Comincia con una frase di Hitchcock tratta dal film *Spellbound* del 1945 questo libro che nasce in realtà da una raccolta. L'autrice mette insieme degli articoli apparsi sulla rivista *Ciak*, dove, attraverso la sua rubrica *Psicocinema*, cerca di fare avvicinare un pubblico vario al rapporto tra psicoanalisi e cinema, usando un linguaggio non tecnico. L'intento, infatti, non è scientifico ma divulgativo.

La prima parte del libro è un'introduzione generale al rapporto tra psicoanalisi e cinema, in un breve *excursus* che parte dall'uso dei sogni in film famosi dalla nascita del cinema.

Scrivendo l'autrice: *la psicoanalisi si fa nella stanza d'analisi, cioè in quello che viene definito setting analitico, quello straordinario, quanto unico, processo che lega paziente e analista, è un percorso che richiede un luogo specifico, una modalità, un tempo, che può avvenire solamente in un determinato contesto. Il Cinema sul Lettino, quindi, è solo un modo metaforico di dire, di fare riferimento a una particolare lettura del cinema, un modo di guardare attraverso i film. Il linguaggio cinematografico è ricco di simboli e metafore, è il teatro dove vengono messe in scena le sfumature delle rappresentazioni tutte umane e disumane. E di tutto ciò che ruota intorno a queste (...) L'analista è un semplice spettatore che si lascia meravigliare dalla visione di una pellicola e si lascia emozionare senza intellettualizzare, e senza cercare nessi di logica, che sarebbero solo un'attribuzione*



inadente, magari lontana dai desiderata di chi quell'opera l'ha creata. Con questo spirito scrivo di Cinema, senza mai avere la pretesa di esserne un'esperta, e senza mai pensare di esserne una critica." La seconda parte del libro è letteralmente una raccolta degli articoli apparsi sulla rivista *Ciak* in cui l'autrice commenta film e avve-

nimenti intorno al cinema, seguendo solo il filo delle libere associazioni. Ancora l'autrice: *L'inconscio attrae e spaventa, c'è chi ne sta lontano tutta la vita, e chi ne fa un mestiere. Chi lo vive senza saperne nulla, e chi lo mette in scena, cercando di avvicinandosene il più possibile. Questo, il compito del cinema.* •

LA CURA PSICOANALITICA

In un intreccio interdisciplinare tra fisica quantistica, filosofia e neuroscienze

di **Benedetto Genovesi**

Franco Angeli. Milano. 2024

“Quando due anime che si sono cercate tanto a lungo nella folla, si sono finalmente trovate, quando si sono accorte di essere ben sortite, in sintonia e compatibili, allora si stabilisce per sempre, tra di loro, un’unione ardente e pura come esse sono, un’unione che comincia sulla terra e continua per sempre in cielo. Questa unione è amore, vero amore.”

Victor Hugo

Samantha van Wel

Questo libro parla di cura e di amore. Amare è prendersi cura.

Non ci può essere cura senza amore e non ci può essere amore senza relazione. L’amore è l’essenza della relazione e la relazione è l’essenza dell’esistenza. Questo è il cuore a cui ci porta Genovesi, navigando con lui, nel mare vasto e affascinante della cura del profondo.

L’autore mette insieme, in maniera interessante, affascinante, mai banale, i diversi saperi quali psicoanalisi, neuroscienze, fisica quantistica e filosofia, in una danza armonica, poetica e sensuale di parole e associazioni. Lo fa rendendo semplice il complesso, denotando così grande amore, passione e competenza per l’universo psichico. Genovesi ci dice, rifacendosi alla fisica quantistica, che un elettrone si manifesta solo quando è in interazione con qualcos’altro. Così, l’esistenza (da *ex sistere*) significa ricevere la possibilità di essere da qualcuno di esterno a sé. È attraverso la relazione e il nutrimento

