

epidos

cinema psyche e arti visive

cinema e violenza

il personaggio
David Cronenberg


approfondimenti
Lo schermo e l'aggressività

nel film
L'autre

l'altro film
Gomorra

arti visive
Corrado Bonicatti





JEAN-FRANÇOIS VÉZINA

Il film della propria vita

Diventa ciò che sei tramite il cinema

Il film della propria vita

di Jean-François Vézina

Diventa ciò che sei tramite il cinema

Il senso della mia esistenza è che la vita mi pone una domanda. Oppure, all'opposto, sono io stesso una domanda posta al mondo e devo fornire la mia risposta, altrimenti devo accontentarmi della risposta che mi dà il mondo.

Carl Gustav Jung

Vi è mai capitato di essere rimasti colpiti nel profondo da un libro o da un film? E di esservi accorti che l'incontro con quella determinata trama è avvenuto proprio nel momento giusto della vostra vita?

Tutti abbiamo vissuto almeno una volta questo momento magico: un accadimento si sincronizza a perfezione con la fase attuale della nostra storia personale, turbandoci profondamente. E sentiamo che non è una coincidenza, non si tratta affatto di un caso... Quell'incontro ci serve, ci trasforma, qualche volta ci sconvolge... È l'incontro con l'archetipo, è l'universale che irrompe nell'individuale, è l'iniziazione alla saggezza dell'inconscio collettivo che ci aiuta a sviluppare una conoscenza migliore di noi stessi.

La creazione della propria originalità e il divenire l'individuo che siamo, in quel processo denominato di individuazione, può compiersi seguendo anche i sentieri della cultura cinematografica. Alcuni film hanno svolto un ruolo fondamentale nella vita dell'autore, e il perché di tale influenza diventa in questo libro una modalità di guardarsi dentro e di scoprire qual è il film della vita di ognuno di noi.

Jean-François Vézina, psicologo, psicoterapeuta, musicista, conferenziere. È autore di molti scritti in cui affronta le tematiche della vita psichica nell'ottica del pensiero junghiano. Vive nel Québec, in Canada. Per i tipi delle Edizioni Magi ha già pubblicato *La necessità del caso* (2007).

Prezzo: 20,00

Pagine: 216



Fattori psicologici che influenzano le malattie

Una nuova classificazione per il DSM-V

A cura di
Piero Porcelli e Nicoletta Sonino

Fattori psicologici che influenzano le malattie

a cura di Piero Porcelli e Nicoletta Sonino

Una nuova classificazione per il DSM-V

Gli scopi principali della diagnosi sono costituiti dalla possibilità da parte dei clinici di avere a disposizione una cornice significativa di riconoscimento della condizione clinica sottostante la presentazione sintomatica, dalla facilitazione della comunicazione fra clinici e dal potenziamento del processo decisionale in funzione del miglioramento dello stato di salute del paziente. In ogni settore della medicina e della psicologia clinica, compresa la medicina psicosomatica, il processo diagnostico è tanto più efficace quanto più si avvicina ai vertici superiori dei tre scopi summenzionati. Tuttavia sappiamo che un ampio numero di sintomi fisici non possono essere spiegati dal modello biomedico ed essere inquadrati nelle branche attuali della medicina interna. Di contro, molti problemi di salute che colpiscono considerevolmente le funzioni psicosociali quotidiane e che influenzano in gran misura la presentazione sintomatica non possono essere pienamente riconosciuti senza ricorrere ad una prospettiva più ampia, integrata e multifattoriale come quella rappresentata dal modello biopsicosociale di salute e di malattia. In questa prospettiva, ogni malattia viene concepita come il risultato finale comune di sistemi interagenti a livello di cellule, tessuti, organismo, rapporti interpersonali e relazioni con l'ambiente. Ciascuno di questi fattori ha il proprio peso relativo nel facilitare, mantenere o modificare il decorso della patologia il quale può variare da malattia a malattia, da un individuo all'altro ed anche da un episodio all'altro della stessa malattia nello stesso individuo.

Prezzo: € 28,00

www.fioriti.it

info@fioriti.it



Giovanni Fioriti Editore

cinema e violenza

a cura di Renata De Giorgio e Simone Mangoni

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

Registrazione presso il Tribunale di Roma: n° 174/2004 del 23.04.04
n° di iscrizione ROC: 17439

Distribuzione

eidos si riceve per abbonamento annuale 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 20 €

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Alberto Angelini, Renata De Giorgio, Pia De Silvestris, Lori Falcolini, Emanuela Ferreri, Simone Mangoni, Barbara Massimilla, Elisabetta Salvatorelli, Ignazio Senatore, Lidia Tarantini, Fabio Troncarelli, Malde Vigneri.

Hanno collaborato in questo numero: Antonino Aprea, Maria Teresa Benedetti, Giovanna Botticella, Giorgio Caputo, Luis Chiozza, Marco D'Amelio, Nicole Janigro, Massimo Modica, Lella Ravasi, Giovanni Sorge.

Ufficio stampa e P.R.

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

Progetto grafico e impaginazione

Silvana Chiozza
silvana@chiozza.com

Stampa

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

Segreteria abbonamenti

eidos
abbonamenti@eidoscinema.it

Sostengono il progetto eidos

Paolo Aite, Dario Argento, Goffredo Bertini, Vincenzo Bonamintio, Bruno Calleri, Mimmo Calopresti, Stefano Carta, Sergio Castellitto, 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 Salvatore, Studio Azzurro, Adamo Vergine, Paolo Virzì.

sommario novembre - febbraio 09

4 editoriale

Cinema e violenza

6 cinema e psyche

Violenza del cinema, violenza nel cinema
di R. De Giorgio

10 l'intervista

Giancarlo De Cataldo
di L. Falcolini



14 nel film cinema e violenza

Il matrimonio di Lorna
di A. Aprea
A prova di morte
di M. Vigneri
L'autre
di L. Ravasi
Il Cavaliere Oscuro
di M. D'Amelio
Alexandra
di N. Janigro
Mystic River
di F. Troncarelli



28 il personaggio

David Cronenberg
di P. De Silvestris

32 film cult

Ti do i miei occhi
di I. Senatore

34 approfondimenti

Lo schermo e l'aggressività
di A. Angelini

36 film corto

Basette
di G. Caputo

38 l'altro film

Gomorra
di B. Massimilla



45 sopra le righe

La paura mangia l'anima
di I. Senatore

48 arti visive

Corrado Bonicatti:
"Dialoghi di Luce"
di M. Modica



56 esperienze

Eterotopia e violenza
di E. Ferreri e G. Botticella

60 outsider

Anche libero va bene
di L. Chiozza



64 eidos news

Recensioni libri
a cura di E. Ferreri
ed E. Salvatorelli
Zürich Film Festival
di Giovanni Sorge

nel prossimo numero

cinema e donna

cinema e psyche

L'anima del cinema

l'altro film

Francesca Comencini

arti visive

Bill Viola

Cinema e violenza



Heath Ledger nel suo ultimo personaggio: il folle Joker de *Il cavaliere oscuro*

In copertina: Gomorra

Al Festival di Cannes ha bucato indirettamente le difese delle nostre coscienze...
Un pensiero chiaro affiora procurando un filo di dolore: la distanza dai luoghi dove quotidianamente si consuma la distruttività, ovunque essi siano, non ci autorizza più ad occultare gli scheletri che abbiamo nei nostri armadi e dentro il nostro mondo interno...

“OH, OOH! Ma questo è il grasso puzzoso Billy-Goat Billy Boy in carne e ossa. Come ti porti tu, gonfia palla di grasso puzzolente unto e bisunto!? Ne gradiresti una nella balle? Se di balle ne hai tu, gelatinoso eunuco...” (*Arancia Meccanica*)

Guerra, arti marziali, cappa e spada, western, noir, thriller, fantascienza, horror, pulp: sempre protagonista dei vari generi, persino ispiratrice di alcune delle pagine più comiche e grottesche della settima arte, la Violenza, quell'impulso che



da sempre accompagna l'uomo, conducendolo alle peggiori (o più naturali) rappresentazioni di sé nel reale, ha anche naturalmente dominato quasi un secolo delle sue rappresentazioni cinematografiche.

C'è da rimanere confusi di fronte alla disputa tutta intellettuale tra i critici per i quali la messa in scena della violenza è meccanismo di superficie che destabilizza e desensibilizza lo spettatore, aumentandone l'aggressività, e quelli che invece ritengono le scene cruente e scioccanti pura fantasia, simulazione che diviene metafora drammatica, catarsi necessaria, estetica. Quale teoria prevalga non interessa, lo sguardo curioso di Eidos è quello dello spettatore avido d'emozioni,

che subisce, s'immedesima, si ritrae, si vergogna oppure rimane con senso di colpa o colpevole eccitazione, profondamente affascinato. Forse è vero la violenza genera violenza, o forse realizza soltanto la perfetta supremazia postmoderna dell'immagine. Certo è che nel cinema la violenza nasce sempre dalla violenza: come infatti nei personaggi prende forma grazie alla potenziale violenza degli attori, nella rappresentazione s'alimenta dei fatti reali; lo spettatore infine elabora la violenza per il sentimento stesso che riconosce in sé, i suoi occhi pescano nell'inconscio o leggono nella memoria. Così si riempiono col significato di violenza quei vuoti segni di luce proiettati sullo schermo.

Autori, attori e registi non sono che esseri umani e l'inevitabile violenza dei loro segni si confonde nelle opere coi significati: il linguaggio, il Cinema stesso diviene Violenza: musiche forti e pressanti, dettagli ripugnanti che insistono nella memoria, thrilling che opprime insistente e angoscia; inoltre finali sadici o anche semplicemente *oscene* messe in scena possono violentare lo spettatore pure in assenza di contenuti violenti.

Quando il linguaggio è invece strumentale alla trama, allora troviamo schemi convenzionali di riproduzione della realtà, che seguono gli stereotipi di genere e mirano a naturalizzare il contenuto per somigliare al reale percepito dal senso comune (i classici, lo Spielberg di *Soldato Ryan*, Eastwood, Loach), oppure processi espressivi meticolosi che mirano volutamente alla rottura di queste convenzioni (ralenti, montaggio rapido, flashback, voci fuori campo e colonne sonore sconnesse dal contesto) cercando la massima estetizzazione (Pechimpah, Hong Kong e i suoi derivati, Malick, Kubrick, Tarantino). Nell'uno o nell'altro caso comunque artifici, grazie ai quali la rappresentazione non sarà mai meno forte della realtà.

Violenza della rivoluzione che sovverte, della reazione che reprime, di un nudo che offende, dell'indifferenza che uccide. Quella psicologica, della coercizione dell'uomo sulla donna, del forte sul debole, del ricco sul povero, del libero sullo schiavo, del colto sull'ignorante. Quella potenziale, a salve se non innescata; quella autocompiaciuta del sadico o desiderata dal masochista. Quella complice di chi si immedesima. Quella fisica, della sopraffazione che placa il fastidio dell'insicurezza o colma i vuoti di un'esistenza. Quella meschina e vigliacca che risponde ad un fine ben preciso, magari quello del potere e del denaro. Violenza pulita e sociale, invisibile ma feroce. Violenza criminale, dell'anarchia e del nichilismo, per un sogno da inseguire, una scorciatoia da prendere; per una sofferenza troppo grande da sopportare o una coscienza ribelle e antisociale. Quella istintiva e irrazionale di chi si difende e lotta, di chi ha paura, di chi si vendica. Quella più spaventosa, la violenza folle, senza fine alcuno, direttamente dagli abissi della mente umana.

Ed anche quella di chi di fronte alla violenza chiude gli occhi, macchiandosi forse di una violenza minore, però sordida e meschina, che comunque ferisce o uccide.

Ma siamo al cinema: se chiudiamo gli occhi nel peggiore dei casi abbiamo soltanto perso un buon film.



Violenza del cinema,

di Renata De Giorgio



violenza nel cinema

Il cinema, a proposito della sua forza penetrante, ha molte frecce al suo arco: facendo leva con maestria sullo statuto ambiguo della visione, già istituito da Platone con il Mito della Caverna, e sfruttando la sua ritualità oniroide può farci evadere dalla realtà tanto spesso angosciata e proporcene un'altra edulcorata, tinta di rosa e rassicurante; può rendere visibile l'immaginario privato e collettivo; può rispecchiare il mondo in cui viviamo fino a rappresentarne le pieghe più nascoste. Tale potere visivo e visionario è anche capace di violare il nostro mondo interiore fino a toccarci in punti dolenti o fortemente eccitabili. Fatto per essere guardato in realtà è Lui a guardarci dentro e a produrci turbamento stupore meraviglia, farci piangere e ridere in modo incontenibile, eccitarci, esaltarci, mandarci in visibilio, deprimerci. Ma lo fa aderendo con noi ad un solido patto sui rispettivi ruoli e competenze, patto che lo rende in modo permanente amabile, attraente, ricercato e ad alto tasso di gradimento o sgradimento. A noi il ruolo di spettatori svegli di una rappresentazione condivisa di cui non siamo responsabili e ancor meno colpevoli; a noi la disponibilità a farci coinvolgere o invadere fino ad un certo punto di tolleranza personale e collettiva; al Cinema il compito di promuovere, con i suoi artifici, quei

processi di identificazione parziale e temporanea e di proiezione che consentono un appagamento immaginario di desideri proibiti o presenti in una forma rudimentale o caotica, difficili da visualizzare e tanto meno pensare. Il cinema sembra conoscere e padroneggiare anche per noi la distinzione tra realtà e fantasia, il desiderio di evasione da vincoli e limitazioni, l'aspirazione ad una totale e onnipotente libertà fisica e psichica. Fa il suo gioco che è anche il nostro calibrando la distanza psicologica oltre che fisica, ricercando per noi non la contemplazione disinteressata ma una sorta di godimento, privo di rischi, anche per situazioni estreme; come dire che il buon cinema sa padroneggiare e mantenere l'equilibrio sempre precario tra estraniamento e coinvolgimento, sa destreggiarsi tra la derealizzazione, così centrale per l'immaginazione, e la reificazione con effetto di realtà.

Una "buona visione" è l'augurio spesso presente prima che lo schermo si accenda, un augurio supportato dalla certezza rassicurante che la realtà superi sempre la fantasia e che possiamo tranquillamente appagare la nostra voracità visiva senza troppi rischi.

Ma con i film violenti "il gioco si fa duro", segnatamente con quelli dove dilaga la fisicità della morte, quelli dove è presen-

tata la sopraffazione sui corpi, la brutalità di molte effrazioni, l'accanimento distruttivo sulle vittime senza scampo. Manca spesso il lieto fine, il trionfo della giustizia, il ripristino della pace e dell'armonia. Non c'è il ricorso alla mediazione estetica, non sono usati trucchi per fare il make-up alla realtà ma l'obiettivo è smascherarla e porre fine all'illusione e all'inganno. L'impressione è che con questo tipo di film il cinema abbia preso a rincorrere la realtà e a cercare di superarla in modo sempre più forsennato aiutato dagli effetti speciali che ne moltiplicano il potenziale di impatto e invasione su tutti i sensi fino al punto di poter sentire l'odore del sangue. Vengono meno, o sono relegate ai margini dello spettacolo, gli stimoli subliminali, le sfumature, le allusioni, l'evocazione simbolica, le figure più sofisticate della dimensione metaforica che hanno contribuito a fare la fortuna del cinema. La vita sembra mescolarsi di più alla rappresentazione o a scambiarsi la parte e l'effetto è una semplice e desolata presentazione del vero troppo vero.

Sempre più spesso sono in azione killer crudeli, spietati che hanno perso i connotati romantici dell'eroe negativo: non sono senza macchia e senza paura ma solo senza paura della macchia, non antagonisti ma protagonisti incontrastati, enfaticizzazione monumentale e fredda del male, vincitori di una violenza gratuita, immotivata e dunque impenetrabile ad una possibile spiegazione e ricerca di senso. Mancano cioè sempre più le tracce della violenza come reazione a ingiustizie subite, i riferimenti al suo utilizzo per l'affermazione di sé o per la difficoltà ad accettare la realtà, viene meno l'evocazione di una infanzia traumatica. Campeggiano dallo schermo figure sovra-umane o pre-umane nella loro crudeltà e nel loro piacere per la distruzione, votate spesso non ad uccidere per vivere ma a vivere per distruggere, dominate dall'avidità per il possesso totale; sono come "oggetti parziali" per i quali non sembra esistere una qualche forma di eros che consenta l'identificazione con la vittima, la relazionalità empatica e quant'altro alluda, come il senso di colpa o la pietà, ad una visione più integrata della complessità della vita. Risolte in una dimensione esteriorizzata e spettacolare senza conflittualità interiore e senza evoluzione, queste creature del male arri-

vano ad assumere i connotati di macchine indifferenti di una distruttività indifferenziata, forse post-moderne se le loro esperienze subiscono nella narrazione un procedimento di "estetizzazione radicale". E si afferma, nella grammatica e sintassi del racconto, un esibizionismo brutale, maniacale, ad alta evidenza fisica dove la violenza risplende in modo volgare, dà spettacolo di sé e si serializza. Talvolta l'impressione è di assistere a spot pubblicitari per vendere violenza con modalità di immediata, elementare comprensibilità grazie all'uso di soluzioni visive di rapido consumo...Fino alla banalità del male e alla possibilità di poterlo consumare come un qualsiasi prodotto dell'ipermercato-mondo. Tali peculiarità esasperate degli abuse-movies suonano talvolta ambigualmente funzionali ai modi noti di esorcizzare la distruttività umana relegandola nel mondo degli esseri artificiali. Ma un altro rimando possibile è quello ad una distruttività, che sconnessa dalle vicende personali e dalla storia, guadagna la dimensione tragica dell'archetipo. Nella sua valenza provocatoria il cinema violento è un cinema che asseconda e al contempo denuncia gli eccessi: sull'onda nota del consumismo vorace e onnivoro e degli inevitabili processi di assuefazione che richiedono nuove modalità di sollecitazione e cattura, sta spingendo al massimo quel desiderio di vedere di più connaturato allo sguardo, unico organo di senso che come dice Starobinski "assicura alla nostra coscienza una uscita dal luogo che occupa il nostro corpo, una ex-stasi." Come dire che l'aspirazione e l'ispirazione, nell'eccesso, può essere di marca narcisistica se persegue non solo il superamento dei limiti della vista ma anche della parola della memoria della storia e della irreversibilità della freccia del tempo. Quando sono in scena situazioni e sollecitazioni molto intense in termini qualitativi e quantitativi, il voyeurismo incolpevole dello spettatore finisce per trovarsi in uno stato permanente di tensione eccitata su più registri e le risposte possono essere



diverse: vi può essere il viraggio difensivo verso l'ossessione senza sentimenti e l'esperienza visiva diventa non scioccante ma scioccata, cioè soffocata, intasata, bloccata e sconnessa dall'affettività e dalle altre facoltà mentali; ne risulterà implicata una sensorialità grezza e l'accumulo di contenuti che tendono a permanere isolati e destinati all'eliminazione rapida alla fine del film. Rispecchiando la maniacalità della rappresentazione, diventano così inaccessibili anche per questo tipo di spettatori gli elementi fantastici, l'analogia con il sogno, il contatto autentico e più o meno fugace o duraturo con aspetti più profondi della psiche, con risonanze della storia personale (come quando, agli inizi di una analisi il paziente sogna il terapeuta nei suoi aspetti reali e può dirsi io non ho paura, la situazione è sotto controllo, la campana non suona anche per me). Altri spettatori subiscono terrorizzati l'irruzione della violenza, a stento reggono il patto ambiguo con il cinema, avvertono confusamente una specie di "straniamento" che presto vira nel disagio fino al disgusto e al rifiuto: non sono solo in causa meccanismi di rimozione; a livelli più profondi ristagna la sofferenza inelaborabile della mancanza di senso, l'impotenza e la solitudine di chi non ha trovato nel film strumenti visionari e verbali che suggeriscano come elaborare un'esperienza emotiva forte. Spesso la reazione è di paura: si può lasciare fobicamente la sala o chiudere gli occhi quando l'atmosfera è sufficientemente oppressiva da farci prevedere l'esito temuto: come nell'infanzia si vorrebbe cancellare magicamente quello che sta accadendo, negarne l'esistenza e di conseguenza la riproducibilità.

E' un cinema che, nelle mani di grandi registi, assume un ruolo provocatorio nei confronti degli spettatori cercando di snidarli dalla comoda poltrona in cui si sono adagiati, sbattere loro in faccia, senza alibi di sorta, la dilagante distruttività pubblica e privata. L'intento perseguito sembra essere anche quello di dissacrare e smantellare lo stesso potere del cinema di illudere, consolare, far evadere, assecondare le nostre segrete pulsioni senza pericolo.

