

epidos

cinema psyche e arti visive

cinema e storia

cinema e psyche
la storia, le storie,
il soggetto

nel film
Come l'ombra
L'uomo che non c'era

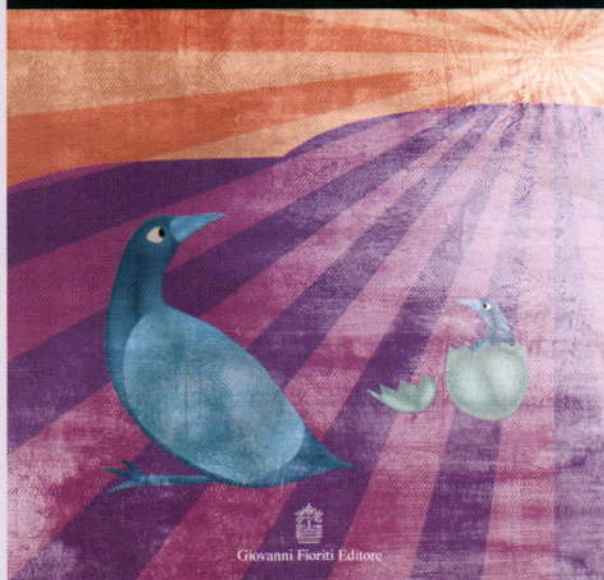


arti visive
Julian Schnabel
Gianfranco Baruchello

Stanley I. Greenspan · Stuart G. Shanker

LA PRIMA IDEA

L'evoluzione dei simboli, del linguaggio e dell'intelligenza dai nostri antenati primati ai moderni esseri umani



Giovanni Fioriti Editore

Psichiatria e Psicologia dell'Età Evolutiva: diretta da Filippo Muratori

LA PRIMA IDEA

di Stanley I. Greenspan, Stuart G. Shanker

L'evoluzione dei simboli, del linguaggio e dell'intelligenza dai nostri antenati primati ai moderni esseri umani

Quale fu la prima idea? Nacque da una prima figura dalle fattezze umane, in equilibrio con una pietra in mano, tutta intenta a pensare come abbattere la sua preda? Certamente è una domanda interessante, ma ce ne è una ancora più importante. Come e quando si presentò in origine la capacità di creare una idea? Questa domanda ha disorientato filosofi antichi e moderni, scienziati nel campo dello sviluppo e della evoluzione umani e la maggior parte di tutti noi. In che modo gli esseri umani sviluppano le loro capacità mentali superiori, le capacità di rappresentare mediante simboli e di pensare? E in che modo queste abilità chiaramente umane sorsero nel corso della evoluzione? In breve, come siamo diventati esseri umani e come continuiamo a esserlo?

Stanley I. Greenspan, MD, è psicoanalista, professore di clinica psichiatrica, scienza del comportamento e pediatria alla George Washington University. Con i suoi numerosi articoli scientifici, trattati sulla psicologia del bambino e saggi divulgativi è diventato uno degli autori più autorevoli e ascoltati. In italiano sono disponibili: *Bambini con bisogni speciali*, parte I e II, Fioriti, Roma 2005; *Il bambino sicuro*, Fioriti, Roma 2005.

Stuart G. Shanker, D. Phil., è professore all'Università di York a Toronto. Ha condotto numerose ricerche sul linguaggio dei bambini e delle scimmie antropomorfe; è considerato uno dei più autorevoli studiosi di L. Wittgenstein. E' autore di numerosi libri e articoli.

Info@fioriti.it www.fioriti.it



MARCELLO PIGNATELLI

Psicologia analitica, percorsi italiani

Il racconto di un testimone

MARCELLO PIGNATELLI

Psicologia analitica, percorsi italiani

Il racconto di un testimone

Siamo e resteremo nel labirinto.

Il labirinto non è luogo dal quale si possa uscire
e non possiamo attenderci nulla da fuori,
meno che mai la nostra «salvezza».

Il compito, il senso della vita e di quell'aspetto essenziale
della vita umana che è la cultura è lavorare insieme,
nel dialogo e nel rispetto reciproci, nel rigore analitico,
nell'assenza di dogmi messianici,
affinché la condizione nel labirinto,
che è la condizione umana,
sia resa progressivamente più sopportabile,
meno ingiusta.

G. ZAGREBELSKY

Il racconto si muove tra spunti autobiografici e osservazioni che, attraverso l'esperienza psicologica analitica, hanno indotto l'autore a formulare rilievi critici e ad avanzare un sistema articolato di idee e di proposte futuribili.

Due linee distinte ma interconnesse caratterizzano questa narrazione: il dialogo psichico interno e quello operativo con il pubblico, quando la finestra della stanza di lavoro si spalanca sul mondo in un'interazione continua con gli apporti terapeutici e i confronti istituzionali.

Ricordi preziosi, a volte intimi, indicano le pietre miliari dello sviluppo della psicologia analitica in Italia. Bernhard, quindi, per non citare ancora Jung, e l'istituzione dell'AIPA, i protagonisti dei primi anni e le inevitabili scissioni; l'arrivo del '68, del gioco della sabbia, di Hillman; contatti con i freudiani; scuole, statuti, regolamenti...

L'autore è un testimone che, guardando il gruppo analitico da fuori, si interroga sulla propria appartenenza, sul senso profondo del suo operare, sul fatto che prendersi cura significa più di ogni altra cosa coinvolgere l'altro nella ricerca di conoscenza in un afflato emotivo.

Fatti, riflessioni e intuizioni si compongono in un disegno narrativo racchiuso nella rigorosa cornice della psicoanalisi che ne costituisce oggetto, contenitore e contenuto.

ISBN: 978-88-7487-230-5 - FORMATO: 13X21 - PAGG. 152 - €15,00

eidos

cinema psycho e arti visive

cinema e storia

a cura di Alberto Angelini

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

www.eidoscinema.it

Distribuzione

eidos si riceve per abbonamento annuale ed è distribuito nelle maggiori librerie. Distribuzione nelle librerie Feltrinelli: JOO DISTRIBUZIONE Via F. Argelati, 35 Milano

Modalità di abbonamento

Pagamento anticipato tramite versamento su c/c postale n° 51697142 intestato alla Associazione Culturale Eidos di 18 l'anno (sostenitori 35 l'anno). Segreteria abbonamenti: segreteria@eidoscinema.it giovanni@fioriti.it

Copyright

Associazione Culturale eidos
Sede: Via di Porta di San Sebastiano, 16 00179 Roma

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Alberto Angelini, Renata De Giorgio, Pia De Silvestris, Lori Falcolini, Emanuela Ferreri, Simone Mangoni, Barbara Massimilla, Lella Ravasi, Elisabetta Salvatorelli, Ignazio Senatore, Lidia Tarantini, Fabio Troncarelli, Malde Vigneri.
Schede e box di approfondimento a cura di Elisabetta Salvatorelli

Hanno collaborato in questo numero: Leonardo Angelini, Luisa Barbato, Chiara Bertola, Paolo Boccara, Michele Cavallo, Dario Evola, Emma Fazzini, Marco Longo, Domenico A. Nesci, Valentina Nesci, Giuseppe Riefolo.

Ufficio stampa e pubblicità

S. Mangoni, E. Ferreri
redazione@eidoscinema.it
pubblicita@eidoscinema.it

Progetto grafico e impaginazione

Silvana Chiozza
silvana@chiozza.com

Stampa

Giovanni Fioriti Editore s.r.l.
Via Archimede 179 - 00197 Roma

Segreteria di redazione

eidos
segreteria@eidoscinema.it

Sostengono il progetto eidos

Paolo Aite, Dario Argento, Goffredo Bettini, Vincenzo Bonaminio, Bruno Callieri, Mimmo Calopresti, Stefano Carta, Sergio Castellito, Claudio Cavazza, Domenico Chianese, Luis Chiozza, Maria Teresa Colonna, 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 Salvatorelli, Studio Azzurro, Adamo Vergine, Paolo Virzi.

sommario novembre 07- febbraio 08

4 editoriale
Cinema e Storia

6 cinema e psyche
Situazioni cliniche oggi
di P. Boccara



La storia, le storie, il soggetto
di G. Riefolo
Il Workshop
di D. A. Nesci

14 l'intervista
Cineincontrarti
di L. Barbato

17 la suggestione
FEFE. Non sono cattiva
è che mi disegnano così
di E. Ferreri

18 nel film
cinema e storia
L'uomo che non c'era
di I. Senatore
Come l'ombra
di L. Ravasi Bellocchio
La forza della musica
di P. De Silvestris
XXY. Storia di cromosomi
di L. Falcolini



I Vicerè
di L. Tarantini

33 docu film
Il caso Rosselli
di E. Ferreri
Cinema e letteratura
di E. Salvatorelli

38 il personaggio
L'uomo sul trapezio
di F. Troncarelli



40 film cult
Il film ci guarda
di M. Cavallo

42 film corto
Action
di S. Mangoni

44 l'altro film
Quella forte necessità
di scrivere
di B. Massimilla

48 arti visive
Julian Schnabel
di R. De Giorgio



Gianfranco Baruchello
di D. Evola

56 esperienze
Grande schermo e chapiteaux
di L. Angelini
Marat-Sade
di M. Vigneri

60 eidos-news
Il gran tour
Venezia, Basilea,
Kassel, Münster
di C. Bertola
Recensioni libri
di E. Fazzini e V. Nesci
Psychomedia
di M. Longo

nel prossimo numero

cinema e commedia

cinema e psyche
Ignazio Senatore

esperienze
Enrico Menduni
Angelo Capasso

arti visive
Mario Sandro
Corrado Bonicatti



Cinema e storia

Il filosofo Nicholas de Malebranche, rinomato fra gli studenti perché prendeva a calci i cani, volendo sostenere che non possiedono l'anima, affermò nel 1680, che il mondo esiste perché è creato, in ogni istante, da un Demiurgo che, fulmineamente, nell'istante successivo, lo sostituisce con una nuova creazione leggermente diversa. Ciò, a lungo termine causa l'impressione del cambiamento. E' accaduto ad alcuni grandi registi di interpretare il Demiurgo, producendo, fotogramma dopo fotogramma, una realtà alternativa. Sergej M. Ejzenstejn, per esempio, in varie occasioni crea la storia, nel senso della vicenda raccontata. La rivoluzione del 1905 fallisce, mentre *La corazzata Potemkin* vince, proprio perché si oppone alla negatività del reale.

L'abbinamento dei termini *Cinema* e *Storia* evoca immediatamente il genere del film storico. Ciò è corretto, ma limitato. Potremmo riferirci alla Storia del Cinema, o all'impatto del Cinema sulla Storia umana. Inoltre, per chi si cimenta con la psicoanalisi, la parola Storia rimanda a qualcosa di individuale e profondamente emotivo che, ancor oggi, una parte del pensiero psicoanalitico tende a lasciar scivolare fuori dell'agone sociale e culturale collettivo.

Senza pretendere di esaurire tale complessità, che rimanda a vari settori delle scienze umane, la prima indicazione utile per approfondire il rapporto tra Cinema e Storia consiste, fuor d'ogni paradosso, nella sua *storicizzazione*.

"La Storia la decidono i vincitori": mai frase fatta fu più adeguata, relativamente al film. Lo spettatore accorto intuisce quel che per lo storico è dottrina. Il cinema è uno dei modi in cui la società gestisce la trasmissione dei ricordi; di conseguenza è ideologicamente condizionato, ma non

in copertina

L'immagine di copertina è tratta dal film *I Vicere* di Roberto Faenza.

La Storia è affascinante e spettacolare. Il Cinema lo sa e dagli esordi la considera fonte di ispirazione: essa è più che costumi e battaglia; è cultura, è lavoro umano, è pensiero concreto. Il Cinema ama la Storia e interagisce con essa. Il Cinema modifica la Storia.

privo di realtà. Bisogna cercare al di là dell'apparenza. Per esempio, il cinema addomesticato che descrive la conquista del *West* rivela meglio di ogni altra fonte l'ideologia dei bianchi anglosassoni che si impadronirono di quei territori. Il fascismo nostrano fu, anche cinematograficamente proposto nel dopoguerra, come una dittatura verticistica. Ci volle il coraggio di uno storico come Renzo de Felice per esaminare le caratteristiche popolari che si erano manifestate in quel tragico periodo. La valvola della memoria viene manovrata perfino dalla documentaristica. Inaugurò questa serie, nel 1914, un documentario di guerra tedesco, *L'attacco dello Zeppelin sull'Inghilterra*: una truffa vera e propria. Queste manipolazioni, in forme diverse, avvengono anche oggi. Tuttavia, per lo storico e per tutti noi, anche le immagini più "false", nel documentario, nei cinegiornali, nella fiction, ci comunicano una enorme quantità di informazioni "vere". Tutti i film di ogni genere, anche solo per le scelte relative alle inquadrature e al montaggio, non possono rivendicare l'oggettività.

Nemmeno il Neorealismo riuscì ad essere "pura registrazione del reale". Ciò non toglie che, con le dovute cautele metodologiche, si possa utilizzare il cinema come fonte storica e documento scientifico.

Come i dipinti del quattrocento, ispirati magari al Vecchio Testamento, ci illustrano invece gli abiti, gli strumenti o le armi rinascimentali, così, per fare un esempio profano, i film di Stanlio e Ollio sono una macchina del tempo che ci permette di "vedere" l'architettura, i costumi, gli oggetti dell'America degli anni venti e trenta. Senza contare gli aspetti antropologici, certamente più importanti. Eppure, la visione di quei film non evoca in noi, la "meraviglia" del filosofo; ci spinge piuttosto verso una sana ilarità; ennesima prova del potere degli affetti sulla ragione, non solo cinematografica.

L'esperienza filmica testimonia comunque l'esigenza di una razionalità affettiva e logica, nello stesso tempo. Nella vicenda cinematografica esistono passaggi dove lo spettatore *soffre*; momenti dove si impara qualcosa sperimentando direttamente. Un po' come nella psicoanalisi, un processo intellettuale viene attivato e alimentato dalle emozioni. Questa straordinaria capacità di allontanarci affettivamente dal quotidiano e dal familiare, il cinema l'ha mantenuta nel corso di tutta la sua storia, anche nell'ambito di marcate trasformazioni linguistiche.

Volendo suggerire una elementare periodizzazione: il *Cinema delle origini*, quello dei Lumière e di Méliès, era una macchina delle meraviglie che *emozionava* senza dover proporre vicende con un vero e proprio sviluppo narrativo. Il *Cinema classico*, dagli anni Venti ai Cinquanta, anche con l'avvento del sonoro, matura, soprattutto hollywoodianamente, il potere della *narrazione*.

Il *Cinema moderno*, dal dopoguerra agli anni Ottanta, propone, tramite molteplici tendenze, il primato della *consapevolezza*. E' il trionfo del film d'autore e il pozzo senza

fondo da cui la psicoanalisi amante del cinema continua a estrarre tesori. Alfred Hitchcock e Orson Wells come padri; poi il Neorealismo, la Nouvelle Vague e tutti i "Nuovi Cinema" degli anni Sessanta e Settanta. Troppi i grandi autori, per citarli tutti; ma, dal versante psicoanalitico, ricordiamo almeno personaggi come Truffaut, Bergman, Antonioni, Fellini, Tarkovskij, Allen, Bertolucci e così via. Il *Cinema moderno* chiama lo spettatore ad assumere un impegno mentale se non un atteggiamento critico nei confronti del film.

Infine il *Cinema contemporaneo*, ovvero il primato delle *sensazioni*. Originatosi negli anni Ottanta, è un fenomeno ancora in atto. E' il cinema degli effetti speciali, delle grandi multisale, della tecnologia che non ha bisogno di una realtà da filmare per produrre un mondo di immagini completamente autosufficiente. Trionfa la *spettacolarità*; il film mira a colpire, ad impressionare; potremmo definirlo uno stile *Neo-Barocco*.

Nell'ambito di queste vicende anche le più classiche e tradizionali modalità di ripresa e montaggio sono incappate in processi trasformativi, più o meno giustificati. Valga l'esempio della cinepresa utilizzata "a mano", episodio rarissimo, altrimenti considerato, nel passato, errore dilettesco, che è divenuto regola per un regista come Von Trier e il gruppo "Dogma", desiderosi di combattere i "linguaggi filmici tradizionali". In sostanza, parlando di Cinema e Storia e trascendendo il genere, ci troviamo di fronte alla storia di un pensiero creativo, in perenne trasformazione, nella forma tecnica e nella sostanza artistica.

Con questo fenomeno lo spettatore si è storicamente rapportato, risultandone influenzato, o meglio "educato" percettivamente nel corso dell'evoluzione del mezzo. Del resto, come accade per il cinema, anche il cervello umano si *storicizza*; anzi sosteneva Alexander Luria: un cervello diviene umano quando è immesso nella storia e nella cultura umana. Il cervello di uno spettatore contemporaneo non è anatomicamente differente dal cervello di uno spettatore dei film di Méliès; ma il contesto storico e tecnologico è diverso; quindi è diverso il cinema. Gli spettatori contemporanei possiedono abilità percettive differenti dai loro colleghi del passato e sono costretti a frequenti, faticosi adattamenti; mentre, per i nuovi nati il contesto percettivo, cinematografico e non, diviene, proprio in virtù della storicizzazione di queste funzioni cerebrali, un dato accettato e consueto. E' uno degli aspetti per cui il cinema *modifica* la storia umana.

Resta, al di là di ogni considerazione tecnologica, linguistica o percettiva, la grande capacità del cinema di trasformare una storia individuale in qualcosa di comune e condiviso, anche problematicamente. Senza pedagogia: dall'affettivo all'intellettuale. Per questo Sigmund Freud, che in verità il cinema non l'amava molto, può comunque essere considerato il pensatore più "cinematografico" nella storia del pensiero. ●

Alberto Angelini



Situazioni cliniche oggi

Due concetti della storia della

di Paolo Boccara

Interno giorno. Sabato mattina. stanza d'albergo. Dieci psicoanalisti di varia età, riuniti intorno ad un tavolo. Sul tavolo, fogli per appunti, bottiglie d'acqua, libri vari. Il seminario ha per tema un argomento inconsueto: "Tenerezza e Rêverie". Si parla di quella disposizione affettiva nella relazione madre bambino, una particolare "corrente" così come la chiama Freud nel 1905, con la quale una madre avvicina il proprio figlio promuovendo la sua crescita e la sua salute mentale. Attraverso un insieme specifico di affetti, la tenerezza materna può realizzare appunto "un contatto psichico grazie al quale il bambino può in seguito accedere al pensiero, inteso come capacità di vivere ed elaborare l'esperienza mentre essa stessa avviene".

La presentazione delle principali tesi in discussione è iniziata da circa un'ora e ad un certo punto, dopo la lettura comune delle prime pagine di un testo scritto, dopo citazioni varie dei diversi autori, dopo alcune richieste di chiarimenti, suggerimenti letterari e ricordi personali, il relatore Eugenio Gaburri (noto psicoanalista milanese) propone al gruppo: "Non so se avete presente un piccolo film americano di quest'anno... non mi ricordo il titolo... parlava di una famiglia un po' particolare che accompagna

la figlia piccola ad un concorso. Era una gara per mini-reginette di bellezza e, alla fine, tutta la famiglia, pur nella sorpresa di assistere alla performance molto *personale* della bambina, riesce a sostenerla affettivamente davanti ad una severa giuria esaminatrice sgomenta e scandalizzata. Beh..., mi sembrava proprio la dimostrazione di come si possa *teneramente* sorreggere l'espressione della diversità di un membro della propria famiglia allo scopo di rinforzare lo sviluppo di una identità individuale. ...non vi ricordate il titolo?"

Gli altri psicoanalisti si guardano un po' smarriti e rimangono in silenzio. Uno di loro, ancora un po' stupito di quella associazione inaspettata, ricorda a voce alta il titolo e inizia a descrivere qualche altra scena del film. Riceve un sorriso di calda riconoscenza da parte del suo nuovo interlocutore che, a quel punto, comincia insieme con lui (e poi con gli altri) a far circolare nella mente di ciascuno nuovi pensieri, una nuova esperienza condivisa, così come tante volte avviene nella stanza di analisi nel dialogo per immagini tra analista e analizzando.

Il film era quel recente piccolo capolavoro del cinema indipendente americano che va sotto il titolo di *Little Miss*



psicoanalisi a confronto

Sunshine, di Jonathan Dayton e Valerie Faris. E' la storia di una famiglia della provincia americana che, appunto, nell'accompagnare (all'inizio malvolentieri) uno dei suoi membri ad un evento in una cittadina molto lontana, va incontro ad una serie di peripezie che alla fine creano una particolarissima solidarietà tra loro. Gli Hoover, così si chiamano, soffrono tutti di una certa 'impotenza del vivere'. La madre casalinga, assolutamente non soddisfatta della propria vita familiare, il padre, professionalmente semi-fallito convinto di non essere compreso da nessuno, il vecchio nonno eroinomane, gaudente e disperato al tempo stesso, il fratello della madre, professore gay aspirante suicida per un amore non corrisposto con un suo giovane studente. E poi il primo figlio della madre, adolescente problematico in silenzio da mesi per protesta, ed infine la protagonista, la figlia, una bambina grassottella, simpatica e un po' sgraziata, tutta presa dal voler diventare una modella famosa. Insomma tutti un po' ostacolati nella loro vita da una certa sfiducia nelle proprie risorse, come per un significativo deficit di identità, quasi intrappolati in un sentimento di 'non esistenza'. Iniziano così, forse per la prima volta, a vivere veramente insieme, non più in solitudine ma condividendo un percorso interiore

lungo il viaggio in un pulmino sgangherato che usano come unico mezzo di trasporto. Un pulmino che all'inizio è per ognuno una specie di "costrizione", dal quale si scende raramente o in cui è impossibile ritagliarsi uno spazio personale e che, a poco a poco, diventa "il luogo" dove invece è possibile *incontrarsi* veramente. Lo 'spazio condiviso', dove ognuno inizia a far posto nella sua mente all'altro. Un pulmino che presto non riesce più a partire normalmente e che per mettersi in moto ad ogni sosta, deve essere spinto da tutti loro che a loro volta per poi salirci in corsa, devono tendere la mano a chi è sopra per primo, continuando così il viaggio insieme.

Sulla scia del pensiero di Freud dei *Tre saggi sulla sessualità infantile* fino al Freud del 1912 e del 1921, Eugenio Gaburri intende per "tenerezza" dell'analista, "un ascolto e uno sguardo attento a cogliere la spinta interna, scissa, che cerca una via per emergere dal reticolo di identificazioni primitive, contraddittorie, di compiacenza, in assunto di base in cui il paziente è ingarbugliato". E allora perché non cogliere che come l'aspetto della tenerezza di un analista diventa fondamentale nell'ascolto e nel riconoscimento della specificità dell'altro, così attraverso la tene-

rezza della madre il bambino (o per esempio la bambina del film) può uscire da quel particolare senso di solitudine in cui è immerso, venendo finalmente riconosciuto nella sua particolare identità?

Nel 1961 W. R. Bion al congresso di Edimburgo presenta la sua "Teoria del pensiero" ed elabora per la prima volta il concetto di "rêverie" della madre, o funzione "alfa", "indispensabile per permettere al neonato lo sviluppo della capacità di pensare, di relazionarsi e di non rimanere rinchiuso nell'isolamento delle parti psicotiche della personalità". Sono passati più di cinquant'anni della storia della psicoanalisi tra la formulazione dei primi concetti di Freud a queste teorie di Bion, ed ecco che i due concetti si riconnettono, si evolvono, si arricchiscono. La storia del pensiero psicoanalitico si sviluppa, si rende più complesso e diventa sempre di più un modo straordinario per leggere i fatti dello sviluppo umano. I due concetti si ricollegano e diventano un modo per le generazioni successive degli analisti di stare puntualmente nella stanza d'analisi con i propri pazienti, facendo ancora più attenzione al loro ascolto e all'ascolto dell'ascolto (H. Fainberg 1996-2005). Poi (un po' per caso ma non solo), gli stessi concetti prendono vita ed immagine oltre quella stanza, nel buio di una sala di fronte ad uno schermo cinematografico, che riesce a descrivere anche in altro modo quegli stessi temi in maniera viva, intelligente (e perché no?) anche ironica. Di fronte a quelle scene allo spettatore – analista ritornano allora alla mente molte tematiche riguardo all'ascolto analitico, all'incontro con l'altro, alla partecipazione emotiva di chi ascolta un racconto della vita di una persona diversa da lui. Vengono evocate esperienze nella stanza di analisi che hanno tutte a che fare con la sorpresa e la difficoltà di trovarsi di fronte ad un modo estraneo, ma nello stesso tempo ricco di quei tanti vissuti emotivi che possono essere nel tempo condivisi, affrontati, finalmente pensati insieme.

'Tenerizza' e 'rêverie' sembrano essere allora il modo attraverso cui pensatori (lontani nel tempo ma accomunati da una stessa storia del pensiero psicoanalitico) descrivono strumenti per far emergere nelle relazioni umane significative una particolare autenticità. Una autenticità dei diversi interlocutori che può facilitare l'espressione della propria e altrui identità, costruendo relazioni affettive in cui l'espressione della propria emotività non sia da ostacolo alla condivisione e al sostegno dell'uno sull'altro in un clima di effettiva reciprocità. Ancora una volta i concetti storici (ancora vivi ed attuali) di un pensiero che ci accomuna, permettono di incontrare nel modo migliore i nostri pazienti. Persone che soffrono perchè profondamente intrise di una grande incertezza delle loro relazioni, pieni di un bisogno continuo di essere confermati, invischianti come sono il più delle volte in ansie di prestazione e nel timore di trovarsi esposti all'esperienza emotiva della vergogna. ●



In questa pagina ed in quelle precedenti:
foto tratte dal film *Little Miss Sunshine*





La storia, le storie, il soggetto

di Giuseppe Riefolo

Emilia mi ha appena parlato della sua storia di *ora*: non lavorerà più nell'azienda del padre e degli zii, ma ha accettato un lavoro presso un'azienda che si occupa degli stessi prodotti. La scelta viene attaccata come ostile e provocatoria: "lavorare per la concorrenza! Se decidi di farlo, poi potresti pentirtene!". Forse perché siamo prossimi alla sospensione estiva, Emilia è impegnata con immagini che descrivono separazioni necessarie che l'analisi *ora* propone come evolutive e possibili. Le viene

in mente che anche la nonna e la madre prima che lei nascesse erano andate a vivere a casa dello zio proprietario dell'azienda, ma anche in quel caso la regressione fusionale non tiene e dopo un po' esplodono le differenze. Ricorda che la madre e la nonna dovettero andare via dalla casa dello zio e vivere presso una pensione. Nell'analisi le storie sono circolari e ritornano sempre e sono sempre nuove. Ciò che le lega non è – come potrebbe apparire – il nesso del contenuto, ma l'affetto che le sostiene. Gli analisti sanno che le nuove storie riportate nel campo analitico potranno permettere di conoscere gli affetti che sin dal principio si annidavano nelle prime storie: "La visione contiene gli stessi elementi del ricordo... Ma questi elementi sono ordinati in un nuovo contesto e trasposti su altre persone [...] è dal passato che deriva il sogno, in ogni senso" (Freud 1899, pp. 498 e 565). Emilia, quindi, può ricordare di quando lei, appena adolescente, fu profondamente ferita dal constatare che un suo coetaneo che a lei piaceva molto in realtà teneva per una sua amica. Disperata ne parlò ai genitori, ma il padre le ribadisce la gravità e la colpa di quel suo sentimento di adolescente che si affaccia appena al mondo della sensualità. Le storie del cinema sostanzialmente sono la stessa cosa. La storia è solo un dispositivo perché una emozione venga rintracciata e consegnata allo spettatore. E' lo spettatore che, *ora*, nel momento della visione, darà vita alla storia: "...per Godard quel che è sullo schermo è già morto. Solo lo sguardo dello spettatore gli insuffla vita" (Kiarostami, 2003, 56). Molti sceneggiatori e registi sanno che il film non è la storia, ma è il modo di raccontarla. Ciò che conta è l'emozione (*ex movere*) che attivano nello spettatore. L'emozione potrà solo essere evocata, ma non potrà mai essere detta. E' l'emozione che rende attuale la storia: il racconto e la storia sono al suo servizio.

Le scienze psicologiche da sempre riconoscono che le storie passate determinano le storie di *ora* e di ciò che verrà. La psicoanalisi, da un po' di tempo suggerisce che le storie di *ora* modificano le storie accadute, come se non esistesse più un passato deterministico e che lo stesso passato possa essere, incredibilmente, sempre instabile e mutevole: "Mia cara Michelle, il tempo non esiste, vedrai! Esiste solo un lungo presente perpetuo" (*Il fiore del male*, C. Chabrol, 2002). Allora, ancora una volta il centro di tutto è il soggetto: il passato

esiste solo nella misura in cui una mente può recuperarlo ed ogni occasione di recupero coglierà continuamente un passato diverso. E' la *Nachträglichkeit* freudiana per la quale il passato non esiste ed ogni volta che ci capita di ricordare, la ripetizione coglie necessariamente tracce del presente e si dispone ad essere interferita dalla situazione contingente: il ricordo è una sorta di *difetto* del passato e il difetto della ripetizione è il *transfert* poiché la ripetizione non trova più lo stesso oggetto di allora. L'immagine che questo modello del funzionamento mentale propone è bella: le storie esistono come continua ripetizione difettosa e i percorsi una continua *costruzione* (Freud, 1937).