d’amore che noi possiamo esistere perché è dalla relazione che veniamo generati. Le esperienze che viviamo dal concepimento in poi, ci lasciano traccia nel corpo, nella nostra memoria implicita, nell’inconscio non rimosso e hanno influenza sul nostro modo di stare nel mondo e nelle relazioni. A Genovesi piace procedere in maniera libera, creativa, ci conduce in un’esperienza sensoriale e incarnata attraverso numerosi e affascinanti stimoli, apre la visione e lo sguardo dal mare fino alle stelle. Lo fa in un modo tutto suo, profondo e leggero allo stesso tempo, colto e vivace, fluido e vulcanico, romantico e rigoroso, proprio come è lui.

Durante la lettura, possiamo percepire e sentir risuonare nelle nostre cellule la potenza e la magia della terra, da cui provengono le sue parole, gli elementi della natura, il mare, la luna, le stelle e i vulcani. Tutto è interconnesso, non c’è separazione, nemmeno tra la terra e il cielo. Tutto è collegato, quindi, nella

cura dell’anima. C’è un legame intenso tra corpo, mente, sensorialità e affettività. Questa forza dell’interconnessione ci permette di affermare l’importanza dei legami. Tutto è in relazione, la ferita nasce nella relazione ed è attraverso di essa che la ferita va curata. Nel lavoro di cura, l’analista riporta l’analizzando a rinascere a sé, attraverso l’unicità e la forza del legame della relazione, del tempo e dello spazio intimo del campo analitico, contenitore che si sviluppa nel suo continuo divenire.

“Nel campo analitico siamo entrambi immersi insieme ed è possibile qualsiasi movimento e cambiamento.” (p. 53). Sono due mondi di esperienza che vibrano all’unisono. Come in un rapporto d’amore. L’amore è l’unica cosa che riusciamo a percepire che trascenda le dimensioni spazio-temporali. La potenza e l’unicità del legame d’amore lo possiamo sentire bene quando siamo con la persona amata, ci dice Genovesi. *“È come se ci fosse un incastro magico. Certe*

cose le sentiamo solo io e te. Certe emozioni possono essere vissute solo dagli amanti che stanno dentro questo ingranaggio misterioso.” (p. 19).

È l'amore che ci fa emozionare, è fonte inesauribile di sensazioni ed emozioni che determinano la percezione delle cose che accadono e alterano le coordinate temporo-spaziali. Quando siamo nell'amore vero possiamo sentire che il mondo insieme a chi amiamo è migliore e acquisisce un senso nuovo e più ricco, in cui esiste reciprocità e dove si crea uno spazio intimo, un noi. Se nella relazione affettiva primaria riceviamo amore, possiamo crescere nell'amore e dall'amore nasce ancora amore. Vedere ed essere visti sono aspetti fondamentali per la nascita e la crescita del Sé e vengono regolati dai neuroni specchio che sono neuroni motori che permettono di sentire, con empatia, i sentimenti altrui.

Qui si racchiude il senso profondo del processo della sintonizzazione alla base dell'amore e mi piace citare le testuali parole di Genovesi, che *“per mezzo della simulazione incarnata, possiamo mappare le sensazioni altrui, riutilizzando le nostre rappresentazioni motorie, viscero-motorie e somato-sensoriali. Così si sviluppa l'empatia. Infatti, il rispecchiamento motorio delle azioni è interconnesso con il rispecchiamento nelle emozioni e nelle sensazioni. La sintonizzazione affettiva si sviluppa profondamente, a livello della memoria implicita e dell'inconscio non rimosso. Quindi, consente una comunicazione preverbale da inconscio a inconscio, in profondità, nei fondali marini”*. (p.66). Perciò il Sé è incarnato nel corpo e ha una valenza affettiva. Anche la relazione di cura tra analista e analizzando è una relazione affettiva. Essere tenuti a mente da qualcuno, in particolare dall'analista, ci permette di metterci in contatto con noi stessi. In questo modo, il paziente, ha la