Forse questo stesso cinema, scegliendo una modalità espressiva brutale di azioni insensate denuncia, omeopaticamente, la pericolosità di una esistenza senza sentimenti e senza pensiero, senza capacità di introspezione e riflessione, senza lo sforzo di contenere e dare espressione simbolica all'aggressività, ai conflitti, alla colpa, al dolore, all'ambivalenza. Compresa e accolta tale provocazione il cinema allora può smettere i panni del feticcio e, facendosi usare come una tem-

poranea e idonea protesi visiva, consentirci di godere di un luogo per l'anima dove la visione non si risolve in un veloce consumo di eccitanti immagini ma ci accompagna nel lungo viaggio dall'invisibile al visibile e poi al pensabile e al dicibile. Il cinema è più libero, meno angusto di noi nel mettere in scena ciò che segretamente ci inquieta, quel perturbante che sembra estraneo ma in realtà ci appartiene, sogna al posto nostro, ci sostituisce e dà visibilità condivisibile a fatti psichici isolati dall'angoscia e può, nel suo ambito pur ristretto, contribuire alla loro pensabilità. Si tratta di sviluppare e inserire i nostri nuclei problematici in una trama narrativa provvista di continuità e senso ma anche di lasciarci, alla fine della visione, un po' scontenti, turbati, preoccupati, di "darci da pensare". L'ipotesi non troppo azzardata, nel secolo della



visibilità, e della messa in crisi del discorso, è che la pensabilità e la dicibilità della propria distruttività siano in grado di contenerla e trasformarla impedendo la sua traduzione evasiva in azioni concretamente violente: un corto circuito ispirato ai meccanismi primitivi della mors tua vita mea presenti anche nella progressiva assuefazione o indifferenza alla violenza apparentemente più innocue e passive. Il cinema non ne uscirebbe sminuito potendo continuare a contare sulla inesauribilità del desiderio che nutre l'immaginario fino all'utopia, sul fascino esercitato da ciò che spaventa perché l'oggetto del desiderio non smette, malgrado la paura e la rimozione, di essere seducente.

Giancarlo De Cataldo

di Lori Falcolini

“Zanetti gli dava le spalle, intento ad armeggiare con un voluminoso mazzo di chiavi. Con un gesto rabbioso, Matteo lo costrinse a voltarsi. Si fissarono per un istante. Poi il commissario partì con un violento destro al volto. Davide crollò a terra. E Matteo sopra di lui, con le nocche che gli sanguinavano e la vista annebbiata, e il cuore che gli doleva. Questo è per tutte le schifose minestre di cavolo che ho dovuto mangiare tutti i santi giorni e questo è per la solitudine, lo sai cosa vuol dire solitudine? E questo per tutte le volte che ho dovuto dimostrare a tutto il mondo che essere senza nessuno che si prende cura di te non è una colpa. Vaffanculo, papà! Firmavi un assegno e ti scaricavi la coscienza, vero? Vaffanculo! E Zanetti non reagiva... Incassava quasi con un sorriso sul volto insignificante. Come se tutto, l'incontrarsi, lo scontrarsi, il conoscersi, la violenza, tutto facesse parte di un percorso obbligato”. (De Cataldo, *Onora il Padre*. Quarto Comandamento Einaudi Stile Libero”).

Zanetti è un efferato serial killer di giovani donne, il commissario Matteo Colonna ancora non lo sa e neanche il lettore, eppure tra le tante possibili interazioni tra i due uomini Giancarlo De Cataldo – giudice, romanziere, sceneggiatore ed anche traduttore – focalizza la narrazione sui gesti e sull'azione con una scrittura che fa “vedere” oltre le parole e “sentire”, attraverso i personaggi, l'ineludibilità della parte oscura dell'uomo. Incuriositi dalla sua sfaccettata attività artistica ed anche dalla prospettiva “privilegiata” di giudice attraverso cui ha modo di conoscere il mondo criminale con tutto il suo bagaglio di violenza ma anche di umanità dolente, di carcerieri e carcerati, e come ha detto lo stesso De Cataldo “di certi killer glaciali, eppure ricchi di un mondo interiore solcato da venature persino etiche” gli abbiamo rivolto alcune domande sul tema della violenza

Nero come il cuore è il titolo di un suo romanzo e sembra anche il filo che lega le sue produzioni artistiche. La parte oscura dell'uomo. Quale fascino esercita su di lei?
L'attrazione per il lato oscuro è qualcosa che mi porto dentro sin dall'adolescenza, che costituisce, come è noto, un periodo abbastanza “oscuro” della vita umana. La mia non è stata particolarmente felice (e quando mai lo è, dopo





Romanzo Criminale, foto dalla serie TV prodotta da Sky

tutto!), e con ogni evidenza ne porto ancora dentro alcune ferite. Diciamo che la scrittura è stato anche un modo per imparare a convivere con il "mio" personale lato oscuro. Una sorta di analisi prolungata, per intenderci. Ma non scrivo solo di cose criminali... e quando non lo faccio, è sempre presente, comunque, la dimensione del dolore. A volte urlato, a volte trattenuto. Ma è anche di questo che siamo fatti.

Ho avuto l'impressione leggendo le sue storie "criminali" che sotto la passione dello scrittore, l'umanità dello sguardo, la tensione narrativa e la leggerezza, ci sia una sentenza senza appello: la violenza, palese o nascosta, è mortifera e non lascia scampo a nessuno.

Mi hanno sempre affascinato le storie di caduta. E' così facile varcare il confine che divide la "normalità" dalle azioni riprovevoli (non solo delittuose, anche semplicemente negative, emulative, aggressive verso gli altri). Potrebbe accadere a chiunque, e alzi la mano chi non ha mai accarezzato il pensiero di praticare il Male. Il cosiddetto Male. La violenza, secondo me, è da un lato il viatico per questo passaggio verso l'azione depravata, dall'altro lato ha una forza, in sé, che non può essere considerata esclusivamente negativa. Vi sono, anzi, situazioni in cui una reazione violenta è, anche dal punto di vista morale, pienamente lecita e giustificata (la legittima difesa, l'esercizio del potere punitivo dello Stato contro il crimine, la resistenza a un potere illegittimo o dittatoriale ne sono vali-

di esempi). La violenza fa parte di noi: la si può anche esercitare sotto il profilo della non-violenza, come accadde quando Gandhi, di fatto, costrinse gli Inglesi a riconoscere l'indipendenza indiana. Nello stesso tempo, mi affascinano le storie di risalita, il faticoso riprendersi dopo la caduta, il mutamento, in una parola. E' un percorso che appartiene a tutti noi.

Un lavoro tanto socialmente ed eticamente utile quanto faticoso per l'anima come quello di giudice condiziona la creatività?

In un certo senso la libera: il giudice è soggetto alla legge degli uomini, più che a quella morale (così dovrebbe essere in un corretto rapporto laico fra norma e cittadino osservante, del quale il giudice è stato considerato a lungo il mediatore ideale), lo scrittore è un eversore soggetto solo e unicamente alle leggi della drammaturgia.

Il Nobel Orhan Pamuk ha detto che essere scrittore vuol dire prendere coscienza delle ferite segrete che portiamo dentro di noi e farne parte della nostra scrittura. La riguarda?

Absolutamente sì. Ho avuto l'onore di incontrare personalmente Pamuk, che è un grande scrittore ma anche, e soprattutto, un uomo ricco di fascino e, per paradossale che possa apparire, di buon senso. E' una persona ironica, incapace di prendersi troppo sul serio, soavemente distaccata e dotata di un formidabile senso dell'umorismo. Qualità che umaneamente apprezzo al massimo grado.



E' stato difficile abbandonare lo pseudonimo di John Giudice e diventare giudice scrittore?

Bah, John Giudice viene per caso, per questioni contrattuali... quando era già scrittore edito di alcuni libri con il mio vero nome. E' stato uno scherzo ben riuscito, tutto qui. Oggi sono molto orgoglioso della mia doppia vita, che scorre leggera, senza sovrapposizioni. Se fossi davvero un giudice scrittore scriverei saggi accademici o romanzi processuali, il che non è.

Quando ha cominciato a scrivere? Chi è stato il suo Mentore?

Ho cominciato da bambino, avido com'ero di letture e di avventure. Il mio primo mito è stato Salgari. Poi è arrivato Balzac, insuperabile nel coniugare sentimento popolare e grande scrittura. Ne è venuto fuori, per quanto mi riguarda, un narratore eclettico che si diverte molto a scrivere e spera di non annoiare mai i suoi lettori.

A proposito di *Romanzo Criminale* e della vera storia della Banda della Magliana, lei ha detto che il compito del narratore è quello di piegare la storia alle esigenze del Mito. Che vuole dire oggi?

Vuol dire che una storia di cronaca deve essere trasfigurata dal segno personale che l'autore le imprime e vivere di vita autonoma senza troppo curarsi della verità, e concedendo, semmai, qualcosa alla verosimiglianza, che è categoria ben diversa. Altrimenti, ci leggiamo il giornale o i reportages dei giornalisti d'assalto, che fanno la loro parte egregiamente.



Giancarlo De Cataldo

Nato a Taranto nel 1956, Giancarlo De Cataldo vive a Roma; è giudice presso la Corte d'Assise, ha scritto romanzi, sceneggiature, saggi, testi teatrali, per la radio e la TV. Alcuni suoi libri hanno ispirato film e fiction televisive a cui ha collaborato per la sceneggiatura. Ricordiamo *Nero come il cuore* che ha ispirato l'omonimo film diretto da Maurizio Ponzi ed interpretato da Giancarlo Giannini. Dal famoso *Romanzo Criminale* è stato tratto l'omonimo film diretto da Michele Placido e recentemente anche una fiction televisiva presentata in anteprima al RomaFictionFest 2008. Tra le fiction ricordiamo *Il giudice Mastrangelo* con Diego Abatantuono protagonista, la cui terza serie andrà in onda su Canale 5 nel 2009. Tra le sue tante opere ricordiamo: il saggio in forma narrativa *Minima criminalia*; *Contessa, Terroni, Il padre e lo straniero, I giorni dell'ira. Storie di matricidi* (scritto con Paolo Crepet); *Nelle mani giuste*; *Fuoco*. Per il teatro *Acidofenico Ballata per Mimmo Carunchio camorrista*. Da sempre cultore delle poesie e delle canzoni di Leonard Cohen ha pubblicato un'antologia *L'energia degli schiavi* (Minimum fax) con poesie tratte da due collezioni dell'artista.

Quand'è che un film è violento?

Secondo me, tutto dipende dallo sguardo dell'autore. Tarantino stempera la violenza in un clima fumettistico che pone immediatamente i confini fra realtà e finzione. Altri grandi autori, come il Kubrick di "Arancia Meccanica", sottintendono alla rappresentazione della violenza un messaggio morale che ne incanala e indirizza gli effetti. Altri ancora, penso a *Onora il Padre e la Madre* di Lumet, adottano, in modo dolente e ricco di pietà, lo sguardo della vittima, costringendo l'aguzzino a specchiarsi, sino a riconoscere l'esercizio della sua stessa violenza. Un film violento è un film sadico, in cui l'autore, in modo probabilmente inconscio, ma chiaramente percepibile, sta con l'aguzzino. Anche se si nasconde dietro la parvenza di un messaggio morale. Credo che *Funny Games* appartenga a questa tipologia, così come certi film tutti azione e punizione, tutti "law and order", grandi disseminatori di paura.

La violenza nel cinema e quella veicolata dai mass media porta alla violenza?

Ne parlo spesso con degli amici neurologi. Mi dicono che le scene violente (ma qui torniamo alla diatriba sul termine, e dunque al contesto rappresentativo) eccitano alcuni recettori, ma che il controllo del complesso dei recettori è questione più complessa, non così idraulica. Se siamo educati alla rappresentazione, sappiamo leggerne il testo e il contesto. Dunque, è un problema di guide, secondo me. Di uso corretto e di abuso. Puoi scrivere un film per insegnare a difenderti dai meccanismi della paura, smascherarli (penso alle fiabe cruente dei Grimm e alla loro funzione catartica e simbolica), oppure farlo per ingenerare paura. E' lì che si gioca la partita, non certo con le censure o le campagne moralizzatrici (ai cui *fan* consiglio di rileggersi la Bibbia, Dante e Shakespeare, e, ovviamente, i Grimm).

Secondo lei è possibile il cambiamento individuale se non cambia la società?

Qualcuno sostiene che la società è la somma degli individui, dunque nessun cambiamento sarebbe possibile se non agendo sugli individui. Però la nostra società, almeno quella democratica in cui viviamo, è arrivata, secondo me, a un momento di crisi del tutto nuovo, rispetto al passato. Oggi le democrazie si conquistano manipolando il consenso, e quando serve comperandosi i voti. Della democrazia si rischia di conservare un guscio vuoto, privo di senso. Molti scrittori si stanno interrogando su questi temi, un po' dappertutto nelle nostre democrazie, non solo in Italia. La nostra epoca, dall'11 settembre, è quella della grande paura. La democrazia fatica a restare democratica, quando ti martellano ogni giorno per convincerti che vivi nello stato d'emergenza.

Nella pagina affianco:

Romanzo criminale, foto dal film di Michele Placido

La ruvida carezza del delirio

Il matrimonio di Lorna

di Antonino Aprea

Cinema e violenza

nel film





“Dormi bene”. Così Lorna, nell’epilogo di una storia drammatica, ritrova il filo di un intimo dialogo con sé stessa. Per la prima volta a riparo da una vita che non è riuscita fino in fondo a piegarla alla violenza, Lorna dà corpo e voce ad un’altra modalità possibile del suo esistere. Ma quello che questa donna recupera è un dialogo del tutto particolare. L’interlocutore interno con cui solitamente intessiamo la trama dei nostri pensieri in una narrazione privata, silenziosa e senza fine, diviene per lei, “altro da sé” dentro sé: un figlio. Un figlio presentissimo nella sua mente e tuttavia assente.

L’esperienza del delirio irrompe nella sua perturbante ambiguità: radicale incomprendibilità di un “altrove” personale che ha rotto i ponti con il senso comune e, allo stesso tempo e prepotentemente, luogo di una accecante, incontestabile, privatissima verità. Una verità autorivelata capace di sacrificare sull’altare di un nuovo, urgentissimo, ordine di senso la stessa comprensibilità della propria vicenda di vita.

Crocevia della colpa e della riparazione, del voler essere e dell’essere costretti ad essere, il figlio di Lorna è al tempo stesso promessa di futuro e cura della memoria del passato. Nuovo, fragilissimo tessuto di connessione tra i lembi lacerati di una esistenza.

Lorna è una migrante albanese. La sua storia è la storia di tanti. La prima cosa che conosciamo di lei sono le sue mani. Mani che stringono e passano soldi sotto il vetro di uno sportello di una banca. Le mani di una stiratrice qualunque di un qualsiasi retrobottega di lavanderia. Ma Lorna è anche la moglie di Claudy, un drogato, un “tossico” così come lo chiameranno sempre i suoi aguzzini. Lo ha sposato per avere la cittadinanza, ha pagato per farlo. E la sua nuova carta di identità è quello che ha acquistato. E’ il lasciapassare per una nuova vita: un prestito, un locale, la ricongiunzione col suo uomo. Ma è anche la possibilità di un nuovo commercio, un nuovo matrimonio da vendere. Un nuovo affare che vuol dire farla finita con Claudy, lasciare che muoia o aiutarlo con una overdose.

Claudie è straziato dalla solitudine e dall’astinenza: “dimmi a che ora torni, non importa se non è vero, dimmi un’ora, così darò uno scopo alla mia giornata”. Stremato e disperato è consegnato, naufrago, al mare oscuro dell’attesa. Lorna è sempre al di là. Al di là di chiavi che girano nei lucchetti, al di là di porte che sbattono rapide dietro di lei. Irraggiungibile nella sua impaziente attesa di futuro. La sofferenza di Claudy è oscena agli occhi di lei, abominevole il suo contorcersi per i crampi allo stomaco, ributtanti i suoi conati di vomito. La violenza di vite dolorose costrette a lambirsi in una casa vuota è tutta quanta concentrata, contratta come in uno spasmo di inumano, in un’im-



magine: Lorna porge dell'acqua a suo marito così come si appoggia in terra una ciotola davanti ad un cane. Impossibilitata ad essere accolta all'interno di un reale patto coniugale la sofferenza di Claudy non varca nello sguardo di Lorna i confini dell'umano. Rimane desolatamente esiliata al di là. Così lo scuotersi in terra del corpo di Claudy divorato dall'astinenza rimane, per la donna barricata in camera da letto, il rumore sordo di un pesce che si dibatte sul legno di una barca.

Da quali siderali distanze sia possibile un incontro di anime, un riconoscersi, è un mistero profondissimo e insondabile. Claudy e Lorna partono da questa infinita distanza, ma arrivano vicinissimi, l'uno dentro l'altra in una nudità di corpi finalmente umani. La comune ostinazione di non voler morire diventa motivo di vita. Claudy deve allora smettere di farsi. Lorna deve evitare che la macchina criminale che ruota macabra intorno a lei inghiotta tutto nella sua impersonale e ordinaria efferatezza.

Il vuoto raggelante di un contratto matrimoniale mercificato diventa altro. Ma la torsione del legame coniugale non si presta a nessuna edulcorazione. Non scoppia l'amore, la vita per alcuni non diviene mai una fiction. In un negozio di ferramenta, alla presenza di un officiante inconsapevole, le chiavi della porta di casa diventano anelli. Non anelli luccicanti, ma anelli metallici e opachi di una catena che lega due persone tra loro e loro stessi alla vita. I pochi euro spesi, divisi esattamente a metà, rimangono come segno di una reciprocità possibile, sostanziano quello che era svuotato di senso, rendono onore a ciò che era svilito e "cosificato". La corsa di Lorna dietro la bicicletta di Claudy diventa l'immagine di un vincolo di lealtà, uno slancio che porta lontano. Fino al delirio.

"Ho lasciato che lui morisse. Tu vivrai". Così Lorna, parlando al suo ventre gravido di memoria, nel crepuscolo della sua selva oscura riorganizza il suo mondo interiore lacerato dalla colpa. Sul confine di un futuro tanto agognato, muovendo i primi passi dentro il suo nuovo mondo, Lorna sente nella pancia quella fitta che il cuore non può sentire. E' una fitta che le impedisce di uccidere ancora Claudy, di vivere una vita insozzata dal suo sangue e dal suo oblio. Tornando nell'ospedale dove il marito era stato per disintossicarsi Lorna rivede un'infermiera e, portata via troppo in fretta verso un aborto coatto e impossibile, le chiede: "Ricorda Claudy, mi verrà a trovare?". La memoria è carne viva e l'impossibilità di ricordare è amputazione di sé.

Nel drammatico scacco di ogni residua possibilità esistenziale di essere-con-l'altro nasce il delirio come tentativo estremo di ricondurre all'ordine un mondo interiore improvvisamente divenuto estraneo, caotico, terrificante. Un tentativo che si traduce però nella violenza di essere gettati in isolamento nella prigione del proprio incomprensibile. Ma come la mano di Lorna si posa con delicatezza sul suo grembo addormentandosi, così la violenza del delirio mostra di possedere anche un'altra natura: quella della ruvida carezza che dall'interno è ancora capace di acquietare un'esistenza tutta tremante.



A prova di morte

di Malde Vigneri

In un tardo pomeriggio festivo trascorro con indolenza le ultime ore di riposo domenicale girovagando svogliatamente fra le reti televisive alla ricerca di un buon film. Salto da un canale all'altro scartando dopo brevi occhiate le varie possibilità... un'azione di guerra, intrecci romantici, commedie patinate... fino a ritrovarmi a guardare una sorta di lap dance tra i tavolini di un vecchio bar texano. Nonostante la mia mente si protenda verso una successiva scelta rifiutando decisamente le scene sfocate e saltellanti di quello che sembra a prima vista un vecchio film di serie B degli anni 70, resto tuttavia aggrappata alla visione, obbligata non so bene da cosa. La trama si svolge con uno strano ritmo compulsivo ed incalzante che assume presto la denotazione di un road movie trash con i connotati dell'horror. E' difficile individuare nel susseguirsi percettivo che mi tiene incollata al video fino alla fine il momento in cui divento consapevole di quanto sia attratta da ciò che vedo, e di quali pensieri ne siano suscitati, indovinando nello scorrere delle immagini l'arte di una raffinata regia. E' la storia di un killer psicopatico, il non più giovane Stuntman Mike (convinceramente recitato da un turpe Kurt Russell) che si diverte ad uccidere le proprie vittime, splendide giovani abilmente indotte a salire a bordo della sua possente e blindatissima Chevrolet

Nova, coinvolgendole in spettacolari incidenti in corsa. Solo il posto di guida è "a prova di morte", sicuro "al cento per cento", fino al momento in cui tre magnifiche e ginniche fanciulle non si ribellano alla "tortura" che per un pelo le ha lasciate in vita, mettendo in opera una spettacolare vendetta... Un film brutale, parlatissimo (le scene di morte sono frammezzate dalle lunghe, lunghissime chiacchiere con cui le ragazze in viaggio "ammazzano" il tempo), estremamente movimentato da spettacolari acrobazie che si susseguono in riprese ossessivamente insistenti. Senza che si disperda mai l'atmosfera retrò, dall'inquadratura del bar in poi il fraseggio cinematografico si va componendo in un inusitato minuetto mortale, una sorta di martellamento ritmico e sincopato in cui la violenza è assoluta protagonista. Mortale e orrendamente violenta la ferocia delle sanguinarie scene di massacro replicate più e più volte a riprendere ogni angolatura di macabri particolari in cui parti di corpi femminili, teste decapitate, arti divelti schizzano fuori da lamiere contorte. E, seppur diversamente, altrettanto violente risultano le lunghe sequenze in cui le ignare vittime in inconsapevole attesa della propria morte avvolgono lo spettatore sfinendolo in pettegolezzi femminili apparentemente innocui e scontati, ma mortalmente noiosi e pressoché inascoltabili. E

si finisce presto per percepire una sorta di disagio, nel riconoscere un'intima ed inusitata forma di violenza per così dire non classificabile ma egualmente implacabile. Parlottano le splendide creature di uomini e di sesso, di sesso e di uomini, in ridacchianti ed interminabili confidenze, di cui prende valore non tanto il contenuto quanto l'assoluto implicito di una sottesa raffinata concertazione filmica. Che si tratti di un'opera di Quentin Tarantino mi viene svelato dai titoli di coda, a conferma di quanto intuito nel corso della visione. Ho tuttavia la sorpresa di apprendere che contrariamente a quanto possono lasciar supporre i molteplici graffi della pellicola, le sgranature della fotografia, il crepitio dell'audio, il color seppia spesso sfumante al grigio o l'evidente salto di fotogrammi, il film, datato al 2007 e presentato al Festival di Cannes di quell'anno, costituisce il più recente lavoro del tanto osannato autore di *Pulp Fiction* e dei due splendidi *Kill Bill*.