Penso che al cinema accada qualcosa di molto simile ogni volta che ci accade di rivedere un film: scopriamo che nonostante le apparenze non è mai lo stesso film, nel senso che non si tratta mai della stessa esperienza. Voglio provare a sostenere che il film sta alla visione come il passato sta al ricordo: la differenza la fa comunque il soggetto che sta vedendo il film o, disteso sul lettino, sta proponendo un ricordo. E' ciò che accade al piccolo Truffaut quando la zia, a 10 anni, un pomeriggio del 1942, va a prenderlo per portarlo alla prima de *L'amore e il diavolo*, ignorando che il piccolo François, quella mattina aveva marinato la scuola impaziente di vedere il film di Carné. François non può confessarlo alla zia e si prepara alla noiosa esperienza di rivedere un film già visto. Invece quell'evento sarà per lui fondamentale perché si accorgerà che rivedere più volte un film è una esperienza emozionante (De Fornari, 1986, 30). Ciascuno di noi ha sicuramente fatto questa stessa esperienza di Truffaut, eppure, nonostante tutto è difficile accettare di rivedere un film che abbiamo già visto rinunciando, magari a vederne uno mai visto prima. Sia nell'analisi che nella sala del cinema si tratta di quella sottile difesa che appartiene alla zona della coazione a ripetere, che ci dissuade ad entrare in nuove esperienze mantenendoci nella situazione conosciuta in cui ci troviamo. Non solo. Gli analisti sanno che la ripetizione ha senso in relazione non soltanto al dato concreto che si ripete o al soggetto che si assume il compito di rivedere/ricordare, ma ha senso in relazione al nuovo contesto in cui essa si realizza. Accade alcune volte di rivedere un film dopo alcuni anni e, puntualmente, quella esperienza si

inscrive in una nuova cornice contingente che in parte coincide anche con quella precisa fase della vita. Tutto sommato ciascun analista sa che un paziente potrà portare mille volte una stessa scena nel percorso dell'analisi, ma quella scena, mediata da quel racconto, avrà sempre il senso di svelare ed essere impregnata dello stato affettivo di quel preciso momento della seduta e del processo dell'analisi. E' in sostanza quello che Freud aveva subito intuito dei sogni ricorrenti che, a guardarli bene non sono ricorrenti affatto.

Mi è capitato di rivedere recentemente *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994) ed il motivo per cui l'ho rivisto era il ricordo di una intensa emozione di scoperta che mi colse nel momento in cui lo vidi alcuni anni fa. Ovviamente, l'emozione di scoperta che ricordavo non è tornata e forse per questo ho incontrato, invece, una certa delusione. Gli analisti sanno bene che la ripetizione e la trasformazione sono il tema centrale del loro lavoro, impossibile da definire attraverso precise discriminazioni: come per tutti gli oggetti che scorrono e sostano nella nostra vita, si tratta di un gradiente di incontro di Sé e della *cosa*, gradiente per fortuna sempre instabile che ci permetterà infiniti - e all'infinito - *oggetti*. Infatti, la necessità della ripetizione - sia per i film come per le esperienze in generale - dice della instabilità dell'oggetto che tende continuamente alla impossibile saturazione. Nei bambini l'eccitante "gioco del rocchetto" viene evocato mille volte finché dura l'angoscia di separazione, ovvero finché non si organizza un sufficiente oggetto interno che garantisca la stabilità di quella configurazione del Sé (Freud, 1920).

La ripetizione, per definizione, è la fonte che alimenta il Sé. Laddove era attesa la esatta ripetizione dell'evento si insinua - volenti o nolenti - uno scarto e l'Io registra questo potenziale e lo organizza nella sua componente Sé. Rivedere un film, per me, è una posizione molto prossima all'ascolto analitico, nel senso che attraverso la posizione dell'attenzione fluttuante, ci poniamo oltre la storia manifesta del discorso del paziente, e cerchiamo di sintonizzarci con le sincopi, i ritmi, il tono di fondo di cui la storia è solo l'epifenomeno, spesso - per definizione, come nei sogni - svante e falsificante nel suo statuto di messaggio manifesto, ma autentica nel suo progetto di *trasformazione*: "sognare... è ciò che permette di creare" (Ogden, 2005, 134). ●

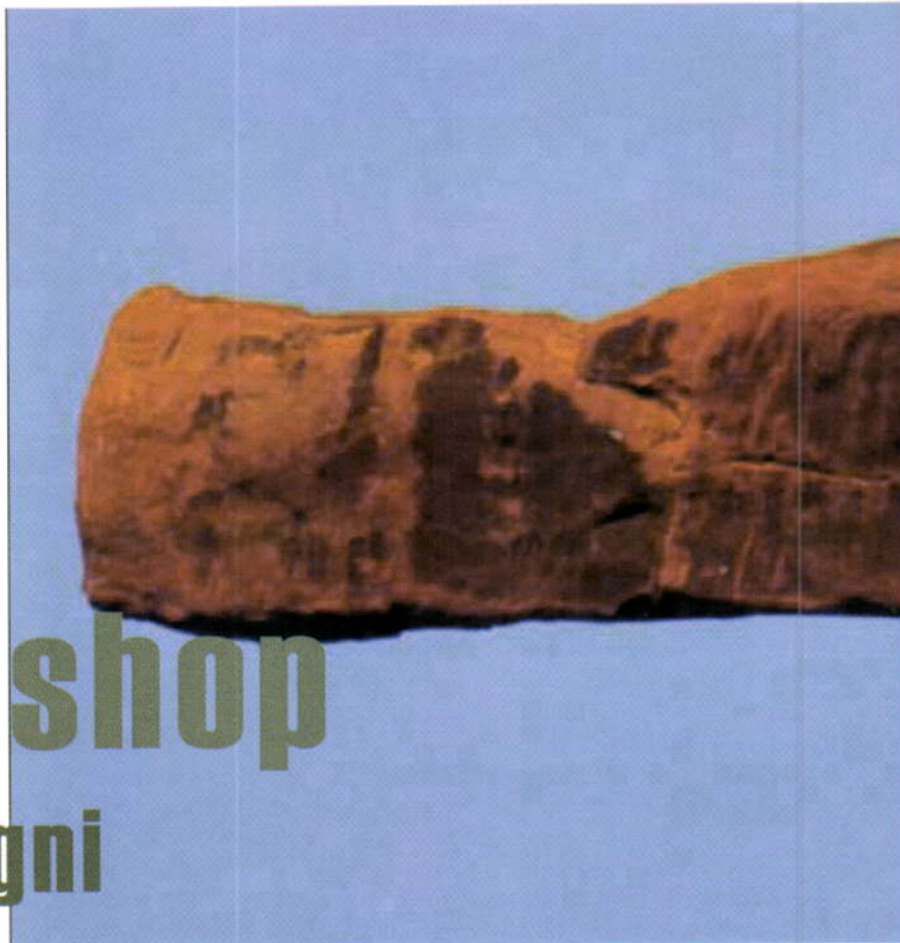


In questa pagina:
Locandina e fotogrammi
del film "Il fiore del male"
Nella pagina affianco:
Ritratto di Claude Chabrol

di Domenico A. Nesci

Il Workshop

Cinema e Sogni



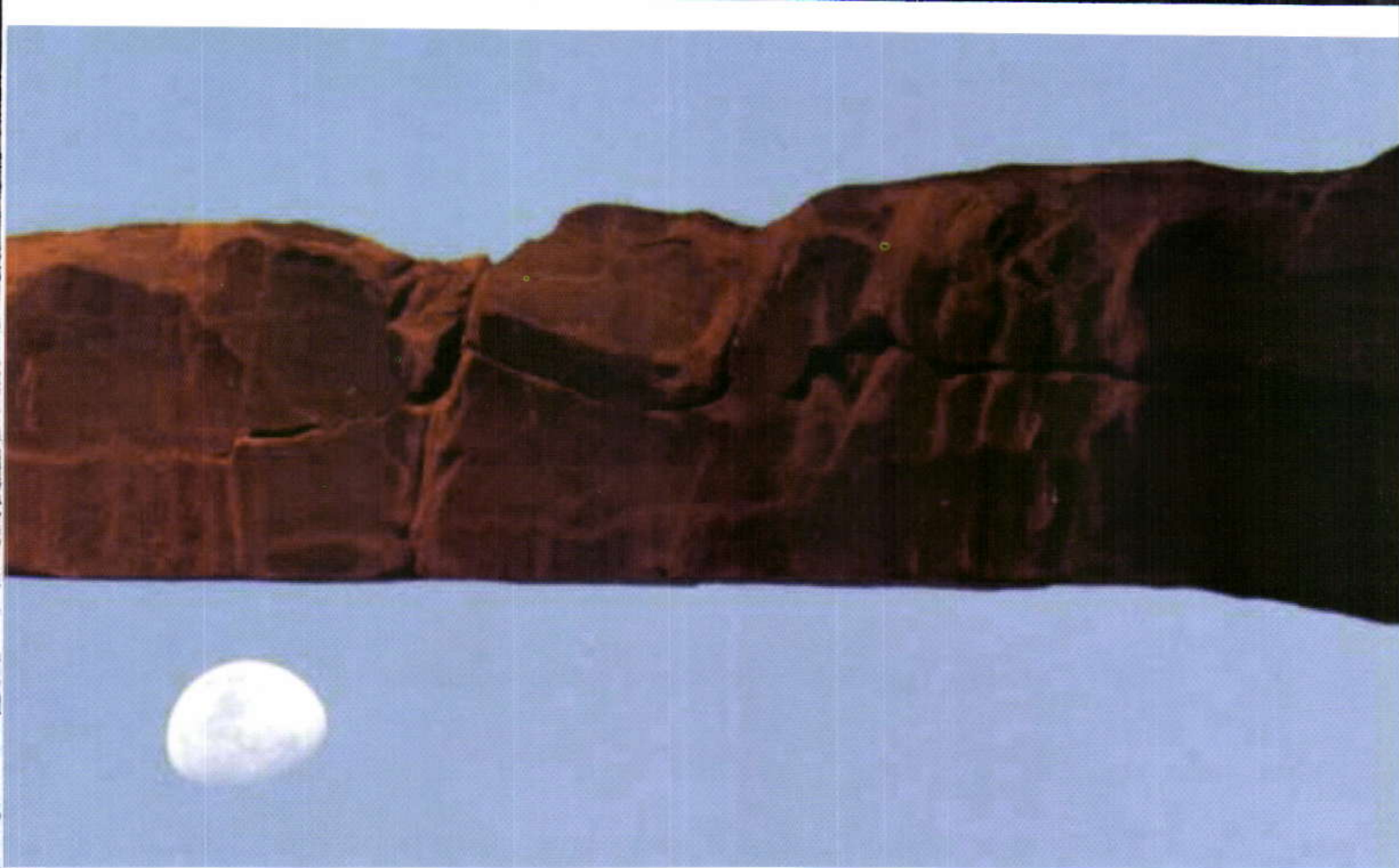
L'aula del policlinico è piena di camici ed immersa nel buio. Inizia la proiezione di un film in cui si narra una vicenda oncologica (*La stanza di Marvin* di Jerry Zaks, *Verso il sole* di Michael Cimino, *L'ultimo sogno* di Irwin Winkler). Medici, infermieri, tecnici di laboratorio, psicologi, assistono al film in uno stato di assoluta concentrazione; questa volta, infatti, invece di una inutile e noiosa lezione sulla comunicazione tra curanti e pazienti, l'evento formativo ECM (Educazione Continua in Medicina) consiste nel vedere un film e poi andare a dormire. L'indomani mattina la consegna è quella di ritrovarsi nella stessa aula per commentare il vissuto del film, condividere il proprio sogno della notte raccordandosi al sogno raccontato da un altro, o ricordare una vicenda clinica che viene in mente spontaneamente mentre si è immersi nella catena associativa del gruppo.

Questo è quello che avviene nel workshop Cinema e Sogni. In pratica si utilizza quel sogno collettivo che è stato realizzato dalla "fabbrica dei sogni" (il Cinema) per suscitare altri sogni in chi potrebbe aver perso la capacità di sognare per l'impatto traumatico quotidiano con la sofferenza del malato di cancro. Il workshop Cinema e Sogni è stato concepito con lo scopo di costruire un tempo/spazio intermedio, rigenerativo, dove i curanti potessero elaborare l'angoscia professionale ed essere così in grado di continuare a mettersi in una relazione d'aiuto nell'incontro con l'altro.

Qual'è il razionale del workshop Cinema e Sogni? Perché mai dovrebbe riuscire a rigenerare la creatività degli operatori sanitari?

Freud ha sempre fatto riferimento alla saggezza popolare perché questa affonda le sue radici nell'inconscio: "La notte porta consiglio" è un proverbio antico quanto il mondo. Significa che la soluzione ai problemi difficili non si trova di giorno, lambiccandosi il cervello a tavolino, e cioè usando il pensiero razionale, ma di notte, dormendo, riposandosi, sognando. Il sogno per Freud era il custode del sonno ed è nel sonno che avviene la sintesi proteica e ci rigeneriamo, biologicamente oltre che psicologicamente, lasciandoci andare ad un altro uso della mente, ad un pensiero associativo ed immaginativo. E questo è ancora più vero quando il problema non è di tipo pratico ma emotivo: come aiutare pazienti e familiari ad accettare la malattia oncologica senza andare in pezzi e senza mandare tutto in frantumi, in preda alla rabbia ed all'angoscia? Cosa dire a quei genitori che sembrano non riuscire assolutamente ad accettare la prognosi infausta del loro bambino, ma che dovranno comunque stargli vicino fino all'ultimo?

Per questi interrogativi non ci sono risposte a tavolino, non ci sono protocolli psico-oncologici. Dobbiamo necessariamente riattivare il nostro pensiero associativo, quello che Freud ha messo a fondamento del metodo psicoanalitico promuovendo le libere associazioni e l'attenzione liberamente fluttuante. Dobbiamo sperare che ci venga in mente qualcosa di creativo (un sogno, nella notte, o la scena di un film, nel sogno ad occhi aperti della veglia) che possa raggiungere (in modo verbale o non verbale) l'inconscio dei nostri pazienti. Un gesto può essere molto più efficace di un discorso e può aiutare a



riattivare spontaneamente il pensiero associativo e ritrovare così, dentro di sé, la risposta al problema apparentemente insolubile.

Perché non è vero che dobbiamo noi trovare le risposte ai problemi dei nostri pazienti. Le risposte sono già dentro di loro. Dobbiamo solo aiutarli a riattivare la propria funzione associativa della mente per recuperare il loro tesoro perduto, la loro creatività.

Di nuovo seguendo la tradizione freudiana citerò, con parole mie, un artista, per spiegare ciò che intendo. Narra Paulo Coelho un'antica storia: nel ghetto di Cracovia il rabbino Giuseppe, figlio di Abramo, sogna un tesoro sepolto sotto un albero vicino al ponte di Praga. Il sogno della notte è così vivido che Giuseppe non resiste e decide di partire, sotto mentite spoglie. Arrivato a Praga scopre con stupore che vicino al ponte c'è proprio l'albero del sogno. Subito si mette a scavare senza accorgersi che attira l'attenzione delle guardie che lo arrestano e lo fanno interrogare dal loro capitano. Giuseppe tace la sua identità ma racconta il sogno. Il comandante della guardia ride a crepapelle e lo lascia andare raccontandogli, a sua volta, un sogno... "Ho sognato che un certo rabbino Giuseppe, figlio di Abramo, abitava a Cracovia ed aveva, in una cantina abbandonata, una vecchia stufa, e là dentro una pentola piena di monete d'oro. Ma io certo non sono così stupido come te da mettermi in viaggio!" La storia si conclude con Giuseppe che torna a casa e ritrova il tesoro perduto della sua famiglia, che era proprio in cantina, a casa sua. I partecipanti al workshop fanno lo stesso percorso, ripetono il viaggio di Giuseppe per incontrare,

attraverso la proiezione del film, il sogno dell'altro e riscoprire, grazie ad esso, il proprio tesoro nascosto.

Chiarito il razionale del workshop cinema e sogni posso concludere raccontando come è nato.

Nel Luglio del 1999 un gruppo di psicoanalisti e ricercatori si riuniva a Roma intorno a me per dare vita ad un istituto internazionale allo scopo di promuovere il pensiero psicoanalitico in tutte le categorie degli operatori sanitari. Questo comportava la necessità di inventare nuovi strumenti formativi: il primo è stato il "workshop associativo", il secondo, nato da questo, è proprio il "workshop Cinema e Sogni".

Il workshop associativo creava un'atmosfera emotiva e di curiosità scientifica per facilitare la possibilità di capire "sulla propria pelle" cos'è la psicoanalisi insegnando "in vivo" il metodo delle libere associazioni. Dopo l'intervento del "Relatore" (su un qualunque argomento di psicoanalisi applicata) il "Discussant" ufficiale rinunciava al suo ruolo tradizionale (discutere la relazione) per fare invece la prima libera associazione al lavoro appena presentato. Il successo del "workshop associativo" mi ha fatto venire in mente l'idea di sostituire la relazione iniziale, come stimolo per il lavoro associativo del gruppo, con la proiezione di un film, scelto in base al tema su cui si voleva focalizzare l'evento formativo. Dopo le prime sperimentazioni, si arrivò così, nel 2002, alla prima edizione del nuovo workshop intitolato "La malattia oncologica nell'immaginario: cinema e sogni". Il resto è noto e potete leggerlo sulla rubrica *Cinema e Sogni* della rivista online: www.doppio-sogno.it ●

Cineincontrarti

La Sardegna e il Cinema

Luisa Barbato
 intervista **Tomaso Mannoni**

Il rapporto della Sardegna con il cinema è sempre stato molto particolare. La posizione di isolamento e l'orgoglio di una cultura separata dal resto del paese hanno creato una sensibilità ben delineata, non solo nelle arti visive, ma un po' in tutte le espressioni artistiche e culturali.

Nella filmografia attuale è possibile trovare un desiderio di andare a scoprire le tradizioni profonde, intese non più come il *cliché* dei pastori isolati e della terra aspra, ma come la particolarità di una cultura antica e locale che, come altre, cerca di resistere alla globalizzazione contemporanea della comunicazione, dei sentimenti e infine delle immagini. La cultura sarda ci riporta così all'attualità delle culture "locali", al successo di tanta filmografia che racconta il vissuto, anche quotidiano, di contesti sociali considerati marginali o di culture lontane dai grandi circuiti internazionali.

In questo contesto, si inserisce il cinefestival *Cineincontrarti* tenutosi sulla costa della Gallura dal 16 al 19 agosto, come desiderio di far dialogare i cineasti sardi e i cineasti di tutto il mondo. La rassegna è stata realizzata in collaborazione con la cineteca sarda e il *Milano Filmfestival* e per quattro giorni, nella splendida cornice del borgo di San Pasquale, vicino a Santa Teresa di Gallura, si sono confrontate produzioni, in prevalenza cortometraggi, sarde e internazionali, in abbinamento anche ad altre forme espressive, come uno spazio di presentazione di libri, concerti, teatro e poesia, ma sempre secondo il filo



conduttore del cinema.

La direzione artistica è stata affidata a Tomaso Mannoni, giovane regista sardo con alle spalle tre produzioni SKY e cinque cortometraggi indipendenti. Un ruolo determinante è stato svolto dalla Cineteca Sarda, diretta Antonello Zanda, Ente che ha la funzione di depositare qualsiasi riferimento che riguardi la Sardegna, sia autori sardi, sia film girati in Sardegna, e che promuove rassegne cinematografiche a tema o per autore. Si tratta di un grande patrimonio perché nella cineteca sono archiviate tutte le produzioni audiovisive realizzate dall'inizio del '900.

Oggi si parla di una *nouvelle vague sarda*, con registi come Mereo (*Ballo a tre passi*), Grimaldi (*Delitto impossibile* e il prossimo *Caos Calmo*), Cabiddu (*Il figlio di Bakunin*), Sanna (*La destinazione*), oltre a un panorama vario di giovanissimi registi che hanno iniziato soprattutto con molti cortometraggi (Mannoni, Pani, Zucca, solo per citarne alcuni).

L'arrivo del digitale ha infatti permesso in Sardegna, come in tanti altri luoghi "isolati", di concretizzare le ambizioni e la creatività dei giovani registi, si pensi ai costi di trasporto di materiali e macchinari così impegnativi o alla carenza di maestranze specializzate, e in qualche modo di iniziare ad affrancarsi dai vincoli tecnici e burocratici, oltre che di costo, che costituivano un impedimento di rilievo.

LB: Mannoni, come ti è venuta l'idea di un cinefestival estivo, vicino alle spiagge, tra turisti forse distratti dalla vacanza?

TM: L'amore per il cinema fa sì che anche in vacanza, con gli amici, si preferisca passare le sere con il cinema, a parlarne, a fruirne ed è più facile farlo nel periodo di Ferragosto in una cornice così bella come la costa della Gallura. Come recita il titolo, il cinema come luogo anche simbolico di aggregazione, di scambio e di divertimento, e poi vorrei citare Kurosawa: il cinema è un'arte che racchiude in sé tutte le altre.

LB: Un progetto quindi solo tra pochi amici esperti del settore?

TM: Naturalmente no, l'incontro parte da coloro che il cinema lo fanno, ma la proposta, quasi una provocazione, è rivolta a coloro che sono qui in vacanza, con la velleità di far loro apprezzare un'altra Sardegna, nella quale si fa arte, cultura e riscoperta di tradizioni espressive antiche, ma comunque attuali. La Gallura è "calpestate" da persone che vengono per un mese all'anno e che hanno un rapporto con questa terra fatto quasi esclusivamente di spiagge, discoteche, frivolezze, come le cronache mondane tutte le estati ci inondano. Ma la Sardegna non è questa patina superficiale, e venire qui, sebbene in vacanza, può offrire molto di più. E sto parlando non di manifestazioni noiose e di settore,

ma della possibilità di divertirsi guardando e ascoltando espressioni artistiche di grande novità.

LB: Vuoi ripercorrere la strada di successo del jazz festival "Musica sulle bocche" di Santa Teresa di Gallura o del festival di Berchidda, tutti esperimenti di successo?

TM: In qualche maniera mi sono reso conto che nell'area nord ovest della Sardegna, che è la più frequentata d'estate, mancava il cinema come proposta culturale. Allora ho chiesto un finanziamento al Comune di Santa Teresa di Gallura, che ringrazio per la disponibilità dimostrata, ambientando tuttavia il cinefestival non in Santa Teresa, ma in una piccola località del comune, San Pasquale, a mio avviso un paradiso di natura e poesia, una terrazza naturale sull'arcipelago del "La Maddalena", purtroppo negli ultimi anni invaso dalla speculazione edilizia.

LB: Quale è stato il programma della manifestazione?

TM: Dopo il primo giorno di incontro tra corti sardi e internazionali, si è dato spazio a una vera chicca, una pellicola muta del 1916, *Cenere* tratta dall'omonimo romanzo di Grazia Deledda, con la regia di Febo Mari e interpretato da una grande Eleonora Duse. Si tratta dell'unico film da lei interpretato come protagonista. La pellicola è stata ritrovata fortunatamente in una cineteca degli Stati Uniti, dove era finita come materiale di riciclo della pellicola per altri film. Il film è stato restaurato dalla Cineteca Sarda e proiettato a *Cineincontrarti* per la prima volta, secondo una formula il più possibile originale, ossia il film è stato accompagnato musicalmente dal vivo da un coro *a tenores* (tradizionale sardo) locale, al quale si sono aggiunti tre strumentisti e una voce femminile.

LB: Come ha reagito il pubblico a una proiezione così particolare?

TM: E' stata una sorpresa vedere l'attenzione che il film ha suscitato, l'abbinamento musica e immagini ha catturato il pubblico, ancora una volta il ripercorrere la tradizione del cinema ha dato un risultato oltre le aspettative. Ovviamente si è trattato di una rivisitazione secondo canoni anche moderni, a dimostrazione che le antiche tradizioni possono essere di grande attualità e ben inserite nel gusto attuale. Una conferma ulteriore è venuta dalla serata finale del festival con il concerto di un quartetto jazz sardo, *Musica ex-machina*, accompagnato dalle immagini di un classico, *Luci della città* di Chaplin del '36, con un mix singolare e quasi di rottura di molti canoni estetici e musicali.

LB: Come è andata invece con i corti, spesso il pubblico li trova più ostici dei lungometraggi.



TM: Questa volta, dato il panorama così ampio, gli spettatori hanno avuto lo stimolo per scoprire delle novità, il corto infatti non è il bonsai di un film, ma una forma espressiva a sé, che proprio perché così concentrata, presenta delle scelte stilistiche che a volte sono molto innovative e di sperimentazione.

LB: Ti riferisci al fatto che spesso il corto è graffiante, essenziale, provocatorio, al limite volutamente incompleto?

TM: Assolutamente sì, è proprio tutto ciò, oltre ad essere un esercizio di stile. Si pensi al successo che hanno avuto forme in qualche maniera derivate dal corto, come i videoclip, gli episodi di animazione, la video-arte, al limite anche la pubblicità d'autore, alcune forme documentaristiche.

Per noi la decisione di proiettare in gran parte cortometraggi deriva non solo da una scelta di gusto, ma anche dalla volontà di offrire agli spettatori un numero maggiore di opere e di far così conoscere lavori che altrimenti resterebbero nelle cineteche con una scarsa visibilità.

In questo modo abbiamo potuto invitare, anche a parlare, una media di almeno tre o quattro registi per sera. Occorre infine tenere presente che gran parte della produzione dei nuovi registi sardi è riferita ai cortometraggi.

LB: Intendete proseguire con *Cineincontrarti*, che programmi per i prossimi anni...

TM: Sì, rimanendo a San Pasquale che ci ha ospitato così generosamente e che richiede un impegno agli spettatori per la sua posizione un po' defilata rispetto ai circuiti turistici maggiori della costa. Quindi una sfida difficile, ma stimolante. Tuttavia per il prossimo anno stiamo pensando di invitare anche registi e attori che abbiano realizzato pellicole di maggiore notorietà nazionale, perché il pubblico vuole ritrovare i personaggi ai quali è affezionato, e perché il cinema "sommerso", ossia meno conosciuto, al limite dell'elitario, e la grande distribuzione possano incontrarsi, appunto "cineincontrarsi".

LB: Forse, allora, il cinema italiano non così in crisi?

TM: Qui in Sardegna, come in molti altri posti, la spinta dal basso a fare cinema mantiene una grande intensità, ma purtroppo nel nostro paese la distanza tra le istituzioni e le esigenze delle produzioni rimane grande e superiore agli altri paesi europei, si pensi al finanziamento del Ministero dei beni culturali italiano che arriva a poco meno di 50 opere, contro i colleghi francesi e inglesi che superano le 300 opere l'anno. Ma questo non vuol dire che non c'è speranza, come tante opere prime italiane di grande valore realizzate, malgrado tutto, testimoniano. ●

FEFE

“Non sono cattiva è che mi disegnano così”

di Emanuela Ferreri

Con le sue labbra hard **Gessica Rabbit**, prorompente e rossa creatura cartoon, sussurrava: “I’m not bad, I’m just drawn that way” (*).

Analyze That è il titolo originale di un film dove **Robert De Niro** nei panni di un boss sotto stress, di fronte ad una delle macchie del test di Rorschach esprime l’associazione di idea: “una passera coi denti”.

Tra le tante voci che circolavano tra i giovani marines in Vietnam, c’era anche quella per cui le **prostitute vietcong** si sarebbero inserite all’interno della vagina lamette o schegge di vetro pur di mutilare un soldato americano nell’atto di congiunzione carnale.

Il caso Bobbit, poi, ha fatto del suo meglio per spargere nell’etere l’ansia da castrazione di mariti fedigrati.

E già, proprio per l’ansia da castrazione **Sigmund Freud** trovò pertinente e significativo il richiamo alla locuzione, già latina, di vagina dentata, e fu immancabile in quella temperie d’occidente il ricorso alla solita carrellata storico-fenomenologica su miti e riti di popoli primitivi, la giustapposizione di immagini simboliche del sesso femminile minaccioso, la comparazione tra pratiche di mutilazioni e manipolazioni corporee dell’alterità esogena ed esotica.

La raffigurazione grottesca, l’ipertrofia genitale, l’esibizionismo minaccioso, il significato oscuro, sono quanto caratterizza le **Sheela Na Gig**, figure incise, scolpite sulle pietre che compongono pareti e architravi di chiese medievali, ponti, portoni. Presenti, ritrovate, in tutta l’Europa del nord, sono celebri quelle d’Irlanda, dove oggi danno il nome anche alla musica rock.

La **Venere Ottentotta**, razzistica ossessione coloniale, è stata caso di studio per teorie primordialiste pronte ad attribuire irrimediabile atavismo al corpo e alla mente di indigene africane.