possibilità di pensare a ciò che prima era impensabile, di rappresentare ciò che prima era irrepresentabile e dare senso a ciò che prima non poteva essere integrato. Sebbene il passato non si possa cancellare né cambiare, l'autore ci lancia un capovolgimento di visione per cui il passato è aperto a reinterpretazioni, mentre il futuro può

avere ancora sviluppi imprevedibili e favorevoli. La cura psicoanalitica richiede un suo tempo, pazienza e amore, per poter andare in profondità, rielaborare e reintegrare i vissuti, per trovare un riequilibrio fisiologico e affettivo nel presente. C'è sempre una possibilità di trasformazione e di una nuova nascita. •

PSICOANALISI E MONDO INFANTILE

Adelia Lucattini Psicoanalisi e bambini

Vademecum per i genitori

interviste di Marialuisa Roscino, pref. di D. Palma,
introd. di M.G. Pappa

Carena editore, Napoli 2024.

Gianluca Valle

L'ultimo libro di Adelia Lucattini, psichiatra e psicoanalista con una lunga esperienza clinica acquisita a fianco di bambini e adolescenti, è un prezioso strumento di riflessione e di approfondimento per tutti coloro che, per ragioni professionali e di studio o anche solo perché genitori, avvertono l'esigenza di comprendere meglio il funzionamento della mente infantile e la qualità delle loro interazioni con i più piccoli.

Si tratta di una raccolta di interviste, doviziosamente curate dalla giornalista scientifica Marialuisa Roscino, suddivisa in quattro sezioni: *Dalla gravidanza alla nascita*; *Crescere giocando*; *Quando il bambino è in difficoltà*; *I benefici della psicoanalisi per bambini e genitori*, ognuna delle quali risulta ritmata da un arioso scambio di domande e di risposte. Attraversando gli snodi cruciali dello sviluppo del bambino, Lucattini prende il lettore per mano, introducendolo ai capisaldi della sapienza psicoanalitica e mettendo in luce – in modo mai gravoso e sempre puntuale – l'efficacia a un tempo diagnostica e terapeutica delle teorie di Sigmund Freud e di Donald

Winnicott, di John Bowlby e di Bruno Bettelheim.

Affrontando con garbo e competenza i temi del *bonding* neonatale e dell'autismo, del *baby blues* e delle insidie del digitale, della gravidanza evolutiva del gioco e delle fiabe, nonché delle varie modalità di intervento in presenza di disagi emotivi o difficoltà di apprendimento, l'Autrice intesse felicemente il piano delle concettualizzazioni psicoanalitiche con esempi e suggerimenti pratici, assai validi per genitori e operatori della scuola.

Tra i molti argomenti trattati, abbiamo trovato particolarmente coinvolgente quello dell'*audiation*, e cioè della capacità dei bambini di "pensare musicalmente", già durante la gravidanza, stimolati dalle voci dei genitori o dalle melodie che li raggiungono nel liquido amniotico. Così come le pagine consacrate alla descrizione di un buon attaccamento, favorito dalla naturale propensione della madre a tenere il nuovo nato "nella propria mente" oltreiché dal bisogno di rispecchiamento dell'*in-fans*, come sottolinea Winnicott. Non

mancano fini osservazioni sul ruolo dei papà e sul sovraccarico emotivo sofferto dalla coppia neo-genitoriale per gli ingenti cambiamenti occorsi nell'assetto familiare; sull'importanza del giocare assieme, come attività che favorisce il contatto con se stessi e col mondo, e dei giochi in quanto "oggetti transizionali" e "oggetti-Sé", sui quali i bimbi proiettano "parti buone" e "cattive" (proprie o altrui), accedendo così ad una maggiore coesione psichica.