Per quanto abbia goduto come tutti della patinata perfezione e dello stupefacente virtuosismo tecnico di opere a buon ragione ritenute capolavori nel loro genere, sono in particolare modo conquistata da quest'ultima pagina cinematografica che tanto sembra discostarsi dalle precedenti pur senza perderne il nucleo di esuberante e visionaria violenza. In *A prova di morte*, film nato in partenza per un tandem con un lavoro dell'amico Robert Rodriguez (da cui il termine "*Grindhouse*" che precede il titolo e che non è piaciuto molto a certa critica ben felice di individuare una pecca specie di botteghino nelle altrimenti fruttuose creazioni dell'ac-

clamatissimo regista), Tarantino trova a mio avviso una delle sue più raffinate corde, nostalgiche e trionfalmente malinconiche, intrecciando inesorabilmente, fra atrocità e caustiche venature ironiche, un discorso in cui la violenza, drammatica come una scatenata Erinni, viene consegnata alla sua madre naturale, la Morte, in un incalzante itinerario che ne tratteggia ogni sfumatura: il godimento e l'efferatezza della perversione, l'ineluttabilità della difesa, il trionfo della vendetta, persino la sottigliezza delle sue forme più occulte. Il regista compone un inusuale e feroce duetto (potremmo pensare in consonanza del sovra titolo *Grindhouse*: due opere in una), espresso con un tale virtuosismo perfezionistico da esitare in una sorta di creazione artistica baconiana intinta nel grottesco ed elevata a sinfonia. Un ritmo in percussione che scaturisce dalla avvolgente sonorità di una potente orchestrazione, dal proemio alle magnifiche conclusioni in cui i due estremi della violenza, la sconcia e brutale eleganza del Demonio e la prepotente e soffocante insistenza della presunta innocenza muliebre la cui petulanza fino alla noia presagisce forse la forza dell'esplosione finale, si scontrano nel tripudio del truculento epilogo vendicativo.

Lungi dal tentare una interpretazione delle intenzioni del regista, avverto, sia pure arbitrariamente, nel carattere estenuante che sempre hanno le storie di Tarantino ed in particolare in quest'ultimo film, una sorta di intima ragione. Mi sembra di percepire, in questo strano e trasbordante lavoro di colui che ancora oggi all'età di 45 anni è ricordato come enfant terrible di Hollywood, nello scandire implacabile di una violenza da mattatoio in pendant con una più intima ed occulta, nel ripetersi di sequenze ripetitive e cruentemente artistiche di strepitosi inseguimenti, nello straordinario affresco di impatti fra macchine che esitano in corpi che si squarciano, in arti strappati, mani, teste, piedi divelti e rotolanti, sprizzando sangue sul selciato, l'espressione di una attuale proluvia storica. Si chiede Lietta Tornabuoni se tra le qualità del film di Tarantino che definisce perfetto, non vi possa essere quella di "offrire l'immagine di un mondo contemporaneo inerte e vuoto, senza scopi né progetti, privo di ogni vitalità che non sia rappresentata dall'esercizio di distruggere ed ammazzare". Ma vi sono aspetti dell'opera del talentuoso regista, nelle enfasi estreme e nelle rintoccanti insistenze ad andare oltre i limiti, che mi spingono ad ulteriori riflessioni. La danza assassina di Tarantino evoca il ricordo



Grindhouse - A prova di morte

Titolo originale: Death Proof (USA 2007)

Regia, soggetto, sceneggiatura, fotografia: Quentin Tarantino

Montaggio: Sally Menke

Costumi: Nina Proctor

Distribuzione in Italia: Medusa film

Interpreti e personaggi: Kurt Russell-Stuntman Mike; Sydney Tamiia Poitier-"Jangle" Julia Lukai; Vanessa Ferlito-Arlene; Electra Avellan e Elise Avellan-le gemelle; la stuntwoman Zoe Bell-se stessa; Michael Parks-lo sceriffo; James Parks-il figlio dello sceriffo; Quentin Tarantino-Warren il barista.





del monito di Adorno. "Il mondo è sconvolto." ci avverte il filosofo. E mi sembra di comprenderne meglio ora il senso di quello che piuttosto enigmaticamente aggiunge: "Adattarsi con prudenza renderebbe partecipi della follia, mentre solo un eccesso tale da essere reso eccentrico sarebbe in grado di resistere e di imporre l'alt. Esso solo potrebbe capacitarsi dell'apparenza del male, dell' "irrealtà" della violenza, e nell'estremizzarla, restituire il predominio alla vita." E conclude: "La ragione può resistere solo nella disperazione e nell'eccesso, occorre l'assurdo per non soccombere alla follia oggettiva." Ed allora persino nei dissensi di gran parte della critica mi par di poter trarre una personale comprensione della forza e della sfida di questo film di Tarantino: conviene diffidare di tutto ciò che è leggero e spensierato, di tutto ciò che implica indulgenza. "La stessa socievolezza è partecipazione all'ingiustizia" citando ancora Adorno "in quanto prospetta il mondo appestato di oggi come un mondo in cui si può ancora discorrere: la parola facile, cordiale, contribuisce a perpetrare il silenzio.". Nelle brutali e visionarie esasperazioni di Tarantino si eleva forse la più sottile delle ribellioni: "il cattivo principio che è sempre stato in germe all'affabilità viene rinnegato in tutta la sua condiscendente bestialità. Chi si conforma passivamente alla debolezza degli oppressi rafforza, con la rassegnazione, la premessa del dominio del male, contribuendo a sviluppare il grado di grossolanità e di ottusità di quel genere di violenza

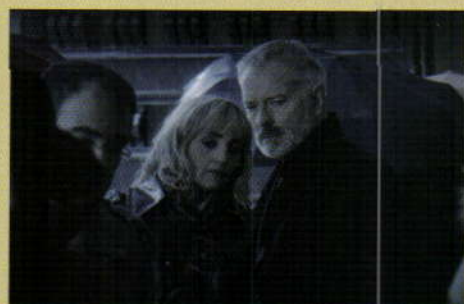
al servizio dell'esercizio di tale dominio". In questo senso la violenza estrema oltre ogni limite della filmografia di Tarantino, nell'esultante revange conclusiva sulla scelleratezza, è una violenza espurgante, redentrice come dice Giulia D'Agnolo Vallan, bruciante come una pira atta a disinquinare il Male posto esso stesso sotto assedio, a prova di morte.

Attraverso la dissoluzione di ogni mediazione in una sorta di ostensione resa quasi astratta dalla sua stessa enfasi, Tarantino costruisce un discorso paradossale sulla violenza: riducendola magnificamente ad una sorta di feticismo di se stessa, il regista sembra rendere al pensiero un lapidario avvertimento. Una risposta agli obbrobri della realtà, nel trapassare in "quel furore" che, in senso nietzschiano, sia in grado di consegnare la violenza ad un tale apogeo da esitare, in una dimostrazione neutralizzata dalla sua stessa ascesi, in mera enunciazione. In *Grindhouse*, in una sorta di imagerie brechtiana in cui l'orrore è messo in scena quasi come gioco di prestigio, più che una doppia regia cui il termine fa riferimento, si coglie piuttosto la duplicità di un metodo discorsivo per così dire abissale, e cioè la duplice e simultanea capacità di lasciar parlare i fenomeni come tali, resi nella loro ferocia la più efficace necessità dell'espressione di un'etica che risorga dallo sfondamento di tutte le sue antinomie, polverizzando nella piena di una implacabile insistenza ogni possibile conciliazione.

L'autre

di Lella Ravasi

Dominique Blanc, Coppa Volpi a Venezia 2008
per la migliore interpretazione femminile in L'Autre.



C'è una donna, né bella né brutta, francese, ma potrebbe essere cittadina di qualsiasi città europea, una donna qualunque, nell'età a cui mirano le case di cosmetici che promettono miracoli contro le rughe, un po' sotto i cinquant'anni, quarantasette per la precisione. Sta con un ragazzo molto più giovane di lei, di colore, ben integrato, non si annunciano lampi di banlieu, in una relazione di cui apparentemente lei tiene le briglie al meglio. A un certo punto gli comunica che è finita, che è meglio per tutti e due andare per strade diverse, in amicizia. Lo fa con aria serena, dicendo a se stessa che vuole la sua libertà, vuole tornare a disporre interamente di sé, senza impegni. Sullo sfondo una Parigi fuori dal cliché, grandi periferie, snodi ferroviari, un'architettura molto razionale, collettiva, in fondo come lei. Tutta fuori. Ma com'è lo spazio interno? Abita da sola in un appartamento dotato di un sistema raffinato di supercontrollo, non solo per la sorveglianza esterna con telecamere che tutto registrano, ma anche all'interno niente sfugge al costante monitoraggio, gli apparecchi sono spiati nel loro funzionamento. E una voce metallica e impersonale rilascia continue dichiarazioni sul perfetto stato degli impianti. Già a questo punto si mette in funzione l'orecchio della metafora, che cosa sta per il fuori e per il dentro? Che cosa copre il sistema ossessivo di controllo delle pulsioni? Sappiamo che salterà, ma quale sarà l'occasione? Nessuna tragedia, accade qualcosa di abbastanza scontato, in fondo. Dopo qualche tempo l'uomo le dice di avere un'altra. "Ah, ma come? Racconta... com'è? È bella? E quanti anni ha?". Alla risposta di lui "Ha la tua età, quarantasette anni" salta il coperchio. Qualcosa non sta più nel patto non scritto, nel racconto che la donna si era inventata da sola. L'altra non può essere come lei. All'inizio sembra che il disturbo sia una cosa lieve, passeggera, di cui parlare con un'amica fumando una sigaretta o bevendo un caffè nella pausa pranzo, ma il sistema di controllo ha subito una perdita. C'è una falla da qualche parte, e l'acqua della mente si infiltra, dilaga, trova tutte le crepe che la vita ha lasciato, la mappa della sua solitudine, continuamente ridipinta come la facciata stinta di colore di certe case che sono come i volti, come il suo volto in cui scopre la rete delle rughe, implacabile dentro lo specchio che le rimanda un'altra da sé (mentre la pubblicità televisiva mostra il viso privo di segni di una modella a cui una crema miracolosa ha restituito la tenuta elastica della pelle della giovinezza). Niente miracoli. La vita prosegue come sempre, metrò e bus per arrivare dal lavoro alla sua casa blindata, bus e metrò per raggiungere i luoghi doloranti dove la porta il suo lavoro di assistente sociale, verso il degrado pesante della deriva di una alcolista, o accanto alla fatica di tirare avanti decorosamente di qualcun altro; e tutto ormai le parla di sé. I disperati di cui si è sempre occupata le appaiono comunque più affettivi, hanno conservato dei pezzi di umanità da cui lei si è allontanata, un cagnolino, un oggetto significativo, ciascuno ha un bran-

dello di qualcosa che lega alla vita, lei non ha altro che le sue ossessioni, la perversione del controllo che ora si sta impossessando di lei.

Quel lavoro nel sociale che doveva essere per lei fonte continua di conferma del suo essere diversa, forte, positiva, razionale, le si rovescia addosso. Tiene ancora all'esterno un comportamento normale, quello che ha imparato in tanti anni di rinuncia alla devianza, nell'occuparsi dei mali dell'umanità come se il mondo fosse altro da sé, ma intanto il ramo del rimosso ha messo radici. L'inconscio si ribella e le si rovescia contro. Dapprima tenta di riconquistare il fidanzato, in fondo saprebbe come fare, si dice, potrebbe risessualizzare la loro storia, ma lui non ci sta. Allora ci prova con i pedinamenti, con internet, fa di tutto per sapere chi è l'altra, e come vive, cosa fa. Tenta di entrare nella pelle dell'altra, ma è l'altra che entra nella sua: non si riconosce più, e via via si sdoppia tra sé e l'altra da sé, ma sempre di se stessa si tratta, di un implacabile doppio che la giudica, la perseguita, la pedina. Il gioco del doppio si svela: non di un'altra reale si tratta, o forse sì, forse no, comunque il problema non si gioca più su un piano di realtà, ma dentro la sua psiche sdoppiata, a pezzi. Visioni deformate, allucinatorie, qualcosa che si muove di lei oltre se stessa. Cerca ancora di stare nel mondo; rintraccia un vecchio amico, un amante di una volta, suo coetaneo, compagno di un tempo di nostalgia, ma poco dopo lo deve accompagnare nella fase terminale di un tumore al cervello che se lo porta via. La solitudine la assedia. Non c'è più nessuna barriera a proteggerla da quell'altra da sé che si svela essere il suo daimon, l'altra come il suo Sé non vissuto, come la sua identità fantasma che l'ha accompagnata, alle spalle, la vera altra. Non più persecutrice, ma perseguitata dall'altra, non fuori di sé, ma dall'altra-sé. Infine tenta l'affondo, e - in una scena di grande impatto emotivo - prende a colpi di martello l'altra-sé che le compare nello specchio, tenta di distruggere l'immagine per far fuori l'ossessione, la visione, e poi si colpisce alla testa. E prima ancora distrugge furiosa il sistema di controllo elettronico computerizzato che la tiene in scacco dentro casa. E' lo stesso martello che colpisce la casa prima, e poi l'altra nello specchio, l'altra-sé, e infine se stessa. Un tentativo di opporsi al martellare interno della sua ossessione che la distrugge ben più di quello che picchia fuori. Non c'entra la storia con l'uomo, si capisce. Anche se una lettura superficiale vorrebbe attribuire alla dipendenza da lui il percorso di distruzione, con un malinteso femminismo tradito, come se si trattasse del conflitto fra una donna e un'altra donna per il possesso di un uomo. Niente di più lontano dallo spirito del film, molto forte e profondo sulla interiorità femminile negata e quindi esplosiva. Ma basterà questo agito a farla rientrare in sé, e in quale sé rientrerà? Il finale è sospeso, come lo sono queste storie di donne e uomini disperatamente soli, prigionieri del sistema di controllo del falso Sé.

di Marco D'Amelio



“Alcuni uomini non cercano cose logiche, come il denaro. Non possono essere comprati, comandati o contrattati. Alcuni uomini vogliono solo vedere bruciare il mondo”. (Joker)

Una incredibile miscela di arte narrativa e susseguirsi di immagini ed emozioni. Uscendo dalla sala ci domandiamo se abbiamo assistito a un blockbuster ben fatto o ad un meraviglioso film d'autore arricchito da entusiasmanti effetti speciali.

Non il solito film sul giustiziere tratto dai fumetti, dunque, ma un'affascinante retrospettiva sul mondo di Batman, interpretato da un magistrale Christian Bale, e sulla spettrale città che lo circonda. Christopher Nolan in questo secondo episodio della saga è riuscito a rendere il suo Cavaliere un personaggio più reale e più credibile; nel primo film infatti, Batman risultava un personaggio poco collocabile nella quotidianità mentre il nuovo Batman esalta, contemporaneamente, le sue doti e le sue debolezze umane.

Il personaggio di Batman è inoltre rafforzato dalla contrapposizione con il Joker (Heath Ledger) in prima istanza, e con Harvey Dent-Two Face (Aaron Eckhart), nella seconda parte del film.

Bruce Wayne vive un'evidente evoluzione da questo punto di vista. Si interroga sulla moralità delle sue azioni; riflette sull'impossibilità di continuare a vivere due vite così lontane tra loro, e cerca di trovare la giusta via per far prevalere l'uomo comune su Batman.

All'inizio del film è infatti convinto ad attaccare la maschera al chiodo e a lasciare le chiavi della giustizia della città alle autorità e alla polizia; l'avvento di Joker modifica però radicalmente i suoi progetti. E' costretto nuovamente ad aiutare Gotham e a liberarla dal crimine. Ciò che Nolan riesce

il cavaliere oscuro

Il fascino discreto della violenza



meglio a mettere in risalto è certamente il conflitto interiore che Bruce vive costantemente: fondamentali per inquadrare il personaggio sono i suoi dialoghi con il maggiordomo Alfred, (Michael Caine), e con il costruttore Lucius (Morgan Freeman), il primo maestro di saggezza e sempre prodigo di consigli verso Wayne, il secondo ironico e pungente, ma sempre disposto ad aiutare Batman con le innovazioni tecnologiche.

Nolan riesce a dosare, attraverso scene tipiche dell'action movie intervallate da dialoghi e da inquadrature tipiche del cinema d'autore americano, un'omogenea quantità di violenza fisica e psicologica. Personaggio emblematico da questo punto di vista è certamente il Joker. Che Ledger fosse un attore di talento era ormai risaputo, ma questa interpretazione, anche a causa della sua inspiegabile quanto poetica dipartita,



resterà certamente negli annali del cinema come la storia dell'antagonista più commovente e drammatico nel filone Batman. Il Joker è genio e crudeltà, è odio e spensieratezza, è cattiveria e dolcezza; egli è un Amleto del nuovo millennio, ("è un folle, ma c'è del metodo nella sua pazzia") condito da un'ironia splatter che lo rende un personaggio entusiasmante. Accade che nello spettatore non critico prevalga quasi un sentimento di simpatia nei confronti di questo pluriomicida: si fa quasi il tifo per lui. Momento culmine di questo idillio tra spettatore e personaggio è la camminata danzante che Joker fa all'uscita dell'ospedale che sta per far esplodere; in quei pochi passi, vestito da infermiera, c'è tutta la follia e la crudeltà di un personaggio oscuro perché fuori da qualsiasi tipo di contesto sociale e da qualsiasi epoca. L'odio e la rabbia di Joker sono dunque sentimenti primitivi e, inevitabilmente, incomprensibili per gli altri personaggi.

L'atemporalità del personaggio è evidenziata dalla particolare scelta registica di non far vedere mai Joker sanguinante: durante l'interrogatorio nella prigione, Batman lo picchia selvaggiamente in un impeto di violenza ma, non un rivolo di sangue scorre sul corpo del Joker; il diabolico quanto indelebile sorriso resta l'unico segno rosso sul suo pallido volto.

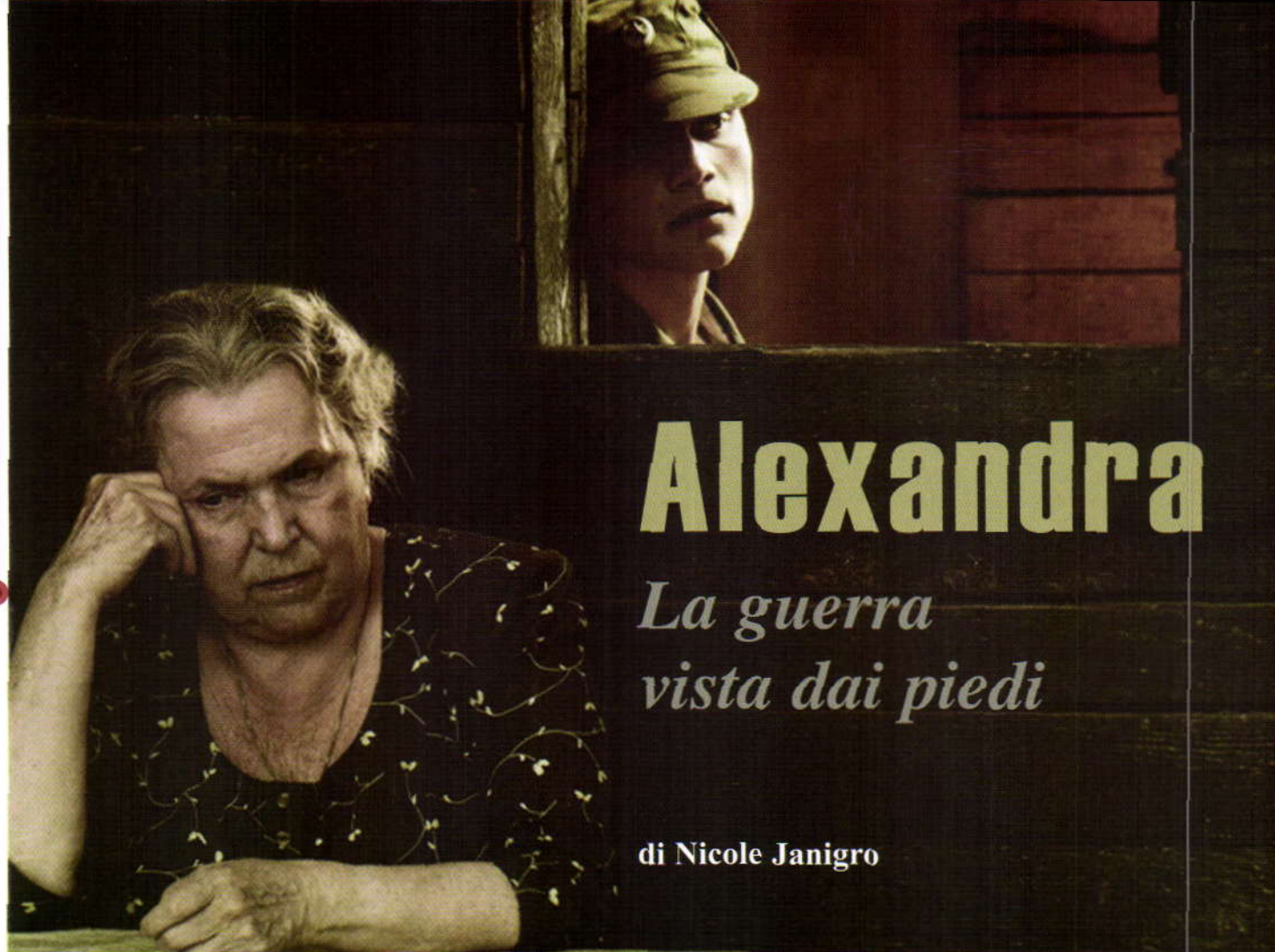
La violenza di Two Face è invece guidata dalla vendetta per la morte della donna che ama, Rachel (Maggie Gyllenhaal): la sua è una marcia sul sentiero di chi, corrotto da Joker, aveva portato Rachel alla morte e lui, prima del disastro paladino della politica giustizialista, a perdere metà del suo volto per le ustioni. Egli è un antagonista più terreno del Joker: uccide con la pistola e lega la sorte delle sue vittime al volteggiare di una moneta; come fosse un serial killer accecato dall'odio si aggira per le strade di Gotham non in preda ad una follia patologica, ma come ad una furia omicida, dettata

appunto dal desiderio di vendetta.