Archeologia, storia delle religioni, antropologia, etnologia, psicologia...Stereotipi e pregiudizi...Cinema e Arti visive...Rimane sempre tanto da spiegare, da mostrare su certe cose tra le gambe! ●



(*) FEFE’ free entry free exit visual magazine

La formula di FEFE’ è la seguente: “25 visual artists - tra grafici, illustratori, fotografi, writers e creatori di immagini di ogni genere - uno scrittore e un bambino interpretano liberamente una frase tratta da un film. La stessa frase, inoltre, diventa lo spunto tematico per notizie, curiosità, idee. In questo numero, la frase - tratta dal film *Chi ha incastrato Roger Rabbit?* (Robert Zemeckis, 1988) - è “non sono cattiva, è che mi disegnano così”. Un inventario di cattivi e cattiverie, spesso frutto di pregiudizi, in alcuni casi sdoganati dal vento dei tempi, in altri tenuti in vita dal nostro immaginario o dalla necessità di individuare atteggiamenti e situazioni ai quali dare un’accezione negativa. Non ultimo, “cattivo” perché anticonvenzionale, fuori dalle regole di chi “vuole andare lontano” e si sente “ribelle”. I temi di FEFE’ n. 1 e 2...” Il prossimo tema: “chi l’ha detto che bisogna essere forti?”. (Luigi Vernieri, Director) info@fefeproject.com

L'uomo che non c'era

di Ignazio Senatore



Cinema e storia

nel film

1949. Ed Crane (Billy Bob Thornton) un uomo di mezz'età, taciturno e riservato, lavora come barbiere nel negozio di suo cognato Franz (Michael Badalucco). Il suo matrimonio con Doris (Frances McDormand) è naufragato da un pezzo e lui non dà molto peso al fatto che lei si consola tra le braccia di Big Dave Brevster (James Gandolfini) il suo principale. Un giorno nella bottega di Ed si presenta Creighton Tolliver (Jon Polito) un signore che gli prospetta che il futuro è nel lavaggio a secco e che sta cercando un socio che metta del capitale nell'impresa. Ed intuisce che questa idea potrebbe, finalmente, dare una svolta alla propria grigia esistenza ed allora escogita un piano; con una lettera anonima minaccia Big Dave di spifferare tutto a sua moglie e gli chiede in cambio diecimila dollari. Intascati i soldi, diventa socio di Tolliver ma qualcosa non va per il verso giusto e Big Dave, dopo aver creduto che Tolliver sia il suo ricattatore, lo uccide. Nel corso di una lite Ed ammazza Big Dave e Doris è arrestata ed accusata dell'omicidio. In sua difesa è chiamato il famoso avvocato Freddy Riedenschneider (Tony Shalhoub) ma il giorno del processo, lei s'impicca. La vita di Ed procede senza scosse fino a quando non è ripescato il cadavere di Tolliver. Accusato dell'omicidio è condannato alla sedia elettrica. Grazie alla straordinaria fotografia di Rober Deakins, ad una sceneggiatura praticamente perfetta (scritta con il fratello Ethan) a dei dialoghi intensi e calibrati, Joel Coen confeziona un capolavoro che ti riconcilia con il grande cinema (in bianco e nero) di un tempo. Come ogni noir che si rispetti il destino è il vero protagonista della pellicola. Come ricorda Cain nel suo splendido romanzo *Il postino bussa sempre due volte*, la sorte è sempre in agguato ed il silenzioso Ed finisce arrosto per un delitto che non ha commesso. Il film si apre con la voce fuori campo del protagonista che si presenta così allo spettatore: *"Già, lavoravo in una bottega di barbiere ma non mi sono mai considerato un barbiere. Ci sono inciampato dentro o meglio ancora mi ci sono sposato. L'impresa non era mia; come si dice, per me era solo un lavoro. Era una topaia di neanche venti metri con tre sedie o postazioni anche se ci lavoravamo solo in due. Franz, mio cognato, era il barbiere capo. Ragazzi quanto chiacchierava. Io invece non parlo, molto. Io taglio solo i capelli."*

Con queste poche ma fulminanti battute i Coen sgombrano immediatamente il campo da ogni equivoco e ci mostrano Ed come una persona anonima e taciturna, un uomo la cui storia gli passa accanto senza sfiorarlo e la cui vita gli scorre addosso senza lasciargli traccia: *"Ero come una fantasma che cammina per strada: ero un fantasma, non vedevo nessuno e nessuno vedeva me"*. Ed non si ribella al tradimento della moglie, non rompe il muso al suo amante ma, impermeabile ad ogni emozione, continua, come se nulla, a tagliare capelli nella pic-

cola bottega da barbiere del cognato. Una sola volta nella vita prova a mutare il proprio destino e decide di fare il grande salto con il lavaggio a secco, ma la dea bendata lo punisce, voltandogli le spalle. E quando Franz e Big Dave, scoprono che era al corrente del tradimento della moglie, non possono fare a meno di urlargli in faccia la medesima frase: *"Ma che razza di uomo sei?"*. L'unica persona che gli scalda il cuore è la tenera Birdy (Scarlett Johansson) per la quale sogna un'improbabile carriera da pianista. Come ogni noir che si rispetti il film è attraversato da un'atmosfera vagamente onirica, ambigua ed irreale ma i Coen rivisitano il genere e lo depurano dalle ambientazioni notturne, utilizzano un bianco e nero terso e non sporco come era in voga nelle pellicole degli Anni Quaranta e mandano in soffitto le classiche dark-lady di turno ed i poliziotti privati dalla pellaccia dura e dalla pistola facile. Sullo sfondo la follia che divora la moglie di Big Dave che a Ed confessa: *"Tu lo sai che a me e a Big Dave Brevster piaceva stare all'aria aperta: C'era un disco volante e lo hanno catturato, lo sa anche il Governo."* Indimenticabile il passaggio quando Freddy Riedenschneider teorizza intorno al principio di indeterminazione di Eisenberger: *"C'è questo tizio, in Germania, Fritz qualcosa... non lo so... o forse mi pare Werner; comunque...La sua teoria è che se vuoi verificare qualcosa scientificamente... i pianeti che girano intorno al sole, di cosa sono fatte le macchie solari, perché l'acqua esce dal rubinetto... devi osservare il fenomeno. Ma, il semplice guardare, alcune volte, il guardare cambia il fatto e tu non puoi sapere cosa sia successo nella realtà o che cosa sarebbe successo se tu non avessi ficcato il tuo grosso naso. Perciò non ha senso chiederci cosa è successo...Il semplice guardare cambia il fatto. Si chiama principio d'indeterminazione. Sembra un'idea bislacca ma anche Einstein l'ha presa in considerazione. La scienza, la percezione... la realtà, il dubbio...il ragionevole dubbio. Sto dicendo che alcune volte più guardi e meno conosci. E' un fatto, è provato, è un fatto e comunque è l'unico fatto appurabile. Questo cruccio ha buttato giù anche una formula..."*. E se queste sue acute affermazioni non fossero altro che una metariflessione sulla visione ed un invito rivolto allo spettatore a lasciarsi andare al flusso ininterrotto delle immagini? Premio della Giuria (ex aequo con *Mulholland Drive* di David Lynch) al Festival di Cannes 2001. David di Donatello 2002 come miglior film straniero. ●

Titolo originale: The man who wasn't there

Regia: di Joel Coen

Produzione: USA - 2001

Durata: 114' - B/N

Come l'ombra

di Lella Ravasi Bellocchio



Sotto: la regista Marina Spada



“Come vuole l'ombra lasciare il corpo
come vuole la carne lasciare l'anima
così io adesso voglio essere dimenticata”
(Anna Achmatova)

Una Milano d'ombra, densa di solitudine, vite che si ripetono in gesti quotidiani stremati, immagini perturbanti per il nulla in cui risuona un vuoto originario. Un film intenso, sapiente, controllato ma al tempo stesso emotivamente coinvolgente, un “caso” che sta montando, carico di premi e di riconoscimenti italiani e internazionali, di una giovane regista alla sua prima opera. Una lunga preparazione, sia psicologica sia tecnica, una ricerca documentata da quaderni di lavoro di anni, un budget contenuto, che ha impegnato coraggiosamente la regista in prima persona. *Come l'ombra* racconta una storia di vita, di una vita, di mille vite, di quelle storie che si somigliano. Ci capita di raccogliarne frammenti che transitano nei nostri studi analitici, storie che si raccontano in pochi fotogrammi ripetuti, in parole identiche da una seduta all'altra, che lasciano ai margini le emozioni come se non fossero raccontabili, inghiottite dall'asfalto della città. Ma proprio per questo



vuoto ci impongono un ascolto: le storie chiedono di essere animate, viste con attenzione, chiedono asilo.

Come l'ombra chiede asilo, propone lo svolgersi di una vita, quella della protagonista, Claudia, impiegata senza misteri e senza ombre in un'agenzia di viaggi, che aspetta di partire per la vacanza. La sua storia è la fotocopia di altre, nutrite di attesa, niente fidanzati o compagni stabili, qualche incontro occasionale, molte fantasie, la solita latente depressione come assenza di senso, vuoto d'orizzonte. Un amico occasionale, ucraino, insegnante supplente di russo in una scuola serale, approfitta del suo ascendente su di lei, allieva e un po' innamorata, per chiederle-imporle la presenza di una "cugina" che viene in Italia per un breve periodo. Lei non vorrebbe, sta per partire per la Grecia con un piccolo gruppo di amici, una vacanza faticosamente conquistata, ma non riesce a dire di no, accetta la presenza di questa ospite estranea per pochi giorni. In fondo, sono tutti stranieri: è la vita a essere estranea; i sapori si condensano nel polpettone settimanale che la ragazza si porta a casa dalla visita alla mamma, come un'appartenenza antica di presenza affettiva saporosa. Il resto si consuma in cene magre, in serate solitarie silenziose, interrotte da incontri occasionali di un sesso

qualunque che non placa l'attesa, in happy hour - ossimoro metropolitano - di poche parole, in biancheria lavata e stesa ad asciugare in bagno per la mattina dopo, gli stessi gesti sera dopo sera, nell'appartamento in ordine, con l'insegna del supermercato che impone una presenza a suo modo rassicurante nella piazza fuori dalla finestra, nel solito percorso di tram e metropolitana con luci astratte, radenti, che richiamano le atmosfere di certi quadri di Hopper.

E mi torna alla mente il racconto in versi di Elio Pagliarani *La ragazza Carla*, come se fossimo ancora, nonostante tutto, negli anni cinquanta: Carla come Claudia, come mille altre che passano accanto alla vita. E sempre Milano sullo sfondo, il lavoro, la ricerca di senso spostata sul fare:

"Sollecitudine e amore, amore ci vuole al lavoro
sia svelta, sorrida e impari le lingue
le lingue qui dentro le lingue oggiogiorno
capisce dove si trova? TRANSOCEAN LIMITED
qui tutto il mondo..."

è certo che sarà orgogliosa."

E' in questo luogo-non luogo (della vita e dell'anima) che



arriva Olga, bionda, ucraina, misteriosa cugina, ospite per pochi giorni di Claudia. Quanto la ragazza milanese è trattenuta nel suo ordine, nella ripetizione dei gesti, nell'attesa, tanto la ragazza ucraina è spinta a conquistarsi la libertà e la trasgressione: compera dai cinesi i vestiti falsi firmati per farne commercio spedendoli a casa, curiosa per la città, *gira ad annusare l'aria dei possibili mondi*, apre il quadro sigillato della vita emotiva e affettiva di Claudia in pochi giorni, la assiste nella desolazione di una sbronza, e poi a un certo momento semplicemente scompare. Una sera non torna a casa. Irrintracciabile.

Claudia si mette a cercarla, all'inizio con l'irritazione che le cresce dentro per la vacanza estiva che vede sfumare, poi via via con sempre maggiore preoccupazione. Scopre da una fotografia di Olga, chiusa nella valigia lasciata a casa, che l'insegnante di russo non è un cugino, ma un suo uomo; trova passaporto, denaro, una trama di futuro pensata a lungo e ora agita. Entra nel mondo che brulica attorno alla Stazione Centrale di Milano, *fatto di appuntamenti delle identità ed etnie più diverse*; appende ovunque fotocopia della foto per rintracciarla. E' sempre in giro per questa Milano che pare fatta solo da vincenti, o da aspiranti tali, anche i clandestini hanno questa spinta a emarginare il più debole, come se la città rapidamente desse una tinta uniforme alle infinite forme del potere, una Milano che pare debba farti cadere da un momento all'altro, ma poi no, qualcosa tiene in piedi la Claudia del duemila come "la ragazza Carla" degli anni cinquanta di Pagliarani:

"Chissà cosa vuol dire debolezza
forza, nella gente, spina dorsale.
Chissà che cosa sanno quanti sanno
ciò che vogliono, che spingono avanti la certezza
di essere, come fossero da sempre
uomini, e per sempre.

.....
Fortuna che i tram
fortuna che i tram di mezzogiorno
la gente ti preme ti urta ti tocca
magari ti blocca col gomito
ma non ti lascia cadere."

Un mondo compatto di corpi che lavorano, producono, consumano, e attendono. Ma l'attesa di Claudia, priva di oggetto fino a un certo punto della vita, si nutre da qui in avanti dell'assenza di Olga: qui diventa presenza, ricerca, tensione, identificazione, rivelazione.

Non più Claudia è la protagonista, ma Claudia-Olga, l'una il doppio dell'altra. La scomparsa di Olga è in un flash del film: a una svolta della solita strada per tornare a casa Olga fa una deviazione, prende un'altra direzione. Da quel momento qualcosa ci dice che non la rivedremo più. Claudia non può lasciarla perdere (per bisogno d'ordine? per affettività comunque smossa? per visione nell'altra di un suo "doppio" rimosso?) e la ricerca le fa incontrare l'altra faccia della Milano di oggi, i segreti della clandestinità, la frantumazione dei desideri, le fantasie delle giovani dell'est che a un incrocio di strade di periferia svoltano per raggiungere una pro-



messa di felicità a lungo custodita e sognata e che possono anche finire in un distratto trafiletto di cronaca.

I sogni impossibili di Claudia sono agiti da Olga, la vita impossibile di Olga è agita da Claudia: due mondi all'opposto, stracolmo di oggetti di consumo il crocevia della moda di Milano, distese desolate attraversate da improbabili autobus l'Ucraina. Due deserti che per ragioni diverse le ragazze conoscono da dentro, deserti da cui loro stesse sono attraversate, e sogni d'orizzonte che portano, alla fine, al compimento, al tempo del lutto. Olga muore, non sappiamo come, solo possiamo immaginarne la verità dal suo corpo riconosciuto da Claudia all'obitorio, sezione medicina legale.

Olga, morta, è dentro il lutto da protagonista. Claudia, viva, è la piccola Antigone che prende su di sé il compito di riconsegnare alla famiglia del paese lontano la valigia rossa che contiene le speranze, gli oggetti della morta. Il viaggio all'incontrario lo farà Claudia con lo stesso precario autobus che aveva portato Olga a Milano verso la speranza e la fine dei giochi. E' un lavoro del lutto il suo: riporta a casa quanto rimane di una vita finita. Lavora il lutto, Claudia, perché non può fare altro, perché è l'unico modo che la vita le dà di portare a compimento l'attesa, di conoscere quella parte di sé che Olga viveva per lei.

Storie intrecciate di vita e di morte, e tutto il film contiene speranza e dolore: la trasformazione passa dalla consapevolezza di Claudia, costretta a una conoscenza che la vita passata alla finestra non le avrebbe mai fatto fare. Ma, una volta fatta la scelta di sapere, indietro non si torna. Claudia non può fare a meno di attraversare la frontiera, di entrare

nei panni dell'altra, di afferrare il mondo al di là della logica ripetuta dei gesti quietamente ossessivi di prima. Luoghi da guardare, esplorare, attraversare, lingue diverse, abitudini sconosciute, con la stessa faccia di ragazza, di giovane donna, non perduto ma diverso il tempo dell'attesa, una nell'altra.

Luoghi come persone, visti con lo sguardo della regista e di Gabriele Basilico, grande fotografo di paesaggi urbani, che ha contribuito alla ricerca sulle immagini di Milano. Un occhio indagatore che dà corpo alla città, alle case, alle strade, alle luci, che ti fa vedere l'anima della città, la sua malattia, il suo percorso inquietante che ti tocca incrociare.

E' il tormento di Rilke nel suo *Libro d'ore* a fotografare la città in versi che mi vengono in mente e accompagnano la visione, la raccontano, come la raccontano le immagini della Spada:

"Perché, Signore, le città grandi
Sono perdute, sono disfatte...

.....

Gente vi dimora male, a gran fatica,
stanze senz'aria, gesti tormentosi,
hanno paura più che un nuovo gregge;
fuori veglia e respira la tua terra,
ma loro sono e non lo sanno più.

.....

Vanno in giro, umiliati dallo stento,
per servire, senz'anima faccende senza senso,
addosso gli appassiscono i vestiti,
le belle mani si fan presto vecchie.

....."

(Rainer Maria Rilke)

La cifra poetica è la stessa della regista, una profondità poetica che dà corpo a tutto il suo lavoro sulle immagini e sul testo. Alla fine scopriamo proprio la poesia che dà il titolo al film. Sono questi versi di Anna Achmatova a correre per i campi brulli e deserti del viaggio dell'ultima inquadratura, dell'ultima immagine, e sono versi carichi di ambivalenza:

"Come vuole l'ombra lasciare il corpo
come vuole la carne lasciare l'anima
così io adesso voglio essere dimenticata"

Claudia con il suo carico di lavoro del lutto non dimentica, esce dalla vita di rimozione che la possedeva, e allo stesso tempo - forse - vuole dimenticare un modo di essere per aprirsi ad un altro. Forse. Sappiamo dalla regista che il prossimo film a cui sta lavorando è sulla grande poetessa Antonia Pozzi, morta suicida a ventisei anni, una giovane donna che ci ha lasciato liriche tra le più forti e struggenti del novecento. Che nessuno può dimenticare. E che Marina Spada tratterà con il pudore, la brusca forza e la delicatezza dell'incontro con il femminile sofferente e inquieto di *Come l'ombra*. Per non dimenticare. ●

La forza della musica

Il film *Quattro Minuti* di Chris Kraus

di Pia De Silvestris

Il giovane regista tedesco Chris Kraus, al suo secondo lungometraggio con *Quattro minuti*, si inserisce meritevolmente in quella che viene chiamata la nuova nouvelle vague tedesca. Ricordando la grande triade Wenders-Herzog-Fassbinder, soprattutto nella possibilità di saper rappresentare e vedere in modo originale e diverso le difficili ed invisibili battaglie di ogni incontro umano, Kraus sceglie di parlare della potenzialità e della complessità dello scambio tra due donne, una anziana e una giovane, entrambe conoscitrici e dotate di capacità musicale.

Il luogo d'incontro è il carcere: Traude, vecchia allieva di Furtwängler e designata ad una grande carriera pianistica nella Germania di Hitler, si è ridotta ad insegnare pianoforte a delle giovani delinquenti e, tra queste, scopre in Jenny un grande talento musicale.

Per certi versi si potrebbe dire che il film ha un impianto teatrale, come un Kammer Spiel, infatti il conflitto che avviene tra le due donne si svolge, fino all'apertura finale, in un luogo chiuso e claustrofobico, dove ognuna reciprocamente cerca di reprimere la rabbia dell'altra e di proiettare la propria. Tutte e due desiderano un ordine, un'armonia, che però sia adeguata al ritmo della loro passione. A tale scopo ognuna delle due usa l'altra e vede ed elabora nell'altra la propria violenza e la possibilità di contenerla. Come in ogni incontro, anche in quello di Traude e Jenny c'è un passato che preme, un passato tragico e di forte conseguenza sul presente.

Traude ricorda, e lo vediamo attraverso un flashback, un amore appassionato per una giovane donna che viene uccisa dai nazisti, di Jenny si intuisce, attraverso pochi riferimenti, che è stata violentata dal patrigno e che forse ha ucciso l'uomo che l'ha messa incinta.

Tutto questo però appartiene un po' anche all'ignoto, che è poi l'aspetto più misterioso ed attraente di ogni storia umana, l'unica funzione strategica che ha questo riferimento al passato è per dire che, nonostante un destino

pesante, le due donne portano ancora in loro il sacro fuoco dell'arte: Traude la classicità della musica tedesca, Jenny la musica romantica interpretata con una indiatolata musica negra.

Forse quello che permette a queste due persone di elaborare insieme una ribellione e una voglia di punirla con altrettanta violenza è l'amore che esse provano, proprio in quanto donne, analoghe di se stesse, l'una per l'altra, un amore che lavora in sottofondo nonostante che in primo piano ci sia un'aggressività che soverchia la natura umana.

Innanzitutto la diversità generazionale e culturale le unisce e le separa come in una coppia madre-figlia, come due poli che si attraggono e si respingono, ma che proprio per questo le protegge anche e come tutti i rapporti generativi, anche se violenti, assumono un senso vitale. L'anziana Traude ha un sogno in mente: far vincere a Jenny il Concorso per giovani pianisti. Questo scopo diventa per lei un assoluto su cui giocare tutto, non soltanto il proprio potere e la propria integerrima integrità, ma anche la sua capacità di corrompere e trasgredire, quasi che la convinzione di poter contattare la potenza dell'originario possa determinare finalmente nell'altro un inizio vitale.

E' stato detto e criticato di questo film l'impianto ancora romantico, forse perché esso ha comunque le sue radici nella grande tradizione culturale tedesca, dove violenza, passione, distruzione, punizione e morte sono temi fondamentali.

Io, invece, direi che l'incontro destinale tra queste due donne è così creativo da aprire una possibilità trasformativa che include il mondo originario e culturale di entrambe.

Sono solo quattro minuti di obbedienza reciproca sufficienti all'esplosione del soggetto che non ha rinunciato a nulla di se stesso, perché è stato unito con l'amore nell'arte.

Il cast è veramente eccezionale. ●





XXY

Storia di cromosomi

di Lori Falcolini



Gran Premio della 46me Semaine Internationale de la Critique (Cannes 2007), *XXY* è il primo lungometraggio di Lucia Puenzo, trentenne regista argentina, scrittrice e sceneggiatrice di talento che affronta con sensibilità e senza censure un tema praticamente vergine per il cinema: l'intersessualità. Il film s'inserisce a pieno titolo nel cinema d'autore attento ai mutamenti della società ed alle discussioni che riguardano l'identità sessuale, un territorio variamente spartito tra natura e cultura, che riguarda tutti.

La livida e ventosa bellezza della costa dell'Uruguay ed una casa isolata dalle grandi finestre, possibile metafora di un 'dentro' in cui vede solo chi vuole, sono le location della storia di Alex, adolescente intersessuale, confinata in una finta normalità dall'amore dei genitori e dagli ormoni che è costretta a prendere per sembrare donna; ma il corpo si risveglia e la sessualità e il rifiuto delle medicine rimettono in gioco violentemente la sua diversità. Condividono il segreto di Alex, ciascuno con la propria 'anormalità', i suoi genitori e quelli di Alvaro (Martin Piroyanski), un sedicenne fragile come lo sono tutti gli adolescenti con l'aggravante di un padre chirurgo 'castrante' per professione (potrebbe operare Alex) e affettivamente ("non sarai mai come me" dice al figlio disprezzando allusivamente il suo essere maschio). Intorno a questo nucleo la regista abbozza, con poche scene, un mondo patriarcale insensibile e violento nel quale si salvano una bambina, troppo giovane per infrangere il silenzio di Alex, ed un ragazzo che la ama ma non riesce che ad esserle amico. La colonna sonora discreta accompagna i silenzi eloquenti di Alex, un personaggio che, come dice la stessa Lucia Puenzo, avrebbe dovuto essere forte e cinico secondo il racconto *Cinismo* dello scrittore argentino Sergio Bizzio a cui il film è ispirato. Invece, nell'alchimia dell'incontro tra la regista e Inés Efron, l'attrice

protagonista, Alex è diventato un personaggio perfettamente androgino, aggressivo e vulnerabile, scostante e seducente, goffo e femminile anche nella scena in cui si rivela sessualmente (allo spettatore e ad Alvaro) "tutte e due le cose". La bravura di Inés Efron fa venire in mente la magistrale interpretazione nella parte di un transessuale dell'attrice Felicity Huffman, così immedesimata anche fisicamente nel ruolo da lasciare quasi dubbi nello spettatore sulla sua identità sessuale (*Transamerica* regia di Duncan Tucker 2005). I due film *Transamerica* e *XXY*, pur nelle differenze dei generi, hanno in comune anche un'altra caratteristica. Entrambi parlano di diversi ma usano la diversità come metafora di un'identità da realizzare che non può essere maschile o femminile ma tutte due le cose. Il transessuale di *Transamerica*, in attesa d'intervento chirurgico, può diventare donna soltanto se diventa padre, quindi resta anche uomo; Alex, nel film *XXY*, accetta la sua intersessualità quando mette in gioco le due 'metà' nel rapporto con Alvaro, adolescente con i suoi stessi dubbi e bisogni di conferme.

Da sottolineare in *XXY* la finezza psicologica con cui la Puenzo racconta la trasformazione del padre di Alex, Kraken (Ricardo Darin). Apparentemente protettivo, il padre non ce la fa a vedere la diversità di Alex: la nasconde nella casa isolata, sotto i farmaci femminilizzanti (a cui non si oppone) e sotto il silenzio. Soltanto quando la sessualità di Alex irrompe sulla scena e a Kraken non resta altro che guardare 'passivamente', comincia il cambiamento di questo personaggio che lo porterà ad accettare che sia la figlia/figlio a decidere del suo destino.

Film a basso costo, girato con camera a mano con lunghi piani sequenza, *XXY* ha ricevuto, oltre ai premi, critiche per il titolo - l'Associazione UNITASK ha puntualizzato che l'alterazione cromosomica xxy non corrisponde all'ermafroditismo bensì alla sindrome di Klinefelter - ed anche per i limiti e le inesattezze nella scrittura dei personaggi. Nonostante ciò, il film cattura lo spettatore per la bravura degli attori, l'eleganza stilistica e la forza emotiva con cui affronta un tema non facilmente digeribile. E' da ricordare che Lucia Puenzo è figlia di Luis Puenzo, regista del film *La storia ufficiale* (Premio Oscar 1986) e rappresentante con Fernando E. Solanas ed altri, negli anni 80, del 'nuovo cinema argentino' che segnò una svolta nella cinematografia del paese coniugando impegno politico a originalità espressiva.

Poiché sembra di riconoscere dalle interviste rilasciate da Lucia Puenzo e dalle suggestioni che rimanda il film un pensiero politico attento alla libertà individuale e aperto alle differenze, vengono in mente le considerazioni sull'intersessualità della teorica femminista Judith Butler. "Il 'queer', l'incoerente, ciò che cade 'fuori', ci offre un modo per intendere il mondo dato per scontato dalla categorizzazione sessuale come mondo costruito, anzi come mondo che potrebbe anche essere costruito diversamente". ●



Lucia Puenzo

Bella e solare, nata a Buenos Aires, Argentina, nel 1976, è anche sceneggiatrice e scrittrice; ha pubblicato tre romanzi *El Niño Pez* (2004) e *Nueve minutos* (2005) e *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007). Oltre al lungometraggio '*XXY, Uomini, donne o tutti e due?*', prodotto dal padre Luis Puenzo in una coproduzione tra Argentina, Spagna, Francia, ha diretto cortometraggi, documentari e la serie televisiva *Los invisibles*. Apprezzata dal cinema americano sta lavorando per un film prodotto da George A. Romero e Stephen King, *Mercy for Women*, di cui non si sa ancora chi sarà alla regia. Sta finendo la sceneggiatura del suo prossimo film *Il bambino pesce*.



I Viceré



di Lidia Tarantini

Sono tra gli invitati per una proiezione privata del film. Situazione ideale, di grande privilegio. La luce si spegne e cerco di dimenticare il romanzo che ho appena finito di rileggere. E, soprattutto, cerco di lasciare che le immagini del film cancellino e sostituiscano le immagini che mi vengono dalla lettura.

Non è subito facile. Sono presenti la trama (complessa) e le figure a cui ho dato un volto e un corpo: il principe Giacomo, il figlio Consalvo, la zia "zitellona", Don Blasco, Giovannino Rodali, Raimondo il dongiovanni, l'avvocato Giulente e poi le donne, tante, Chiara, Lucrezia, Matilde, Isabella, Teresa... e ancora. Le lascio andare. So che è impossibile ritrovarli tutti nel film, devo dimenticare e vedere quello che dallo schermo arriva. Quella voce fuori campo che per prima risuona nella sala, senza immagini, e dice qualcosa che risuona come un pirandelliano "unones-unoecentomila" e che in questa dispersione di personalità mi fa pensare a Consalvo, scelto come filo rosso (necessario per una trama così complessa), ma anche al regista,

agli attori, allo spettatore, all'autore stesso del libro *I Viceré*, a una nichilismo nietzschiano, a un pessimismo cosmico leopardiano. Chissà.

Poi cominciano a scorrere le immagini e la storia si dipana. Mi viene in mente (è un ricordo liceale) un commento (malevolo) che Tomasi di Lampedusa fece a proposito del romanzo: disse che *I Viceré* era la nobiltà vista dai servi, cioè con l'occhio livido dell'invidia.

Nel film c'è invece la straordinaria intuizione di farcela vedere dal buco della serratura, dallo spiraglio di una porta, dalle travi di un pavimento sconnesso... e lo sguardo non è quello (già corrotto) del servo, ma quello (da corrompere) dei bambini. Perché non può esserci invidia né desiderio da parte di chi guarda per questa nobiltà e questo mondo nel quale non c'è un solo personaggio positivo. Sono tutti anti-eroi, la cui a-moralità si costruisce passo dopo passo fin dalla più tenera infanzia. Scopriamo così che tutti sono vittime e carnefici gli uni degli altri, nella patetica illusione (*Illusione* è il titolo di un altro amaro romanzo di De



Roberto) di conservare, ottenere, consolidare il potere, l'onore, il nome, la casta.

Orgoglio di casta nutrito di sofferenza, anche fisica: il film comincia con una punizione "esemplare" inflitta al giovane Consalvo dal padre per "il suo bene". E le donne sono le vittime-complici per eccellenza; nessuna si salva, nessuno le salva, neanche l'amore. E allora partoriscono mostri (da conservare sotto spirito), acconsentono a sposare sgorbi, accettano di mettere cameriere nel letto del marito pur di avere il figlio che assicuri la discendenza, sopportano tradimenti palesi e offensivi pur di salvare la faccia e la famiglia.