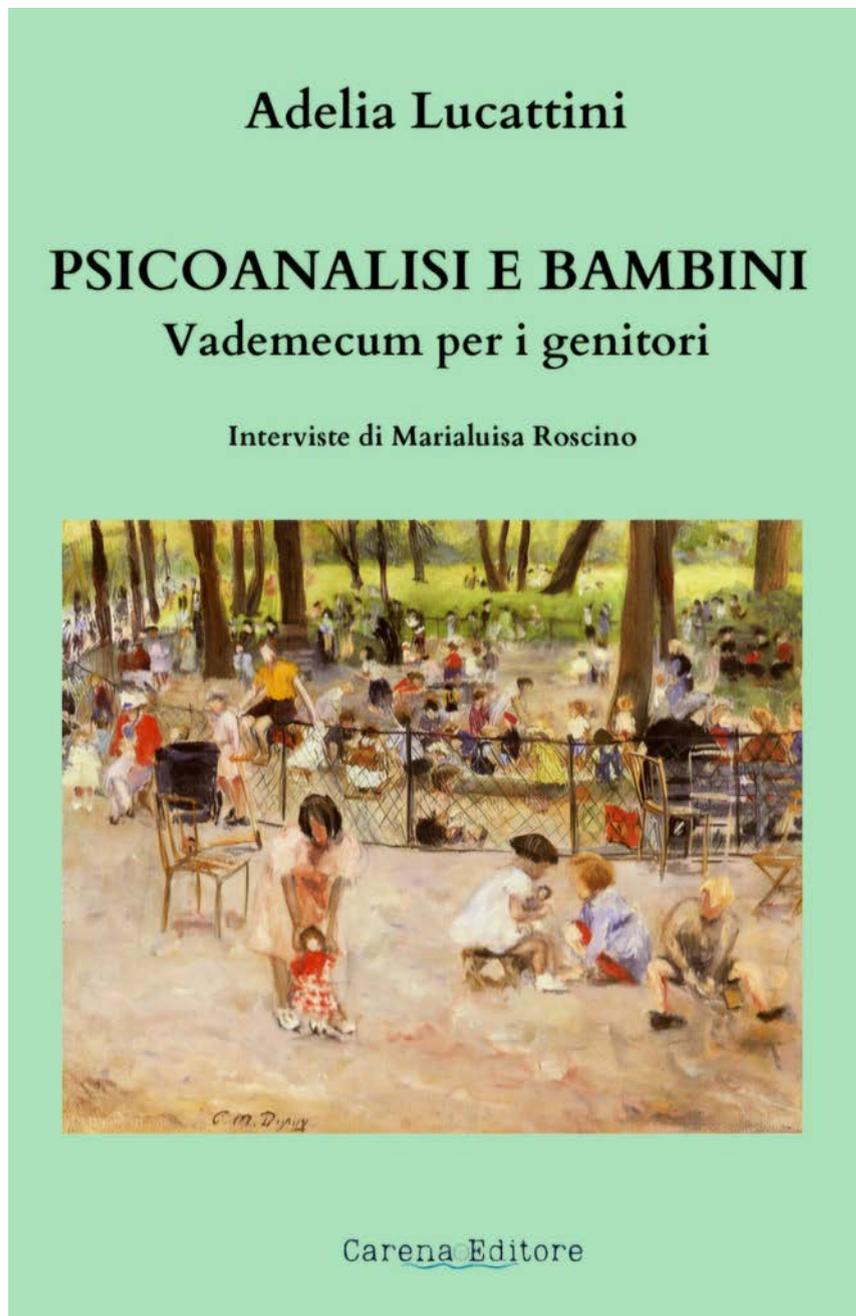
Ricche di sensibilità analitica le pagine sulle risonanze psichiche, cosce e inconscie, attivate dalle fiabe nella mente del bambino che – grazie anche alla lettura affabile e reiterata dei genitori – viene incentivato a lavorare sui propri conflitti interiori, trovando soluzioni, acquistando un senso morale, rinvigorendo l'immaginazione e il pensiero critico: già Bettelheim, ricorda tempestivamente l'Autrice, aveva dimostrato come le fiabe aiutino i bambini a gestire l'ansia che avvertono in loro, senza sapere ancora spiegarne le cause. Lucattini invita, inoltre, genitori e docenti a esplorare con attenzione i risvolti psichici del disegno

infantile, ovvero della specifica attività grafo-motoria con cui i bambini esprimono il loro mondo interno, prima che il linguaggio e la comunicazione verbale si siano consolidati in loro.