Esistono all'interno del film diversi "livelli" di violenza, la violenza di piccoli criminali da strada e la violenza dei boss mafiosi di Gotham. Il sangue che scorre per mano di Batman, Joker e Two face, ha un valore simbolico e completamente diverso in funzione del frammento di storia che rappresenta. Nolan racconta gli scontri tra Batman e la microcriminalità come un percorso obbligatorio per poter arrivare ad affrontare i boss della malavita cittadina e, di conseguenza, a Joker; quest'ultimo sfrutta la criminalità organizzata per poter sconfiggere Batman e per sconvolgere ulteriormente il precario equilibrio che governa Gotham City; Two Face invece nella prima parte del film combatte la criminalità come politico con tutte le sue forze, mentre, nella seconda parte, uccide senza sosta piccoli criminali per arrivare a Joker e parallelamente per arrivare a Batman, considerato il reale responsabile della morte di Rachel.

Perché proviamo disgusto per la violenza dei malavitosi e invece siamo attratti dal fascino ribelle di Batman e di Joker? Gli uomini da sempre vivono un sentimento di contrasto quando osservano e si addentrano in mondi molto diversi dal loro; ed è per questo motivo che le efferate violenze del Joker ci incuriosiscono, in esse noi andiamo a cercare il dettaglio, siamo interessati alle armi, ai gesti, ai sorrisi diabolici. In Batman notiamo la tecnologia dei suoi mezzi, la bellezza della sua maschera ma non ci soffermiamo a pensare a quanti comuni mortali uccida. I criminali normali sono reali e quindi l'uomo si sente in potere di giudicarli per le loro gesta nefande: sono riconoscibili e quindi avvicinabili alla nostra vita.

Violenza contro violenza. Reale contro ignoto. Ma in Batman tutto questo non appare poi così spaventoso.



Alexandra

*La guerra
vista dai piedi*

di Nicole Janigro

Sale su un treno, passa su un camion, poi continua a piedi, il fazzoletto in testa, la borsa e la sporta sempre accanto. Sbuffa e si irrita, suda e si appisola, la sua presenza, massiccia e ingombrante, è un carico speciale in viaggio verso un fronte. Alexandra è una nonna che ha ottenuto il permesso di fare visita al nipote ufficiale, una presenza incongrua tra i soldati in divisa e i loro spostamenti rapidi. Attenta, curiosa, osserva il mondo nuovo che si trova intorno, sono i suoi occhi la macchina da presa che inseguirà ogni particolare di un film sulla guerra dove la guerra rimane fuori campo. Sarà il suo sguardo a diventare il protagonista capace di far sentire allo spettatore il gravame di ogni conflitto – “la fame, i parassiti, il fango, e quei rumori pazzeschi” (Otto Dix) –, a farlo inciampare, come accade a lei, nell’insormontabilità dei corpi. A spostare la sua attenzione dal visibile delle immagini all’intuibile dell’immaginazione.

Quando finalmente raggiunge l'accampamento, in una tenda trova il nipote addormentato, i piedi sporchi, segni che fanno pensare ad una ferita. Nonostante le mostrine la sua figura non ha nulla del guerriero, il suo sonno indifeso è quello di un bambino. E così la nonna lo affronta, assillandolo con preoccupazioni quotidiane, che cosa mangi, dove ti lavi – come se la cura del proprio corpo potesse rallentare il processo evidente della sua disumanizzazione. Il campo militare è uno spazio claustrofobico, i soldati sembrano prigionieri di un labirinto nel quale è facile perdere l’orientamento, la fotografia decolorata e seppiata sottoli-



nea una natura fatta di polvere. Fuori – il territorio nemico – è diviso solo da una sbarra. Aleksandr Sokurov, figlio di un militare, ci porta the war inside – prima di rimontare il film al computer ha girato in Cecenia. Le parti in causa non vengono mai nominate, ma le rovine di Grozny urlano di sofferenza. Convinto che “la guerra sia il massimo livello



del degrado umano”, il regista non la mostra dall’alto degli elicotteri in missione, ma dal basso, dai piedi della nonna che, prima uno poi l’altro, scende dal carro armato del nipote capitano stupita dalle ristrettezze del blindato. Alexandra è la baba di tante fiabe slave, la vecchia saggia alla quale si deve rispetto, la sua figura condensa il dolore infinito delle madri in visita ai figli in guerra. E il gesto con il quale il nipote prende in braccio la nonna evoca le inquadrature di *Madre e figlio* (Sokurov, 1997), il figlio che solleva la madre, malata e sofferente, che vorrebbe ancora poterlo proteggere, come quando era piccolo. E qui è il nipote che ricorda alla nonna la sua passata severità e durezza. Ora, però, è lui, l’uomo giovane, che pettina la donna vecchia in una scena dalla fisicità struggente – la morte è vicina a entrambi.

Alexandra è interpretata dalla grande artista Galina Vishnevskaja, soprano famosa e moglie del violoncellista Mstislav Rostropovic – alla loro vita e alle loro battaglie comuni contro il regime sovietico Sokurov ha dedicato il film *Elegia della vita*. E sul set del campo militare Galina Vishnevskaja si muove con la sicurezza di chi ha trascorso tutta un’esistenza sul palcoscenico, di chi non teme il rischio e possiede quell’autorevolezza che consente di ficcare il naso dappertutto. Infatti sfugge alla sorveglianza dei militari che un po’ la coccolano un po’ la sorvegliano, e riesce a sgusciare all’esterno della zona (difficile non pensare ai tratti comuni al cinema di Tarkovskij, del quale Sokurov è stato allievo). Dentro non si notano le distruzio-

ni inflitte al paesaggio esterno, dove una sorta di imitazione della vita sopravvive fra gli scheletri dei palazzi sventrati. Nel suo curiosare pronto a incontrare l’altro, la russa incrocia una simile, un’altra vecchia signora, la maestra cecena Malika, anche lei con il fazzoletto in testa, che nella sua casa disastata le offre un tè. Non ci sono molte parole per dire lo scempio, solo la frase: “Quando guardiamo i soldati russi sembrano piccoli, come ragazzini”. Le due si scambiano gesti minuti, sono i riti antichi dell’ospitalità, Alexandra invita Malika a farle visita quando farà ritorno a casa, nello spazio infinito della Grande madre Russia.

L’evento bellico, relegato nello schermo durante i decenni della guerra fredda, occupa il centro della scena internazionale. E anche il cinema cerca nuovi modi per rappresentarlo. L’esibizione della morte e della violenza è oggi incredibilmente amplificata dalla sua trasmissione visiva che pone al centro l’esposizione del corpo: il corpo maciullato, il corpo del nemico ucciso per terrorizzare chi resta, la mutazione del corpo del guerriero, sempre più vicino a un robot imbottito di psicofarmaci. Fedele alla sua ricerca di spiritualità delle immagini, Sokurov crea un amalgama originale di etica ed estetica che riesce a trasformare una visione di guerra in uno stato interiore. E Alexandra, una Anna Magnani slava, riesce a diventare un simbolo, una figura femminile la cui presenza non indica l’insostenibile leggerezza della violenza, come appare negli accostamenti audaci dei media fra le scollature delle inviate e i cadaveri per terra, ma esalta la necessità biologica di curare la vita.

Mystic River

Un film complesso

di Fabio Troncarelli

MYSTIC
RIVER



Mystic river (2003) racconta la storia dello stupro di Dave, un bambino che sarà marchiato per tutta la vita da questa violenza. La terribile esperienza sconvolge anche i suoi migliori amici, Sean e Jimmy, scampati all'abuso sessuale, ma profondamente sconvolti da ciò che li ha sfiorati. Dopo molti anni i tre si ritrovano in circostanze angosciose e vengono stritolati da un meccanismo implacabile: Dave diverrà il capro espiatorio dei suoi amici e della società in cui vive, ma il dramma di tutti resterà irrisolto. La tragedia non ha catarsi.

Il film di Clint Eastwood, tradizionale e lineare in apparenza, è in realtà piuttosto complesso e di difficile interpretazione. Se ci si limita al suo messaggio esplicito siamo portati a credere che sia soprattutto un'opera che mette il dito sulla piaga della pedofilia e dei suoi effetti devastanti anche a distanza di tempo. Ciò è senza dubbio vero, ma non è tutto. L'opera ha anche un significato sociale e politico, che va al di là dell'episodio racconta-



to. Le vittime della pedofilia vivono in un ghetto nella periferia di Boston e sono tutti figli di immigrati irlandesi. Il loro dramma personale è anche il dramma della società disgregata e miserabile da cui provengono.

Stabilito questo, tuttavia, lo spettatore resta con la sensazione che vi sia ancora dell'altro. Il punto è che il film è fondamentalmente un'analisi sottile di psicologie e comportamenti tortuosi e contraddittori, che non si prestano a un'interpretazione schematica. La vita dei protagonisti delle vicende descritte è piena di violenza: e tuttavia riesce difficile definirli individui violenti. E perfino definire in che cosa consista la loro violenza. Il mondo, anzi il sottomondo che essi abitano è certamente una giungla dominata da prepotenza, tradimento, sopraffazione e assassinio; ma la vera violenza che regna nella giungla è più profonda. Il vero inferno è l'impossibilità di liberarsi dal rancore, dal sospetto, dalla brutalità, dalla coazione alla vendetta e, last but not least, dal diniego: il diniego feroce della fragilità e della pietà. In questo mondo primitivo e primario non c'è posto per chi è debole, né per chi ha dubbi. L'odio e la sofferenza esplodono selvaggiamente e nulla sembra essere in grado di contenerli: nulla, se non la maschera di una sprezzante aggressività paranoide e di autoesaltazione maniacale. Ma si tratta di una maschera e lo spettatore non fa fatica a rendersene conto: nessuno dei protagonisti del film riesce veramente a soffocare la disperazione e il dolore che lo opprime, restando invischiato in un turbine di azioni e reazioni predeterminate che, alla fine, portano solo morte e distruzione.

In questo contesto lugubre e senza speranza si finisce per rimanere irretiti in una sensazione spaventosa, inquietante, di assuefazione alla perversione: una sorta di cupo dissolvi che ci fa balenare il cupo miraggio di una pace scellerata. E' questo il sogno, confuso, di Dave, il martire predestinato. In un momento di allucinata lucidità la sfortunata vittima delle angherie di tutti confessa alla

moglie, inorridita, di essere affascinato dai vampiri che si sono approfittati di lui. Il vampiro, il lupo mannaro in cerca di prede, vive una vita al riparo dal dolore e della confusione dei vivi: appartiene a una controsocietà di morti viventi che ha eliminato ogni contrasto, il cui unico scopo è propagare sé stessa cooptando i viventi. Nonostante il rancore per il trauma subito, Dave si sente attratto dai lupi mannari che lo hanno violentato: un popolo di ombre che si è sbarazzato del dolore e della contraddizione dell'esistere. In fondo, come è costretto ad ammettere, egli è di fatto morto quando è stato violentato e adesso, dopo tanti anni di attesa sulle rive dell'Acheronte, sente crescere dentro di sé, irresistibile, il desiderio inconscio di entrare definitivamente nell'Ade: di fare parte del mondo di chi è fuori del mondo. L'effetto retroattivo perverso della violenza subita è di avere trasformato la vittima in carnefice, inoculando nelle sue vene il veleno della crudeltà, che lo spingerà a perpetuare la maledizione dei vampiri: vampirizzando a sua volta altre vittime e vivendo la vita del morto che resuscita egli sarà salvo dal dolore e sarà immortale.

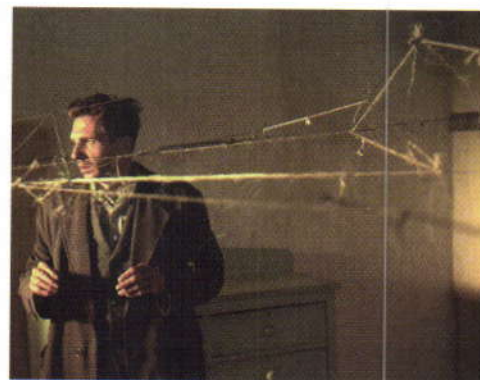
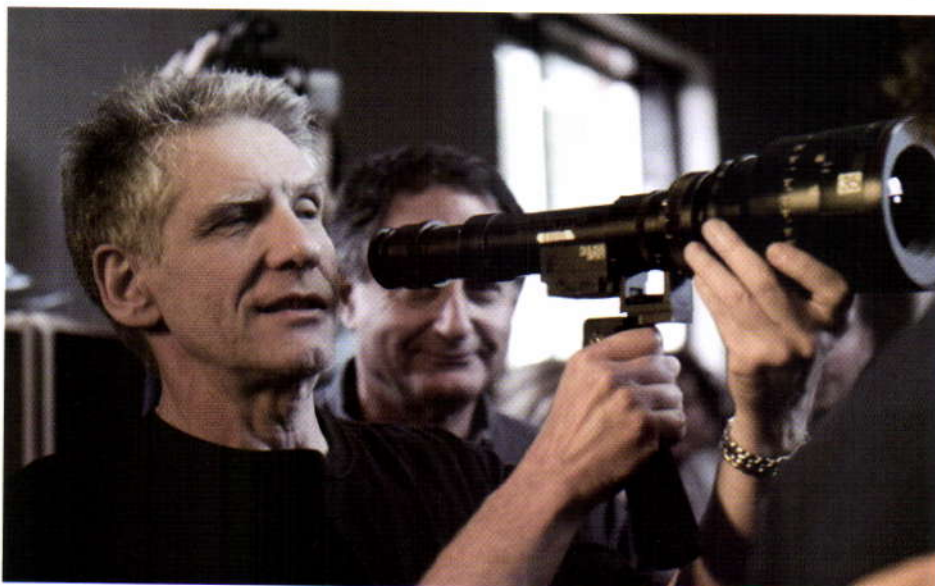
Trascinato su questa strada, Dave, che pure è stato vittima della violenza, si fa a sua volta portatore di violenza, entrando in una spirale che lo porterà a un'ingiusta ma inevitabile distruzione. Preso da un raptus incomprendibile, egli uccide un pedofilo incontrato per caso. In apparenza sembrerebbe solo voler sfogare il suo rancore; ma in realtà, più profondamente (come egli stesso ci dice) facendo il male egli diviene un alieno e può essere finalmente uguale agli alieni che gli hanno fatto del male. Di questa metamorfosi prova orrore. Ma anche un sottile compiacimento. Gli alieni sono al di là del bene e del male. E possono estraniarsi così dalla sofferenza.

Lo psicoanalista Christopher Bollas ha coniato l'espressione ghostline, ricalcata sul termine borderline, per indicare chi è vittima di una nuova malattia, tipica dei nostri tempi: chi vive come uno spettro ed aspira solo a restare tra i morti, nutrendosi come un vampiro delle speranze e dei sentimenti dei vivi. Senza saperlo, Clint Eastwood ha messo in scena nel suo bel film gli effetti della patologia ghostline: il desiderio di vivere tra i morti. La vera violenza che i personaggi subiscono non è quella esteriore, che pure è terribile: è quella interiore che spezza la loro vitalità e li trasforma da uomini in lupi. In questo senso ha poca importanza che uno dei personaggi finisca con l'essere vittima e gli altri divengano i suoi carnefici: su un piano profondo tutti sono vittime dello stesso male oscuro e il trionfo maniacale di chi si sente un re perché ha sacrificato il capro espiatorio è solo una ridicola, tragica illusione.



La filosofia della violenza

Il cinema di David Cronenberg



di Pia De Silvestris

David Cronenberg è un grande regista canadese di Toronto, figlio di intellettuali di origine ebraica, che nei suoi studi si avvicina prima alle scienze e poi le abbandona per dedicarsi alla letteratura inglese. In verità lui è un poeta della violenza e un sondatore dell'inconscio. Dopo aver scritto vari racconti fantascientifici e dell'orrore, sceglie il cinema perché è un'arte dove possono essere espresse al meglio le sue visioni straordinarie di qualcosa che sta dentro l'uomo ma che ha bisogno di un altro per transitare all'esterno e ritornare all'interno.

Proprio per questa geniale capacità i suoi film diventano tutti dei cult movie in cui ogni spettatore si ritrova in qualche modo in relazione attiva con l'autore. Sono film coinvolgenti e ricchi culturalmente, ma le conoscenze dell'autore e quelle che trae dai libri che ispirano le sue opere non sono usate come difese dalla realtà, ma vanno invece a toccare le radici profonde dell'uomo per cui ogni spettatore se ne sente pienamente investito.

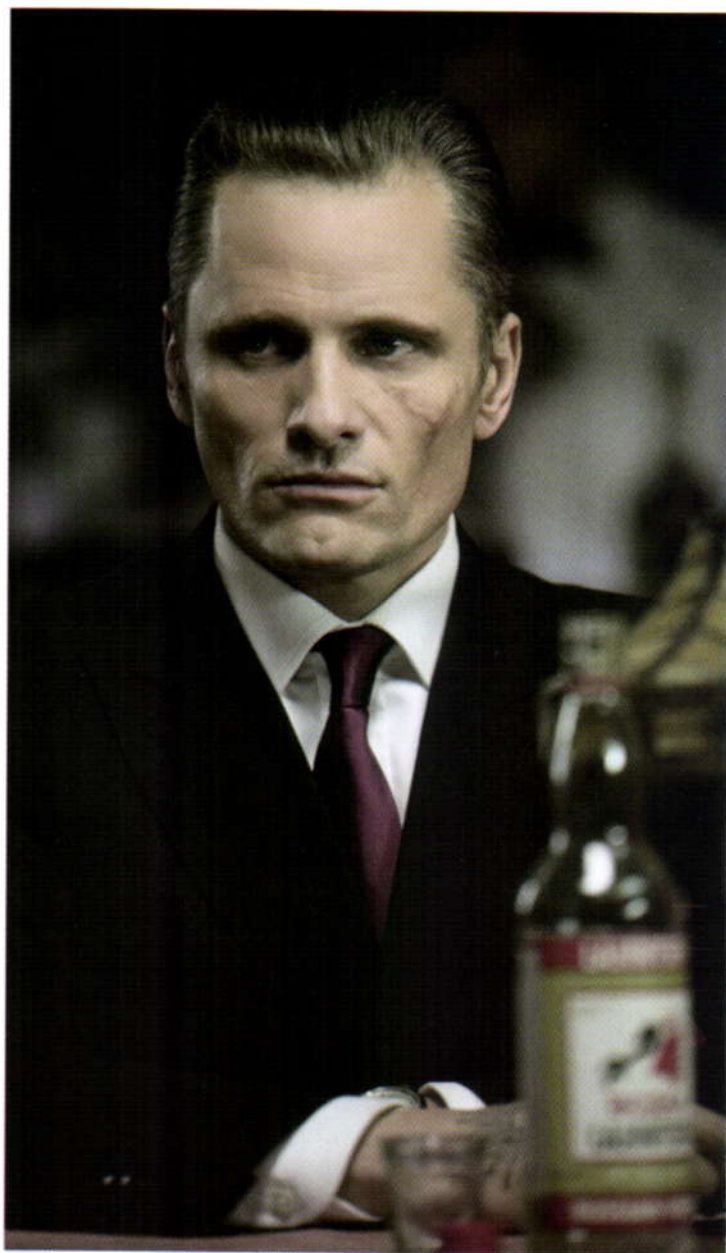
Dice Jean Luc Godard: "Quello che si vede sullo schermo non è vivo, quello che succede tra lo spettatore e lo schermo è vivo".

I primi film di Cronenberg degli anni '70 (*Il demone sotto la pelle*, *Rabid sete di sangue*, *Scanners*) dove la mutazione, il sangue e il sesso, come se egli volesse calarsi nelle profondità più oscure della carne, gli valgono la definizione di autore di horror corporei. In seguito in *Scanners* e soprattutto in *Videodrome* il regista mette in primo piano la distruzione creata sull'uomo dalla società multimediale e dall'eccessivo progresso della scienza. *Videodrome* (1982) cassetta di un programma pirata che mescola immagini di torture e pornografia, rappresenta la tecnologia esasperata che allucina mali fisici e mentali.