Storie di ordinario orrore, assurto a codice morale condiviso. Manca, in questa saga familiare la corallità epica di chi cerca di uscire dal particolarismo di casta, in nome di un ideale. E quando un vento di libertà e di cambiamento sembra arrivare al suono dei tamburi garibaldini, subito si sminuzza in tanti episodi meschini di vigliaccheria, sopraffazione, violenza a danno, sempre e comunque, dei deboli.

L'unico sentimento che sembra avere una qualche dignità e come tale viene teorizzato dal principe Giacomo, è l'odio, patetica trasformazione di un amore materno negato e di una educazione anaffettiva e violenta. Sembrerebbe che solo morendo sia possibile sottrarsi alle sopraffazioni o vendicarsi usando il testamento come un'arma di offesa. Tuttavia la morte non è mai redenzione, presa di coscienza, momento trasformativo; subita, autoinflitta o desiderata aggiunge oscurità a oscurità, dolore a dolore. In questo mondo (il loro, il nostro, quello di allora, quello di oggi), ove non c'è gioia, dove la legge è sempre quella del più forte o del più furbo, dove "cummandari è megghiu ca fùtteri", è possibile che non ci sia uno spiraglio di luce o di speranza per l'umanità? La risposta, ahimè, sembra essere proprio e inesorabilmente "no".

Esco dalla sala. Roma estiva, notte stellata, bellissima. Mi viene in mente "il cielo stellato sopra di me, la legge morale dentro di me", ma immagino, sopra la meravigliosa Catania barocca del film, un cielo nero, privo di stelle.



Due parole sulla scelta degli interpreti

La loro scelta era in parte già "scritta" nel romanzo: ho puntato su attori italiani e spagnoli, vista l'origine iberica della famiglia Uzeda. Lando Buzzanca, non solo per essere di origine siciliana, era l'interprete ideale per il personaggio del principe Giacomo: sono certo che il pubblico rimarrà colpito dalla sua interpretazione in un ruolo assolutamente diverso da quelli affrontati nella sua lunga carriera. Era giusto, nel conflitto generazionale fra Giacomo e il figlio Consalvo, che quest'ultimo fosse interpretato da un attore con un'esperienza teatrale alle spalle, in grado di "tenere testa" a Buzzanca. Il successo ottenuto in televisione da Alessandro Preziosi ha fatto dimenticare a molti le sue "nobili" origini sul palcoscenico e le sue notevoli capacità nel cambiare registro. Nel personaggio di Consalvo, a dimostrazione dell'attualità del romanzo, ho rivisto "la trasformazione" di molti giovani del '68, la loro incapacità di perseguire gli ideali di un tempo, spinti dalla necessità di scendere a patti con la realtà. Cristiana Capotondi era l'interprete ideale per far rivivere la fragilità e la passionalità ferita di Teresa, un personaggio con il quale De Roberto ha anticipato sentimenti e difficoltà comuni a molti giovani del nostro tempo. Terribile la scena della sua prima notte di matrimonio con lo sgorbio Michele, che segna l'evoluzione del suo personaggio, costretta a cedere al volere paterno. La sfida è stata quella di affidare i ruoli principali ad attori, da Lucia Bosè a Franco Branciaroli a Vito a Giselda Volodi a Sebastiano Lo Monaco a Paolo Calabresi a Guido Caprino e a tanti altri meno noti attori italiani, oltre agli spagnoli Assumpta Serna (protagonista indimenticabile di *Matador* di Pedro Almodovar), Pep Cruz e Jorge Calvo, per lo più chiamati a uscire dai loro schemi abituali e a mettersi in gioco. Come è giusto che sia in un affresco corale, dove ogni personaggio, anche il più piccolo, è chiamato a svolgere un ruolo di rilievo, proprio perché ciascuno rappresenta il simbolo di un paese ferito fin dalla nascita. Da ricordare, gli eccezionali costumi di Milena Canonero, premio Oscar per *Barry Lindon* e costumista di *Momenti di gloria* e *Maria Antonietta*.

Una versione de *I Vicerè*, adattata allo schermo televisivo, uscirà in due puntate.

I Vicerè: storie di ordinaria politica A colloquio con Roberto Faenza

Eidos: Permettimi di farti una prima domanda, se vuoi, un po' banale e scontata: perché proprio "I Vicerè" di De Roberto?

"Dopo le mie pellicole più recenti (*Prendimi l'Anima*, *Alla luce del sole* e *I giorni dell'abbandono*, ndr), avevo pensato al progetto di una nuova versione aggiornata di *Forza Italia!*, il film la cui censura e la messa al bando ventennale avevano segnato la mia carriera, se così posso dire, cinematografica. Mi accorgo ora di aver realizzato questa mia intenzione portando sullo schermo *I Vicerè*, che si possono considerare, anziché un sequel, un "prequel", una sorta di naturale prologo di *Forza Italia*.

Il primo quesito che ci si può porre, di fronte a questa avventura cinematografica, è come mai si sia dovuto attendere tanto tempo dalla pubblicazione del romanzo di Federico De Roberto (partenopeo per nascita e catanese di formazione), la cui stampa risale al 1894.

Indro Montanelli, in un articolo pubblicato sul *Corriere della Sera*, si chiedeva come mai un paese, che ha portato sullo schermo quasi tutta la propria letteratura e per ben tre volte *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni, non avesse neppure una volta prodotto un film ispirato a *I Vicerè*. Da parecchi anni, ho coltivato il desiderio di portare sullo schermo questa storia. Sapevo dei tentativi di molti altri registi, tra cui Roberto Rossellini, la cui sceneggiatura è poi rimasta nel cassetto. Probabilmente ha nociuto a De Roberto l'ostilità delle critiche idealiste di Benedetto Croce (che nel 1939 lo stroncò senza mezzi termini, definendo il suo romanzo, su *La critica*, "un'opera pesante, che non illumina l'intelletto e non fa mai battere il cuore") e in tempi più recenti non aver riconosciuto al lavoro di De Roberto la primogenitura di molte pagine rielaborate da autori successivi.

Tuttavia, più delle critiche, ha certamente nociuto al romanzo l'opposizione, per oltre un secolo, da parte dei due poteri forti del paese: la politica e la Chiesa, entrambi al centro del romanzo.

La svalutazione di De Roberto, lo ricorda Vitaliano Brancati, altro scrittore catanese, dipese dalla miopia della cultura italiana maggioritaria, tendente per sua natura a incensare più il buonismo che l'analisi critica. Federico De Roberto, morto a Catania nel 1927, si considerava senza mezzi termini uno scrittore "fallito". Iniquo giudizio su se stesso, mai mutato, neppure dopo aver scritto un altro mirabile romanzo, rimasto incompiuto, *L'imperio*, di fatto il seguito de *I Vicerè*, con il medesimo protagonista Consalvo, che viene a Roma, dove da politicante oscuro diventa ministro grazie al bluff di un attentato e tale rimarrà a lungo, ineguagliabile nell'adeguarsi a ogni mutar del vento.

E: Mi sembra che anche *Il Gattopardo* ci porti a contatto con una società e con dei personaggi che, per certi versi, molto si avvicinano a quelli descritti da De Roberto. Tuttavia, ripensando sia al romanzo che al film di Luchino Visconti, che differenze...

In effetti, il racconto di De Roberto è un affresco feroce nei confronti dell'istituto cardine della nostra società, la famiglia, che mette inoltre alla berlina i nostri classici vizi, a cominciare dal trasformismo. Invece Tomasi di Lampedusa costruirà la filosofia de *Il Gattopardo* intorno ad uno straordinario personaggio, il principe di Salina, che guarda con nostalgia al passato, mentre nell'opera di De Roberto il passato, ritratto al pari di una tentacolare mostruosità, s'innesta con singolare capacità profetica nel nostro presente e, ahimé, anche nel nostro avvenire.

Tomasi di Lampedusa, egli stesso nobile, vedeva nella nobiltà il baluardo rispetto al decadimento morale e materiale dell'Italia unita, mentre De Roberto coglieva in essa i germi del corrompimento in fieri.

Confinata nell'oblio per troppi decenni, l'opera derobertiana si sta avviando finalmente alla giusta collocazione tra i nostri massimi capolavori.

Un articolo di Galli della Loggia, apparso il 29 luglio 2007 sul Corriere della Sera (giornale per il quale lavorò per un certo periodo lo stesso De Roberto), sostiene che *I Vicerè* dovrebbe essere reso obbligatorio nelle scuole. Nel romanzo, "c'è tutta l'antropologia del potere politico italiano: la sua articolazione infinita, la sua insaziabilità, l'inevitabile ipocrisia dei suoi riti, e per finire il ruolo decisivo degli 'amici' ". Purtroppo, contro la diffusione nelle scuole italiane ha certamente giocato l'ostilità ecclesiastica, che ha messo all'indice (anche se non ufficialmente) soprattutto le scene ambientate nel Monastero dei Benedettini, ritenendole blasfeme.

Certo, scorre un brivido a pensare che in questo nostro paese, per essere considerati, si debba attendere più di cent'anni! Comunque, meglio tardi che mai!

E: *I Vicerè* rappresentano una vera e propria saga familiare, ma con un sapore ed un colore tutti particolari...

E' proprio la modernità de *I Vicerè*, a farci assistere alla saga di questa singolare famiglia, con sarcasmo e lugubre divertimento. E' la metafora di una certa Italia, la quale si è formata, appena sancita l'unità del paese e che viene raccontata, cito ancora Di Grado, come "una galleria barocca, o peggio, come un carrozzone di freaks girovaghi".

Freaks, termine quanto mai appropriato, per descrivere una genia composta da ex patrizi, ex monaci, borghesi, piccolo-borghesi, commercianti, avvocati, politicanti, sindaci, preti, cardinali, mestieranti e servizievoli intellettuali, sempre pronti a prostrarsi ai potenti di turno, salvo salire sul carro dei vincitori appena cambia il



vento. E' il trionfo dei più forti, una specie di "selezione dei peggiori" di darwiniana memoria.

All'ottimismo di Massimo D'Azeglio, che sperava, una volta fatta l'Italia di poter forgiare gli italiani, il duca d'Oragua, uno dei potenti protagonisti de *I Vicerè*, oppone un concetto (subito fatto suo dal nipote, il principe Giacomo), destinato a rimanere memorabile: "ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri". Questo, il principio seguito da molti nel trapasso dal regno borbonico all'unificazione e di nuovo fatto proprio dai ceti dominanti nel passaggio dal fascismo all'antifascismo, per non parlare del trasformismo in voga in tempi più moderni, con l'avvento della cosiddetta seconda Repubblica.



E: E' stata dunque la modernità e la consonanza con il presente a farti decidere ad affrontare questo testo, certo non facile e, tutto sommato, poco "cinematografico"?

Questo film parte da lontano, per avvicinarsi al nostro sentire e per offrire materia di riflessione. Si dirà che il nostro lavoro conduce a un disarmante pessimismo, visto il quadro atroce che rappresenta. Niente di più sbagliato. Una radiografia non può mai essere intesa come lenimento del dolore, anzi. Così come è preferibile il medico che fotografa la realtà, a quello che, per compiacere il paziente, si sforza di occultare i risultati delle analisi.

Il film si accinge, con la dovuta umiltà e rispetto, a colmare un vuoto e a pagare un tributo.

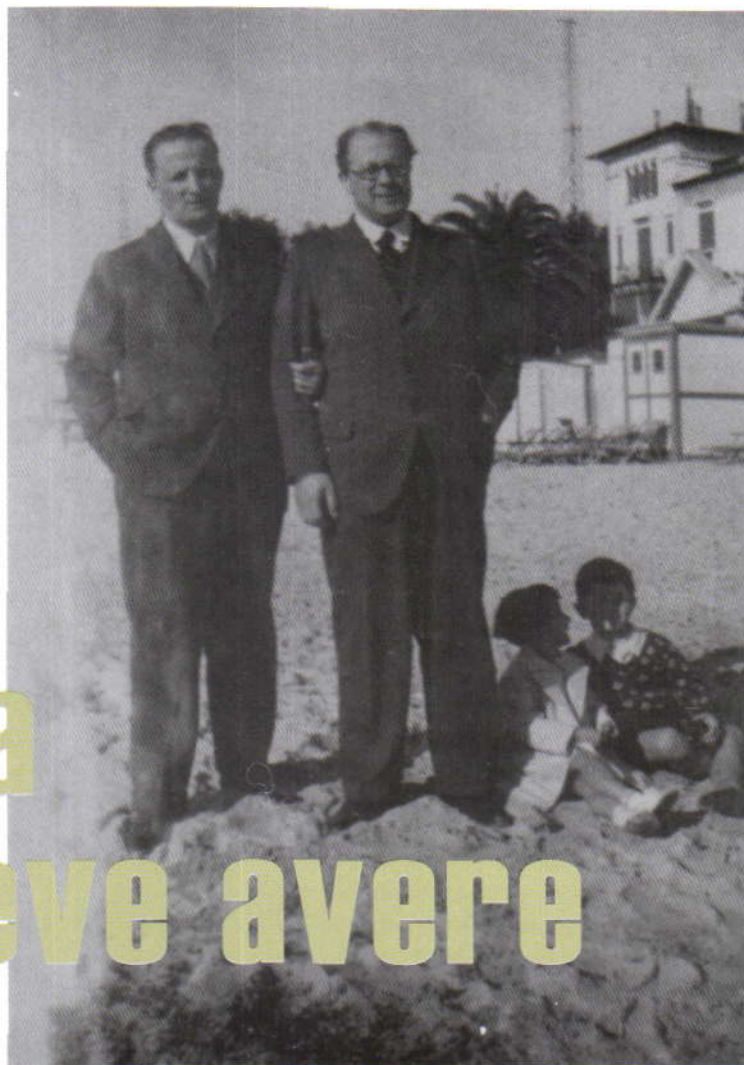
Ciò che siamo stati e ciò che siamo, i vizi che ci affliggono, la resistenza a ogni cambiamento e, per contro, la vocazione al conformismo, la tempestività a chinare la schiena di fronte ai vincitori... tutto ciò è stato magistralmente narrato da De Roberto. Il suo è un dipinto che rappresenta la fotografia più impietosa del nostro DNA, tratteggiata con

le armi dell'ironia e del grottesco.

Pensando al passaggio dal romanzo al cinema, mi è venuto in mente il film di David Griffith *Nascita di una nazione*. Anche qui, si affronta il passato per capire il presente e, soprattutto, le nostre origini. Con in più, nei *Vicerè*, una valenza oscura, da romanzo "nero", tipicamente italiana. Quello che più colpisce di questa saga è che il tragitto di Consalvo, il protagonista della storia, ha davvero una straordinaria attinenza con il nostro presente. Al punto che la maggior parte degli spettatori, vedendo il film, sarà indotto a pensare che i dialoghi riguardanti la parte politica della vicenda, sorprendentemente attuali e lungimiranti, siano stati scritti da noi e non già da De Roberto.

Non a caso, ho scelto di finire il film con una citazione tratta da *L'imperio*, il romanzo postumo di De Roberto, con Consalvo divenuto onorevole, che si accinge a entrare nella nuova aula di Montecitorio, in preda alla gazzarra dei deputati in lotta tra di loro, subissati dalle urla (per le quali ho volutamente ri-usato le grida finali di *Forza Italia!*). ●

Il caso Rosselli



La Storia che si deve avere

di Emanuela Ferreri

"La Storia siamo noi, siamo noi che abbiamo tutto da vincere, tutto da perdere [...]"

Siamo noi padri e figli, siamo noi: *Bella ciao* che partiamo. La Storia non ha nascondigli, la Storia non passa la mano. La Storia siamo noi, siamo noi questo piatto di grano"
(F. De Gregori)

C'è la Storia che si può studiare e c'è la Storia che si deve avere, perché la Storia è fatta di quello che si sa dell'accaduto e della consapevolezza di quanto accade: è una questione di coscienza.

E' un processo dinamico, plurale, la Storia non è mai data una volta per tutte, perché nessuno mai l'ha raccontata giusta. Un Paese che non vuole conoscere la Storia, che non riesce a far propria una storia come quella che in queste pagine tratteggiamo, non è in grado di pensare bene il proprio presente, tanto meno di progettare il proprio futuro, ma vive comunque, compulsivamente, una realtà odierna amputata di significato e di orientamento. Un documentario, un film-

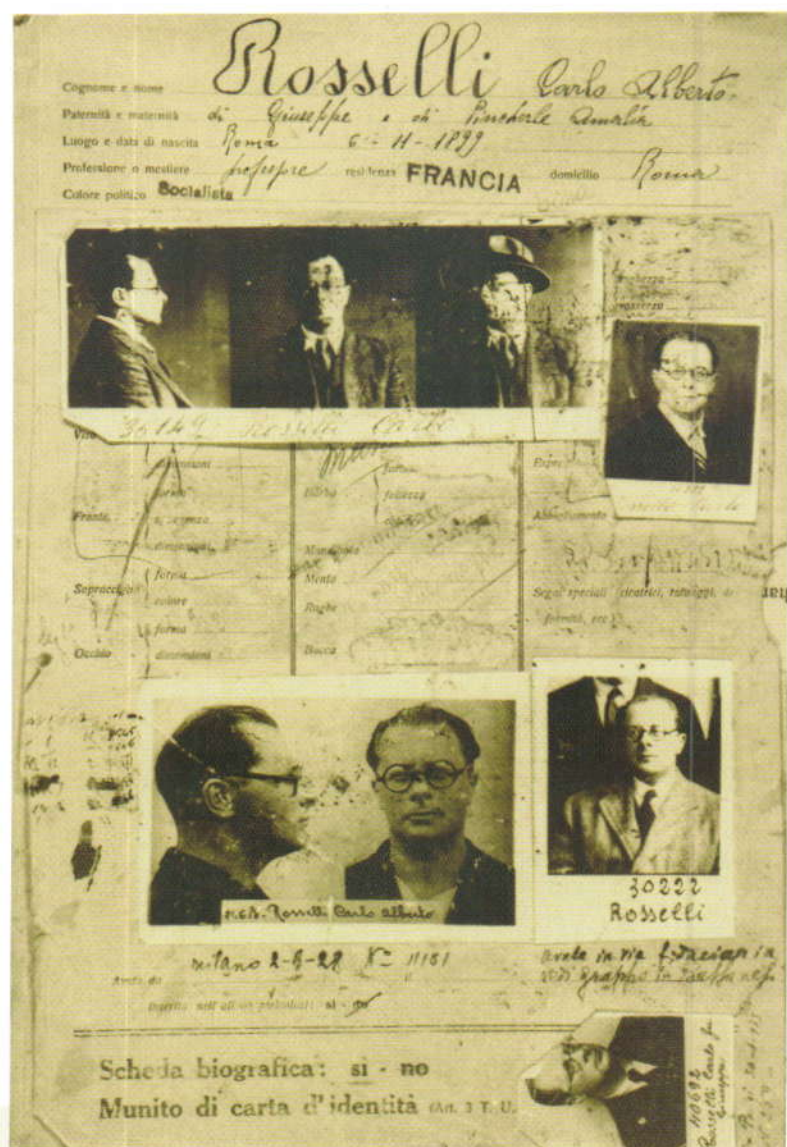
documento su un evento importante della "Storia" è un'occasione per dipanare il groviglio della "storia" singolare, per focalizzare le prospettive di oggi e di domani; ma questa è la questione politica della Storia. Un esercizio utile per l'Italia del revisionismo partitico, tutt'altro che storico, del remake dell'estetica sociale, il make up dell'etica politica, nell'ora della bassa marea dello Stato nazionale e nell'era di una deriva difficile da capire, da storicizzare, che tutti chiamiamo globalizzazione.

Roma, 7 giugno 2007 – ore 18 – alla Casa della memoria, in Via San Francesco di Sales, si presenta *Il caso Rosselli. Un delitto di regime*. Sono presenti gli autori del documentario, la regista Stella Savino, produttori e patrocinatori, testimoni, i figli, i nipoti, gli amici dei Rosselli; forse è presente la Storia, perché la memoria e la volontà hanno preso luce e parola. Sono passati settant'anni dall'omicidio, da quando molte coscienze reagirono come e quanto furono in grado di fare.

Parigi, 19 giugno 1937, 150.000 persone seguono il corteo funebre e sulle pagine dei principali giornali europei si parla dell'assassinio dei due fratelli antifascisti. Artisti ed intellettuali (tra gli altri André Breton, Pablo Picasso, Fernand Leger e Gaston Gallimard) accusano apertamente Mussolini di essere il mandante, mentre in Italia la stampa di regime monta l'ennesima campagna contro anarchici e comunisti. Il documentario si inoltra come un "giallo-vero" nel caso Rosselli, incrocia, giustappone nelle immagini, nei suoni, nei testi, le diverse testimonianze, la gran quantità dei diversi documenti, ricostruzioni d'ambiente e interviste dirette. (1) 51 minuti per dare conto della complessità dell'evento storico, per sintetizzare tutto e tutti, le vittime, gli esecutori (i cagoulards, gli incappucciati), le cause politiche, le interpretazioni degli storici, la ragione di Stato, le ragioni di Stato, perché intorno ai tre processi del caso Rosselli è cambiata la Storia dell'Europa, passando dalla seconda guerra mondiale alla guerra fredda (2).

Il film ricostruisce la vita di Carlo e di Nello, ricostruisce il contesto, ripropone la ricerca dell'eredità culturale del loro sacrificio. Carlo era "Giustizia e Libertà" come Nello era "Pensiero e Azione", uno l'eroe e l'eretico del Socialismo Liberale, l'altro l'intellettuale militante, lo storico mazziniano, allievo prediletto di Salvemini (3). Carlo era il grido "Oggi in Spagna, domani in Italia", l'uomo che pubblicò la verità su Guadalajara sputtanando il Duce. Nello, in mezzo a condanne al confino, esili, evasioni rocambolesche, azioni eclatanti di propaganda e di resistenza, combatteva pur sempre un'altra battaglia: la ricerca e la salvaguardia del "vero storico" contro le manipolazioni del fascismo che -come qualunque altra dittatura- mirava a cancellare il passato, a riconfigurare l'identità degli italiani grazie a pseudo racconti epici, allo sciovinismo culturale e alle leggi razziali.

Il caso Rosselli non appartiene solo alla Storia italiana del



Note al testo e al contesto

(1) Le immagini di repertorio sono tratte da: Istituto Luce; Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio; Pathé Gaumont; Cineteca di Bologna, Fondo Corona cinematografica; National Archivi. Il materiale fotografico utilizzato fa parte della collezione della famiglia Rosselli, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, della Fondazione Rosselli di Torino, dell'Istituto di Storia della Resistenza. I documenti della polizia politica sono conservati presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma. Il documentario ha ricevuto il sostegno della Fondazione Rosselli di Torino e del Circolo Rosselli di Firenze; del Comune di Firenze, della Regione Toscana, Regione Lazio, Regione Piemonte, dell'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte, con un contributo della "filmcommission Piemonte". Il film è disponibile in DVD.

(2) "In una Francia in cui comincia la crisi del governo del Fronte Popolare, una setta politico-terroristica, la Cagoule, agisce per realizzare un colpo di stato di destra. La Cagoule riceve mitra e bombe dal Servizio Informazioni Militari italiano in cambio

dell'assassinio di Carlo Rosselli (che intanto è stato raggiunto in Normandia, a Bagnoles-de-l'Orne dove trascorre la convalescenza per una ferita alla gamba, dal fratello Nello). I due italiani vengono barbaramente uccisi. Si celebra un primo processo in Francia, ma viene interrotto dall'arrivo dei tedeschi a Parigi. Si riprende nel dopoguerra, ma solo uno dei sette cagoulard membri del commando subisce una condanna; gli altri sono tutti provvidenzialmente in salvo. La Cagoule ha fatto la sua capriola: è passata dalla parte di De Gaulle. Il documentario ricostruisce anche come uno dei cagoulard, Jean Bouvyier, sia amico di famiglia e venga visitato in carcere dal ventenne François Mitterrand, allora simpatizzante di destra, prima della maturazione della sua svolta antinazista e della partecipazione alla Resistenza. Successivamente, Mitterrand, ministro, darà un salvacondotto per meriti resistenziali allo stesso Bouvyier, che fuggirà in America Latina. In Italia ci sarà un primo processo nel paese ormai liberato, ma Galeazzo Ciano (evidente mandante), diventato traditore, è stato nel frattempo fucilato dalla RSI. Imputati il capo del SIM, generale Roatta, che nel corso del processo, nel marzo 1945, viene fatto fuggire, il collaboratore di Ciano, Filippo Anfuso, e gli ufficiali del SIM, Santo Emanuele e Filippo Navale. Le condanne ci sono, durissime, fucilazione per Anfuso, ergastolo per gli



Titolo: Il caso Rosselli. Un delitto di regime
Regia: Stella Savino
Soggetto e sceneggiatura: Vania Del Borgo, Stella Savino
Produzione: DocLab (Marco Visalbaghi), Fox Channels Italy, in collaborazione con RAI TRE

altri, ma prima la Cassazione le annulla, poi, nel 1949 la Corte di assise di Perugia assolve tutti, chi con formula piena, chi, nei casi disperati, per insufficienza di prove. Calamandrei, sdegnato, parlerà di "giustizia suicida!". (tratto da: Valdo Spini, *Il sacrificio dei Rosselli, in pochi lo celebrano*, in: *La Repubblica* 10/06/2007). Le salme di Carlo e Nello verranno riportate in Italia solo nel 1951.

(3) Il ritratto di Gaetano Salvemini: "Gli uomini come Carlo, fuori d'Italia, squassarono la fiaccola della rivolta contro ogni vento ostile, in battaglie che sembravano, ma non erano, disperate. Gli uomini come Nello, in Italia, tennero viva la fiaccola nascondendola sotto il moggio. I due fratelli, associati nella vita e nella morte, simbolizzano le due Italie antifasciste: quella che si preparava nel silenzio e quella che apertamente lottava. Nei suoi elementi più puri l'Italia mai si arrese ai fatti compiuti" (in: Gaetano Salvemini *Carlo Rosselli, Scritti politici e autobiografici*, Napoli 1944).

(4) Il titolo annunciato è *The Miracle of St Anna* dall'omonimo romanzo di James Mc Bride. Spike Lee racconterà le vicende della 92° Divisione Buffalo dal punto di vista di un giovanissimi

socialismo e dell'antifascismo, non appartiene solo all'Europa, per sapere che all'opposto dell'acquiescenza c'è sempre stata la coscienza lucida per preannunciare la guerra, come ci sono sempre le capacità logiche di identificare le responsabilità. Oggi questa storia dei fratelli Rosselli e del loro assassinio può appartenere al mondo intero, ad ogni Paese che ha conosciuto e che conosce la guerra civile, ad ogni cittadino che sa benissimo che alle prime elezioni democratiche disponibili, poi, nelle liste elettorali spuntano i condottieri e i guerriglieri dell'altro ieri, che presidente della repubblica può diventare un ex partigiano, un ex camerata, un ex correligionario d'una riva o dell'altra, a nord a sud della linea, ad est ad ovest della cortina. Anche i processi del caso Rosselli ormai sembrano un "classico", con perfetti attori per ruoli scontati, quello del "generale senza ideologia", dell' "agente dei servizi segreti" che come un soldatino da truppa dichiara d'aver solo obbedito ad ordini superiori, del "personaggio di potere" che si ricicla da un organo all'altro del sistema, sceneggiature facili per latitanze, connivenze, omerità, omissioni. L'eredità, l'evidenza storica è quella che la ragione di Stato trova giustificazione nel dover svoltare pagina, tagliare con il passato, andare oltre, quando sappiamo bene che storicamente è impossibile farlo quanto pericoloso, dannoso, come qualunque rimozione, occultamento della realtà nota perché memoria condivisa.

In questa Italia, dove il cineasta afro americano Spike Lee vuole realizzare un film sul luogo di una strage nazista, quella di Sant'Anna di Stazzema in Versilia, tardivamente ricostruita e ufficialmente riconosciuta (4), sui luoghi dove la memoria ha sofferto, malcelata, ed ha voluto riemergere per quella che è, e per quello che vuole essere anche dall'altra parte dell'oceano, stiamo a guardare, perché la Storia siamo noi, perché ancora, come sempre, abbiamo tutto da vincere e tutto da perdere. (5)

mo soldato di colore William Perry. Il 12 giugno del 1944 le SS trucidarono 560 persone, donne e bambini.

(5) Una personale premessa alle considerazioni esposte è che l'invito alla prima del documentario, a comprenderlo, a commentarlo, ha corrisposto pienamente a fin troppi "addendi" dell' "identità culturale" di chi scrive: una 40enne, italiana, romana, politicamente di sinistra, antropologa per formazione e vocazione professionale, che ha il privilegio, grande, di conoscere Silvia Rosselli (la figlia di Nello e la sorella di Alberto testimone e protagonista nel documentario), di frequentarne l'amicizia e quindi ricordi e valori di vita, ed, ha l'opportunità, in quanto redattrice di *Eidos*, di un confronto diretto con la regista. Parlandone con Stella Savino, è importante sottolineare che se questo documentario esiste oggi è solo per passione. Unicamente con il sacrificio personale e con il lavoro volontario dei professionisti coinvolti, è stato possibile superare le difficoltà burocratiche ed economiche della realizzazione. Del resto, si sa che in Italia se di arte o di ricerca ci si vuole "occupare", tanto meglio se si può ricorrere al "babbo ricco", oltre che ai soliti "Santi in paradiso", che poi quello che rimane è ancora la passione, intellettuale o artistica che sia, solo la "maledetta-benedetta passione"! ●

Quando la Letteratura si fa Cinema

● **Luchino Visconti**

di Elisabetta Salvatorelli



Stendhal avrebbe voluto sulla propria tomba l'epigrafe: "Quest'anima adorava Cimarosa, Mozart e Shakespeare". La mia potrebbe essere: "Adorava Cecov, Shakespeare e Verdi".