Decisamente proficue, infine, le messe a fuoco sul disturbo da deficit di attenzione e iperattività (ADHD), sui disturbi specifici dell'apprendimento (DSA), sul disturbo della fluenza verbale (balbuzie): si tratta di fenomeni assai comuni nelle nostre case e nelle aule scolastiche, di cui si conoscono ancora troppo poco l'eziologia e i contorni diagnostici, peraltro essenziali per mettere in campo interventi precoci efficaci, con ricadute positive sulla vita del bambino e delle famiglie.

La cospicua carrellata di strumenti teorici e di esempi (anche clinici) offerta dall'Autrice, coadiuvata dalle calzanti domande dell'intervistatrice, si conclude con un *vademecum* sui benefici che il trattamento psicoanalitico – oggi assai più variegato di quanto si possa immaginare – può fornire a genitori, studenti e operatori della scuola. La peculiarità comune a tutte le forme di aiuto (dall'analisi vera e propria alla psicoterapia psicoanalitica, dal *mental coaching* psicodinamico al *counseling* di orientamento psicoanalitico), opportunamente calibrate a seconda di singoli casi, consiste nell'imparare ad utilizzare “la funzione autoriflessiva per regolare le emozioni e organizzare i pensieri”, portando gradualmente i pazienti all'*insight*, e cioè alla “presa di coscienza profonda sia consapevole che inconscia”, da cui chiunque può trarre un beneficio terapeutico e trasformativo.

Psicoanalisi e bambini – è forse questo il suo merito maggiore – si presta ad essere compulsato avidamente (da non trascurare la bibliografia ragio-



nata posta in fondo al volume, per i palati più esigenti), ma anche ad una lettura più selettiva e cursoria, che proceda per aree di interesse. Il risultato sarà lo stesso, giacché ogni lettore – dal più avvertito al semplice curioso – avrà riscoperto una grande verità, e cioè quanto sia importante “ricordarsi di essere stato bambino