La violenza, l'aggressività (*Il così detto male* di Lorenz) è sempre presente nell'opera di Cronenberg, ma a differenza di tanti film dello stesso genere, la sua è una violenza pensata e sofferta, per cui i suoi film non sono solo lo studio dell'interiorità umana, determinata sin dall'origine, ma sono anche una condanna sociale e un tentativo di tollerare e capire questo mistero dell'uomo che è buono e maledetto nello stesso tempo.

In *La zona morta* (1983) tratto dal best seller di Stephen King, il professore di lettere, che dopo un periodo di coma, in seguito ad un incidente stradale, si risveglia e scopre di possedere il potere di prevedere il futuro e quindi di avere la possibilità di evitare catastrofi, sembra l'autore stesso che con le sue pellicole visionarie mostra profeticamente l'orrore di cui l'uomo è capace.

Con *La mosca* (1986) Cronenberg conquista la popolarità e la fama internazionale, poiché scuote profondamente l'immaginario di fronte alla mostruosa mutazione del corpo umano. Il film è un rifacimento del classico di Kurt Neumann *L'esperimento del dottor K.* del 1958, storia di uno scienziato che inavvedutamente mescola le proprie cellule con quelle di una mosca. La visione orrificica del



grande insetto ci fa pensare alla *Metamorfosi* di Kafka, angoscia dell'uomo sulle sue origini e completo allontanamento dall'umano. Ma c'è anche molto presente l'enigma della fisicità, il terrore dello scompaginamento accanto all'immoralità delle sfide onnipotenti.

I Racconti del terrore di Edgar Allan Poe, tradotti in pellicola negli anni '60 da Roger Corman che dava inizio a un cinema popolare e spettacolare, ma privo dello spessore del grande scrittore, sono un po' il capostipite di questo genere dell'orrore che Cronenberg, come in Poe stesso o nei romanzi di Dick, usa come genere ma trasforma in vere opere d'arte che pulsano come il cuore dei Morti viventi.

Cronenberg, parlando dei suoi film, dice che dovrebbero essere visti "dal punto di vista della malattia" come lo scienziato di *La mosca* che, entrato in contatto con l'insetto, diventa il simbolo del morbo stesso o come in

Crash (1996) in cui aleggiano Eros e Thanatos: i personaggi vittime di incidenti d'auto, in cui si mescolano sesso e violenza, continuano a provarli come "un evento fertilizzante più che distruttivo". La filosofia di Cronenberg è che la distruttività della realtà porta alla malattia. Con *Crash* il regista ottiene a Cannes il premio speciale della giuria che è il primo riconoscimento internazionale.

"La strada biologica" continua in *Inseparabili*, storia di due gemelli monozigoti, ginecologi, interpretati entrambi da J. Irons. In questo bellissimo film, insieme alla materialità corporea, ci sconvolge il perturbante del doppio, l'uguaglianza dei corpi e l'indistinzione fisica che condanna all'inseparabilità e al ritorno ad un grembo mortale disperatamente controllato e torturato. *Inseparabili* è considerato una svolta nella produzione di Cronenberg perché si allontana maggiormente dall'artificio dell'horror per esprimerlo direttamente negli aspetti più drammatici della dualità psiche-soma.

Visto il successo dei suoi film Hollywood lo richiama a dirigere *Atto di forza* (1990) ma Cronenberg rifiuta perché ha in mente di portare sullo schermo *Il pasto nudo* (1991) capolavoro delirante del profeta della beat generation W. Burroughs. Lo scrittore ha inaugurato con questo libro un nuovo modo di pensare, di vivere e di girovagare senza regole e doveri alla ricerca di una identità sempre provvisoria. Cronenberg si immedesima in lui e, ispirandosi al libro e alla sua vita, cerca di costruire l'immagine dell'artista che, oltre a tutte le stranezze, usa anche la droga per stimolare la creatività ed è di conseguenza perseguitato dalle allucinazioni più mostruose; la macchina da scrivere che si trasforma in uno scarafaggio che gli parla dallo sfintere, alieni dai lunghi peni che secernono una droga lattiginosa. La paranoia e la follia abitano questo mondo trasgressivo dove anche la morte ha il sapore della gratuità: l'artista uccide la moglie con la prova di Guglielmo Tell usando la pistola.

Il pasto nudo è per l'artista il tentativo estremo, come il Rimbaud della *Stagione in inferno* o delle *Illuminazioni*, di trovare un'ispirazione per creare un mondo diverso, totalmente proprio perché espressione del sé interiore.

Nel 1993 Cronenberg dirige di nuovo J. Irons in *M. Butterfly*, film enigmatico e morboso in cui un diplomatico francese, forse alla ricerca del proprio doppio, si innamora di una cantante cinese che nasconde sotto l'apparenza femminile una identità maschile e di spia.

E dopo *Crash*, che vince l'Orso d'argento a Berlino, il regista dirige il film cult *eXistenZ* (2000), forse una delle sue opere maledette più ammirate in cui la realtà affonda e rimangono solo videogiochi da incubo.

Gli ultimi film di Cronenberg: *Spider* (2002), *A history of violence* (2005) e *La promessa dell'assassino* (2007) hanno alcune caratteristiche comuni che vorrei mettere in rilievo. Anche l'annuncio dell'ultimo film, non ancora

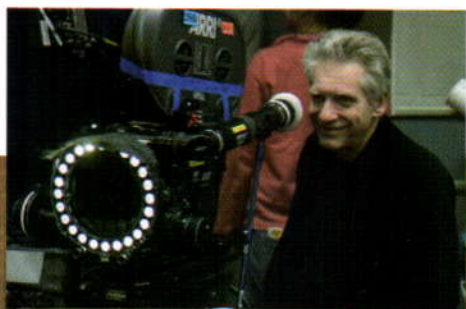


distribuito in Italia, *The talking cure* (2008), potrebbe sostenere la mia ipotesi: dal mondo inconscio infantile inesplorato si sprigiona la crudeltà della violenza.

Spider è anche il nomignolo che la mamma dà al suo bambino perché, come sempre gli racconta, è stata affascinata sin da piccola dai ragni e dal loro modo di riprodursi. Il ragno femmina uccide il maschio dopo la fecondazione delle uova. Nel corso della storia, il piccolo *Spider* amato, posseduto ed esibito dalla madre, intuisce la sua uccisione da parte del padre che ha un'amante. Il figlio, attraverso la costruzione di una tela di ragno di corde uccide per vendetta l'amante del padre e si chiude nella follia. Le atmosfere e i colori di questa opera magistrale sono come degli stati d'animo e il continuo confronto tra il pazzo che scrive la sua storia e il bambino che la vive sono di una grande poesia tragica.

In *A history of violence* il bene e il male cercano di sepa-





rarsi ma con grande difficoltà. Un uomo estremamente violento (Viggo Mortensen) allontanatosi dal suo paese si trasforma: in una piccola città tranquilla trova un lavoro, l'amore di una donna e dei figli, ma la sua apparente bontà svanisce quando il male ritorna a cercarlo. L'estirpazione del dualismo originario avviene con l'uccisione del fratello maggiore che lo ha sempre odiato, permettendogli così di placare momentaneamente quell'aspetto oscuro della violenza che continuava a vivere dentro di lui.

La promessa dell'assassino, primo film di Cronenberg girato fuori dal Canada, è una denuncia della criminalità organizzata, in questo caso della mafia russa che stupra, uccide e fa a pezzi i corpi. E' la consapevolezza di delitti terribili che avvengono nel mondo e che sono invisibili ai nostri occhi. Una ragazza russa di quattordici anni viene stuprata dal capo mafia russo e muore partorendo una

bambina. L'ostetrica che l'assiste e che ha perso un bambino ritrova un piccolo diario dove la giovane russa racconta la sua agonia di carne lacerata e abusata. La promessa è sia il salvataggio della neonata da parte di un assassino dal corpo orrendamente tatuato (ancora lo straordinario Viggo Mortensen), che si scopre essere servitore della mafia e agente straniero, sia le promesse dell'Est, della Russia, in cui l'autore ha tanto creduto. Le promesse dell'Est sono invece rappresentate da un capo mafia dall'aspetto buono che possiede e violenta psichicamente un figlio capace di qualsiasi atrocità. Nel finale del film la bambina viene consegnata dall'assassino all'ostetrica-madre che ha potuto attraversare tanta paura.

E' un mondo terribilmente nascosto a noi, sia internamente che esternamente, quello che ci mostra con lucidità e rigore il grande Cronenberg, veritiero cronista e poeta degli orrori umani.

Ti do i miei occhi

di Ignazio Senatore



Antonio (Luis Tosar) ama perdutamente sua moglie Pilar (Laia Marull) ma ha dei continui scatti d'ira e non riesce a controllare i propri impulsi violenti ed aggressivi. La loro vita è diventata un inferno e, dopo l'ennesima aggressione, Pilar scappa nel cuore della notte, di nascosto, insieme al figlioletto Juan, con una valigia semi vuota e le pantofole ancora ai piedi, per rifugiarsi a casa di sua sorella Ana (Candela Pena). Antonio vuole recuperare a tutti i costi il rapporto e frequenta un gruppo di sostegno per soggetti affetti da discontrollo degli impulsi. Pilar, intanto, ricomincia una nuova vita e, grazie all'aiuto della sorella, inizia a lavorare come guida turistica in un museo, riconquistando, giorno dopo giorno, serenità, tranquillità e fiducia in se stessa. Ma Antonio non può vivere senza di lei, le invia regali, le promette che cambierà ed espugna nuovamente il suo cuore. Vedendolo afflitto e pentito, Pilar gli offre un'altra possibilità e ritorna a vivere con lui ma Antonio, dopo aver tenuto a freno urla e scatti d'ira, ritorna l'uomo di sempre, nervoso, irritabile e divorato dalla gelosia. Dopo l'ennesima sfulata, Pilar comprende che Antonio non può cambiare e lo lascia definitivamente,

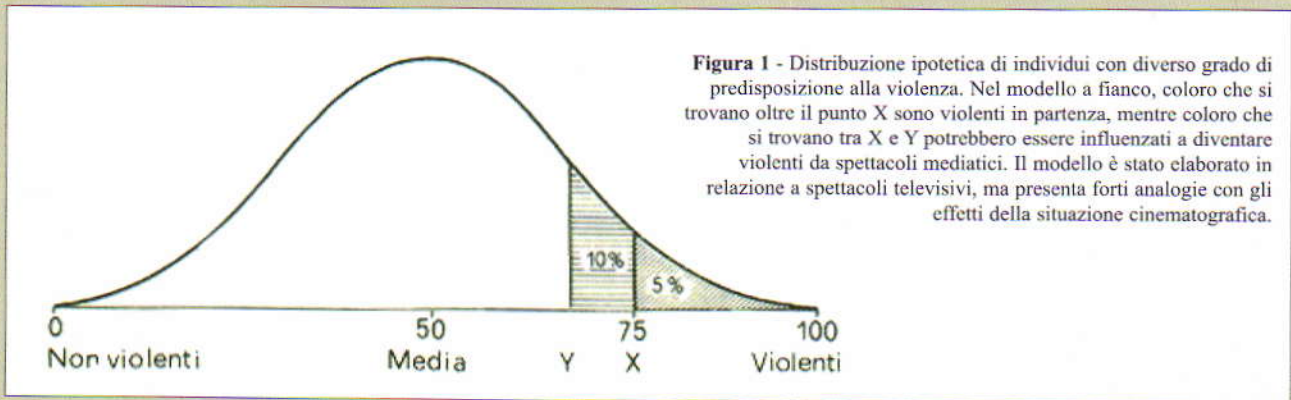
Dopo *Hola, ¿estás sola?* (1995) e *Flores de otro mundo* (1999), premiato come miglior film nella sezione Settimana della Critica al Festival di Cannes, la regista madrilenica, (con un passato di attrice alle spalle) impagina un capolavoro che rapisce lo spettatore per l'intensa, lucida e commovente messa in scena. Bollain tratta lo spinoso tema della violenza all'interno delle mura domestiche in maniera non scolastica e convenzionale ed invece di mostrare il classico uomo rozzo e crudele che tiranneggia la moglie, con schiaffi e pugni, lima e sottrae al massimo la narrazione, lasciando (volutamente) gli scatti di Antonio quasi sempre fuori campo e ci narra una storia d'amore, disperata e senza sbocchi dove non ci sono né vincitori, né vinti ma soltanto due anime che, pur amandosi sinceramente e con passione, sono condannati a non poter vivere insieme. La regista non regala ad Antonio la faccia del cattivo ma lo descrive come un uomo insicuro, debole, fragile che adora la moglie ma è ossessivamente divorato dalla gelosia e dalla paura di perderla. Per tenerla legata a sé frequenta una terapia di gruppo per mariti violenti e, nel corso di una seduta, dopo essere stato abbandonato la prima volta dalla moglie, al terapeuta (Sergi Calleja) confessa: "Mi manca il suo rumore. Sì perché Pilar si muove molto rapidamente ma non fa quasi rumore. Non so, i braccialetti, i vestiti ma si muove con molta leggerezza. Quel rumore è solo suo, sa. E quando è in casa mi sento come stordito, ascoltandolo." Il terapeuta si limita ad ascoltare le sue storie e quelle degli altri pazienti e suggerisce loro, ogni qual volta sono sul punto di essere sopraffatti dal loro istinto violento, di pensare ai momenti in cui hanno trovato pace e serenità e di appuntarli su un quaderno. Antonio ce la



mette tutta, segue alla lettera il suo consiglio e, per tutta la durata del film, provando a tenere a freno i propri impulsi violenti e distruttivi, annota sul quaderno un fiume di commenti e di riflessioni. Grazie al suo lavoro di guida turistica che l'affranca sia da un punto di vista culturale che relazionale, Pilar è sempre più libera, indipendente ed emancipata; al suo confronto, Antonio, modesto commesso in un negozio di elettrodomestici, si sente, giorno dopo giorno, sempre più inadeguato e messo da parte e quando Pilar non gli perdonerà l'ennesimo scatto d'ira, solo e disperato, tenterà il suicidio. Non meno toccante la figura di Pilar, una donna coraggiosa, fiera e sensibile che non piega mai il capo e, pur di star al fianco del marito, ingoia umiliazioni, botte e mortificazioni, fiduciosa che, grazie al suo amore ed al trattamento psicoterapico, lui guarirà. Sola e senza amiche, nelle prime battute del film, deve lottare contro la madre (Rosa Maria Sardà) che la critica per essere fuggita di casa e le ripete, come un disco rotto, che il suo posto è accanto al marito e successivamente contro la sorella che non le perdona di aver ridato fiducia ad un uomo manesco e violento. Dopo l'ennesimo scatto del marito, affranta ed addolorata, realizza che il suo sogno è svanito e, mostrando maturità ed un'invidiabile forza d'animo, taglia i ponti con Antonio e con il proprio passato. Il titolo del film rimanda ad un poetico passaggio del film: Pilar, innamorata del marito, nel corso della narrazione, gli sussurra: "Ti do i miei occhi - e poi la mia bocca, la mia pancia, i miei piedi. Prendi un pezzo per volta di me. La mia voce, la mia voglia e infine la mia libertà." Laia Marull e Luis Tosar, in stato di grazia, con la loro indimenticabile interpretazione, rendono ancora più struggente e pulsante la vicenda. Vincitore di sette premi Goya: miglior film, regia, attore ed attrice protagonista, miglior attrice non protagonista (Candela Pena), sceneggiatura e suono.

Lo schermo e l'aggressività

di Alberto Angelini



Lo schermo cinematografico dialoga con l'inconscio dello spettatore e con i suoi istinti più profondi; ovvero con quella parte di noi stessi meno disposta ad accettare le regole. E' nota la posizione della psicoanalisi che considera la civiltà il risultato di una radicale limitazione delle forze istintive: primariamente, della sessualità e dell'aggressività. E' noto altresì come ciascuno di noi, a dispetto di ogni consapevolezza e razionalità, continui inconsciamente ad aspirare alla libertà sregolata degli istinti.

Il cinema, attraverso i meccanismi psicologici della proiezione e della identificazione, che mettiamo in atto sui protagonisti dei film, riesce a soddisfare parzialmente questa sotterranea aspirazione. Ciò significa che, nel buio e nella calma della sala cinematografica, ci sentiamo afferrare dalle stesse emozioni che vediamo esprimere dagli attori sullo schermo e, contemporaneamente almeno in parte, attribuiamo loro delle emozioni profonde che sono nostre. Per quel che riguarda l'aggressività e la violenza, solo quando lo schermo propone rappresentazioni eccessivamente crude, il senso di colpa che l'educazione collega all'emergere degli istinti, si manifesta nello spettatore cinematografico, spingendolo a ritirarsi con orrore e disgusto. Peraltro, l'impatto visivamente eccessivo può essere attenuato dal regista, lasciando le scene più orripilanti appena "fuori campo"; ovvero lasciandole immaginare. Questo è

un buon sistema, anche per evitare critiche e censure.

La narrazione cinematografica possiede diversi artifici per somministrare, in modo accettabile al pubblico, quelle situazioni violente o erotiche, cui gli spettatori stessi aspirano intensamente. L'artificio più comune consiste nel permettere che la violenza avvenga per conseguire una nobile e giusta causa. Questo vale per le gesta dell'eroe positivo e, a volte, anche per personaggi ambigui, come il criminale dal cuore tenero. Se ad agire violentemente è proprio il "cattivo", si può aggiustare tutto con una conclusione moralistica. Quella istanza della mente che la psicoanalisi chiama Super-Io e che corrisponde, grosso modo, a ciò che noi avvertiamo come coscienza morale, è comunque soddisfatta se, dopo una serie di efferate barbarie, il responsabile viene sconfitto e punito, appagando l'esigenza di un castigo.

Altri artifici sussidiari, per fare accettare la violenza, consistono nell'accentuare quel certo distacco che sempre rimane tra l'identificazione cinematografica e la realtà della vita. Ciò si ottiene collocando il film in un ambito mentale lontano dallo spettatore comune; cioè in un tempo lontano, come nei film storici, oppure in uno spazio lontano, come nei film geograficamente esotici, o addirittura nella fantascienza. In quest'ultima, le possibilità di identificazione con il "cattivo" vengono ancor più limitate attri-

buendogli spesso forme "aliene" da mostro spaziale; quindi, proiettivamente, esso può meglio attuare distruzioni cosmiche e assolute, mentre lo spettatore può assistere.

Lo stesso senso di parziale distacco viene ottenuto collocando il film in una ristretta e minoritaria zona sociale, come nel mondo della nobiltà o delle grandi ricchezze. In questo modo, lo spettatore, pur raggiungendo, tramite l'identificazione, una parziale soddisfazione dei suoi inconsci impulsi istintuali aggressivi, percepisce contemporaneamente un senso di estraneazione rispetto alla vicenda; questo compromesso rende accettabile il film al suo giudizio morale, o meglio al suo Super-Io. Infine, un diverso modo di rendere accettabile la violenza, consiste nell'inserire un elemento pseudocomico nella tragedia. Al personaggio umoristico è permesso ciò che non è consentito all'individuo serio.

Come è noto la violenza, sul grande e sul piccolo schermo, può suggestionare sia i grandi, sia soprattutto i piccoli. E' superfluo ricordare che chiunque assista a visioni cinematografiche, per non parlare degli spettacoli televisivi, vede, fin dall'infanzia e molto prima di raggiungere la maturità, diverse decine di migliaia tra omicidi e atti violenti.

La maggiore pericolosità sociale risiede nella rappresentazione dei gesti precisi, delle modalità concrete dell'azione attraverso cui la violenza si esplica. C'è il rischio di passare dalla suggestione all'imitazione.

Va però osservato che alcuni generi cinematografici riescono, pur nell'ambito di una situazione aggressiva, a fornire un effetto catartico, ovvero di "scarica" dell'aggressività, limitando al massimo quello suggestivo. E' il caso dei cartoni animati, dove il protagonista, spesso colpito e distrutto, riappare, subito dopo, integro e pronto per l'episodio successivo.

Sul piano della creatività filmica, è impensabile abolire gli elementi aggressivi o erotici, perché si eliminerebbe la ragione fondamentale dell'interesse per il cinema, o meglio l'esistenza stessa della cinematografia in quanto spettacolo.

Gli effetti di questa esposizione a situazioni violente, realizzata quotidianamente dal cinema e dalla televisione, non sono pienamente prevedibili. Nel lontano 1978, due ricercatori, Eysenck e Nias proposero un modello ipotetico che descrive la plausibile influenza suggestiva, in senso violento, determinata dalla televisione (fig.1). Trasferendo e aggiornando il discorso sul piano filmico, e tenendo presenti le caratteristiche del pubblico cinematografico, necessariamente più selezionato e ricettivo rispetto a quello televisivo, si potrebbe ipotizzare anche un certo aumento della percentuale indicata. Non va però dimenticato che questi studi riguardano la dimensione interna di una emozione, non la violenza in atto.