(Luchino Visconti)

La *Terra trema*, *I Malavoglia* di Giovanni Verga, *Ossessione*, *Il postino suona sempre due volte* di Cain, *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, *Morte a Venezia*, Thomas Mann, *L'innocente*, Gabriele D'Annunzio, ed ancora, un omaggio alla lirica di Giuseppe Verdi in *Senso*. Solo alcuni esempi; è il cinema di Visconti, è la letteratura che abbraccia decenni di storia, è la storia stessa che nel cinema neorealista trova espressione tracciando un confine netto con il secolo precedente. Dopo Visconti, infatti, il cinema non fu più lo stesso. Cinema e Letteratura in Visconti è un legame indissolubile, anche in quei film dove apparentemente i libri non sembrano essere stati fonte primaria d'ispirazione. Ma Visconti nasce prima letterato e solo dopo trova nel cinema la sua strada. Ed è quindi giustamente a Luchino che Giovanna Taviani dedica i primi due CD della collana di audiovisivi dedicati al rapporto tra cinema e letteratura e indirizzati al pubblico delle scuole. Nell'introduzione del CD *L'autore e l'opera* si delinea il Visconti cresciuto più a libri che pane, visto che trascorse la sua giovinezza tra una guerra mondiale e l'altra, e iniziato alla "religione" di Proust dal padre che ebbe l'onore di "importare" in Italia il poeta francese.

I quattro capitoli seguenti sono dedicati all'intera produzione viscontiana da *Ossessione* del 1943 a *L'innocente* del 1976 che segna l'anno della morte del regista. Dal neorealismo al decadentismo, da Verga a Mann e Dostoevskij, passando anche per D'Annunzio, le locandine dei film si alternano alle copertine dei libri che hanno ispirato le sceneggiature, i suoi amici più cari, le persone che gli sono stati accanto nel lavoro ci parlano di lui, i suoi film ci raccontano con sensibilità moderna, unita ad una passione per l'arte, la letteratura, la musica, la Storia di un secolo. E proprio come in un libro, si vivono le speranze, gli ideali, i fallimenti, per poi rivolgersi con nostalgia ad un passato finito per sempre.

Dal testo allo schermo: La Terra Trema, è un'analisi del film con testo a fronte: *I Malavoglia* di Verga e il dramma vissuto dal "Ntoni viscontiano", nel tentativo di ribaltare la situazione di sudditanza delle classi sociali. Come in Verga, assistiamo all'agonia di una classe al tramonto, le inquadrature neorealistiche ci restituiscono l'orizzontalità della realtà, il dramma meridionale diventa tragedia del vivere e irrompe nella Storia facendo tremare la terra. Un'intervista a Francesco Rosi, allora aiuto regista assieme a Zeffirelli di Visconti, ci fa rivivere la passione, l'ardore, la sensibilità di Luchino verso i temi sociali, la sua estrema volontà di rappresentare la ribellione e il riscatto, ponendosi al di là delle forme e convenzioni, rivoluzionando di fatto il cinema italiano e mondiale, per sempre. ●



Dal testo allo schermo è una nuova collana di audiovisivi dal taglio interdisciplinare dedicata ai grandi film della storia del cinema, italiano e straniero, che si sono ispirati alla letteratura. Ogni video, di circa 40 minuti, è concepito come una sorta di monografia visiva dedicata ai singoli registi, italiani e stranieri, che hanno fatto della letteratura una delle fonti principali di ispirazione e che rappresentano un buon ausilio didattico per l'insegnamento in classe delle materie umanistiche tradizionali. Oppure è una puntata a carattere tematico, dedicata a un genere o a un tema.

L'obiettivo è quello di puntare sullo scarto che separa i due linguaggi, sulle differenze più che sulle analogie, poiché il cinema è prima di tutto *linguaggio* e non *sottospecie* della letteratura. Il problema della fedeltà o meno alla fonte letteraria di origine è dunque posto come un falso problema. Le interviste sono la collana portante dei video. Oltre al contributo di un critico letterario e di un critico cinematografico, che spiegano appunto i diversi linguaggi, attraverso l'analisi dei brani letterari e delle rispettive sequenze filmiche, si intervistano i testimoni che hanno partecipato direttamente ai set cinematografici, per capire più da vicino come abbia agito, sulla rilettura o lo stravolgimento di un classico, la fotografia, la scelta dei luoghi, la stesura di una particolare sequenza e l'interpretazione di un personaggio. Un attore cinematografico o teatrale legge in studio i brani dell'opera letteraria prescelta e le dichiarazioni degli scrittori e dei registi. Infine le sequenze dei film, altri brani estratti dagli archivi RAI o dei singoli registi direttamente interpellati sul tema costituiscono il supporto visivo del video.

Sul Sito www.palumboeditore.it, sono disponibili tutti i video. In corso di realizzazione: Angela Prudenzi, *Il giallo*. Seguiranno: Kubrick; Pasolini; Fratelli Taviani; Bertolucci; Bellocchio; Coppola; Cavani; Archibugi; Comencini: *tre donne, tre romanzi*.

La nuova collana di audiovisivi della G.B. Palumbo Editore è stata presentata a Roma il 3 aprile scorso, all'Auditorium Parco della Musica, con il patrocinio del Comune di Roma e dell'assessorato alle Politiche Culturali.

Romano Luperini (Ordinario di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Siena) e Giovanna Taviani (Autrice e Regista) hanno introdotto le tematiche, le caratteristiche e gli obiettivi dell'iniziativa editoriale ed hanno coordinato gli interventi previsti per l'incontro dibattito sui confini tra la letteratura ed il cinema. La circostanza speciale ha visto la partecipazione di Andrea Camilleri - che ha parlato tra l'altro della rinascita del giallo italiano - ed ha raccolto in una qualificata quanto vivace tavola rotonda, la testimonianza diretta di chi l'attività critica e cinematografica di Luchino Visconti l'ha vissuta, di chi ha condiviso e costruito un rapporto storico culturale tra cinema e letteratura italiana: Caterina D'Amico, Citto Maselli; Enrico Medioli, Gianni Rondolino, Francesco Rosi e molti altri.

Frank Capra

L'uomo sul trapezio

di Fabio Troncarelli

Alla fine di Settembre del 1933 William Saroyan, aspirante scrittore di origine armena, spedì a Whit Burnett, direttore dell'autorevole rivista *Story Magazine*, un racconto in cui aveva messo l'anima: *The daring young man on the flying trapeze*. Contro ogni previsione il racconto fu accettato: pubblicato nel Febbraio 1934, ebbe un grande consenso di pubblico e spalancò al giovane artista la via del successo. Whit Burnett era di origine irlandese ed era molto amico di Edward O'Brien, scrittore di origine irlandese nato a Boston; O'Brien, a sua volta, era amico di un altro scrittore di origine irlandese nato a Boston, Myles Connolly, che faceva lo sceneggiatore a Hollywood. Nel giro dei letterati irlandesi si parlò di Saroyan, come un astro nascente della letteratura (W. Saroyan, *Starting with a Tree*, in J. Darton, *Writers on Writing*, New York, H. Holt and Times, 2002). Appena Connolly seppe la novità non perse un secondo e spifferò tutto a un suo caro amico, il regista Frank Capra, che aveva quasi finito di girare un film a cui non credeva nessuno. Il film si chiamava *Accadde una notte* e sarebbe stato uno dei più grandi successi della storia di Hollywood, vincendo ben cinque Oscar.

Capra era italiano e da anni inseguiva invano il successo. Quando seppe che un giovane armeno, figlio di emigranti come lui e miserabile come lui, aveva scritto un racconto che piaceva a tutti prima di essere pubblicato, mentre il suo film non piaceva a nessuno prima ancora di essere finito, fu roso dall'invidia più nera. Senza contare che l'armeno concludeva il suo racconto col suicidio e questo, per uno come Capra, un emigrante rotto a tutte le difficoltà, compresi anni di vita da vagabondo sui treni, questo era veramente troppo. Ed ecco che il piccolo figlio di Bisacquino, il paese della Mafia più spietata e della fame più nera, ebbe un colpo di genio: prima di dare l'ultimo ciack, chiamò un'orchestra country tra le più squinzie (*Silver Screen Magazine*, Febbraio 1934: foto di scena) e improvvisò sul set una sequenza fuori copione in cui tutti cantavano *The daring young man on the flying trapeze*. Già, perché il titolo del racconto era in realtà il titolo di una



canzone, una vecchia canzone ispirata dal geniale equilibrista Jules Léotard, che raccontava le imprese e i misfatti di un acrobata sciupafemmine e spericolato, che incanta tutti con i suoi numeri sul trapezio. Saroyan aveva citato questa canzone con amara ironia: l'America aveva toccato il fondo della Depressione e non c'era più posto per la leggerezza e l'arte del funambolo. C'era posto solo per la morte che uccide l'arte e il gusto di vivere. Ma Capra non la pensava così. E voleva fare le scarpe allo scrittore armeno, sfruttando il suo inevitabile successo. La canzone dell'uomo sul trapezio doveva essere nel suo film, che sarebbe uscito contemporaneamente al racconto, il 22 Febbraio 1934. E doveva avere un significato diverso. Capra ordinò a tutti, attori e comparse, di cantare a squarciagola, compresa la riluttante Claudette Colbert, compreso l'impacciato Clark Gable: li incitò a lasciarsi andare, con foga, con allegria, sulle note sgangherate dei suoi suonatori da strapazzo, i cosiddetti Hillibilly. Risultato? Una delle scene più memorabili di tutta la storia del cinema. A cantare non sono attori e comparse: è tutta l'America che canta e si lascia andare, intonando con gusto una canzonaccia di cattivo gusto. Tutta l'America di Roosevelt, che aveva tanta voglia di una rivincita, che credeva ancora nella solidarietà da osteria, nella fratellanza da ubriachi che ripetono stonati le canzoni più triviali, più grossolane, più assurde, sfiatati, maleducati, felici. Quella canzone, infilata nel film all'ultimo minuto, esprimeva l'essenza stessa del film: il trionfo dello spirito dei pionieri, ancora vivo nonostante la crisi di Wall Street.

Il favore del pubblico fu così grande che in quattro e quattr'otto a Hollywood decisero di fare subito un altro film intitolato come la canzone, che sfruttasse la popolarità di Capra: il film fu diretto da Clyde Bruckman con W. C. Fields, William Brennan e Mary Brian nel 1935. Ma prima dell'uscita del film gli autori di Bracciodiferro (alias Popeye) batterono in volata i produttori di Hollywood e realizzarono immediatamente un divertente cartone animato con lo stesso titolo, in cui lo scorbutico Bracciodiferro si batte con l'uomo che vola sul trapezio che gli ha rubato Olivia. Il cortometraggio uscì il 16 Marzo 1934, diretto da David Fleischer. Inutile dire che è uno spasso.

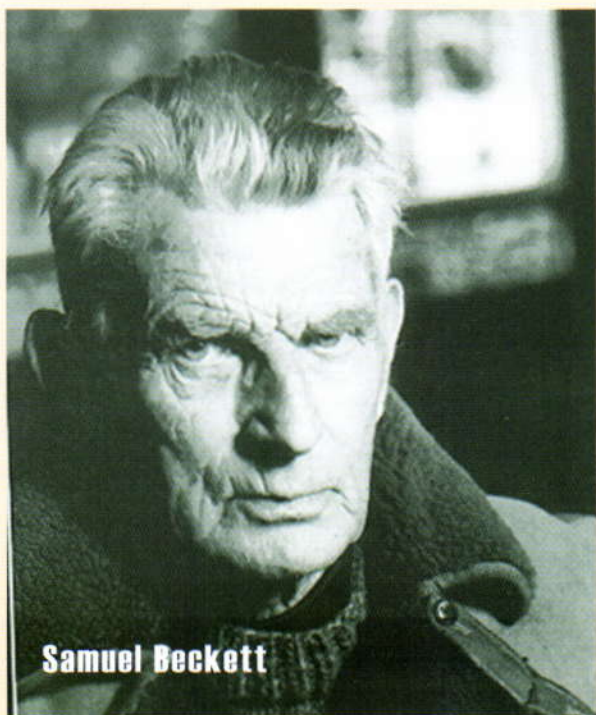
I lettori di *Eidos* mi perdoneranno se mi sono dilungato tanto. La storia che ho raccontato non la sa nessuno, né in Italia, né in America e la offro come modesto *scoop* alla nostra rivista: l'ho ricostruita io, studiando la vita dello straordinario regista Frank Capra. Ci dice molto sulla sua psicologia. Capra non si arrendeva mai. Ed era capace di fare un film come *Accadde una notte* e vincere cinque Oscar, senza una lira, senza l'appoggio del produttore, senza gli attori che voleva e senza neppure la musica. La canzone improvvisata sul set è infatti l'unica musica che si sente in un film che anticipa le aspirazioni moderne al "suono diretto", e piacque immensamente a tutti proprio per questo, proprio perché era spontanea e non era la solita pappia di Hollywood; così come, del resto, non era la solita pappia il film, che trasformò i suoi protagonisti in

simboli dell'America degli anni trenta, nonostante le loro resistenze. Clark Gable, trascinato nel film a sua insaputa, divenne un *sex symbol* perché recitava senza canottiera, sfidando il perbenismo dei suoi coetanei luccicanti di brillantina; e Claudette Colbert, che odiava il copione, divenne celebre non per i suoi sguardi stucchevoli e le sue pose da Greta Garbo, ma per le sue gambe, snelle e nervose, esibite con malizia per scroccare un autostop. No, non era davvero la solita America: padri imbranati, figli scalmanati, cronisti avvinazzati, rappresentanti infoiati, benzinai allampanati, affittacamere assatanati erano i meravigliosi interpreti di una Commedia assolutamente non divina, un fumetto disegnato da Plauto con l'aiuto di Pinocchio e Gianburrasca che brulica di chiacchieroni, di spacconi, di imbroglianti, di truffatori, di vanesi, di capricciosi. Insieme a loro apparivano immagini della Depressione, degne della macchina fotografica di Dorothea Lange: strade polverose dove sfrecciano cupe le prime automobili; poveri affamati, ammassati sui *Greyhounds* in viaggio verso il nulla; donne che aspettano ore e ore per fare una doccia; vagabondi nascosti su un treno che salutano gli spettatori con un amaro sberleffo. Il film fu un successo perché tutti si riconoscevano in quest'America raccontata senza peli sulla lingua, ma anche senza acredine. E perché invitava tutti a non disperare: a non suicidarsi come diceva Saroyan e invece a dare un calcio ai soldi, al successo e a ritrovare lo spirito dei pionieri, degli emigranti, di chi non ha da perdere altro che le proprie catene. Ad andarsene come vagabondi per la strada a cercare la propria strada: *on the road*, come fanno Clark Gable e Claudette Colbert e come faranno tanti anni dopo scrittori come Kerouac o attori come Peter Fonda in *Easy rider*.

La grande storia di una nazione si è incontrata con la piccola storia dell'individuo. Grazie a una canzone. Grazie all'invidia. Grazie all'ambizione. Grazie alla spontaneità del picciotto di Bisacquino. E proprio grazie a lui anche la psicoanalisi ha qualcosa da imparare. Non c'è alcun dubbio che Capra fosse un megalomane e un narcisista sfrenato. Probabilmente anche la sua reazione contro l'istigazione al suicidio di Saroyan era un meccanismo di difesa rispetto alle sue inconscie pulsioni suicide, che sono spesso l'altra faccia del narcisismo. Resta il fatto però che Capra è ancora oggi simpatico e travolgente e che il suo narcisismo ha anche un connotato positivo. Per dirla con André Green, esiste un "narcisismo di vita" e un "narcisismo di morte": un narcisismo patologico che distrugge e un narcisismo benigno, che ci aiuta a costruire. Solo in questo caso la storia del singolo può incontrare la grande Storia: solo quando lo slancio adolescenziale di chi non si arrende mai riesce a intercettare le aspirazioni inconscie di una collettività sul punto di arrendersi. Da questo incontro stravagante, come da un incontro d'amore, può nascere qualche cosa di insperato, una strana felicità che ci fa correre sulla corda senza pensare all'abisso sotto i nostri piedi, destreggiandoci su un filo come un funambolo, un giovane spericolato che innamora chi lo guarda. ●

Il Film ci guarda

di Michele Cavallo



Samuel Beckett

L'incontro tra Beckett e Keaton è descritto magistralmente da Alan Schneider nel suo *On directing "Film"* (pubblicato in Italia in Einaudi/Gallimard 1994).

Film incontrò inizialmente diversi problemi di distribuzione. Nessuno aveva voglia di rischiare con una pellicola in cui l'unica caratteristica di richiamo (la mitica faccia di Buster Keaton) veniva tenuta nascosta per quasi tutto il tempo. Keaton infatti è sempre ripreso di spalle o di tre quarti (è la soggettiva di Oc quella che si vede) e solo nella ripresa finale appare un primo piano. Nel 1965, tuttavia, il New York Film Festival propose una retrospettiva dedicata a Buster Keaton e uno dei curatori decise di proiettare anche *Film*. Fu un errore. Il pubblico della retrospettiva era costituito da fans di Keaton, chiaramente, non di Beckett. E il vedere il loro beniamino ridotto a burattino di una cervelletica sceneggiatura li spinse ad abbandonare la sala e a fischiare. Le cose andarono meglio, lo stesso anno, al Festival di Venezia dove *Film* ricevette un diploma di merito. Nel 1966 *Film* ricevette premi e diplomi di merito in quasi tutti i festival cinematografici cui partecipò.

Notizie tratte dal sito: www.samuelbeckett.it, a cura di Federico Platania.

Davanti allo schermo si è sempre tentati di ricostruire la trama di significati e magari di evocare una adeguata teoria del cinema. Ma in questo tentativo ci troviamo a un certo punto assoggettati allo schermo che ci sovrasta e ci contempla bonariamente, come a ricordarci che il cinema è già una teoria, pensa da sé e ci pensa. Anzi ci guarda.

Prima di essere vedenti (spettatori) siamo soggetti visti, esposti allo sguardo del film. Alcuni film mostrano questa facoltà in maniera straordinaria. Vorrei prendere un caso esemplare: *Film* di Samuel Beckett.

Nel 1963 la Grove Press di New York decide di realizzare *Project I*, una trilogia di sceneggiature cinematografiche affidate a tre protagonisti del teatro dell'assurdo: Ionesco, Pinter e Beckett. Per una serie di circostanze sarà solamente Beckett a mantenere fede all'impegno realizzando la sua sceneggiatura in brevissimo tempo.

La trama è costituita dai tentativi vani di un uomo di sfuggire allo sguardo della macchina da presa che lo braccia. Il film dura circa 22 minuti, è composto da tre sequenze prive di dialoghi, si apre mostrando Og (il protagonista) che tenta di sottrarsi allo sguardo di Oc (l'altro che coincide con lo sguardo della cinepresa e non è mai visto, se non nell'ultima scena). La cosa interessante è che il punto di vista della cinepresa non è presentato come la soggettiva di un personaggio ma coincide con lo sguardo dello spettatore che viene coinvolto direttamente nel campo dell'azione, quando ad esempio i personaggi guardano in macchina e sembrano reagire al nostro sguardo di spettatori (i due passanti, la vecchina e, alla fine, Og stesso).

Og cammina velocemente lungo una strada desolata, coprendosi il volto e cercando di sfuggire all'occhio che lo insegue. Noi stessi, in quanto spettatori che coincidono con il punto di vista della macchina da presa, non vediamo mai Og in volto, lo vediamo sempre da dietro, inseguendolo. Incrocia due passanti che perplessi vengono coinvolti nell'azione. La seconda sequenza si svolge sul pianerottolo del palazzo in cui abita Og, anche qui lo sguardo che insegue Og coinvolge una vecchietta che viene a mancare nel momento in cui incrocia "lo sguardo". La scena finale, la più lunga delle tre, si svolge nella stanza di Og. Qui il protagonista tenta di eludere e rimuovere dalla stanza qualunque cosa, animata e non, che possa rivolgergli lo sguardo, tutto ciò che ha occhi (il gatto, il cane, il pesce, il pappagallo), o sembra averne (una immagine alla parete, i due buchi sulla spalliera della sedia, i due occhielli sulla cartel-



lina delle foto), o tutto ciò da cui può emergere uno sguardo (lo specchio, la finestra). Rimuove, copre, nasconde ogni possibilità di sguardo dell'altro. Riuscirà a cacciare via con estrema difficoltà il gatto e il cagnolino che lo guardano, dando vita all'unica gag del film. Ma alla fine si troverà di fronte "lo sguardo" ineludibile e angosciante di Oc, che ora per la prima volta anche noi vediamo: è lui stesso, un doppio, Oc è Og. Oc che finora era eclissato nelle percezioni di Og, si è reso visibile proprio quando Og ha sottratto ogni "riconoscimento". È come se l'intero film fosse un percorso iniziatico di sottrazione. Come se nella percezione ordinaria delle cose il protagonista avesse intravisto il misconoscimento dello sguardo, come se nel campo della visione avesse visto qualcosa che è velato dall'immagine. E ora non può più non vedere lo sguardo dell'altro in ogni cosa. Troviamo qui un paradigma dell'oltrepassamento dell'immagine, della posizione speculare, la posizione grazie alla quale ognuno si riconosce come "io", nello specchio mi riconosco in un'immagine, e a partire da questa posso riconoscere l'immagine di un altro in quanto "esseri simili". Questo riconoscimento di essere dei simili ha come conseguenza logica il misconoscimento di Oc, di ciò che stava al di qua della mia immagine riflessa.

Ecco allora che la progressiva sottrazione della visione (Og ha un solo occhio) porta a far emergere lo sguardo-Oc, la dimensione più intima e misconosciuta. Ma la realtà ordinaria diventa insopportabile sotto il peso di questa percezione senza veli (ci vorrebbero tutt'e due gli occhi per ingannarsi meglio e continuare una vita normale). Invece il film si chiude con le mani che coprono anche l'unico occhio rimasto (o meglio, l'occhio e la benda), a sancire la fine del processo di sottrazione: l'emergere dello sguardo implica l'esclusione degli occhi. Il mito ci ha da sempre narrato di veggenti, vati, oracoli ciechi: ciechi erano Omero e Demodoco, così come gli indovini Fineo e Tiresia. Bisogna escludere gli occhi per "vedere".

Film mostra paradigmaticamente che: lo sguardo non appartiene all'occhio, né all'occhio del soggetto che vede, né a un occhio di un altro da cui si è guardati; lo sguardo sta dietro l'immagine, dietro lo schermo.

Film ci trascina dietro lo schermo lasciandoci intravedere lo sguardo che si nasconde dietro ogni immagine. Ci troviamo momentaneamente disidentificati da ogni immagine, contenuto, significato, riconoscimento. Posti di fronte allo sguardo puro, sguardo di nessuno e senza immagini.

Eppure proprio in questa disidentificazione, in questa cancellazione dello specchio-schermo, che non rimanda a una immagine ma allude solo allo sguardo dietro, avvertiamo un reale più denso della realtà ordinaria. Potremmo dire più in generale che il cinema è il luogo dell'apparire dello sguardo dietro le immagini, fa apparire qualcosa che la realtà di ogni giorno, al contrario, nasconde. La similitudine cinema-sogno non regge, anzi va rovesciata. L'apparire dello sguardo nel cinema, inquieta lo spettatore ponendolo di fronte al carattere illusorio della realtà in quanto trama di proiezioni e identificazioni.

Se la vista è il senso dello *spettacolo*, è anche il senso *dell'immaginario*, che permette al soggetto di vedere in ogni rappresentazione un riflesso di se stesso in quanto padrone di ciò che guarda. Il rapporto immaginario istituisce il soggetto in quanto padrone dell'immagine. Ma lo sguardo trascende l'immaginario in quanto apre una faglia nella padronanza dell'immagine, coincidendo con ciò che non vedo, che non so, con ciò che fa macchia. È per questo che lo sguardo è un al di là dell'immagine, in quanto materializzazione di una domanda soggiacente: Cosa non vedo? Cosa mi viene nascosto? Cosa dovrei vedere? Cosa ci si aspetta che io veda? Oc in *Film* incarna proprio tale questione del soggetto. Incarna il punto cieco della visione in cui qualcosa sembra essere invisibile, un punto altrimenti non rappresentabile, che segna l'assenza di immagine e di significato. Un punto che nel momento in cui emerge, fa diventare l'immagine un'alterità orrificata. Prima di queste incarnazioni lo sguardo puro viene segnalato solo dall'angoscia. In *Film* lo sguardo puro è quello della cinepresa, prima di svelarsi come Oc, doppio di Og. Fin quando possiamo identificare lo sguardo dell'altro siamo nella paranoia (gli occhi del gatto, del cane, del passante, della immagine ecc.), ma non nell'angoscia.

Guardare non è vedere oggetti, ma sentirsi interrogati e direi "angosciati" da uno sguardo disincarnato, e la risposta artistica è un modo per dare forma, immagine a questo sguardo informe, inquietante del mondo. Dalla cosa che sguardo emerge uno sguardo che mi assoggetta e mi interroga. •

Film (1963)

Di: Samuel Beckett

Regia: Alan Schneider

Con: Buster Keaton



Action

Scatole cinesi tra realtà e finzione

di Simone Mangoni

“Dopo tanti film cui ho partecipato come attore e altri come sceneggiatore, ho sentito impellente l’esigenza di dirigerne uno. È stata un’esperienza molto eccitante e stimolante sotto il profilo creativo, ma anche faticosa. Credo che d’ora in poi sarò molto più comprensivo verso i registi con cui mi capiterà di lavorare. L’argomento? Mi è sembrato quasi scontato: un film nel film”.

Film nel film, metacinema, la fiction che riflette su se stessa e ha tanti modi per farlo. “Ho scelto la chiave comica, o meglio tragicomica, in quanto quelle della commedia sono le corde che, come sceneggiatore, ho sempre prediletto e con cui mi sento più a mio agio”.

Così Giorgio Caputo, attore, sceneggiatore, nonché collaboratore della nostra rivista, commenta il suo riuscito esordio alla regia con il cortometraggio *Action*. Il titolo già svela, in parte, il gioco di scatole cinesi: “Action”, infatti, è il genere del film – un cortometraggio d’azione – ma anche il grido dei registi che da sempre comanda al set il via alla scena.

Bordo piscina di una lussuosa villa che ricorda vagamente atmosfere primi anni ottanta, alla *Miami Vice*. Due tizi dall’aspetto poco rassicurante stanno picchiando violentemente un uomo in costume e accappatoio. Allo spettacolo assiste indifferente, sdraiata su una chaise longue, una formosa donna in bikini, che cerca distrattamente musica alla radio. La sequenza è estremamente violenta. I colpi sono portati con grande precisione e freddezza. I due aggressori non dicono una parola. Unici rumori i colpi inferti e i rantoli dell’uomo che li riceve.

Ormai ridotto allo stremo, il volto pieno di ecchimosi e di sangue, il pover’uomo soccombe sotto le percosse dei suoi aguzzini, restando in terra esanime. I due picchiatori si

guardano. La faccenda sembra conclusa. Uno di loro, però, torna sul corpo inerte e riprende ad infierire con una serie di calci. All’apice della violenza la scena è interrotta da uno stop fuori campo: siamo sul set di un film e quella che abbiamo visto non è che una delle sue sequenze. Alla violenza della prima scena si contrappone ora la comicità della seconda mentre la parodia di un set cinematografico prende vita. Un finale a sorpresa lascerà lo spettatore con un sorriso amaro.

Protagonista del film è un insolitamente comico Ivano De Matteo – attore (*Verso Sud*, *Velocità massima*, *Luce dei miei occhi*, fra gli altri) e regista (*Ultimo stadio*) – che nel gioco di piani tra realtà e finzione, interpreta il regista del corto.

“Con Ivano ho un ottimo rapporto. Mi ha diretto più volte, sia al cinema che in teatro. Quando ho scritto la storia ho pensato immediatamente a lui, non solo per la confidenza che abbiamo, ma anche per la sua grande vena comica, così poco sfruttata nelle cose che solitamente gli offrono”.

Accanto a De Matteo compagno, tra gli altri, Giada Fradeani, Pierpaolo Lovino, Kristina Volta, Mauro Gualandri, Verdiana Battaglia e Barbara Meda, formando una colorata galleria di personaggi molto ben caratterizzata. “I miei personaggi sono delle caricature esasperate di stereotipi che tutti gli addetti ai lavori conoscono bene. Ci siamo divertiti molto a trovare gag e dialoghi che, ben oltre il realismo dei personaggi, riuscissero ad evocare, in qualche modo, una verità più “vera” della realtà stessa. Il lavoro con gli stuntmen, poi, è stato davvero esaltante”. Il film è girato con tecnologia digitale (HDV), sempre più utilizzata dai giovani cineasti italiani e stranieri. “La scelta del formato HDV è stata dettata da ragioni di natura estetica, non-



ché dalle dimensioni ridotte della macchina da presa, che si prestavano perfettamente a rendere quella dimensione di back-stage che volevo rappresentare e lo *stile rubato* che ho voluto imprimere al film con la macchina a mano”.

Giorgio Caputo ha sempre manifestato un grande interesse per i cortometraggi, non solo interpretandone, ma anche scrivendone molti, poi realizzati da altri registi. “Il cortometraggio oggi non ha un gran mercato. Viene utilizzato prevalentemente come biglietto da visita per registi emergenti che vogliono mostrare le loro capacità. Garantisce validi esercizi di stile troppo spesso, però, intorno a storie tronche che meriterebbero ben altri tempi di svolgimento. Per me il corto esiste indipendentemente, in quanto racconto breve la cui forza risiede proprio nella sua brevità. Ritengo sia una caratteristica che si adatta particolarmente ai nuovi linguaggi contemporanei: rapidità, leggerezza, esattezza sono i suoi caratteri essenziali. Non è un caso che corrispondano ad alcune delle parole chiave individuate da Calvino come elementi fondanti del nuovo millennio (*Lezioni americane*)”.