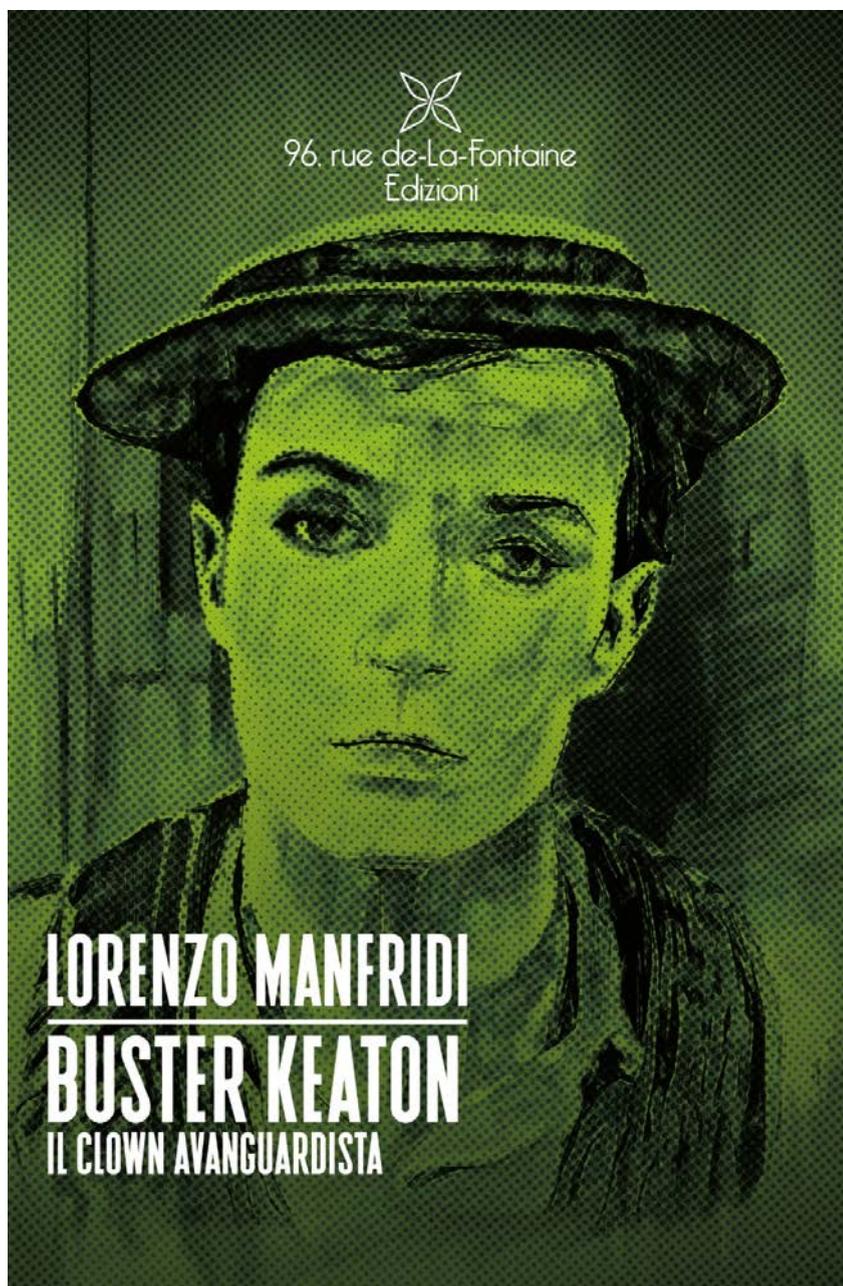
prima di essere diventato adulto” (Antoine de Saint-Exupéry). Come sottolinea a più riprese l'Autrice, infatti, facendo eco a *Il piccolo principe*, i figli nascono – ancor prima della loro venuta al mondo – nella mente dei loro genitori ed è a partire da lì che devono essere sempre nutriti e protetti. •

BUSTER KEATON

Il clown avanguardista

di **Lorenzo Manfredi**

96. rue de la fontaine edizioni, 2024



Buster Keaton, un cineasta che ha fatto la Storia del Cinema. Regista e attore tra i più moderni degli anni Venti, l'epoca in cui la settima arte si era fatta borghesemente rispettabile quanto il teatro, Keaton è riuscito a creare un linguaggio capace di soddisfare pubblico e critica grazie alle sue gag esilaranti e alle innovazioni tecniche. La realtà apparentemente illogica di Keaton nasce in una Los Angeles in costante crescita, dove Hollywood è ormai diventata la capitale del cinema mondiale. Qui lavorano tutti gli altri grandi nomi della commedia muta, da Charlie Chaplin a Harold Lloyd, da Roscoe Arbuckle a Laurel and Hardy.

In questo libro scopriremo la straordinaria carriera di Keaton partendo dai suoi esordi negli spettacoli di vaudeville, analizzeremo le sue pellicole più importanti sia sotto l'aspetto attoriale, che sotto quello registico, e cercheremo di capire come sia finito per essere dimenticato e lasciato indietro da quel progresso che deve la propria esistenza anche a lui: Buster Keaton, il clown avanguardista. •

Fabio Castriota

Questo visibile raggio di buio



Terriori della Psiche



Scadenza: 11 maggio 2025. Il bando è dedicato alle sceneggiature di cortometraggi.

Il premio Rossellini è un'iniziativa che mira alla promozione di talenti, professionisti e giovani esordienti.