Oltre alla suggestione, bisogna anche prendere in considerazione un semplice e brutale effetto desensibilizzante

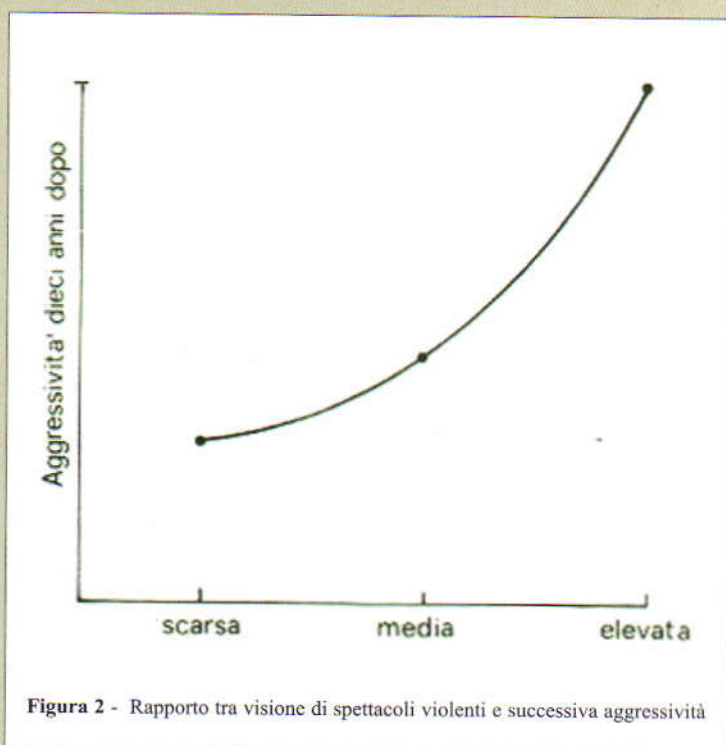


Figura 2 - Rapporto tra visione di spettacoli violenti e successiva aggressività

* I grafici (fig. 1 e 2) sono tratti da:

Angelini A., *Psicologia del cinema*, Liguori, Napoli, 2005 (rist.)

correlato alla visione di spettacoli violenti. Nella seconda metà del secolo scorso, in qualche circostanza, film contenenti scene di violenza orripilante sono stati utilizzati per desensibilizzare truppe spedite in missione di combattimento. La rappresentazione indiretta, proposta dal film o da altri media, di violenze che nella realtà susciterebbero forti ansie e disgusto, ridimensiona e contiene il livello di ansia e di rifiuto associato a tali immagini.

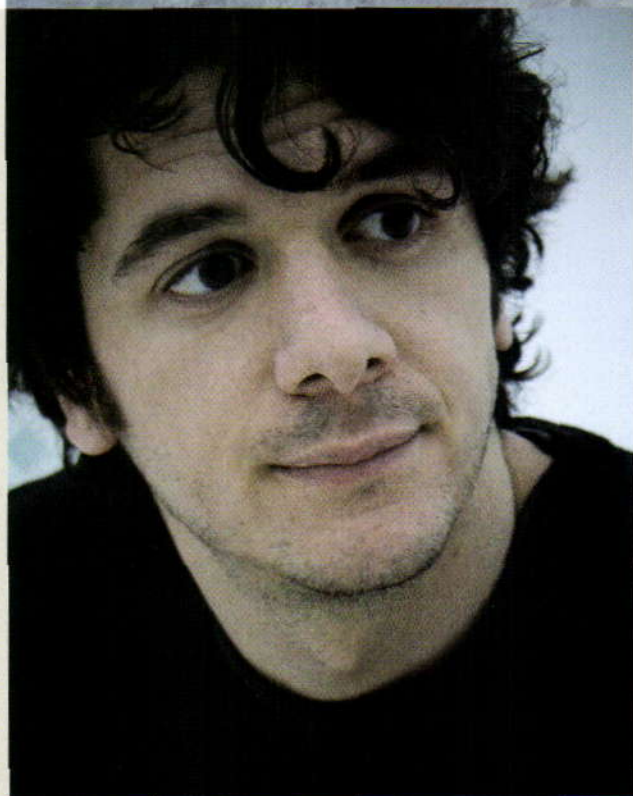
La desensibilizzazione peraltro è un metodo usato nella terapia comportamentale per decondizionare associazioni e comportamenti precedentemente stabiliti. Sempre qualche tempo fa, nel 1972, perché di studi realmente scientifici sul cinema ce ne sono stati pochi, Eron ed altri (fig.2) realizzarono una curva di correlazione tra la visione di spettacoli violenti durante l'infanzia e la successiva aggressività. Anche aggiornando i parametri e si tratterebbe comunque di aumentare la dose di esposizione alle immagini violente, la correlazione è evidente e ragionevole.

Per il problema sociale costituito dalla violenza cinematografica non esiste una soluzione definitiva. Come in molte situazioni di natura psicologica, è richiesta una valutazione equilibrata dei diversi fattori ed un aggiornamento continuo collegato al mutare delle circostanze storiche ed individuali.

Basette

*L'innocenza della fantasia
contro la violenza della realtà*

di Giorgio Caputo



Il regista di *Basette*, Gabriele Mainetti

Basette

Regia: Gabriele Mainetti

Formato: Super 16mm

Durata: 16 min

Produzione: Gabriele Mainetti, Emiliana De Blasio

Fotografia: Maurizio Calvesi

Musica: Michele Braga, Gabriele Mainetti

Cast: Valerio Mastandrea, Daniele Liotti, Marco Giallini,
Flavio Insinna, Luisa Ranieri, Lidia Vitale,
Santa De Santis, Alessandro Tavanti

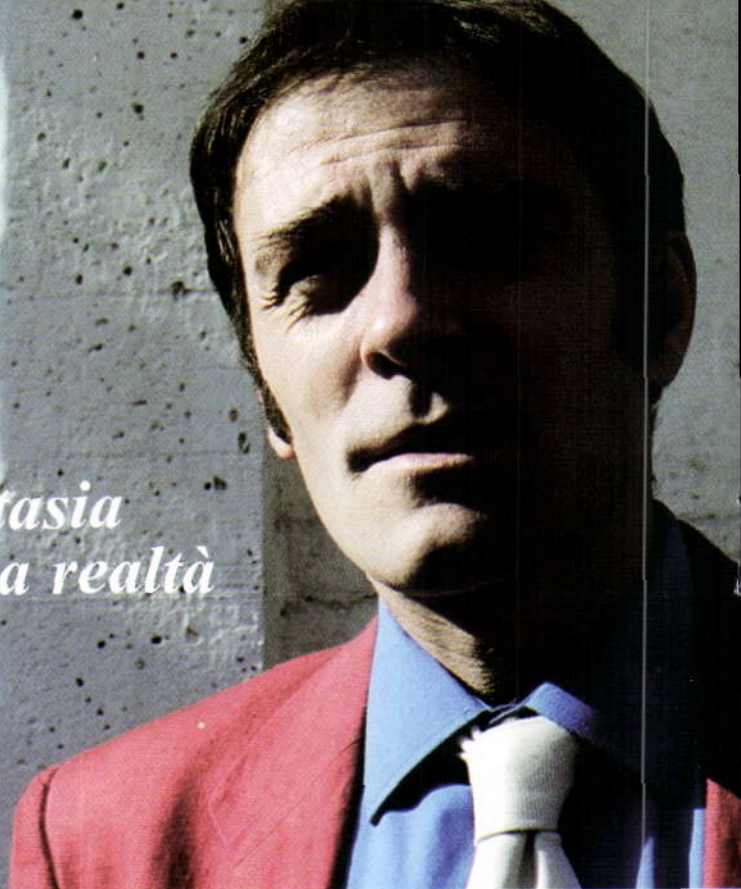
“Trasporre fedelmente in film un cult come Lupin III, genera una serie di timori. Il più grande è quello di non riuscire a colorare, spersonalizzando, la grande simpatia che i personaggi del cartone animato hanno sempre suscitato nel grande pubblico”.

Nonostante i suoi timori, Gabriele Mainetti, regista, attore, compositore, riesce perfettamente nel suo intento, restituendoci un mito - per quelli della mia generazione, ma forse anche oltre - rivisitato e ibridato con una realtà molto lontana da quella dell'eroe del cartoon giapponese: la realtà delinquenziale romana.

Sedici minuti in bilico tra verità e fantasia, dramma e commedia, Italia e Giappone che commuovono e divertono, raccontando di una fantasia vera.

Protagonista di questo insolito esperimento è Antonio, interpretato da un brillante Valerio Mastandrea. Ladruncolo romano, la sua carriera criminale è costellata di insuccessi. Il suo primo giorno da ladro è già segnato dalle lacrime: durante un'incursione in un grande magazzino, sua madre viene arrestata, in flagranza di reato, dal personale anti-taccheggio. Da allora sono passati vent'anni. Adesso Antonio è un uomo e, insieme ai suoi due inseparabili amici, tenta la svolta. Dopo furti e furtarelli è arrivato il momento di una rapina vera: un ufficio postale. Le cose però non vanno come previsto. Un agente di polizia spara e l'intera banda si ritrova sanguinante sull'asfalto. Antonio vorrebbe andarsene con un sorriso. Non riuscendo a trovarlo nella realtà, ricorre alla fantasia. Vestito come Lupin III, eroe della sua infanzia, è ora pronto a scappare insieme alla sua bella Fujiko.

“Sono sempre stato attratto dal mondo dei comix e quindi anche dalle sue trasposizioni cinematografiche, prevalentemente americane, da cui oggi siamo letteralmente invasi. Quello che mi affascina è l'inserimento, in questi





film, di elementi attuali, la contestualizzazione dell'eroe del fumetto in un mondo contemporaneo, con problematiche psichiche e sociali proprie dei nostri tempi. Con *Basette* abbiamo voluto estremizzare questo aspetto facendone il punto di forza del film”.

La sceneggiatura è firmata da Nicola Guaglianone, il cui sodalizio con Mainetti inizia sin dal suo esordio alla regia con *Il Produttore* e prosegue con *Ultima Spiaggia* fino ad arrivare a *Basette* e a altri progetti in cantiere. “Con Nicola ci siamo conosciuti ai tempi del laboratorio di sceneggiatura tenuto da Leo Benvenuti (*Amici miei, C'era una volta in America*) che entrambi frequentavamo. Abbiamo iniziato a scrivere piccole cose insieme e da allora non ci siamo mai più separati”.

Nel film, accanto a Valerio Mastandrea, sfila un cast d'eccezione: Flavio Insinna (*Zenigata*), Marco Giallini (*Jigen*), Daniele Liotti (*Goemon*), Luisa Ranieri (*Fujiko*), e ancora Lidia Vitale, Santa De Santis e Alessandro Tavanti. “Gli attori li abbiamo pensati mentre scrivevamo la sceneggiatura. Non volevamo porci limiti, chiedendoci se avrebbero accettato o meno di partecipare. Sapevamo che se avessimo scritto un buon copione non sarebbe stato difficile coinvolgerli. In realtà qualche timore lo avevo, ma poi, come pensavo, una volta convinti a leggere, si sono buttati nel progetto con grande entusiasmo”.

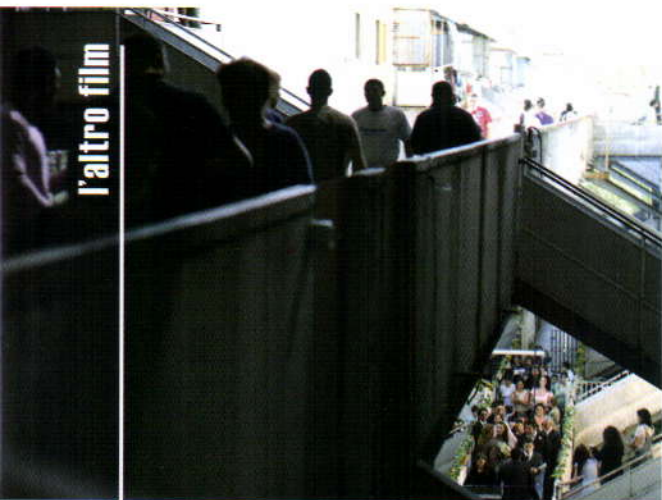
A dir poco sorprendente la somiglianza degli attori che interpretano i ruoli ispirati al cartoon giapponese con i personaggi originali, sostenuti anche da trucco e costumi scelti con grande fedeltà e cura del particolare. “Credo che la scelta dell'attore sia una delle fasi più delicate della costruzione di un film, non puoi permetterti di sbagliare, ma una volta azzeccata la scelta, la strada si fa in discesa. I nostri, che conosco tutti personalmente anche

al di fuori del set, sono stati scelti non solo per le loro caratteristiche fisiche, che si prestavano perfettamente, ma anche per alcuni tratti delle loro personalità, che ritenevo particolarmente adatti ai personaggi che dovevano interpretare”.

Il cortometraggio è prodotto dallo stesso Mainetti in collaborazione con Emiliana De Blasio. “L'organizzazione della produzione è uno degli aspetti che ho curato maggiormente e di cui vado più fiero in questo film. Dal coinvolgimento del cast sia artistico che tecnico - anch'esso di altissimo livello, ricordiamo in particolare la fotografia di Maurizio Calvesi - al reperimento di fondi tramite sponsor e benefattori privati”.

Il film è stato presentato alla 16ª edizione del festival Arcipelago e alla 61ª di quello di Locarno, riscuotendo grande successo, confermato dalla vittoria della 4ª edizione del festival del corto della 25ª Ora. Per Gabriele Mainetti, alla sua terza regia, un grande stimolo a proseguire in questa sua seconda passione, dopo quella per la recitazione (*Un medico in famiglia II, Stiamo bene insieme, La omicidi, Briciole, Rapidamente, Radio sex 2*). “Negli ultimi tempi mi sono state offerte delle occasioni importanti come attore, che però ho preferito rifiutare. Un po' perché, evidentemente, non ero troppo convinto dei progetti che mi si proponevano, un po', anche, perché volevo dedicare il mio tempo e le mie energie alla regia e alla scrittura cinematografica - che, a ben guardare, sono le due passioni che mi hanno portato a fare l'attore”.

Insomma un altro - in questa rubrica ormai ne abbiamo incontrati tanti - Film maker a tutto tondo, che spazia dalla regia, alla scrittura, alla produzione, alla recitazione e, in questo caso, anche alla composizione di colonne sonore. Che in questi tempi difficili per il cinema italiano, l'unica soluzione sia quella di farsi tutto da soli?



Gomorra

Dopo il dialogo con Matteo Garrone su *Gomorra* mi tornano in mente le immagini televisive della prima guerra in Iraq, gli aerei americani sganciavano tramite i loro sistemi computerizzati le bombe sui bersagli designati, i traccianti fosforescenti sembravano quasi dei videogames, scatenando l'illusione di uno scenario surreale. Tutto scorreva leggero sullo schermo, una guerra pulita, asettica. Il potere subdolo di questo tipo d'immagini è d'impregnare l'uomo contemporaneo d'indifferenza, di estraniarlo dalla gravità della violenza, basta essere lontani da quei luoghi, basta essere protetti dalla distanza.

Diversamente, il tema e la modalità stilistica del film di Garrone inducono a riflettere sull'onda di emozioni che coinvolgono profondamente lo spettatore, inglobandolo nella potenza espressiva delle immagini. Un pensiero chiaro affiora procurando un filo di dolore: la distanza dai luoghi dove quotidianamente si consuma la distruttività, ovunque essi siano, non ci autorizza più ad occultare gli scheletri che abbiamo nei nostri armadi e dentro il nostro mondo interno... *Gomorra* al Festival di Cannes, ha buccato indirettamente le difese delle nostre coscienze... siamo tutti responsabili per aver abbandonato il campo, per aver mutilato lo sguardo verso realtà che non sono solo finzione cinematografica. Speriamo che il sostegno e il consenso al nuovo cinema nazionale non siano l'ultima moda, l'ennesimo gesto consumistico di uno Stato logoro. Sarebbe un peccato rispetto all'impegno che una nuova generazione di cineasti come Garrone ed altri ancora, stanno investendo nel realizzare opere d'elevato valore artistico ed umano. Permane in ogni caso l'impressione, per molti che hanno creduto negli ideali della giustizia e della democrazia, di essere all'ultimo stadio; stiamo convivendo senza alcuna forza con una profonda crisi delle istituzioni e della politica. Che l'arte del cinema possa rappresentare quella spina nel fianco per chi ha perduto energia





Sui luoghi della violenza

di Barbara Massimilla



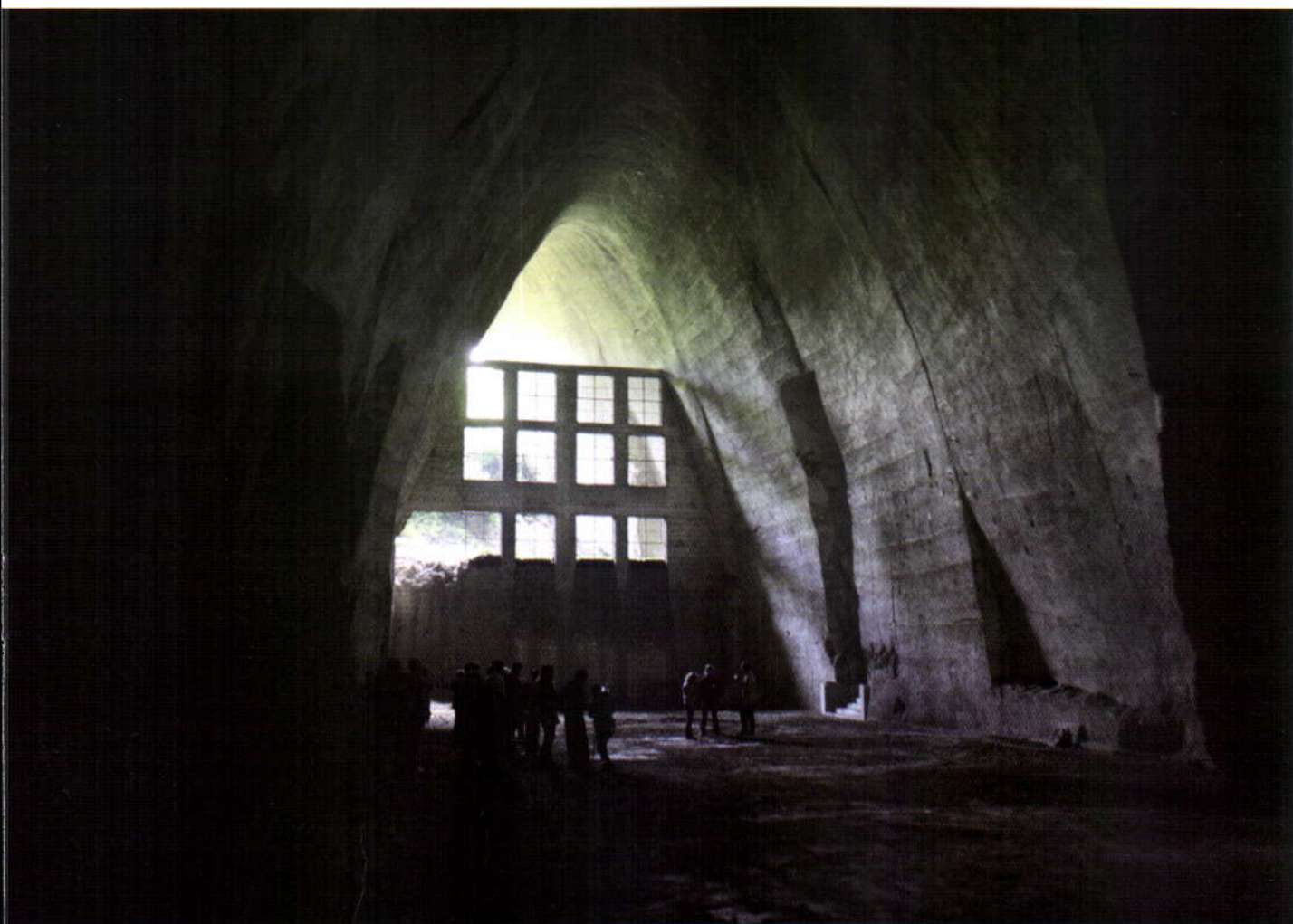
ed autorevolezza, etica e capacità di trasformare le realtà più insostenibili e amare, è quanto di più auspicabile per coloro che hanno bisogno di credere che una via d'uscita possa ancora esistere nell'affrontare la complessità della violenza.