Un esordio riuscito, mai pretenzioso, puntuale e attento. Possiamo considerare *Action* un prova generale per il debutto al lungometraggio? “Non so, non vorrei correre troppo. Anche se sono contento del risultato devo ancora capire molte cose della regia prima di compiere un passo così importante. Forse al momento sono più attratto dall’idea di un documentario. Per giunta la situazione del nostro cinema non mi sembra aprire molte opportunità ai giovani registi, gente molto più preparata di me che aspetta la propria opportunità da anni”.

A Giorgio Caputo e a tutti gli altri il nostro in bocca al lupo. ●



Giorgio Caputo

33 anni, nato a Napoli, studia recitazione tra Italia e Stati Uniti. Tra il 1996 ed oggi partecipa come attore a diversi film per il cinema e la televisione, mentre parallelamente continua a lavorare come sceneggiatore in numerosi progetti. *Action* è il suo primo cortometraggio come regista.

Titolo: Action

Regia: Giorgio Caputo

formato: HDV 720p

durata: 8min

fotografia: Raoul Torresi

produzione: TUP & FILM-ON PRODUCTION

cast: Ivano De Matteo, Giada Fradeani, Pierpaolo Lovino, Mauro Gualandri, Mirko Zmerla, Mauro Caterini, Kristina Volta, Verdiana Battaglia, Barbara Meda, Simone Mangoni, Gianni Manusacchio, Giorgio Zancarli, Raffaele Conte, Luan Scaringella

Quella forte necessità di scrivere

di Barbara Massimilla



Francesco Piccolo vive a Roma in uno dei quartieri preferiti dagli artisti. Mi colpiscono la sua curiosità e l'energia, la forte presenza, è difficile immaginarlo chiuso in una stanza a scrivere...*«eppure la sua attività è intensa perché scrive anche per il cinema ed ha pubblicato un libro sui metodi degli scrittori»*.

BM: C'è un passaggio in *Scrivere è un tic* a proposito di quanto sia interessante fare un giro nel mondo della scrittura per comprendere gli sforzi costanti e la fatica di uno scrittore; hai raccolto riflessioni di scrittori sullo scrivere, leggendolo sembra di fare una passeggiata nella loro vita creativa.

FP: Non ricordo... tendo sempre a dimenticare i miei libri, ho un atteggiamento stranamente immemore. Alla presentazione della nuova edizione di *Storie di primogeniti e figli unici* mi hanno citato un racconto che non ricordavo più... forse hanno sospettato che non fosse opera mia.

BM: Scrivere è anche mettere una distanza, separarsi da un contenuto che nell'essere trascritto appartiene a se stesso, alcuni dicono che un libro è come una creatura che lasci

scivolare nel mondo. Nel rileggere i propri libri a volte si prova spaesamento, si sente che appartengono ad un'epoca diversa della vita.

FP: L'intimità, la verità, la sincerità, la spudoratezza di quando scrivi devono essere bilanciate da questo distacco. Se percepisci che le cose che scrivi ti appartengono anche quando sono lette dagli altri, sarebbe veramente spaventoso; quanto più sei coinvolto emotivamente, tanto più tendi a separarti dai tuoi scritti quando diventano proprietà dei lettori. Appena possibile, le tue storie le 'cacci' di casa.

BM: Da una prospettiva transpersonale potremmo anche dire che lo scrittore è un tramite. Si è attraversati dalle storie, le filtriamo, ci bagnano e poi continuano a diffondersi oltre noi stessi.

FP: Per uno scrittore sono quasi intrinsecabili le parti di fantasia, realismo, narrazione orale che lo hanno raggiunto, e ciò accade proprio perché si è attraversati. Il punto focale è che quando lavori la 'materia', dimentichi sempre da dove ti arriva. In uno dei racconti di *Storie di primogeniti e figli unici*, una madre raccomanda al figlio maggiore



di tenere per mano il fratellino, di proteggerlo mentre camminano sulla strada, e lui immagina che la madre preferisca la sua morte a quella di suo fratello. Quando è stato pubblicato il libro, i miei genitori si sono chiesti se questa storia fosse stata la mia poiché sono primogenito. Non so rispondere alla loro domanda, il racconto ha sostituito qualsiasi realtà, il fatto accaduto è stato seppellito dalla narrazione... la narrazione se ne impadronisce e cambia i connotati della realtà.

BM: Riguardo agli intrecci tra vita e storie nel percorso psicoanalitico, da alcuni frammenti di verità storica del paziente si costruisce, condividendola con l'analista, una struttura narrativa che il soggetto riconosce e a cui conferisce valore di autenticità.

FP: A proposito di ricostruzioni ci sono storie di cui vorresti impadronirti perché ti ricordano la tua. Operi un rimodellamento di queste storie filtrandole al tuo interno ed eliminando le somiglianze che desideri omettere. Queste sono riflessioni a posteriori, perché la coscienza di quanto le storie abbiano una loro potenza su noi stessi, non

è mai presente mentre si sta scrivendo.

BM: Forse si tratta anche di automatismi, lasciarsi trascinare da un estro sospendendo ogni giudizio.

FP: Automatismo è una parola esatta rispetto al lavoro quotidiano dello scrittore; Rilke diceva che il compito di uno scrittore è quello di tenere sempre pronta e lucente la stanza degli ospiti, in modo che se un giorno l'ospite dovesse arrivare all'improvviso, la sua stanza è già pronta – è sempre pronta. Talmente pronta, che presi dall'automatismo della scrittura, non sai neppure se l'ospite silenzioso è arrivato e in quale istante è sopraggiunto. Aggiungerei che per chi fa il mestiere dello scrittore è fondamentale che la vita con l'ospite o senza l'ospite sia sempre uguale...

BM: Lo riconoscerai in seguito?

FP: Speri di riconoscerlo.

BM: Hemingway diceva che ogni sera, prima di cadere nel sonno, dovrete salutarti con un'idea che ti accompagnerà durante la notte per lasciarla sedimentare dentro di te. A proposito d'inconscio e scrittura, hai mai avuto un'esperienza psicoanalitica?

FP: Sono uno di quelli che, anche a torto si difende dall'analisi, perché sono convinto che la scrittura possa rappresentare un percorso simile. Non c'è alla base alcun fondamento teorico ed è errato pensarlo, ma cerco di sostenerlo con ingenuità: quanto meno le cose si mettono a fuoco, tanto più c'è da mettere a fuoco scrivendo. L'analisi m'interessa tantissimo, mi rendo conto che ho una difesa ingiustificata della creatività poiché esiste un lunghissimo elenco di artisti che hanno fatto analisi. Sento che questo rapporto con l'inconscio può essere tenuto a bada in virtù della scrittura. E' come se lo scrivere mi preservasse un campo più esteso, una sorta di pensiero primordiale che mi fa sentire abbastanza indifeso e complesso per affrontare la narrazione.

BM: Forse vuol dire stare sufficientemente bene? Come accade per chiunque altro uomo un artista può sentirsi imbrigliato dal dolore, ci sono artisti che esprimono cose mirabili, ma le proprie vite si reggono su un equilibrio instabile. L'analisi interviene solo per lenire la sofferenza, non è detto che in un'analisi non vissuta come normativa, ma come estensione di uno spazio di creatività e condivisione, non possano aprirsi ulteriori spazi ed aggiustarsi quel frammento di sé che alimenta il dolore di vivere. Si è sciolto il pregiudizio che l'analisi possa limitare i processi creativi.

FP: Non ho dubbi, non voglio fare teorizzazioni, è solo una questione personale, non riguarda affatto la creatività che è

sempre in gioco in qualsiasi momento. In fondo ogni persona che scrive si sistema la vita nel modo che ritiene opportuno per assicurarsi una quotidianità, il vero punto d'equilibrio che cerco nella mia vita consiste nella possibilità e nella capacità di poter scrivere ogni giorno.

BM: Un esercizio costante di riflessività e di rapporto con le proprie emozioni che acquista consistenza nella dimensione artigianale dello scrivere.

FP: Essere molto in compagnia di sé stessi, la scrittura è un'applicazione solitaria, la solitudine è il punto fondamentale, a volte è anche eccessiva. Scrivere per il Cinema, ha liberato in me quella quota di creatività legata alla comunicazione e condivisione con gli altri, mi ha offerto l'equilibrio tra la solitudine e la condivisione creativa.

BM: Nel Cinema è l'immagine che si fa portatrice della narrazione, quali sono per te le differenze più significative nell'oscillare tra Cinema e Letteratura?

FP: Scrivendo per il Cinema mi alleo con il lavoro successivo anche se non mi riguarda più in modo diretto. La sceneggiatura è solo una fase, necessaria ma non sufficiente. La storia che hai scritto 'lievita', diventa più grande di quello che hai scritto, perché in fondo quello che hai scritto ha un doppio valore, ha sia un valore autoriale e sia un valore d'uso, come se fosse uno 'strumento'.

Quella storia è nata per essere disposta a diventare altro. Mentre scrivo una sceneggiatura cerco di conferirle una qualità di scrittura, di visibilità; quanto più è conclusa e nitida, tanto più la si può usare come strumento, la si può modificare per inventare qualcos'altro. Si tratta di costruire una rete talmente forte che può contenere al suo interno qualsiasi cosa, anche se fai dei cambiamenti la rete ha una sua tenuta. Se il personaggio che descrivi ha una spina dorsale vera, il regista e l'attore sul set possono cambiare anche tutti i dialoghi, perché quel personaggio continua a parlare una lingua propria. Per chi scrive è molto interessante il rapporto tra l'idea di storia conclusa e di storia che deve ancora realizzarsi.

BM: E' lo sviluppo di tutto ciò che hai racchiuso nella parola scritta che si fa realtà cinematografica.

FP: Uno sviluppo che si snoda nella dinamica della condivisione con gli altri. Fellini diceva che del Cinema bisogna accettare tutto, se invece ci si avvicina al Cinema con l'idea di voler prendere per sé solo il meglio, alla fine si finisce per non amarlo e per essere infelici. Si tratta di un processo creativo che nasce dalla scrittura e arriva fino al montaggio e alla proiezione, anche se la regia resta la vera autorialità.

BM: Un work in progress, un lavoro collettivo, durante il quale mantenere i nervi ben saldi. Quando hai scritto il "Caimano" c'è sempre stato un feedback con il regista?

FP: Più che i nervi saldi bisogna avere un buon carattere, è necessario 'allearsi' e scrivere assieme a persone che c'entrano con la tua vita, a cui assomigli e che ti assomigliano. A volte si scrive in tre in una stanza, *Il Caimano* l'abbiamo



scritto così. A tratti ci sono momenti di tensione e di scontro, momenti in cui uno pensa bianco e l'altro nero. Due elementi fondamentali sono alla radice di tutto: il fatto di avere un obiettivo comune, per cui le divergenze non sono prese di posizione ma strade, ed insieme si cercano sempre le strade migliori; il secondo è che raccontare e scrivere una storia di per se rappresenta una situazione che crea alleanze, unisce e non separa. In fondo ci sono personaggi che hai creato insieme, a cui hai dato dei vestiti, un modo di parlare, di essere. Non mi piace mai parlare di magia, ho pudore e sono situazioni difficili da descrivere, ma quando si scrive insieme si costruisce un 'punto' equidistante da tutti.

BM: Circola eros.

FP: Circola un'intimità violentissima, è un'incredibile corsa verso l'intimità, anche molto eccitante. In breve tempo costruisci un rapporto, conosci la vita dell'altro, si crea un mondo dentro il quale si genera intimità, erotismo, non si è più delle singole persone ma un gruppo. Un gruppo non ha soltanto delle difficoltà, ma possiede anche la forza del gruppo, specialmente quando si è costituito. Credo che le difficoltà di un gruppo consistano soltanto nel costituirsi come tale.

BM: L'aspetto più affascinante tra la solitudine dello scrittore e lo scrivere dello sceneggiatore, consiste dunque nella comunicazione e nell'incontro con l'altro, nell'intrecciarsi di questo tessuto gruppale.

FP: Quando cominciai a scrivere per il Cinema temevo che mi togliesse energie, invece poiché sono due luoghi creativi diversi non tolgono energia l'uno all'altro, ma si alimentano a vicenda.

L'esperienza cinematografica ha influenzato la mia scrittura liberandomi dall'esigenza di attenermi alle trame, i miei ultimi libri sono narrazioni con trame liberissime, mi sento in questo uno scrittore proustiano. I miei ultimi libri, *Allegro Occidentale* e *L'Italia spensierata* sono reportage, narrazioni, saggi, difficilmente collocabili in una sezione definita. Mi hanno chiesto di trasformare i miei primi libri in film, ma con questi testi più recenti è quasi impossibile, sono diventato uno scrittore sempre meno traducibile per il Cinema.

BM: La tua passione per la scrittura si è fatta strada quando eri molto giovane...

FP: Iniziai a scrivere pensando che sarebbe stata la mia occupazione principale, anche segreta, senza alcuna velleità; come si sogna di segnare un goal in uno stadio dei mondiali all'ultimo minuto, così si sogna di diventare uno scrittore. In ogni caso un sogno che non sarebbe accaduto veramente e che poteva far parte dell'immaginario elettrizzante che ogni tanto ti metti dentro e che ti fa godere... ero troppo lontano dal mondo, per me Caserta era l'ultimo luogo della terra.

BM: Continuerai con un piede nel Cinema e uno nella narrativa?

FP: Credo che continuerò così, ho rinunciato a scrivere per

Diario e per i giornali, ma come tutti quelli che scrivono non faccio previsioni oltre i prossimi due anni.

BM: Cosa alimenta la tua vena, altre forme d'arte, la vita reale?

FP: La vita reale e soprattutto m'interessa molto alle persone. Seguo l'arte e sono curioso di politica, sport, e poi la famiglia, mia figlia, l'amicizia.


BM: Una grande espansività... sei un casertano doc con la capacità innata di stare ovunque.

FP: Mi sento radicato nella contemporaneità, immerso nell'epoca in cui vivo. Ho un rapporto difficile con le storie costruite, anche come lettore... mi annoiano, mi sembra che la prima persona disinteressata a quella storia sia chi l'ha scritta, dopo aver letto le prime pagine percepisco se c'è una vera portata emotiva che ti trascina dentro la narrazione. Deve esserci una necessità forte e molto seria in chi scrive, a volte invece la storia è fine a sé stessa, comprese le trame che riguardano fatti di cronaca, tra le righe ti accorgi che anche all'autore non gliene importa niente e pensi, allora, perché dovresti provare tu un interesse specifico per quella storia. Non si tratta di documentarsi e di scrivere. La mia vita ha un gran peso insieme alle vite degli altri. Penso che uno scrittore racconti sempre di sé, mescolando insieme cose viste o sentite da altri, cose che ha immaginato, cose desiderate e intraviste che avrebbe voluto gli accadessero nella realtà. I libri debbono necessariamente riguardare chi li scrive in maniera molto forte. ●





HAT FULL OF RAIN



Julian Schnabel: un percorso creativo contro la morte

di Renata De Giorgio

Non è facile definire il profilo artistico e avvicinarsi alla personalità di Julian Schnabel senza il ricorso ad aggettivi forti: esuberante, imprevedibile, sconvolgente, ipervitale, scalpitante, entusiasta. Il primo incontro con i suoi dipinti è sicuramente spiazzante: tele sovradimensionate comunicano prontamente una ipertrofia espressiva ed una energia debordanti, suggeriscono una ispirazione dirompente e continuamente cangiante e fanno presagire una personalità incontenibile e monumentale come il suo aspetto fisico: una specie di gigante con un corpo possente, niente dell'artista esangue pallido *maudit*, una testa piena di capelli barba e baffi neri, sempre addobbato con camicie e pantaloni da estate permanente, la sua stagione del cuore.



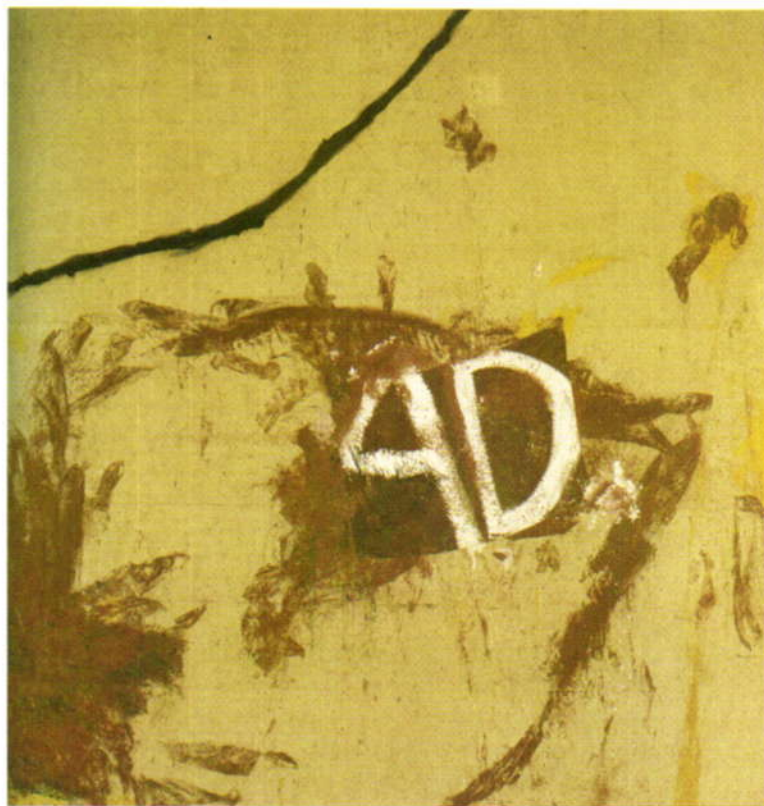
immagine pag 50:
Untitled (Monjas de Calle con Buen Ojo y jamon)
immagine pag 51:
In alto
Gimme and Chance to Gamble My Stuff back
in basso
Anno Domini 1990

Racconta di sé: *“mi piace dipingere all’aperto: Il mio studio è senza tetto...mi posso allontanare di più dai dipinti e vederli sotto varie luci nelle diverse ore del giorno. Il tempo altera anche i dipinti. Macchie, pioggia, muffa, scoloriti dal sole, accidentati, trascinati dal vento...E’ un sistema in attivo. La libertà dei materiali è posta nell’acqua e nella luce del giorno, ogni estate”*. Chi lo ha visto dipingere parla di una modalità di lavoro forsennata, di un corpo a corpo con l’opera, di una “passione totale”, di un abbandono felice, di una specie di transfert nel mezzo pittorico capace - ci racconta lui stesso - di risolvere un malessere, una irrisolutezza inquieta, un senso di inutilità. *“Voglio che la mia vita sia incorporata nel mio lavoro, schiacciata nella mia pittura.”*

Figlio di un ebreo ungherese emigrato negli States, dalla provincia texana approda giovanissimo nella New York degli anni Settanta, cresce nel clima della young american art, ne assimila il desiderio di elaborare la vitalità propria al pragmatismo americano secondo modalità non allineate con il sistema; ricerca le sue origini, la storia, il passato, il tempo in ripetuti viaggi nella Spagna di Velasquez, Rubens, Goya, Gaudi, nell’Italia di Giotto, Beato Angelico, Caravaggio, De Chirico; sceglie di lavorare e vivere tra gli Stati Uniti e la Spagna, i due luoghi elettivi della sua anima.

Il successo internazionale con i famosi *Plate Paintings* e la reputazione di caposcuola e testa di ponte per il XXI Secolo, non sembrano aver placato la spinta a cimentarsi con una molteplicità di linguaggi, già presente nella scelta simbolica di ispirarsi, in uno dei suoi dipinti inaugurali, al mito della Torre di Babele. Tale sollecitazione si è nel tempo trasformata in una sfida che ha fatto di Schnabel un artista multiforme e metamorfico le cui opere suggeriscono già al primo impatto la messa in campo di una ricerca inesauribile, di un incessante e audace viaggio nel tempo e nello spazio alla scoperta e alla testimonianza di sé e del mondo: l’immagine di un fiume in piena di forme e colori, e dello sforzo di contenerlo e comporlo senza spegnerne la vitalità.

Non solo dunque pittore, ma anche scultore, fotografo, scrittore, designer, regista, un artista difficilmente inquadrabile all’interno di una corrente o di un manifesto estetico caro alle avanguardie della prima metà del XX secolo. Si potrebbe azzardare una sua collocazione nell’espressionismo astratto di Pollock o di de Kooning, enfatizzare un certo minimalismo manieristico o quant’altro ma suonerebbe riduttivo: vale la pena pensarlo come un artista totale o meglio “integrale”. A me sembra cioè che l’integrazione sia la sua grande ossessione, sia il tema forte coglibile in tutta la sua opera pittorica presente nella recentissima mostra antologica approdata a Roma, nelle sale di Palazzo Venezia: uno spazio non casuale, assolutamente in linea con l’idea di Schnabel



che il contesto fisico, il luogo dove esporre l'opera, l'ambiente che la circonda e contiene abbia una importanza sostanziale nel senso concreto e metaforico di una interazione e integrazione audaci che cambiano il senso di entrambi. Le sale importanti e imponenti di questo edificio principesco, occupate dalle sue tele sovradimensionate, ne venivano infatti stravolte e apparivano un contenitore che a stento riusciva nell'intento, malgrado la dignità della loro storia e il peso del passato.

Come dire che per Schnabel l'arte deve sfidare non solo il tempo ma anche lo spazio, espandersi fino al limite della rottura. Lo spettatore, percorrendo la sequenza di sale in cui campeggiano le sue tele, è alle prese con una vertigine non solo spaziale: il vocabolario artistico di Schnabel è certo inusuale ma anche spiazzante per l'ampio spettro di contenuti ed elementi stilistici materiali e simbolici e per le nuove prospettive che ogni quadro sembra aprire sul processo creativo e il suo mistero. L'impressione è quella di una mostra collettiva o che più artisti abbiano lavorato alla stessa tela dove convivono e si confrontano elementi contraddittori e sull'orlo della disintegrazione: il figurativo e l'astratto, la parola e l'immagine, lo stabile e l'instabile, il bilanciato e lo sbilanciato, il tratto pittorico denso e corposo e il segno sottile, il cromatismo intenso e travolgente accanto a quello tenue e sfumato, caoticità e ordine. Sembra una pittura contro le regole della pittura, la proposta di una libertà artistica assoluta che non vuole approdare ad uno stile definitivo e costrittivo ma espandere il ventaglio delle risorse e dei materiali usati, tradire le attese, "lacerare la lucida superficie del conformismo e dell'ordine americani", sorprendere. Nei dipinti più rappresentativi la pura materia pittorica, la realtà estetica, evocativa di forti sensazioni cromatiche, accoglie pezzi di realtà preesistenti, fotografie pezzi di pelle o di legno- *objets trouvés*- già esposti alle intemperie e all'usura del tempo, già utilizzati e dunque già carichi di una loro storia e destino. Come le lettere dell'alfabeto e le scritte ricorrenti: "per me sono reali, servono a definire lo spazio, sono elementi pittorici che hanno anche una connotazione sociologica, storica, temporale". La tensione unificante che ne risulta è tra personale e collettivo, tra individuale e universale, tra passato e presente, tra oriente e occidente, tra vecchio Mondo e nuovo Mondo a suggerire che l'uno non può fare a meno dell'altro in una complementarità che avvicina alla completezza. Parimenti Schnabel non usa abitualmente la bianca e neutrale tela ma superfici eterogenee ciascuna portatrice della voce del proprio mondo: tela cerata, sfondi del teatro Kabuki, rivestimenti del pavimento dei ring di pugilato, grandi superfici di seta rosso scuro, resina liscia, segmenti di carta da parati, tendoni di plastica di una macelleria delle montagne dell'Atlante, frammenti ceramici. Tutti questi materiali insoliti e logorati dal tempo

si aprono così ad una nuova seconda vita, ad un diverso destino e significato grazie alla sua straordinaria capacità di trasformare, "di creare storia dal quotidiano e di rendere storico il consueto". Ma tale sforzo alla riorganizzazione e all'integrazione di elementi eterogenei secondo un nuovo livello di complessità rimane in ogni modo sempre difficile, precario, in bilico: le lucide superfici compaiono allora lacerate o compromesse da forti linee bianche, da sgocciolamenti e sbavature di colore; la scelta astratta è spiazzata dall'inserimento di elementi simbolici o figurativi e la resa finale rimanda comunque alla presenza e alla passione per la dissonanza, per la caoticità, per la frammentazione o per la collisione: uno stravolgimento difficile da domare, il gusto per la provocazione e il paradosso o meglio, a mio giudizio, la consapevolezza che nulla è per sempre, che tutto fluisce, evolve si trasforma perennemente nel tempo e nello spazio, anche l'Arte con la a maiuscola. Vivere, comprendere e apprezzare questa dimensione dell'esistente forse equivale ad essere liberi.

Le incursioni nel cinema sono approdate alla regia di tre film sulle vicissitudini di artisti in qualche modo esemplari per aver sostenuto, fino a morire, la tensione o, se si vuole, il sottile equilibrio tra vita e morte, tra pienezza esistenziale e distruzione nella costante ricerca della libertà dalla prigione dei condizionamenti culturali, politici estetici ed anche fisici. Nel 1996 l'esordio nella regia è con un film sul giovane pittore newyorchese J. M. Basquiat, nel quale, a mio giudizio, la creatività è messa in ombra dalla curiosità per il personaggio e dal desiderio di testimoniare la breve parabola nella intensa New York degli anni Ottanta. Nel 2000 scrive e dirige il film *Prima che sia notte* dedicato al poeta cubano Reinaldo Arenas che, da recluta entusiasta della rivoluzione castrista si trasformerà prima in vittima e poi in esule disperato della svolta dittatoriale a Cuba. Quest'anno al Festival di Cannes ha conquistato il premio per la regia con *Lo scafandro e la farfalla* ispirato all'omonima autobiografia di J. D. Bably, un giornalista francese completamente paralizzato da un grave incidente, che ha dettato, da questa reclusione nel corpo, le sue memorie con il solo movimento della palpebra sinistra. Una sfida coraggiosa che Schnabel ha raccolto e voluto celebrare con la macchina da presa. Non mi è stato possibile vedere il film: la critica lo elogia come opera di emozione e di pensiero, struggente e fedele allo spirito del libro, anti-spettacolare, di altissima qualità visiva ma anche audace "per la messa in atto di un piccolo laboratorio di esperienze narrative e plastiche capaci di corrispondere a questa esperienza così particolare e così contraddittoria fatta di arte del movimento e della parola che è il cinema" (J. Mandelbaum, *Le Monde*). Andrete a vederlo e rivederlo, con occhi aperti. ●



Untitled, 2004

L'opera come relazione

Gianfranco Baruchello

di Dario Evola

La modernità dell'arte del '900 si caratterizza per una nuova apertura del senso e del significato. Fra spettatore e opera si instaura una libertà interpretativa che è anzitutto apertura di senso. Non possiamo definire più che cosa è arte, ma possiamo chiederci quando c'è arte. Già quando? L'atto stesso della domanda, possiamo dire, è un atto artistico se l'arte, dopo Kant, si pone come qualcosa che dà da pensare, nel senso che crea problema e che letteralmente dà, offre, occasione di pensiero.

L'arte si pone dunque come procedimento, l'opera è un dispositivo relazionale fra pubblico e artista, la cui forma e persino la cui consistenza materiale sono relative. In questo senso l'arte non ha più nulla da riprodurre, ma produce una realtà inedita, in quanto situazione deviante dagli abituali percorsi percettivi. Guardare qualcosa diventa vedere in modo differente dal quotidiano. Il reale è qualcosa di differente dalla realtà. Il reale può essere sorpresa, trauma, che improvvisamente apre mondi e possibilità nuovi, grazie all'effetto di spaesamento, di spiazzamento, di straniamento che le avanguardie del '900 individuavano nella funzione poetica in relazione al linguaggio. L'oggetto decontestualizzato dal proprio quotidiano ed elevato al rango di arte, il *ready made* di Duchamp, diventa cosa inedita attraverso un atto teoretico ad opera dell'artista: un ponte tra forma e informe, tra assenza e presenza la cui percezione non si esaurisce nell'effetto retinico, ma richiede un ulteriore completamento dell'esperienza nella convocazione attiva dello spettatore a un processo interpretativo ed emozionale. Ma tutto ciò sarebbe impossibile senza l'intenzionalità e la volontà progettuale dell'artista stesso.