Dopo dodici anni in cui la manifestazione si è svolta a Maiori, sulla costiera Amalfitana, l'iniziativa è giunta alla sua quinta edizione a Calvi dell'Umbria.

Il concorso è rivolto non solo a studenti delle scuole di cinema di tutto il mondo, ma anche a videomaker e registi che già hanno presentato propri lavori al pubblico. I partecipanti al Bando dovranno inviare una sceneggiatura per un cortometraggio della durata massima di 15 minuti.

La Giuria, presieduta da Renzo Rossellini e composta da eminenti personalità del cinema Italiano, valuterà le sceneggiature scegliendone tre. Per i lavori scelti è previsto un contributo pari a 2000 euro per ciascuna sceneggiatura, contributo che verrà assegnato direttamente dall'Associazione Roberto Rossellini. Tale contributo è erogato e finalizzato alla realizzazione e consegna di ciascun cortometraggio.

Ciascun partecipante potrà scegliere liberamente eventuali sponsor e altri finanziamenti sia pubblici che privati per la realizzazione del proprio cortometraggio.

Le sceneggiature dovranno pervenire unicamente alla mail premierobertorossellini@gmail.com con allegato il curriculum del proponente, entro e non oltre le ore 24.00 dell'11 Maggio 2025, segnalando nell'oggetto della mail la dicitura: "Sceneggiatura Premio Rossellini 2025"

Condizioni necessarie:

* I cortometraggi vincitori dovranno essere girati nell'area del Comune di Calvi dell'Umbria (TR), Comune che dovrà essere citato come luogo delle riprese nei titoli di coda.

* Il premio Rossellini è indirizzato a giovani cineasti; per poter partecipare al premio i proponenti non devono aver compiuto 35 anni alla data della presentazione della sceneggiatura.

Fra tutte le sceneggiature pervenute si darà una particolare attenzione sia alle sceneggiature che contemplino un tema sociale – per tener fede al pensiero di Roberto Rossellini e al suo far del Cinema "Un'Arte utile agli esseri Umani" – il che non esclude altro tipo di tema, anche divertente o ironico, ma che possa far riflettere.

Riassumendo:

Le sceneggiature dovranno pervenire entro e non oltre le ore 24:00 dell'11 Maggio 2025 unicamente alla mail: premierobertorossellini@gmail.com

A seguito della consegna delle sceneggiature, verranno comunicati – via mail – i risultati delle tre scelte della giuria, e destinatari del contributo. Contributo, finalizzato esclusivamente alla realizzazione completa del cortometraggio. I proponenti dovranno realizzare, con i propri mezzi il cortometraggio che ricordiamo non dovrà superare la durata di 15 minuti.

Il concorso prevede la proiezione pubblica dei tre cortometraggi selezionati, in data e luogo da definire. Negli anni passati i cortometraggi sono stati presentati alla festa del Cinema di Roma. I cortometraggi realizzati dovranno pervenire alla mail: premierobertorossellini@gmail.com entro e non oltre le ore 24.00 del 31 agosto 2025 (pena l'esclusione dal contributo), con un link – con password – su di una piattaforma (es.vimeo o altre similari) o attraverso we transfer o swiss transfer o piattaforma similare.

– I vincitori rilasciano fin dal momento della partecipazione al concorso e alla conseguente realizzazione e consegna dei cortometraggi, ampia liberatoria all'Associazione Roberto Rossellini per la proiezione pubblica e gratuita dei lavori, per le attività legate alla premiazione e promozione.

Nel corso della manifestazione nella quale verranno proiettati i cortometraggi, verranno inoltre assegnati dei riconoscimenti consistenti in targhe serigrafate personalizzate per ciascun vincitore.

La Direzione del premio si riserva la possibilità di effettuare variazioni del regolamento in qualunque momento.

Per ulteriori informazioni scrivere a: premierobertorossellini@gmail.com

eidos 55

cinema e confini



EIDOS 2025

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

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