Il libro-denuncia di Roberto Saviano ci fa entrare nei meccanismi più occulti della folle oligarchia campana. Quando seppi che *Gomorra* sarebbe diventato un film di Matteo Garrone pensai che la scelta del regista era perfetta, per la sua sensibilità, per la capacità innata, a mio avviso, di descrivere situazioni tragiche. Il coinvolgimento che *Gomorra* suscita prende nel petto. La reazione è immediata: non è lecito dimenticare, basta ipocrisie, posizioni friabili, vuoti d'identità. Qui l'orrore è in casa e avviene da troppo tempo sotto i nostri occhi vuoti o impotenti... anzi esiste chi si è alleato con l'orrore, connivenze sommerse, collusive nel farlo germogliare. In *Gomorra* la distanza da questo arcipelago che si è staccato dalla terra ferma, da questo microcosmo senza Dio non esiste più. L'appendice espulsa si è rinfetata nelle viscere della struttura-portante, nei silenzi omertosi della coscienza collettiva. E' come essere pervasi da un cancro che si moltiplica proprio perché nessuno lo guarda veramente, nessuno vuole capire in quale modo si è originato e come potrebbe essere curato. Qual è stato l'istante in cui il tessuto ha subito la mutazione primaria che ha costretto la cellula madre a figliare impazzita? Nel film non è descritto un ritorno al tribale, all'orda primitiva che avrebbe come fine ultimo un progressivo e inarrestabile differenziarsi della coscienza - non avverrebbe il distacco da un padre ancestrale da cui ci si può separare anche a costo di ucciderlo simbolicamente per favorire l'esogamia, la crescita della civiltà. In *Gomorra* il padre è assente, è morto non perché è stato ucciso, ma perché non c'è mai stato, non è mai passato di lì. Da non dimenticare che nel film anche le madri muoiono - quelle che secondo le leggi interne - non dovrebbero, insieme ai bambini, mai essere toccate, almeno così era... Le lotte di sangue avvengono tra fratelli, maggiori e minori, una selva di pari che sembra essersi autogenerata, una proliferazione avvenuta senza alcun controllo della specie. E' l'anarchia della violenza. Non è dato sapere da che parte sarà il proprio fratello-rivale di camorra. In maniera subdola, una catena interminabile d'innesti si moltiplica in un tessuto malato da tempo immemorabile, quante saranno ora le cellule killer? Dove sono scomparsi quei garanti meta sociali e meta psichici di cui parlano tanto sociologi e psicoanalisti? Siamo proprio un'umanità scissa, e mentre molti pensano compiaciuti e si astraggono nei fumi delle loro congetture, la realtà di una violenza inascoltata continua ad esplodere senza argini.

Ho visto *Gomorra* due volte, durante la prima proiezione mi sono sentita spalmata sulla pelle delle immagini, guardavo dall'interno, vittima tra le vittime, vivendo il senso tragico di un male senza origini definite, di un luogo in



metastasi avanzate; la seconda, scorrevano davanti a me le istantanee di una guerra infinita che si combatte in tutti i posti del mondo che per troppo tempo sono stati abbandonati dalla coscienza etica dello Stato e, a mio avviso, dalla presenza del sacro (inteso come essenza d'autentica spiritualità e non nei termini di potere politico della religione). Durante la notte in seguito al dialogo con Matteo, mi sono riapparse le atmosfere dense del film. A volte nel lavoro analitico abbiamo a che fare con sogni in cui l'istinto del sognatore lambisce le tenebre del proprio essere. In alcuni incubi onirici la figurabilità sembra avere una consistenza tangibile. Le immagini pesano. Anche il corpo del sognatore sembra cadere come schiacciato da sensazioni labirintiche. L'io del sogno non può opporre alcuna resistenza alle zone d'ombra, ai contrasti forti, a una tensione insostenibile. I fotogrammi che Matteo compone con sapienza pittorica, mi ricordano la luce che si materializza in questo genere di sogni insostenibili. Vita e morte sempre sovrapposte, si fatica a intravedere un futuro. Le gabbie nelle quali possiamo sentirci rinchiusi sono anche nel nostro inconscio nei momenti in cui i traumi della vita ci feriscono a morte. Le considerazioni di Matteo Garrone sulla sua opera sono pensieri forti scambiati in modo informale nell'arco di una cena di mezza estate tra amici. Le sue parole autentiche





fino in fondo, scuotono l'immaginazione, e lasciano l'altro libero di proiettare su *Gomorra* i propri fantasmi. Il regista accenna all'estesa rassegna-stampa internazionale sul film. Tra le righe si percepisce l'impegno di non potersi sottrarre al fenomeno che si scatena quando un'opera colpisce l'opinione pubblica su svariati piani. Non perché non si possa seguire la propria creatura quando muove i suoi passi nel mondo, "ma è incredibile il meccanismo che si crea intorno - afferma Garrone - è necessario esporsi di continuo, concedere interviste ogni giorno. Prossimamente sarà presentato in due importanti festival del Nord America, ed anche lì dovrò esserci. Dopo aver realizzato il film, in seguito all'accoglienza che ha avuto, ti accorgi che non puoi più sottrarti, che devi rispondere sul tuo lavoro, anche se mi sento di descrivere il mio metodo, ma non i contenuti più profondi che ho espresso. E' indispensabile in ogni caso proteggersi da questa specie di processo di traduzione



incessante dei significati e di domanda di continua visibilità. Si crea un ingranaggio, che una volta innescato, sembra autoalimentarsi senza fine, basti pensare alla diffusione via internet, resoconti sul film dalle proporzioni volumetriche, un effetto che mi fa pensare ad una sorta di moltiplicatore. Il rischio è che si attivi anche in te stesso un automatismo che ti porta a continue razionalizzazioni".

B: "Mi fai pensare per analogia quando in psicoanalisi s'interpreta in modo ossessivo la realtà psichica, violentando la disponibilità all'ascolto necessaria alla comprensione profonda dell'altro".

M: "Forse di un film si può parlare in maniera più ampia mentre è in divenire o appena appare sugli schermi, man mano che passa il tempo diventa difficile farlo".

B: "Puoi parlarne più autenticamente quando sei ancora immerso nella fase creativa?".

M: "Quello che mi sta maggiormente a cuore è di riuscire



a preservare il contenuto emotivo racchiuso nel linguaggio filmico, il mio obiettivo è di coinvolgere l'altro, di suscitare emozioni; mi sembra fondamentale mantenere un contatto con la misteriosità dell'esistenza, non tutto è traducibile, né dicibile. Non dobbiamo limitare il linguaggio espressivo ad un segno".

B: "Questo è anche il senso profondo del parlare analitico. Le metafore che l'analista usa sono sempre insature. Il linguaggio simbolico dei sogni rivela molteplici aspetti della nostra vita personale e collettiva, se sarà interpretato in modo corretto, non ridurrà mai l'immagine ad un unico significato, ad una banale letteralizzazione".

M: "Ci terrei a preservare l'autenticità e a non cedere alla seduzione dei mezzi di comunicazione anche perché fanno presa su tratti narcisistici che ciascuno di noi possiede. Il rischio è di uccidere la parte più vitale della propria ricerca".

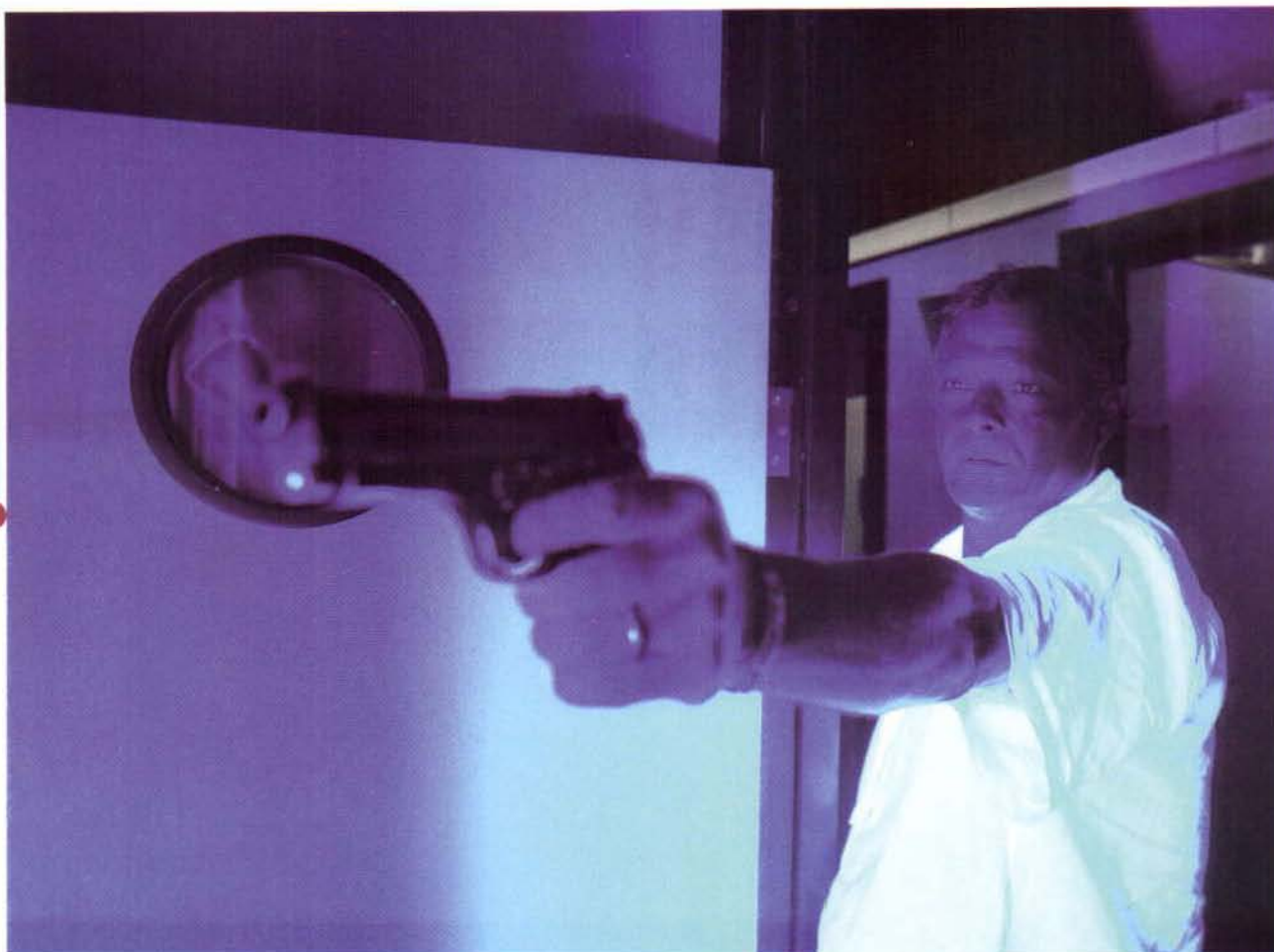
B: "Le tue storie si svolgono sempre su un crinale,

L'Imbalsamatore, Primo amore, come se tu avessi un talento naturale ad esplorare questo tipo di realtà estrema".

M: "Non sarei d'accordo sull'essere interessato a situazioni-limite. Le vicende che descrivo possono essere estrapolate dalla specificità della storia narrata e riconosciute come condizioni dell'esistenza umana. Il paesaggio di *Gomorra* allude ad uno stato di guerra continuo e in tal senso diventa un discorso universale che può essere applicato a molti altri luoghi del pianeta".

B: "Descrivere dunque una cornice, una forma, che diventa astorica proprio perché ha a che fare con la natura profonda dell'uomo, nel caso di *Gomorra* l'eterno confronto con le parti più violente e distruttive di noi stessi".

M: "Esattamente, nello stesso modo come nell'*Imbalsamatore*, emergeva il tema dell'amore omosessuale. In *Gomorra* una città è pervasa dalla camorra, ed emergono problematiche sociali che il libro di Saviano ha ben



descritto, ma si tratta di realtà che non esistono solo in Campania - basti pensare all'ecologia ed agli accordi che sono stati presi per rendere alcuni posti del mondo delle immense discariche - lo sfruttamento del Nord verso il Sud del mondo è un fenomeno esteso. Ed anche il dilagare del lavoro nero, come il personaggio del sarto nel film, non è avido di soldi, ma desidera soltanto che il suo lavoro sia riconosciuto per l'alto livello di professionalità di cui è dotato, un'altra emergenza della vita sociale che troviamo di frequente oltre i confini di una singola realtà".

B: "Pensavo vedendo il film alla messa in scena di un'aggressività senza limiti, ed all'origine di questa distruttività metterei una lunga e agghiacciante storia di deprivazione culturale. Forse per questo i volti e i corpi di molti interpreti sembrano plasmati da un elemento bruto che ha a che fare con la componente più animale dell'uomo? L'elemento anima non è ancora apparso, la vita da giungla non nutre l'anima".

M: "Prima di realizzare il film ho visto per questo motivo innumerevoli documentari sull'etologia, proprio per riuscire a trasfondere questo elemento animalesco nei personaggi".

B: " Si tratta dunque della descrizione, della messa in scena senza commento, di un'aggressività arcaica e primaria. Anche la macchina da presa in soggettiva è una scelta che permette allo spettatore di essere totalmente coinvolto dall'esplosione dei comportamenti istintivi cari-

chi di violenza".

M: "...E' la descrizione di uno stato di guerra".

B: "La sequenza in cui i ragazzini sostengono la prova per essere arruolati nell'esercito della camorra, coglie il dramma della filiazione in un sistema di malavita, che professa l'omicidio come il primo gesto basilare per essere degni di quella appartenenza".

M: "Il senso della scena consiste nel rappresentare il loro rito d'iniziazione, l'atto che celebra l'ingresso in quel mondo".

B: "Lo sguardo del ragazzino sul livido lasciato dall'impatto tra il colpo del proiettile e la propria pelle, scruta orgoglioso l'ombra bluastra all'altezza del cuore - impronta metaforica che allude allo squarcio ferale, che senza giubbotto protettivo significherebbe la morte. Lo sfiora la consapevolezza di aver saltato il fosso, di avercela fatta finalmente a diventare un soldato degno di considerazione; tuttavia lo stesso sguardo si smarrisce, perde determinazione, quando per la frazione di un secondo spera che la donna, madre del rivale, non esca dalla porta di casa, per trovare a causa sua la morte".

L'esitazione racchiusa in quello sguardo è un gesto ineguagliabile di grande regia. Esprime la capacità di rendere oltre i confini di una storia le contraddizioni dell'umano. Immagini che pesano, poiché esse stesse sono il veicolo che direttamente senza mediazioni ci trasporta nei chiaroscuri dell'inconscio.

La paura mangia l'anima

di Ignazio Senatore

"Senti qua; da piccolo credevi in Babbo Natale e da grande in Dio" (da *Il posto delle fragole*)

"Poi ho imparato che in un film non ha senso raccontare ad ogni costo una storia, (...) Le storie danno alla gente la sensazione che esista un senso e un ordine dietro l'incredibile confusione di tutti i fenomeni che ci circondano. La gente sembra desiderare quest'ordine più di qualunque altra cosa (...) Le storie sono una struttura artificiale che aiuta gli uomini a vincere le loro maggiori paure: la paura che non ci sia Dio e che essi non siano altro che minuscoli elementi fluttuanti dotati di percezione, perduti in un universo che trascende ogni loro immaginazione. Le storie, creando contesti, rendono la vita sopportabile e sono di aiuto contro questa paura. Per questo motivo i bambini vogliono ascoltare delle storie prima di addormentarsi. (Wim Wenders)

"Sai cosa rappresenta la croce? Uno strumento di supplizio, ci giustiziavano i criminali. E quindi pregare la croce è come pregare una sedia elettrica o una ghigliottina. La cosa strana è quando vai in chiesa ti fanno bere il sangue e mangiare il corpo di Cristo. Ce l'abbiamo un'anima? Quando muori non spiccano mica il volo i piccioni dal tuo cadavere." (da *Dahmer*)

"Tu credi in un Dio vendicatore: disingannati, Therese. Questo Dio che ti inventi è soltanto una chimera la cui stupida esistenza ha luogo solo nella mente dei folli. E' un fantasma inventato dalla cattiveria degli uomini, con il solo scopo di imbrogliarli o di armarli gli uni contro gli altri." (da *La via lattea*)

Messi da parte *La Bibbia*, *I dieci comandamenti*, *La tunica* e gli altri film dal taglio storico, ispirati alla Bibbia o ad alcuni momenti della vita di Gesù, la storia del cinema è ricca di





pellicole noiose e di scarso valore artistico come *Marcellino pane e vino*, *Bernadette*, *Fratello sole sorella luna* che ruotano intorno a delle liquorose biografie di santi, apostoli, martiri della religione e di persone comuni illuminate dall'incontro con il Signore. Generalmente questi film, osannati dalla Chiesa hanno goduto di lunga vita grazie ai numerosi passaggi televisivi ed alle reiterate proiezioni nelle sale parrocchiali. Ben altro destino sono state riservate a *Viridiana*, *Il Vangelo secondo Matteo*, *Je vous salue Marie*, *L'ultima tentazione di Cristo* ed a tutte quelle pellicole giudicate blasfeme e scandalose, che, sin dalle loro uscite sullo schermo, sono state osteggiate dal clero e da una certa parte della critica, orribilmente mutilate dalla censura, escluse da gran parte dei circuiti tradizionali della distribuzione e vietate in TV. In questi ultimi anni *Il prete* di Antonia Bird (1994), *Giovanna d'Arco* di Luc Besson (1999) e *Magdalene* di Peter Mullan (2002) hanno mostrato, con coraggio, i lati oscuri della religione e sottolineato come la Chiesa, in nome di Dio e della fede, ha soggiogato le coscienze facendo leva su paure ancestrali ed atavici sensi di colpa. *Requiem* di Hans Christian Schmid (2006) e *La nina santa* di Lucrecia Martel (2004), due pellicole passate incredibilmente sotto silenzio, meritano un'attenzione particolare per la straordinaria forza visiva.

In *Requiem* la ventunenne Michaela Klinger, molto devota a Santa Caterina, dopo aver vissuto in un piccolo paesino del sud della Germania con il padre Karl e la madre Marianne,

ferventi cattolici, s'iscrive all'università di Tübingen dove incontra Hanna e Stefan con il quale allaccia una tormentata relazione. Irrequieta e smarrita, dimagrisce a vista d'occhio ed è sommersa dalle voci che l'accusano di essere una lurida sguadrina, le impongono di non toccare più il rosario e di non avvicinarsi più ad un crocifisso. Stefan allerta i genitori di Michaela che si rivolgono all'anziano parroco del paese che suggerisce di farla visitare da uno psichiatra. Gerhard Landauer un giovane prete della parrocchia non è dello stesso avviso e convince i genitori che la ragazza è impossessata dal demonio e che deve essere sottoposta ad un esorcismo. Michaela prova a rassicurare i familiari e comunica loro che ha appena superato un esame all'università ma Landauer la costringe, con la forza, a recitare insieme a lui per delle ore delle preghiere. Michaela vive questa sua decisione come una violenta coercizione; piange, urla, si dispera e cerca di sottrarsi alla spietata morsa del sacerdote ma questa sua opposizione è letta come un'ulteriore conferma della presenza dentro di lei del demonio. Invano, Hanna prova a strapparla da quel clima di fanatismo religioso che la circonda; Michaela, sempre più soggiogata da Landauer, si convince che la sua sofferenza è un dono divino e si lascia morire per essere ancora più vicina alla sua amata Santa Caterina. Pur basandosi su una storia realmente accaduta (nel 1976 a Miltenberg. Anneliese Michel una giovanissima studentessa di ventitré anni morì di fame a seguito di una prolungata malnutrizione e per i numerosi esorcismi ai quali fu sotto-



posta) il regista ambienta la vicenda in Baviera e mette in scena la commovente vicenda di Michaela, una ragazza semplice e senza tanti grilli per la testa che va all'università, celando a tutti di essere epilettica. Ma la sua mente è divorata da terrificanti allucinazioni uditive che la spossano e la riducono senza forza ed ai colleghi di corso confida: "Mi impediscono di pregare", "Non riesco neanche più a toccare la croce". Avendo intuito che dietro la sua sofferenza si profila lo spettro della schizofrenia, Hanna e Stefan, le sono accanto e cercano di sostenerla ma l'inflessibile e dogmatico Landauer, imponendole di pregare per ore, aggrava ancora di più il suo precario stato mentale. Il regista dosa bene i tempi della narrazione ed affonda i colpi contro il malsano ed insensibile atteggiamento dei genitori della ragazza, accecati dall'idea che Michaela possa essere una prescelta da Dio e la cieca violenza di Landauer che sottopone la povera protagonista ad un disumano supplizio che la condurrà alla morte.

Ne *La niña santa* Melena, donna giovane e sensuale, abbandonata da anni dal marito, gestisce l'Hotel Termos, un piccolo albergo termale che ospita per l'occasione un convegno di otorini. Amalia la figlia sedicenne frequenta una parrocchia insieme alla sua inseparabile amica Josefina e durante gli incontri di catechesi, la loro insegnante le sprona a riportare sulla retta via i peccatori. Condizionata da queste affermazioni, Amalia s'imbatte nel discreto e silenzioso dottor Jano, marito e padre di famiglia che mostra nei suoi con-

fronti una malsana attrazione erotica. I due s'incontrano per caso in strada; lei sta ascoltando dei musicisti e lui, alle sue spalle, si struscia contro il suo corpo. Amalia ne rimane profondamente turbata ma, imbevuta delle tante preghiere imparata a memoria, si convince che deve portare a termine la propria missione e per redimere il dottore dai suoi peccati, finisce per cedere alle sue morbide attenzioni. Dopo aver conquistato anche il cuore di Helen, sul finale, Jano è smascherato.

La regista non punta né allo scandalo, né alle situazioni pruriginose e, dopo aver lasciato fuori campo la scena del peccaminoso incontro tra Amalia ed il dottore, con grande equilibrio mescola sacro e profano, peccato e candore, lecito e proibito e punta il dito contro l'educazione cattolica che finisce per plagiare le acerbe e vulnerabili adolescenti alla disperata ricerca della propria identità.

Due film che toccano le coscienze e che mettono in campo due giovanissime protagoniste, timorate di Dio, indottrinate da preti o da insegnanti di catechismo fin troppo integralisti che finiscono per perdersi e smarrirsi. Due film sui gusti di quella subdola e sotterranea violenza religiosa che obnubila le coscienze, che scava sottotraccia nelle anime delle persone più fragili, fino a renderle incapaci di ribellarsi al secolare potere della Chiesa. Due film, come direbbe Reiner Fassbinder, che puntano il dito contro quell'ancestrale e bigotta paura del castigo divino che stordisce i più deboli fino a mangiare la loro anima.