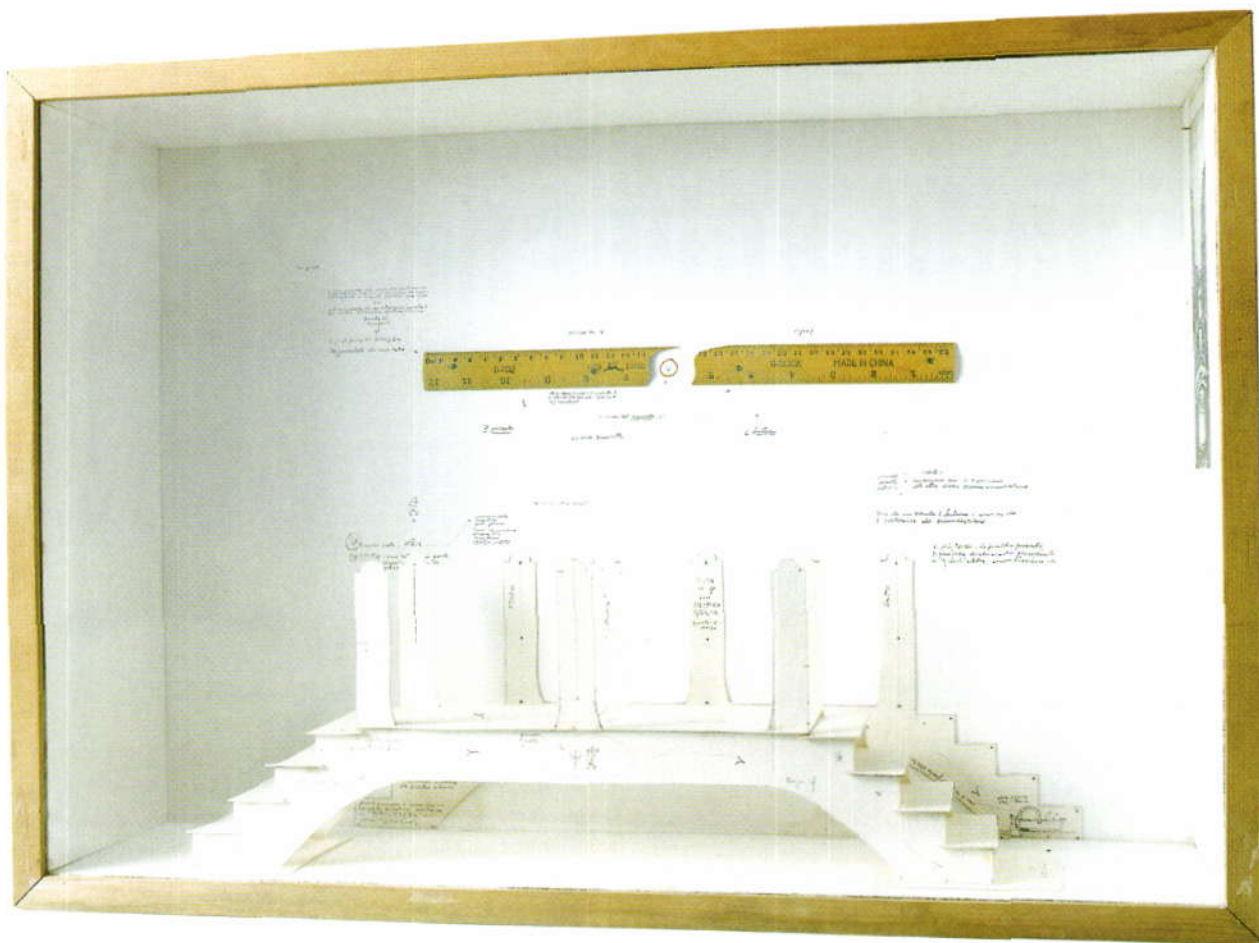
Il percorso di questo processo evolutivo della funzione artistica attraversa tutto il '900 da Malevic a Kandinsky, da Klee a Mondrian, da Duchamp a Yves Klein fino alla pop art e al concettuale.

In Italia dagli anni '60 Gianfranco Baruchello (Livorno, 1924) segue una singolare e coerente linea di rigore di pensiero e di comportamento sul "fare arte" come coscienza



za progettuale. Una mostra presso l'Auditorium di Roma Parco della Musica *Flussi pieghe pensieri in bocca*, dal 9 maggio al 24 giugno 2007, a cura di Paolo Fabbri, (catalogo *Skira*) ci offre l'occasione di rivisitare attraverso questo artista di eccezione, i motivi caratteristici dell'avventura moderna.

Fuori dai rigidi schemi oppositivi tipo astrazione/ figurazione, pittura/concettuale, modernismo/postmoderno, Baruchello assimila il percorso delle avanguardie storiche ed elabora un autonomo percorso da autodidatta (non ha alle spalle studi accademici) facendo dell'esercizio dell'arte una forte motivazione esistenziale che, come nel caso di Duchamp e di Warhol, porta a una funzione progettuale ed evolutiva del pensiero e della vita stessa. Non a caso nel 1966 Warhol esegue un ritratto di Duchamp con un quadro di Baruchello come sfondo. Con Duchamp Baruchello instaura un profondo sodalizio, con tutto ciò che ne consegue: gallerie e intellettuali al centro del dibattito internazionale, la consapevolezza di ricercare nel cuore più profondo e pulsante delle avanguardie come Artaud e Roussel (al quale dedica nel 1970 un film in 16 mm. *Tre lettere a Raymond Roussel*). Ma è l'attitudine sperimentale aperta a 360 gradi la caratteristica della poetica di Baruchello, perché come dice il suo amico Alain Jeouffroy, la pittura è un luogo di coscienza. La mostra ci offre una sufficiente scorciatoia del viaggio *Joyciano* di Baruchello attraverso l'esperienza dell'arte. E' del 1959



una porta dalla quale sporge una pila di giornali disposta come persiana aperta/chiusa in verticale, incerto prima del certo. Insomma con notevole anticipo del Concettuale della Arte Povera, inquietante e ironico *ready made*. Iniziano nei primi anni '60 le prime grandi tele con i segni geroglifici. Paolo Fabbri li ha definiti *Baruglifici* sottolineandone l'imprescindibile autoreferenza giacché, come sostiene lo stesso Baruchello, "Il quadro sono io", come una proposta *rimbaudiana* verso l'altrove dell'io. Negli anni '70 grandi tele bianche con piccolissimi geroglifici sparsi meticolosamente, leggermente colorati e identificati da minutissima grafia, appena appena tenuemente colorati con smalti e china su alluminio, indicano gli *Spazi della violenza*, in quel periodo l'amico Nanni Balestrini scriveva *Vogliamo tutto* e *La violenza illustrata*. Per quegli anni troviamo delle enormi teche composte come arnie, ecco *Le grandi biblioteche*. Ricordano i palazzi alveari, le teche e gli archivi kafkiani, "archivi delle ossessioni", "cimiteri di opinioni" imbalsamati e imbiancati da un tempo irreali. Grandi spazi bianchi nelle tele fra arcipelaghi di piccoli segni grafemi, frasi, accenni, figure simili ai disegni infantili o come figure dell'uomo primordiale, dei segni delle caverne, su grandi spazi bianchi "arene di possibilità". Come scriveva Emilio Villa a proposito dell'arte primitiva: "per l'uomo primordiale quello che noi riconosciamo come *forma* non è che la naturale oscillazione del "contorno". Del *periechon* tra virtualità e

latenza, tra azione e crisi". Di grande suggestione i cicli dedicati al fiume, allo scorrere fluido di pensieri, immagini parole. Ma l'opera di Baruchello è un attraversamento coerente e divertito nel passaggio dell'immagine, dalla pittura alla grafica, dall'oggetto al movimento dell'immagine. Dagli anni Sessanta ha realizzato decine di film sperimentali il più noto dei quali è *La verifica incerta* del 1964 in collaborazione con Alberto Grifi, un film realizzato assemblando fotogrammi sottratti al cinema degli anni '50 e '60 dopo aver acquistato 150 mila metri di scarti di pellicola e assemblati, impiegando la tabella statistica dei numeri casuali (Random Numbers), ottenendo un vero e proprio *ready made* cinematografico, un film con protagonista Eddie Spanier, "sconosciuto numero uno delle statistiche" (come leggo da una testimonianza degli autori su *Marcatre* del 1965) che si imbatte nei Vichinghi, nella Marina tedesca, in Clark Gable, e in quant'altro si può continuare a immaginare. L'assemblaggio di questo materiale è stato definito dagli autori un *happening* durato sette mesi che ne costituisce la verifica incerta aperta allo spettatore. Baruchello sperimenta anche la ricerca elettronica collaborando nel 1992 al progetto grafico di Mario Sasso per le sigle di Raisat.

Attualmente la grande villa di sua proprietà con un immenso parco, Santa Cornelia a Roma, diventata fondazione, con la collaborazione di Carla Subrizi, è un laboratorio di idee e progetti anche per giovani artisti. ●

Grande schermo e chapiteaux

di Leonardo Angelini



Nel 1991 si svolse un convegno internazionale sulle arti circensi dal titolo "Il circo: riti, miti e stati uniti d'Europa". Tra i partecipanti ci fu Aldo Carotenuto il quale, citando il film *8 e mezzo* (1963) di Federico Fellini, spiegò come il circo simboleggi la totalità psichica – sempre costruito su una struttura circolare, sia nella forma degli spalti, sia nella curvatura del tendone – e concluse il suo intervento dichiarando che «il circo è in noi».

Messa in scena rituale del funzionamento della psiche, delle nostre paure, dei nostri coraggi, delle nostre sfide e delle nostre sconfitte, il circo – come rappresentazione della psiche – è sempre attuale e non se ne può ipotizzare la fine.

In un docu-film dello stesso Fellini però, *I clowns* (1970) – dove il regista è anche voce narrante –, l'esistenza del circo è messa seriamente in discussione da Tristan Remy, uno dei maggiori esperti circensi di sempre: «E a un certo punto Remy mi domandò: "Ma perché lei vuol fare un film sui clowns? Il mondo del circo non esiste più, i veri clowns sono tutti scomparsi, perduti. Il circo non ha più nessun significato nell'attuale società". E aggiunse che era giusto che dovesse finire così».

La storia attuale sembra però smentire Remy: la clowneria e tutte le arti circensi godono infatti di ottima salute. Il circo nasce attorno al 1770, grazie ad un ex caporale dei cavalleggeri, l'inglese Philip Astley, che creò uno spettacolo equestre in cui si esibivano, oltre alla sua compagnia di cavalieri, gli acrobati, i funamboli, i giocolieri, le scimmie e i cani ammaestrati della compagnia italiana Ferzi. Se per quasi due secoli la struttura degli spettacoli di circo è rimasta pressoché immutata, ultimamente invece, attraverso un processo di messa in discussione e di rinnovamento nato negli anni '70 in Francia, il circo ha sviluppato maggiore attenzione verso la drammaturgia, la musica, i costumi, le scenografie ed ha abolito l'uso di animali. Certamente il circo "tradizionale" permane ed ha ancora una discreta fetta di mercato, ma è il cosiddetto "nouveau cirque" che conquista di giorno in giorno sempre più pubblico e applausi.

Il cinema, se da una parte – insieme alla televisione – ha messo in crisi il circo nel secolo scorso, dall'altra ha da sem-

pre attinto alcune delle proprie storie proprio sotto il tendone del circo: la sua atmosfera romantica e un po' melanconica, la vita errabonda degli artisti, il senso di sfida e di pericolo legato alle loro esibizioni.

Tra le prime pellicole ambientate sotto lo chapiteau ci sono *Variété* (1925) di Ewald Andreas Dupont e *Il circo* (1928) di Charlie Chaplin. Nella sua autobiografia, Chaplin racconta che fin da bambino fu attratto in particolare dai giocolieri. Il suo più grande desiderio era diventare un giocoliere e perciò aveva risparmiato abbastanza soldi per comprare quattro palle di gomma e quattro piatti di stagno: passava ore e ore sul letto ad esercitarsi. Ne *Il circo*, però, l'attore e regista interpreta un involontario clown: il suo personaggio, inseguito perché scambiato per un ladro, si ritrova sulla pista di un circo e, a causa dei suoi maldestri capitolomboli, viene scambiato per un pagliaccio dal pubblico e immediatamente assunto dal direttore...

Diversi comici si sono affacciati sulla pista: ad esempio i fratelli Marx in *Tre pazzi a zonzo* (1939) di Edward Buzzell, Fernandel in *Fernandel al trapezio volante* (1940) di Jean Boyer, Jerry Lewis in *Il circo a tre piste* (1954) di Joseph Pevney, il poetico Jacques Tati con *Il circo di Tati* (1974) di cui è interprete e regista e il nostro Antonio De Curtis, in arte Totò, in *Il più comico spettacolo del mondo* (1953).

Quest'ultimo è la parodia di *Il più grande spettacolo del mondo* (1952) di Cecil B. De Mille, uno dei grandi classici che narrano la vita del circo "tradizionale". Altre pellicole di questo genere sono *Il circo insanguinato* di Ray Enright (1941), che segna il debutto di Humprey Bogart come attore protagonista, *Il grande circo* (1959) di Joseph M. Newman, *Trapezio* di Carol Reed (1956) dove Gina Lollobrigida, in veste di acrobata e trapezista, affianca Tony Curtis e Burt Lancaster e *Il circo e la sua grande avventura* (1964) di Hanry Hathaway, con un cast stellare composto tra gli altri da John Wayne, Rita Hayworth e Claudia Cardinale. Anche Ingmar Bergman, con *Una vampata d'amore* (1953), ci conduce dentro un piccolo circo equestre, caratterizzandosi però per un bianco e nero fortemente ispirato alla corrente espressionista.

Tod Browning invece, con *Freaks* (1932), provò a raccontare gli orrori dello sfruttamento e dell'emarginazione dei cosiddetti "fenomeni da baraccone". Il film, con interpreti autenticamente deformi, fu accolto con sgomento dal pubblico e la casa di produzione ne ridusse sensibilmente la durata. Ignorato, quasi sconosciuto, scomparso dalla circolazione – in Inghilterra ne fu addirittura vietata la proiezione per 30 anni, questo film "maledetto" fu riscoperto al festival di Cannes del 1962 e da allora consacrato a cult.

Robert Altman, con *Buffalo Bill e gli Indiani* (1976), ci porta in un altro circo particolare, il *Wild West Show* di Buffalo Bill, dove con assalti alla diligenza, duelli e tornei di cowboy, si ricreava il mito del Far West.

Il "nouveau cirque" invece, forse perché più giovane e ancora alla ricerca di un'identità definita, vanta una filmografia minore. Il Cirque du Soleil comunque, la compagnia più



famosa del mondo in questo genere, ha prodotto due film ispirati ai suoi spettacoli: *Alegria* (1998) di Franco Dragone – regista anche della versione originale su pista – e *Journey of man* (2000) di Keith Melton.

Anche i film di animazione hanno descritto l'universo circense: su tutti ricordiamo l'elefantino nel classico *Dumbo* (1941) di Ben Sharpsteen e la squinternata troupe di insetti-artisti nel digitale *A bug's life* (1998) di John Lasseter e Andrew Stanton.

Qui l'elemento "circo" è solo sfiorato, ma forse sono proprio i film che toccano la pista solo in alcune scene a regalarci le migliori suggestioni circensi. Dall'angelo innamorato de *Il cielo sopra Berlino* (1987) di Wim Wenders che decide di divenire un semplice mortale per amore di una trapezista, al direttore di circo che con la luna piena si trasforma in lupo in *Big Fish* (2003) di Tim Burton; dall'"amour fou" di un lanciatore di coltelli per la sua ragazza-bersaglio in *La ragazza sul ponte* (1999) di Patrice Leconte, passando per la famiglia di saltimbanchi in *Il settimo sigillo* (1956), ancora di Ingmar Bergman, esempio cinematografico di come le arti chiamate oggi "circensi", fossero tecniche a disposizione dell'attore, praticate e mostrate in giro per il mondo, anche prima che fosse inventato il circo.

Tra i film più recenti in cui si entra sotto il tendone c'è *Mirror mask* (2005) di Dave McKean, dove la protagonista è una ragazzina, figlia di una coppia di artisti che gestiscono un piccolo circo "moderno": dopo una prima parte ambientata sulla pista, inizia un lungo viaggio in un mondo fantastico, guidata da un giocoliere...

A proposito di giocolieri, concludiamo ricordando la più grande scena di giocoleria che si sia mai vista al cinema. Non si è svolta sotto lo chapiteau di un circo, ma in una banale cameretta per ragazzi: il giocoliere in questione è nientemeno che E.T., il protagonista di uno dei capolavori di Steven Spielberg, *E.T., l'extra-terrestre* (1982). Per rispondere ai tre fratelli che lo ospitano e nascondono in casa, curiosi di sapere da dove arrivi, lo smarrito extra-terrestre/giocoliere fa girare per aria cinque palline di plastilina, come per riprodurre il sistema planetario da cui proviene. Naturalmente senza mani. ●

Marat-Sade

di Peter Brook

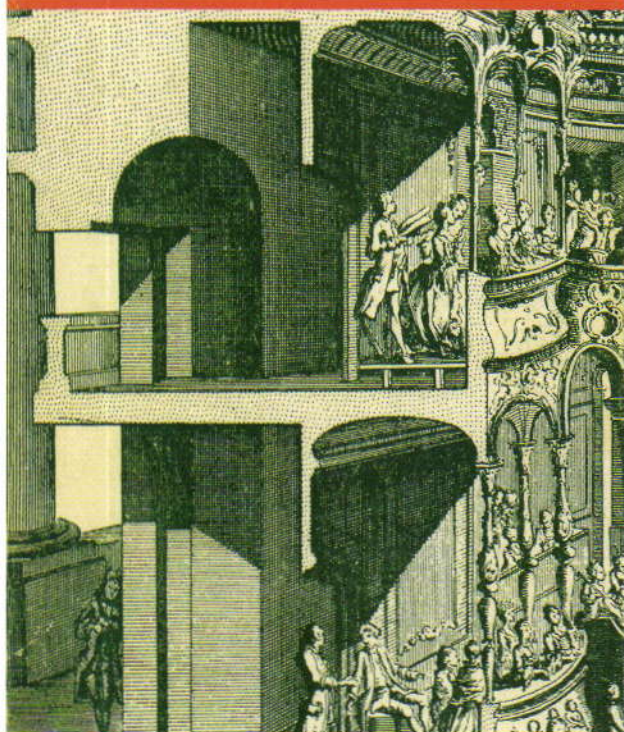
Storia, letteratura,
teatro, cinema.

di Malde Vigneri

Nel 1814, dopo una vita dedicata alla letteratura ed al libertinaggio, il conte Donatien-Alphonse-Francois Sade, noto come Marchese de Sade, trovò la morte all'età di 74 anni nel manicomio di Charenton, dove era internato dal 1801. Durante la propria esistenza, trascorsa per buona parte in condizione di prigionia in seguito ai molteplici arresti per "deboscia reiterata" al torrione di Vincennes, alla Bastiglia, a Sainte-Pélagie, a Bicetre ed infine a Charenton, il "divin Marchese" scrisse opere che, considerate intollerabilmente scandalose all'epoca, lo resero famoso. Controverse le critiche: giudicato pazzo per il suo estremo sadismo e le sue perversioni, icona della pornografia più abietta, fu tuttavia riabilitato a diversa considerazione da scrittori e poeti come la De Beauvoir, ed Apollinaire, oltre che da quei filosofi che ne inneggiarono il coraggio politico e di pensiero: Lacan gli dedica pagine intense nei suoi Seminari sull'Etica. Da molti pensatori viene sottolineato come i suoi "capolavori del vizio", di cui ricordiamo tra gli altri *Le centoventi giornate di Sodoma*, *Justine e le sventure della virtù*, *La filosofia del boudoir*, *I crimini dell'amore*, *Dialogo tra un prete ed un moribondo*, spingano alle estreme conseguenze un pensiero individualista, ispirato al naturalismo della filosofia di Diderot e di Rousseau, pregno di un intenso carattere politico, proprio di quella corrente letteraria detta dei *libertini* fortemente rappresentata nel XVIII secolo. Sotto questa ottica, Sade potrebbe essere considerato, negli anni infuocati della Rivoluzione Francese, un eroe occulto che si opponeva con i suoi scritti, tesi ad esaltare un valore estremo di libertà che riconsegnava totalmente Eros alla Natura, al concetto di *Essere Supremo* sostenuto da Robespierre accusato dal celebre autore di voler soffocare con la propria tirannia i valori della Rivoluzione. Pagine inneggianti ad eccessi sessuali di ogni genere divenivano pretesto non solo per un ampio

PETER WEISS

LA PERSECUZIONE E L'ASSASSINIO DI JEAN-PAUL MARAT



discorso sulle panie dell'ipocrisia e sulla libertà di pensiero ma soprattutto di vibrante protesta per le aspettative tradite dagli esiti della Rivoluzione degenerata negli anni del terrore successivi all'instaurazione della Repubblica. Di tale vibrante protesta sono colmi gli scritti dell'ultimo lungo periodo della vita in manicomio a Charenton, dove Sade mise in scena le opere vergate lungo gli anni di degenza, utilizzando come attori i malati di mente ricoverati nel nosocomio. Alle rappresentazioni teatrali divenute un richiamo alla moda, presenziava un pubblico variegato che vedeva riuniti familiari del direttore del manicomio, rappresentanti della nuova società elegante parigina, intellettuali postrivoluzionari, semplici curiosi, attratti dalla licenziosità dei testi ed ignari di esserne spesso gli zimbelli.

Dello spirito libertario, dell'inneggio all'emancipazione delle idee, dell'evocazione anarchica di Sade si avvide a distanza di un secolo e mezzo un valido drammaturgo, Peter Weiss, che nel 1964, traendone un'interessante e suggestiva opera teatrale, scrisse, rivivendo fedelmente modi ed eventi, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai filodrammatici di Charenton sotto la guida del Marchese de Sade*. Nel dramma a due atti Weiss riesce a cogliere perfettamente le diverse prospettive della vita e del pensiero di Sade: la sua rievocazione teatrale della recita della morte di Marat sotto la regia di Sade si compone in una peculiare struttura multipla aperta, nel rincorrersi dei tempi, a diverse letture. Non solo Weiss importa nel testo il pensiero politico di Sade immettendovi la vibrante atmosfera politica dei propri stessi anni antecedenti i moti del 1968, ma in un intrigante artificio impegna attori e spettatori, personaggi e ricoverati in una continua e paradossale interlocuzione ponendo realtà e finzione, malattia mentale e "normalità" in

un coinvolgente rimando a specchio. Come Sade aveva voluto un secolo e mezzo addietro, gli attori impersonano i degeni di Charenton che ingaggiati per la recitazione ed eccitati dalle idee e dalle parole espresse, sfuggono al controllo degli inservienti che presiedono la scena, sopraffaccendoli in una barabanda finale estremamente caotica e distruttiva. L'intensità del testo viene potenziata dal fatto che nell'inventiva dello spettacolo vengano scelti malati mentali affetti dagli stessi disturbi di cui i personaggi interpretati avevano sofferto: un paziente recita immerso nell'acqua di una vasca da bagno per lenire il rosio di una dermatosi psicosomatica simile a quella che aveva tormentato Marat costringendolo a trovare sollievo in abluzioni di molte ore. Charlotte Corday è ben rappresentata da una fanciulla eterea, instabile e fortemente depressa. Duperret, il deputato girondino che Weiss immagina invaghito di Charlotte, è raffigurato da un paziente erotomane, saltellante e concupiscente. I folli sono sorvegliati sulla scena da monache, infermieri e custodi che intervengono in varie guise nei momenti cruciali. Sade, fulcro dell'opera teatrale, incarna, in una ideale congiunzione al di là dei tempi, lo spirito inquieto della drammaturgia di Weiss. Ambedue pongono in primo piano "il conflitto dell'idealismo portato alle estreme conseguenze da una fede nella rivoluzione politica e sociale", come viene precisato nelle interessanti note "sullo sfondo storico del lavoro" a chiusura del testo teatrale. In un riverberante e dolente confronto, Sade, Marat e lo stesso Weiss condividono la convinzione della necessità della rivoluzione, ma avviata a diverso destino. Sembra che Weiss, nel ripercorrere insieme a Sade l'omicidio di Marat accusato da colui che fu un tempo tra i suoi più accesi fautori di avere fallito il proprio disegno e di avere così agevolato la corruzione politica e l'esplosione di una funesta violenza, condivida "l'attacco massiccio contro una classe dominante e corrotta" deprecando allo stesso tempo "l'incorrere in misure inadeguate", pena l'esplosione della follia sociale e del caos. Come scrive lo stesso Weiss la composizione del testo prevede molteplici piani di lettura: politico, accomunati, in una inquietante rilettura *a posteriori*, gli anni successivi alla rivoluzione francese al clima di grande attesa che prelude il '68; psicologico, nello straordinario intreccio fra pubblico, attori e personaggi; speculativo, nelle riflessioni e negli interrogativi che tra loro si svolgono. Ne risulta un affascinante metateatro del travaglio dell'umana esistenza sottesa fra filosofia e follia (alla luce dei nostri ultimi avvenimenti estremamente attuale e profetico) che troverà una ulteriore mirabile espressione tre anni più tardi nella traduzione cinematografica di Peter Brook. Il regista riesce con estrema abilità a legare storia, struttura letteraria ed arti visive al reciproco servizio, conferendo allo specifico linguaggio sensoriale del cinema qualità di estensione semantica.

Nel suo *Marat-Sade*, splendidamente recitato (indimenticabili Glenda Jackson in Charlotte Corday e Patrick Magee un sornione ed implacabile Sade), realizzato in una dura luce evocativa dell'indicibile luminescenza dei limiti estremi (del-

l'opera di Sade come delle pieghe della follia), con sottotitoli poiché mai doppiato in italiano, che ne enfatizzano le estraneanti atmosfere, Peter Brook si allea a Weiss restando fedele al testo, compendiando, come Weiss aveva voluto, tempi e luoghi, personaggi e concetti, e riuscendo ad avvolgere lo spettatore in una spirale attrattiva di enorme potenza suggestiva. La versione cinematografica mantiene ed amplifica il linguaggio teatrale sottolineando le matrici brechtiane del dramma di Weiss nel conferire conturbante spessore a ciò che caratterizza il pensiero, la vita e l'opera di Sade: una costante sottointenzione politica ed ideologica sottesa alla teorizzazione di una "cruelle efferatezza benigna" ("nulla hanno in comune la scure e la sferza" dichiara Sade) in cui il limite del crimine, come nel 1960 aveva efficacemente suggerito Lacan, deve essere inteso come prodotto delle "insidie delle virtù". Vi troviamo (siamo ad un anno dalla rivoluzione culturale del '68) riproposto l'attacco delle avanguardie del '63 che collocavano drasticamente la libertà di pensiero a confine fra ipocrisia e verità, contro le finzioni borghesi. Così come Weiss interpreta l'animus politico di Sade volto a dilleggiare con la feroce irrisione che gli è propria le "possibilità mancate della Rivoluzione", Brook ne individua ed interpreta la creatività visionaria che conferisce ad una censuratissima e deprecata "perversione", il "valore generativo del pensiero teso nello sforzo di varcare i propri limiti", come dirà anni dopo in una intensissima intervista Alberto Moravia.

Assistiamo al *Marat Sade* di Brook, ottimo esempio di una filmografia fautrice di nuovi linguaggi ed espressioni, coinvolti in tutti i modi: intellettualmente, sensorialmente ed intuitivamente, ispirati e sedotti dall'eccezionalità delle scene ("primi piani alla Goya, dissolvenze e sfocature, sapienti movimenti di macchina, atmosfere nebbiose" nella incalzante fotografia di David Watkin). Ogni stralunamento, insito in ciò che la rappresentazione allude, è scandito, lungo lo svolgersi del dramma, da un banditore-imbonitore che come le corifee nelle tragedie greche, anticipa con voce narrante il senso delle cose. Riesce Brook, dando in una concezione scenica di illuminante efficacia nuova vita e nuovi sguardi all'opera di Weiss, a proporre ciò che Lacan aveva intuito e così ben descritto del pensiero di Sade: la nascita del senso è sempre traumatica, necessita di una *vis* demolente e di un caos che abbia portata generatrice. Il senso nasce sempre dalla frattura degli ordini precostituiti.

Estremamente eccitati dalla finzione teatrale e dai concetti che rappresentano recitandoli, i folli, nei confronti dei quali i guardiani e le suore illudono una falsa possibilità di controllo, infine se ne sottraggono assumendo come propria la realtà e la travolgono, ponendo in scacco le pretese intellettuali e politiche, ordinatrici e corrotte. In un roboante finale, metafora dell'estrema verità dell'animo umano e dei pericoli distruttivi che lo insidiano, la follia esplosione impadronendosi della scena in un incontenibile caos che coinvolge tutti, personaggi storici, autori, regista, attori, personaggi, spettatori, lettori, pubblico cinematografico. ●



Il gran tour

Venezia, Basilea, Kassel, Münster

di Chiara Bertola



Dagli appunti scritti lungo le tappe di quella "grande abbuffata" che è stata il *gran tour* di giugno. La prima sensazione è quella di una linea che separa la Biennale e la fiera di Basilea dalle altre due mostre tedesche.

Una Biennale molto mondana, segnata dalle feste delle grandi firme della moda, in cui si incontrava piuttosto il mondo dei mercanti e delle sfilate che quello dell'arte *tout court*. Almeno in quei tre giorni di *opening*, la sensazione era che il clima dell'arte fosse cambiato e che gli artisti fossero stati messi da parte (se ne incontravano pochi girando nei ricevimenti "firmati" a Venezia). Come un preludio a Basilea, la sensazione a Venezia era che il mercato fosse stato messo al centro. Sì, il mercato e il museo. Una Biennale in cui è stato possibile il lancio di una nuova fiera, *Cornice*, e in cui alcune mostre - interne ed esterne - sono state presentazioni di collezioni (*Artempo* a Palazzo Fortuny, il padiglione africano all'arsenale, *Sequence 1* a Palazzo Grassi). Come se la forte entrata di Pinault avesse segnato irreversibilmente il costume e il mondo dell'arte, indicando leggi e modi che prima non erano così visibili, certificando i grandi stilisti come i futuri mecenati dell'arte ma, soprattutto, facendo diventare l'arte contemporanea uno *status* di moda al pari di un vestito firmato.

La mostra di Robert Storr al Padiglione italiano non è rivoluzionaria ma è una bella mostra da museo. Gli artisti/e che ho trovato più interessanti sono quelli che, uscendo da un fare troppo riconosciuto, hanno saputo sviluppare, a mio avviso, un percorso di passaggi minimi, frammentari, di lavori cresciuti dentro un'intimità o un'esperienza forte, difficile comunque da sbandierare.

Penso alle allegorie accese dell'artista indiana Nalini Malani in cui storie di donne e Dee, indiane ed europee, s'intrecciano dentro il filo di un destino, doloroso, e nell'amore, uguale da millenni. Allo straordinario diario pittorico di Guillermo Kuitca, presentato tutto intero alle corderie e sedimentato negli anni. Ai tappeti di El Anatsui che hanno colpito tutti per la bellezza e la potenza del niente di cui sono fatti: solo tempo intrecciato. Al padiglione francese di Sophie Calle che ha sedotto portando la sfera privata nel mondo della professionalità di tante donne, dentro un allestimento perfetto firmato Buren. All'opera di Giuseppe Penone che parla attraverso le pieghe del marmo e della pelle, in un incontro intimo

Bill Viola, *Ocean without a shore*, 2007
Production photo: Kira Perov



Sopra: Nalini Malani

tra uomo e natura. Ho apprezzato il lavoro di Luca Buvoli che ha proposto una riflessione interessante sulle utopie "cadute" proposte dal Futurismo e dai linguaggi del potere, decostruendone i simboli e il linguaggio. Di utopia perduta parla anche la potente installazione dei Kabakov che non smettono di credere nell'importanza della verticalità e nella forza di una visione superiore.

Fuori dai Giardini, ho trovato straordinaria l'installazione video di Bill Viola che riflette sul concetto di nascita e di trasformazione senza retorica, attraverso una sperimentazione tecnica notevole; la spettacolare installazione di Joseph Kosuth a San Lazzaro che mette al centro la parola *acqua* moltiplicandola e perdendola nei riflessi e nella luce della laguna; il perfetto equilibrio nella collaborazione tra Ugo Rondinone e Urs Fischer nella chiesa di San Stae; il padiglione messicano a Palazzo Van Axel con Rafael Lozano-Hemmer, che attraverso una tecnologia semplice riesce a dare voce e immagine ai corpi e al cuore delle persone. E, ancora, la ricca e sfaccettata antologica di Jan Fabre a Palazzo Benzon.

E arriviamo a **Kassel**, alla *Documenta*, una mostra che personalmente ho amato e che mi ha sollecitato una visita attenta e curiosa. Una mostra "sottovoce" e non "sottotono", intima e non spettacolare, piena di artisti nuovi e sconosciuti al sistema. L'ho trovata interessante e coraggiosa. Quel "livellare" e mescolare i lavori e gli artisti costringe il pubblico a un lavoro critico e di concentrazione particolare, lasciandolo anche libero di vedere e fare associazioni e confronti. Per questo ho avuto la sensazione di una libertà che mi ha riportato di nuovo vicino all'arte e non alla sua "rappresentazione" o "messa in scena".

L'hanno accusata di essere stata troppo *politically correct*, che non c'erano opere importanti da un punto di vista formale, che il curatore aveva avuto una parte troppo dominante rispetto agli artisti. Ho invece apprezzato l'allestimento, ogni volta diverso e con un progetto concettuale preciso per ogni spazio espositivo (soprattutto nella *Documenta-Halle* e nel primo piano della *Neue Galerie*). Al contrario, ho trovato un grande rispetto per il lavoro degli artisti in quel ripetere la loro presenza in tutti i diversi spazi della mostra. In genere, quando si attraversano mostre così grandi, i nomi degli artisti si dimenticano man mano che si prosegue. Qui si è costretti a ricordarli, a metterli in relazione con quello visto

nell'altro spazio e a ricostruire la sua ricerca dentro un'articolazione più complessa: ogni artista è presente in ogni spazio con lavori di epoche diverse, lavori che possono relazionarsi ogni volta con una situazione spaziale diversa e un differente allestimento. Mi ha convinto il modo curatoriale di intrecciare fili significativi della storia, facendo emergere l'opera di artisti sconosciuti o dimenticati in relazione con la ricerca di artisti più noti. È il caso dell'indiana Nasreen Mohamedi (1937-1990) il cui lavoro viene accostato a quello di Agnes Martin; o delle splendide opere degli anni Settanta di Bela Kolarova (moglie di Jiri Kolar) nell'*Aue-Pavillon* presentate vicino a quelle, più recenti, di Lili Dujourie e Jorge Oteiza.

Infine, ecco **Münster**. Sarà stata la pioggia torrenziale, la fatica accumulata, la disorganizzazione (non c'erano più guide in inglese dopo le prime ore) ma rispetto all'edizione precedente, almeno all'inizio, non ci si riusciva ad entusiasmare. E le opere dove sono? Non si trovano. Forse è proprio qui l'interesse di questa edizione: mettere in evidenza come, oggi, anche in uno spazio pubblico, l'opera di un artista sia sintonizzata con un sentire "sottovoce", uno "smaterializzarsi", e che quindi debba per forza essere "vista" in modo diverso. In un sistema artistico in cui non esistono più i confini di un contenitore spaziale, e l'arte, come la società, si manifesta nei suoi aspetti più "liquidi" e "fluidi", anche un progetto di scultura non può che essere "liquidato"! L'"immateriale", il "sottovoce" e il "mimetico", qui a Münster, sono al centro. Penso al sentiero appena tracciato di Pawel Althamer che incontra e interseca, come un "inciampo", la strada principale; o al filo di nylon invisibile di Mark Wallinger tirato in alto lungo il vecchio ring della città, che idealmente e "sottilmente" ricostruisce una memoria che non c'è più; o alla canzone di Susan Philipsz, che risuona al di sotto di un ponte, e alle due siepi accostate di Rosemarie Trockel, attraverso le quali si riesce a scorgere il riflesso del lago che sta dietro; o, ancora, a Bruce Naumann - più forte nella definizione formale -, che fa attraversare la discesa di una *Depression Square*, di una piramide inversa. L'opera più positiva è forse quel *Petting Zoo* di Mike Kelly che è riuscito a portare gli animali domestici come il bue, la mucca e la pecora dentro la leggenda e il mito, mettendo al centro della capanna/circo/zoo una statua di sale. ●

in libreria
recensioni

Luis Chiozza Le cose della vita

Collana *Psicoanalisi e Antropologia*
diretta da Carlo e Rita Brutti

Città Aperta Edizioni, 2007, pp. 298, 20,00

di Emma Fazzini

Il bozzetto di Silvana Chiozza che fa da copertina a *Le cose della vita* finemente rimanda ai contenuti del ricco testo dello Psicoanalista argentino. Si tratta di un insieme di oggetti che ci sono così essenziali e familiari da non tenerne conto proprio perché li abbiamo sempre vicini, a nostra disposizione, e ci accompagnano nella nostra vita. Non è dunque una scelta a caso. Sono infatti oggetti che simbolicamente evocano altrettanti *topos* di cui la nostra vita è intessuta: la coppia, la famiglia, la salute e la malattia, la vecchiaia e la morte, il lavoro e il tempo libero, i ricordi e i progetti e altri temi più intimi di cui così poco e così male si parla. L'Autore ne tratta con straordinaria finezza e profondità e il lettore scopre con commozione che non si sta confrontando con argomenti astratti ma con "cose" che lo riguardano personalmente, con un libro scritto proprio per lui. Tutto questo senza che l'Autore mai indulga a quell'intimismo mieloso che svilisce i grandi temi dell'anima e cioè della vita. L'obiettivo di Luis Chiozza è ben diverso. Non è quello di accattivarsi le simpatie del lettore. Egli va al cuore dei problemi denunciando quegli errori di pensiero che sono all'origine delle nostre deviazioni e dei nostri affanni. Egli ci introduce in quella delicata ed essenziale arte di "elaborazione del lutto" come condizione per il recupero di quell'energia necessaria a stabilire una nuova alleanza con la vita. E nell'ultimo capitolo del libro, ricollegandosi idealmente alla grande tradizione spirituale e letteraria dell'Occidente (che individua nell'avventura sui mari la cifra stessa dell'esistenza), ricapitola nel "Decalogo del marinaio" i "Modi buoni e cattivi di vivere la vita" come un viatico di fiducia e di speranza per tutti noi.



Se dunque il libro di Luis Chiozza è destinato ad un vasto pubblico – anche se non ha nulla del genere "divulgativo" – costituirà certamente un prezioso stimolo di riflessione per quanti operano nell'area delle psicoterapie. In un tempo in cui il moltiplicarsi delle denominazioni e degli orientamenti psicoterapici sembra allargare la distanza tra terapia e condizioni reali di esistenza dell'uomo di oggi, il libro di Chiozza ci fa infatti scoprire come proprio le cose della vita costituiscano il tessuto stesso di ogni autentica analisi e che solo assumendole ed elaborandole nel transfert possiamo inscrivere in un processo di cambiamento. L'ultima fatica dello psicoanalista argentino – che già con essenziale contributo ha dato al rinnovamento della psicoanalisi nel solco della più rigorosa tradizione freudiana – è destinata a rappresentare una pietra miliare del pensiero psicoanalitico contemporaneo, una singolare sintesi del suo stesso pensiero teorico reso "vivo" dall'esperienza concreta dei cinquanta anni di pratica psicoterapica che Chiozza vi ha trasfuso. Per le ragioni fin qui esposte è di buon auspicio che il volume di Luis Chiozza inauguri la collana *Psicoanalisi e Antropologia* (che l'Editore di Città Aperta ha chiesto a Carlo e Rita Brutti di dirigere) perché il testo di Chiozza, a ben guardare, è – un raro esempio del dialogo indispensabile, come ci ha indicato lo stesso Freud, tra la dottrina psicoanalitica e le istanze più profonde e misconosciute dell'uomo di sempre e del nostro tempo. ●

Projected Shadows

a cura di Andrea Sabbadini

Editore Routledge,
London and New York, 2007, pp. 190

di Valentina Nesci

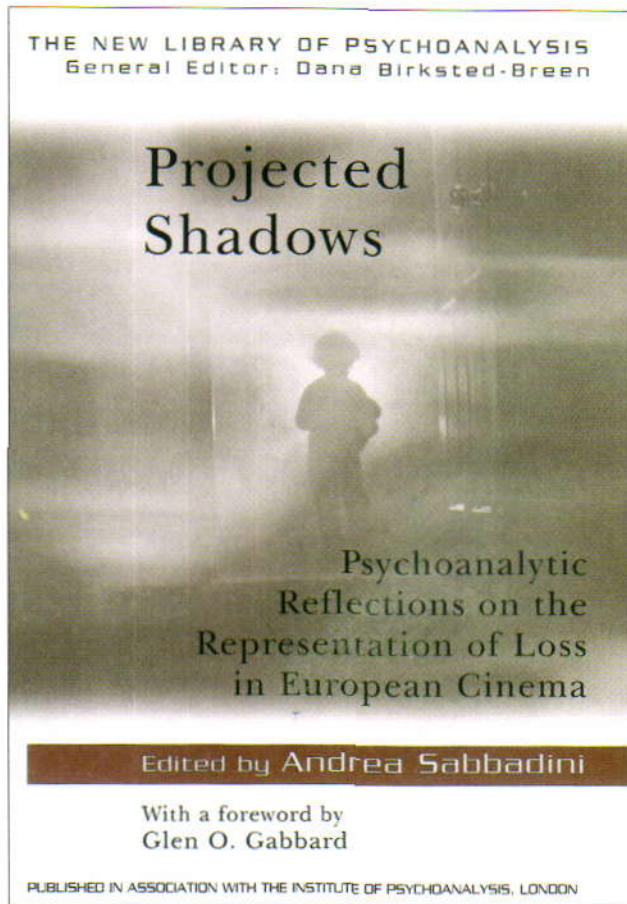
Dal 2001 si svolge a Londra, ogni due anni, il Festival psicoanalitico del cinema europeo. *Projected Shadows* raccoglie molti dei lavori presentati durante la sua terza edizione. Non si tratta della pubblicazione degli atti di un evento culturale ma di un vero e proprio libro che segue un filo conduttore preciso: l'elaborazione di esperienze traumatiche di perdita o di lutto. Un tema molto congeniale al cinema, come ricorda Glen Gabbard nella sua prefazione al volume. I film, infatti, sono di per sé strumenti preziosi per il recupero di oggetti d'amore perduti e/o per l'elaborazione del lutto: "I nostri attori preferiti non invecchiano mai, non muoiono, non ci abbandonano, restano preservati nella pellicola esattamente come erano la prima volta che li abbiamo visti. Ritorniamo a guardarli, ogni volta, con la certezza che li ritroveremo e che rivedendoli potremo ricordare come eravamo ed essere aiutati a vivere il lutto della nostra gioventù che svanisce..."

Nello scegliere questo tema centrale Andrea Sabbadini, creatore e curatore del Festival e del libro, aveva in mente il fatto che le esperienze di perdita e di lutto sono tra le più importanti nella vita di tutti noi e, pur nella loro dolorosità, possono costituire uno stimolo per lo sviluppo della nostra creatività, se riusciamo a superare l'ambivalenza dei nostri sentimenti per gli oggetti d'amore perduti e far sì che le ombre si armonizzino con le luci della presa di coscienza di tutta la gamma delle emozioni, conscie ed inconscie, che proviamo per loro.

Nei quindici capitoli di *Projected Shadows* il lutto viene analizzato in una vasta gamma delle sue molteplici forme. Troviamo così, ad esempio, la morte del padre (*Comment j'ai tué mon père* di Anne Fontaine) la morte della madre (*Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi) la condizione dell'orfano (*Les Triplettes de Belleville*, di Sylvain Chomet) la morte di cancro di una sorella (*Sussurri e grida* di Ingmar Bergman) la morte di un bambino in un incidente stradale (*Wolfsburg* di Christian Petzold) la perdita della speranza in una figlia che non riesce a strappare la madre dalla prostituzione (*Or* di Keren Yedaya) la perdita dell'innocenza (*Jabberwocky e Rakvickarna* di Jan Svankmajer) la perdita della giovinezza (*Under the Sand* e *Swimming Pool* di Francois Ozon) e così via.

Lo scopo è quello di avvicinare due visioni apparentemente diverse (quella della psicoanalisi, incentrata sull'esplorazione del mondo interno, sul raggiungimento dell'insight, e quella del cinema, che si focalizza, apparentemente, sull'esterno, sulla proiezione) per farle convergere in un percorso di crescita comune grazie all'assunzione di una nuova prospettiva.

Un esempio di questa felice integrazione dei due sguardi è il capitolo dove viene discusso *Hable con ella* del regista spagnolo Pedro Almodovar. In questo film le vite di due uomini si incrociano in un ospedale dove le loro donne sono entrambe ricoverate, in coma, per trauma cranico. Uno dei due, Benigno, fiducioso nel fatto che la sua Alicia lo possa sentire, parla con lei come se fosse viva. La congiunzione *con* non è irrilevante perché sottolinea



come, in ogni relazione, non si debba mai parlare *a* qualcuno che ci ascolta passivamente ma *con* qualcuno. In effetti, nel film, delle due donne è Alicia quella che viene risvegliata dal coma grazie all'interazione con Benigno che non solo parla con lei ma si abbandona anche ad un rapporto intimo, nonostante la fidanzata sia in stato di incoscienza. Marco, l'altro uomo del film, prima del trauma e del coma parlava continuamente con la sua donna, ma non la ascoltava mai. Lydia (interpretata dall'attrice Rosaria Flores) muore. Sabbadini prende lo spunto da questa vicenda cinematografica per precisare che l'analisi non è solo una "talking cure" ma una "talking and listening cure" dove lo psicoanalista non rimane silenzioso come un comatoso ma ascolta in uno stato di attenzione liberamente fluttuante (con il "terzo orecchio" come scriveva Theodor Reik) entrando in risonanza con la stessa lunghezza d'onda dell'inconscio del paziente.

Un altro esempio di arricchimento reciproco dello sguardo psicoanalitico con quello cinematografico è nell'ultimo capitolo del libro dove viene discusso l'uso di una tecnica cinematografica che sembra dare dei risultati "magici" quando viene impiegata: l'inversione del movimento. Il muro distrutto che si ricostruisce da solo, o il tuffatore che riemerge dall'acqua e risale incredibilmente all'indietro in cima al trampolino, evocano negli spettatori, immersi nel buio della sala cinematografica, l'atmosfera onirica di impossibili ritorni del tempo passato...

La lettura di *Projected Shadows* è dunque estremamente interessante perché è piena di spunti di riflessione sia per gli amanti del cinema che per gli appassionati di psicoanalisi, oltre che per gli "addetti ai lavori" dei due campi. ●

Psychomedia

di Marco Longo

PM

PSYCHOMEDIA

Salute Mentale e Comunicazione

Il Primo Portale Italiano di

Psichiatria Psicologia Psicoanalisi Psicoterapia

On-line dal 25 Gennaio 1996 - © PSYCHOMEDIA ®

Membro del Council of Editors of Psychoanalytic Journals

Il progetto editoriale telematico di PSYCHOMEDIA è nato ufficialmente nel 1995, come risultato della ricerca di un gruppo di lavoro di psichiatri e psicologi sul tema: "Salute Mentale e Comunicazione". Fondato e condotto dal sottoscritto il gruppo fu attivo a partire dal 1993, dapprima nell'ambito dei Seminari dell'IIPG (Istituto Italiano di Psicoanalisi di Gruppo) e successivamente in una sede privata, che divenne poi la sede della redazione di PSYCHOMEDIA. Il gruppo di lavoro si propose di affrontare lo studio del rapporto tra le varie discipline psichiatriche e psicologiche con i mezzi di comunicazione e pubblicazione, sia nel campo dell'informazione che in quello della formazione specialistica e della ricerca clinica, focalizzando in particolare l'analisi e le potenzialità delle nuove tecnologie e dei nuovi mezzi di pubblicazione e diffusione digitali e telematici (Cd-rom, siti web, mailing lists, ecc.).

Il lavoro evidenziò fin dall'inizio la necessità e l'opportunità di sperimentare al più presto anche per le nostre discipline tali nuove forme di pubblicazione e diffusione e la sua ricerca sui mezzi digitali. Nacque così, nel giugno del 1995, la testata PSYCHOMEDIA e alcuni mesi dopo la sua messa in rete pionieristica attraverso un sito internet di tipo editoriale (bilingue: italiano e inglese).

PSYCHOMEDIA, nata come rivista telematica a pubblicazione mensile, si è poi rapidamente ampliata, divenendo ben presto un grande Portale web informativo di tipo specialistico, con aggiornamento pressoché quotidiano, e acquisendo un'ottima visibilità on-line: ad oggi circa 150.000 diversi visitatori al mese, di cui più della metà provenienti dall'estero (in particolare dall'America Latina, seguita dal resto dell'Europa, dall'America del Nord, dall'Australia e dal Giappone).

PSYCHOMEDIA contiene tuttora una sua RIVISTA TELEMATICA, suddivisa oggi in 18 sezioni, comprendenti circa 70 aree tematiche teoriche e/o cliniche riguardanti la psichiatria, la psicologia, la psicoterapia, la psicoanalisi e le loro svariate branche di applicazione, nonché molte aree dedicate ai rapporti tra queste discipline ed i mezzi di comunicazione e/o rappresentazione, come il teatro, il cinema, la musica, la danza e le altre forme di arte. Il gruppo redazionale è composto da redattori e collaboratori, specialisti dei vari settori e da molti rappresentanti delle diverse Associazioni che hanno aperto un loro Sito all'interno di PSYCHOMEDIA.

Quindi PSYCHOMEDIA non è più solo una rivista: l'attuale configurazione del data base specialistico che abbiamo messo in rete comprende infatti anche un ampio spazio editoriale telematico, indicato come PM-EDITRICE, che contiene i Siti Web di circa 50 tra Associazioni, Centri Clinici, Gruppi di Studio o Scuole di Formazione.

Nel Portale di PSYCHOMEDIA sono presenti inoltre molti altri SERVIZI ON-LINE: annunci e recensioni di congressi, corsi di formazione, presentazioni di libri, rassegne stampa, raccolte di

links, spunti di partenza per ricerche specialistiche in rete, ed altro ancora.

PSYCHOMEDIA sta valutando attraverso il PROGETTO PIT (Progetto di ricerca su Psichiatria Informatica e Telematica), la possibilità di attrezzarsi per la digitalizzazione delle immagini televisive che permetterà tra l'altro anche agli operatori della psiche di poter fare in modo semplice delle riunioni in teleconferenza, per dare spazio a discussioni teoriche o cliniche, nonché di attivare seminari e corsi di formazione a distanza, o di partecipare a sessioni internetiche di congressi che potrebbero anche svolgersi contemporaneamente e parallelamente in varie parti del mondo.

Un altro gruppo di ricerca si sta dedicando ad una serie di progetti per la costruzione di reti telematiche locali, le cosiddette Intranet, in particolare per quanto riguarda i Dipartimenti di Salute Mentale e i Sert.

Un primo risultato del lavoro del gruppo animatore del PROGETTO PIT è stata la costituzione, all'interno della Società Italiana di Psichiatria, di una Sezione Speciale che ha portato alla fondazione della SIPTech ovvero della Società italiana di Psicotecnologie e Clinica dei nuovi media e della rivista Psicotech, edita da Franco Angeli.

La SIPTech si propone di studiare il contributo che la nuove tecnologie possono dare alla psichiatria ed alla psicologia, ma anche e soprattutto di studiare gli aspetti psicologici e clinici dell'impatto delle nuove tecnologie con la nostra psiche, continuando in direzione sempre più ampia il lavoro di ricerca del gruppo che diede origine a PSYCHOMEDIA.

Per visitare il sito: www.psychomedia.it

ERRATA CORRIGE

Nel numero precedente *Cinema e perversioni*, Luglio 2007:

Nell'articolo di Barbara Massimilla, "**Un cinema puro. Omaggio ad Alberto Grifi**", a pag. 44, nel titolo è apparso il nome Sergio Grifi anziché Alberto Grifi.

Nell'articolo a firma di Daniele Ferrarese, "**Cinema perversione e creatività: una lettura psicologica**", a pag. 58, non è stata pubblicata la nota in merito alla partecipazione ed alla cura del testo da parte del **Professor Ermes Orlandelli**.

L'articolo della corrispondente dall'estero Joelle Caïmi, "**Hollywood indipendente**", a pag. 62, è stato corredato con un'immagine artistica estranea al Film Festival in oggetto.

Ci scusiamo, *La Redazione*



11

eidos

cinema e commedia

coupon di abbonamento

eidos

3 numeri -1 anno € 18,00 (quota sostenitori € 35,00, numeri arretrati € 7,50)

per abbonarti subito ad **eidos o richiedere numeri arretrati, compila ed invia il coupon sul retro secondo la tua scelta ed effettua il pagamento corrispondente tramite:**

- versamento su c/c postale n° 51697142
intestato a: Associazione Culturale Eidos
Via di Porta di San Sebastiano, 16
00179 Roma

- bonifico bancario su c/c 51697142
intestato a: Associazione Culturale Eidos
Poste Italiane S.p.A. Banco Posta
Ufficio di P.zza Dante, 25 - 00185 - Roma
ABI 7601- CAB 03200 - CIN Y

Per informazioni contattare: EIDOS: Fax 0744 428739
E-mail: segreteria@eidoscinema.it ; redazione@eidoscinema.it

- Per abbonamento ai prossimi 3 numeri (un anno) versare importo di € 18,00 (o 35,00 quota sostenitori) sul conto sopraindicato e contemporaneamente inviare e-mail di richiesta a segreteria@eidoscinema.it (per l'estero 9 € in più di spese postali)

- Per numeri precedenti versare importo 7,5 € (+ 3 € di spedizione postale dall'estero) per ogni numero desiderato sul conto sopraindicato specificando nella causale del versamento il numero o i numeri richiesti e contemporaneamente spedire una mail di richiesta all'indirizzo segreteria@eidoscinema.it

ABBONAMENTI E RINNOVI **eidos** 2007

Un abbonamento annuale ad **eidos** equivale a ricevere tre numeri presso il recapito indicato al momento della sottoscrizione

eidos ha tre tipi di abbonamento:

L'abbonamento individuale €18,00 con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

L'abbonamento sostenitori €35 con questa causale contribuisce anche al progetto editoriale **eidos**

L'abbonamento solidale con NATIVO € 24 con questa causale sostieni anche le iniziative di solidarietà in Africa dell'Associazione onlus NATIVO grazie al 50% del costo dell'abbonamento sottoscritto

tutti gli abbonamenti sottoscritti dall'estero (recapito non italiano) costano € 9 in più di spese postali

Controlla i numeri che hai già ricevuto e rinnova il tuo abbonamento indicando nella causale il tipo di sottoscrizione prescelta

Modalità di abbonamento e rinnovo:

pagamento anticipato con versamento sul c/c postale n. 51697142
intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Via di Porta S. Sebastiano, 16 - 00179 Roma

bonifico bancario su c/c n. 51697142 - ABI 7601 - CAB 03200 - CIN Y
intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Poste Italiane S.p.A. Banco Posta - Ufficio di Piazza Dante, 25 00185 Roma

La sottoscrizione ad **eidos** e l'acquisto di libri della G. Fioriti Editore si possono pagare con un assegno bancario non trasferibile intestato a Giovanni Fioriti Editore srl - Via Archimede 179 - 00197 Roma, oppure:

tramite bonifico bancario da appoggiarsi su banca SanPaolo IMI, filiale 36, coordinate bancarie CIN W, ABI 01025, CAB 03236, conto n. 100000001312 (IBAN IT30 W010 2503 2361 0000 0001 312);

tramite versamento su conto corrente postale n. 75864009, intestato a Giovanni Fioriti Editore srl;

tramite addebito su carta di credito Visa, CartaSi, Mastercard, American Express.

Regala un abbonamento **eidos**

i destinatari riceveranno insieme alla prima copia un elegante biglietto regalo
per informazioni: segreteria@eidoscinema.it oppure 06-8072063 - Fax 06-80664609

nome _____ cognome _____

indirizzo _____

cap _____ città _____

tel _____ fax _____ e-mail _____

desidero abbonarmi a **eidos** (3 numeri) **eidos** sostenitore **eidos** solidale

desidero ricevere gli arretrati _____

confermo che il pagamento di € _____ sarà da me effettuato a mezzo:

c/c postale n° 51697142 intestato a: Associazione Culturale **Eidos** Via di Porta di San Sebastiano, 16 - 00179 Roma

bonifico bancario: c/c 51697142 intestato a: Associazione Culturale **Eidos**
Poste Italiane S.p.A. Banco Posta - Ufficio di Piazza Dante, 25 - 00185 - Roma ABI 7601- CAB 03200 - CIN Y

staccare ed inviare via fax al numero +39 0744 428739 o tramite posta all'indirizzo dell'Associazione Culturale **Eidos**

informativa sulla riservatezza:

i dati personali verranno trattati dall'Associazione EIDOS esclusivamente per dare corso alla richiesta di sottoscrizione/abbonamento alla rivista. Il sottoscrittore/abbonato può in ogni momento e gratuitamente richiedere i dati trattati per conoscenza ed aggiornamento, farli integrare, modificare o cancellare o opporsi al trattamento dei dati stessi da parte del titolare, scrivendo a:

Associazione culturale EIDOS, Via di Porta S. Sebastiano, 16 - 00179 Roma



ancora una immagine

Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman

Cosa sta succedendo? Tutti si voltano verso un punto da dove viene il fischio del vento. La nuvola di polvere sta arrivando anche qui. Ma invece di dirigersi verso il gruppo dei ragazzi, devia tagliandoli fuori. I ragazzi si mettono a raggomitolare il filo in gran fretta per tirar giù gli aquiloni minacciati da quell'ira di dio. Sono tutti piuttosto impressionati. Tanto più che adesso la nuvola sembra aver cambiato idea. Si è fermata per un momento poi ha cominciato a girare su se stessa in un movimento avvolgente aspirando verso l'alto tutto quello che trova. Gli aquiloni sono accartocciati dalla mano potente del vento, larghissima a volte, altre così stretta da strappare un chiodo conficcato in una trave. Mentre in cielo avviene questa ecatombe di aquiloni, a terra i ragazzi si affannano nel cercare di tirare giù i fili. Ma è troppo tardi. Non resta loro che allontanarsi da quel posto buttandosi a terra e strisciando carponi. Sulle loro teste volteggiano pezzi di carta impazziti. Macchie di colore che spuntano nella polvere e girano su se stesse sospinte prepotentemente verso l'alto. Si tratta di una vera e propria tromba d'aria, una striscia scura di cui non si

vede la fine nel cielo. Per un lungo momento gli uomini e la natura colpita dal flagello restano come in attesa. Attorno alla tromba d'aria la polvere si è diradata ed è riapparso il profilo del villaggio con le sue cupole azzurre. E anche l'orizzonte della steppa si staglia ormai nitido e senza veli. La polvere e la sabbia più sottile si stanno posando su tutte le cose, anche su quelle che sono nelle stanze chiuse, così da rendere opachi vetri e oggetti in mostra sui comò. Entrano perfino dentro i cassetti e anneriscono le lenti di vecchi occhiali da vista. I ragazzi sono tornati nel punto dove stavano giocando prima della tromba d'aria, e raccolgono con amore i resti dei loro aquiloni. D'improvviso uno di loro indica il cielo gridando: Guardate! - Tutti alzano gli occhi verso il punto indicato dall'amico e si accorgono che lassù c'è un aquilone bianco, rettangolare, che si libra nel cielo...

Tratto da: Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra, *L'Aquilone. Una favola senza tempo*, Maggioli Editore, Rimini, 1982.

eidos

cinema psyche e arti visive

Poste Italiane s.p.a.
Spedizione in abbonamento postale - 70%
DCB Roma

ISSN 1824-8713



9 771824 871008