Corrado Bonicatti

“Dialoghi di luce”

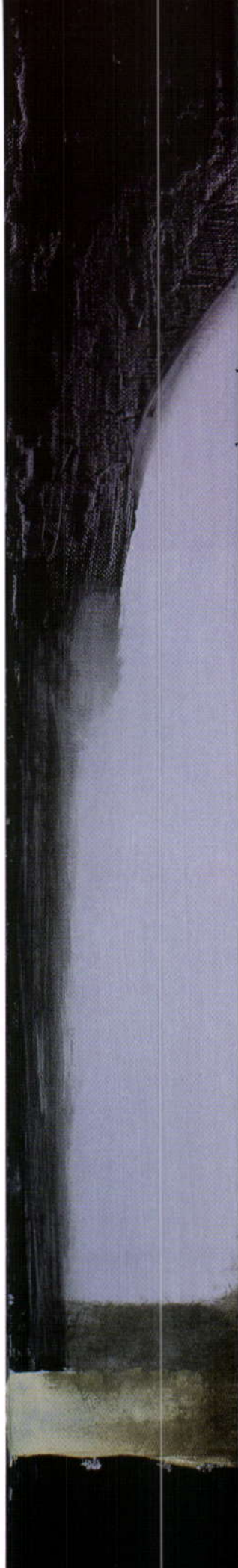
di Massimo Modica

“But a painting has to hold it,
world without end, in its limits”.

Barnett Newman

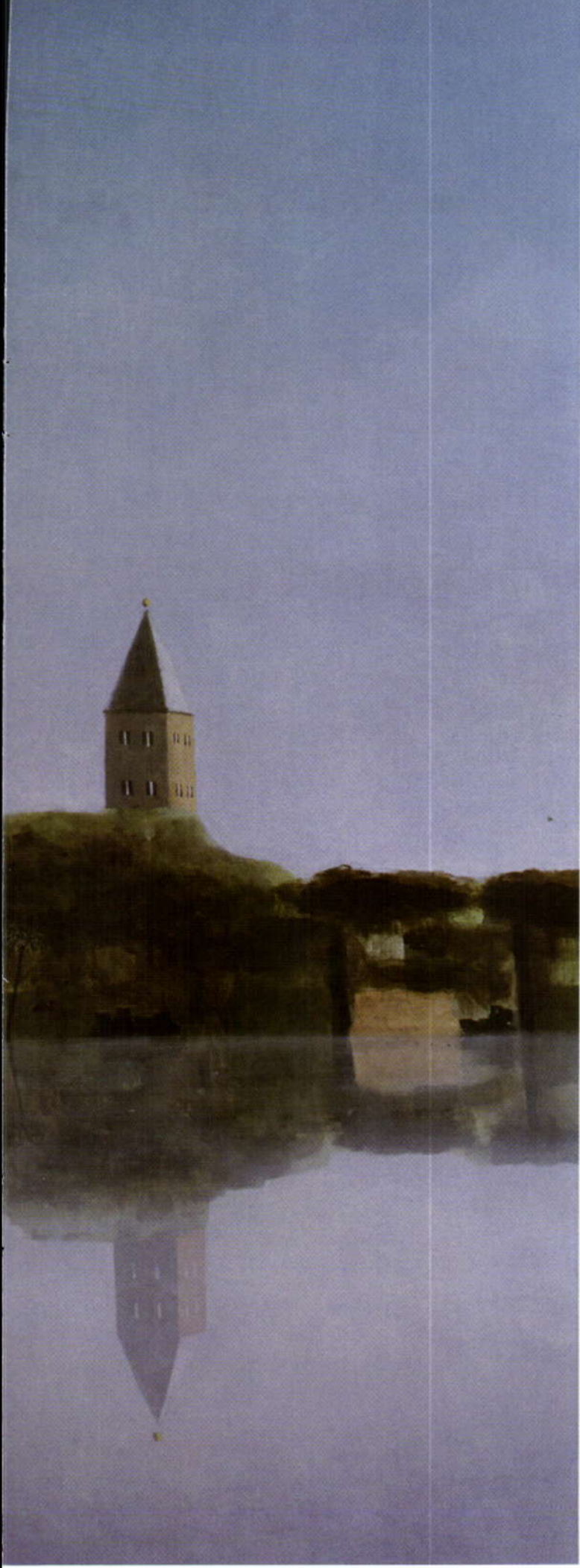
Il rapporto tra pittura e linguaggio è un rapporto infinito. L'immagine non potrà mai essere saturata dalla parola nella sua determinatezza. Non che il linguaggio sia in sé imperfetto; non che, di fronte al visibile esso si trovi in una povertà o in uno stato di mancanza che si sforzerebbe invano di abolire; e tuttavia è impossibile dire tutto ciò che si vede. Per esempio: quali e quanti possono essere i significati di ciò che diviene forma e figura, e poi ancora il senso e i significati della luce, delle atmosfere e dei loro riflessi e dei significati delle ombre e delle penombre delle loro inafferrabili gradazioni? Ciò è vero non solo per un Vermeer o un Velázquez, per un Pollock o un Klein: è vero in generale. E lo è dunque anche per Corrado Bonicatti, pittore colto, sensibile e raffinato, vicino alle atmosfere di Egon Schiele e di Georg Trakl, alla pittura di Boccioni e alle diverse esperienze della pittura metafisica, poeta e musicista, conoscitore di Ravel e Mahler, di Bruckner e Debussy; pittore, inoltre dotato di straordinarie capacità tecniche, non fosse altro per le modalità con cui affronta il problema delle velature e dipinge le infinite gradazioni di luce dei suoi quadri di esterni (paesaggi della natura e paesaggi urbani, mai tali da proporsi come inutili doppi di referenti reali, e di interni, questi, forse più degli altri, paesaggi dell'interiorità e della memoria, del rimpianto e della malinconia, della speranza mai perduta di una felicità sempre cercata e raramente incontrata; quadri che riflettono ora la radiosità, ora la penombra e l'oscurità di dimensioni interiori, o comunque gli aspetti misteriosi ed enigmatici del sentire e dell'immaginare. E' quasi come se l'artista si inoltrasse a esplorare le labilità impercettibili dei flebili confini tra la realtà e il sogno, tra la vita e la morte, sulla base di una riflessione su una certa declinazione del fare pittura che vuole essere ingenuo e insieme non ingenuo, ovvio e insieme tutt'altro che ovvio, ma in ogni caso tale da aprire nuove e inattese prospettive sul mondo e sulla cultura, sui grandi temi di sempre, cioè sul senso e il non senso dell'esistere e del morire, sulla vita e su ciò che continuamente l'insidia, sul perdersi e sul ritrovarsi, sui luoghi introvabili ma pur sempre ricercati della passione e del desiderio.

Ma allora è evidente che qualcosa dei quadri di Bonicatti potrà pure essere detto, superando la linea d'ombra tra il visibile e il dicibile, o meglio inoltrandosi in certe zone più o meno ampie di un visibile









A pagina 48: "La stanza dei desideri" 2006. Olio, 20 x 60 cm

A pagina 49: "Dialoghi di luce" 2007. Olio, 50 x 40 cm

A sinistra: "I giardini segreti" 2004. Olio, 120 x 120 cm

Sotto: "Convergenze" 2005. Olio, 120 x 120 cm

che per poter essere detto dev' essere parzialmente e provvisoriamente "vinto", e vinto da ciò che si manifesta a prima vista di fronte a esso in tutta la sua radicale inadeguatezza, che è poi quella della povertà più o meno presunta della parola di fronte all'immagine, del discorso verbale di fronte al "linguaggio" visuale. Bonicatti in questo ci aiuta, soprattutto se disponiamo i suoi quadri in una sequenza non solo cronologica (cfr. rispettivamente: *I giardini segreti*, *Convergenze 2*, *L'attesa*, *La stanza dei desideri*, *Il primo risveglio*, *Dialoghi di luce*), come se avessimo a che fare con una partitura di musica pura, con qualcosa che si svolge nella complessità melodica del tempo musicale.

Ecco allora che la pittura dell'artista si mostra nella sua complessa esemplarità. Si tratta in primo luogo di un pittore che lavora sulla luce, sui colori e sui loro rapporti, sulla percezione del colore e sul colore della percezione (e si avverte a volte quanto questa possa tendere a tonalità ora cupe e dense oppure, all'opposto, alla luminosità più iridescente), quasi come se lo stimolo primario fosse stato quello della visione originaria di un arcobaleno allo stato nascente. Ecco inoltre che le skyline contratte di città riflesse nelle acque, o forse sommerse dalle acque e in esse fluttuanti, quei paesaggi urbani di palazzi le cui finestre appaiono come orbite vuote e inquietanti, quegli interni vasti e segreti, improvvisamente illuminati da rigorose geometrie di luce in cui si manifestano simulacri di inafferrabili presenze femminili, aprendo all'infinito la linea dell'orizzonte arrivano a mostrare una certa qualità Zen, quella dell'assoluta evidenza o dell'apparire fulmineo del carattere estatico e "terrestre" delle cose, pur senza esaurirsi mai in essa o saturarsi in forme in sé concluse, che pure la manifestano e la fanno apparire e venire al mondo. La morfologia di quelle forme è come quella dell'iride, o meglio delle gradualità labili che già non sono più mentre ancora



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
500 EAST LAKE STREET, CHICAGO, IL 60607
TEL: 773-709-3200 FAX: 773-709-3300
WWW.CHICAGO.PRESS.EDU





sono, come il tempo della nostra vita. La determinatezza svela l'indeterminatezza, la luminescenza rivela la foschia, come quegli aloni indistinti che il chiaro di luna rende visibili. L'ho già detto: il percorso dei quadri di Bonicatti è vicino alla complessa linearità di una melodia, dunque alla costruzione di un "discorso", seppure mai interamente verbalizzabile, sottratto alla comune temporalità cronologica e offerto a un divenire senza inizio e senza fine, a una serie di istanti che fanno avvertire a volte fragili e intense trame di vita.

Da un insieme pressoché simultaneo di sentimenti ed emozioni, di idee e desideri, di felicità immotivate e di sofferenze inguaribili, nasce sì la forma destinata in modo naturale allo spazio che la circonda e l'accoglie, secondo quella libera donazione di luoghi di cui parlava Heidegger, ma anche tale da produrre, con quella sua interna tensione compositiva e con quei suoi caratteri mai in sé conclusi, un movimento che va oltre la rappresentazione. E' come se gli ultimi quadri avessero l'apparenza di rovine erose e sfigurate dal tempo, talvolta illuminate da raggi e frammenti di luce che portano luce, devono pur portare a qualcosa, anche se questo qualcosa rimane alla resa dei conti indefinibile, aperto verso direzioni molteplici, mentre lo spazio resta privo di confini e senza alcun limite. Si ha a che fare con un avviarsi alla vaghezza di ciò che solo in apparenza si presenta in uno stato di concreta determinatezza, come se non si mostrassero più luoghi, oggetti e strutture architettoniche appartenenti al mondo ordinario, ma parvenze oniriche lontane da un' adeguata comprensione intellettuale.

E' un paesaggio dalle determinatezze a ciò che appare indeterminato, seppure mai completamente indeterminato; è un paesaggio, ancora, da immagini definite e dapprima percepite come tali verso un mondo di sentimenti e passioni, di desideri e malinconie, di rapide e improvvise e fuggevoli aperture alla vita, in direzione di un oltre che è e non è l'essenza in attingibile delle cose; in direzione di un qualcosa che "si fa sentire" (cioè: che si fa ascoltare, nel senso più ovvio, ma anche nel senso di ciò che produce un nuovo sentire); in direzione infine di un aprirsi delle forme alla riflessività e al pensiero, pur senza mai produrre significati e concetti in tutto e per tutto determinati. E' come se si avesse a che fare con l'esigenza, seppure a volte solo implicita e indefinita, puramente aurorale, di una "nascita", di un ritorno all'Essere, che restituisca non la superficie delle cose, la loro inutile copia, ma la capacità di illuminare e arricchire sempre di nuovo il mondo, senza costringerlo in questa o in quell'immagine in sé compiuta "l'immagine" - diceva Derek Jarmann - "è la prigione dell'anima".

"Il cortile del primo risveglio" 2006. Olio, 50 x 70 cm

Presentazione dell'artista Corrado Bonicatti in occasione della Mostra personale che si terrà a Palazzo Venezia dal 19 febbraio al 22 marzo del 2009

Corrado Bonicatti rappresenta, nel panorama dell'arte italiana contemporanea, una presenza rara per la maestria della luce in una pittura che lo inserisce tra gli eredi di Morandi, Music, Mafai, Afro, per non citarne che alcuni.

L'artista è uno degli ultimi maestri del '900 che nutre l'ambizione e una grande attenzione a recuperare antiche tecniche che, attraverso innumerevoli velature, gli permettono di raggiungere ricche finzze cromatiche e fluidità di riflessi, concentrando un senso epifanico e insieme pudico della bellezza. "Bisogna essere capaci di riflettere anche le cose più pure" aveva affermato Gide. E Bonicatti, attraverso un colore legato alla sua particolare capacità percettiva, riesce a trasferire sulla tela un clima morbido che racconta solitudine e grandiosità di panorami romani, svela interni di intimità sussurrata.

Sublimando notazioni figurative che prendono vita e si trasformano, l'artista promuove un misterioso accadimento estetico attraverso la luce: il valore evocativo della sua opera stimola a cercare, al di là dell'immagine, l'equivalente interiore della esperienza visiva.

La mostra dal titolo "*Dialoghi di luce*" che si terrà a Palazzo Venezia dal 19 febbraio al 22 marzo del 2009 rappresenta dunque un raro evento di alto valore culturale e artistico.

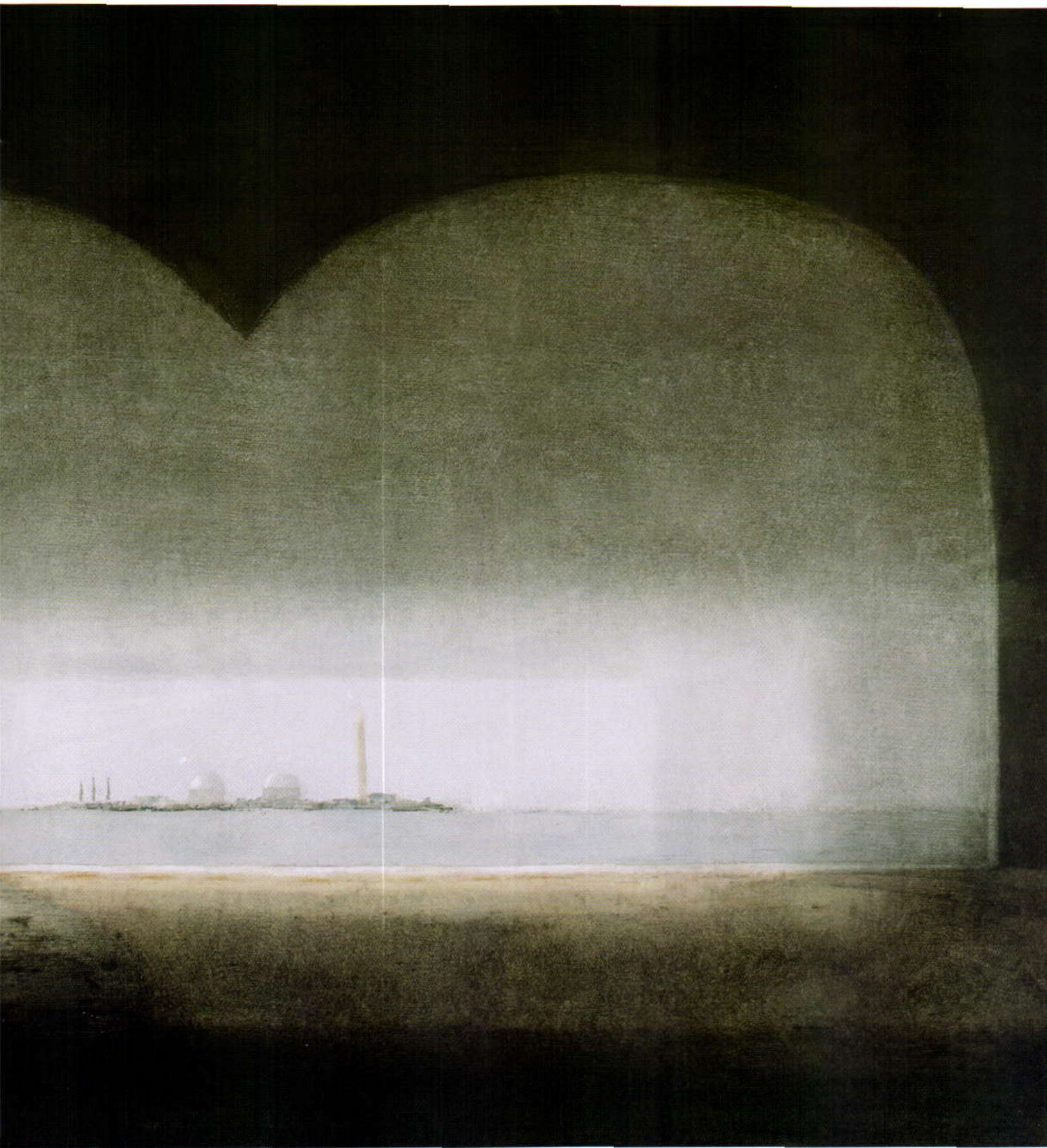
Maria Teresa Benedetti



Sopra: "L'attesa" 2005. Olio, 120 x 120 cm
A destra: "La stanza dei desideri, 3" 2006.

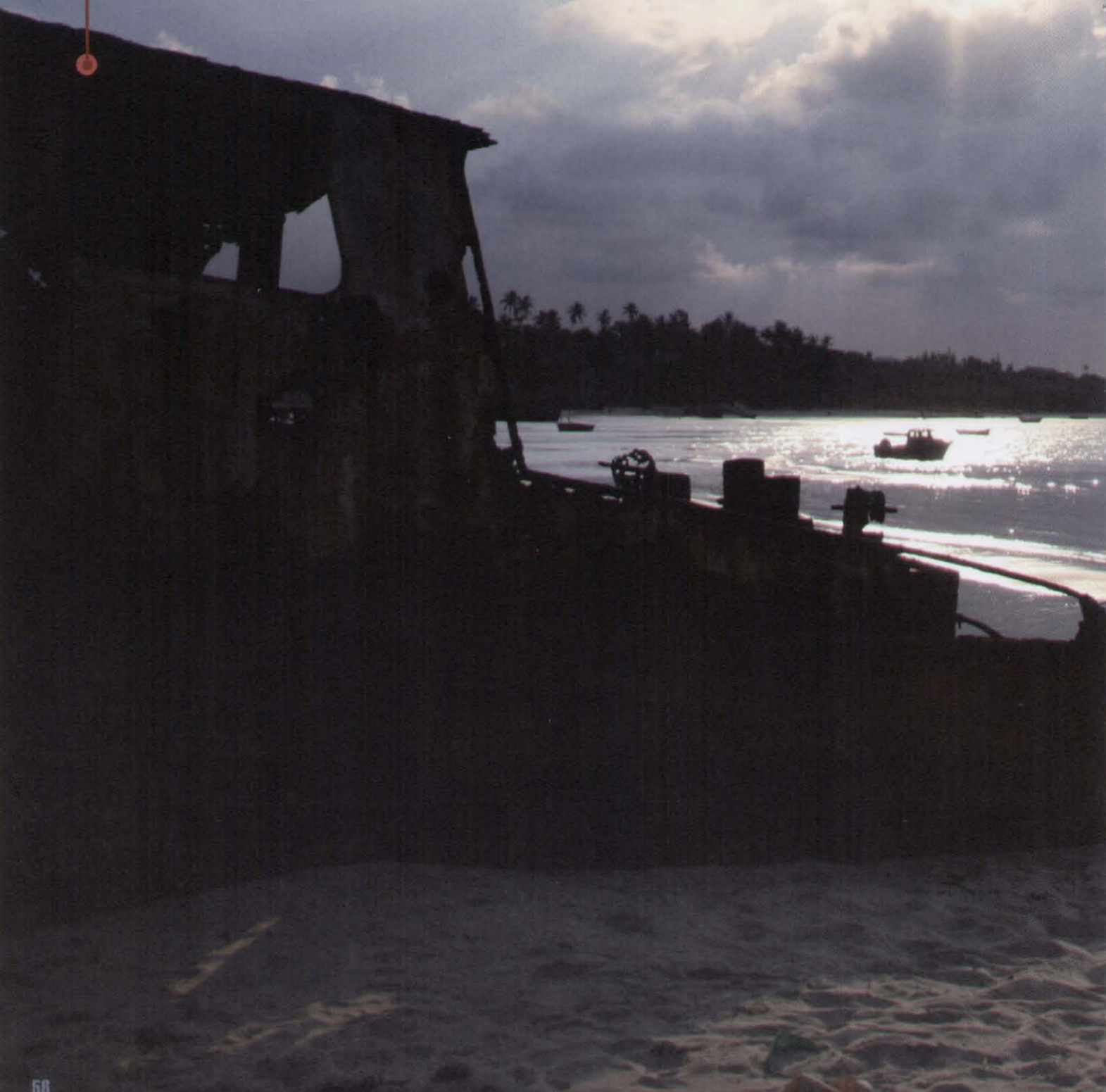
Olio, 60 x 90 cm

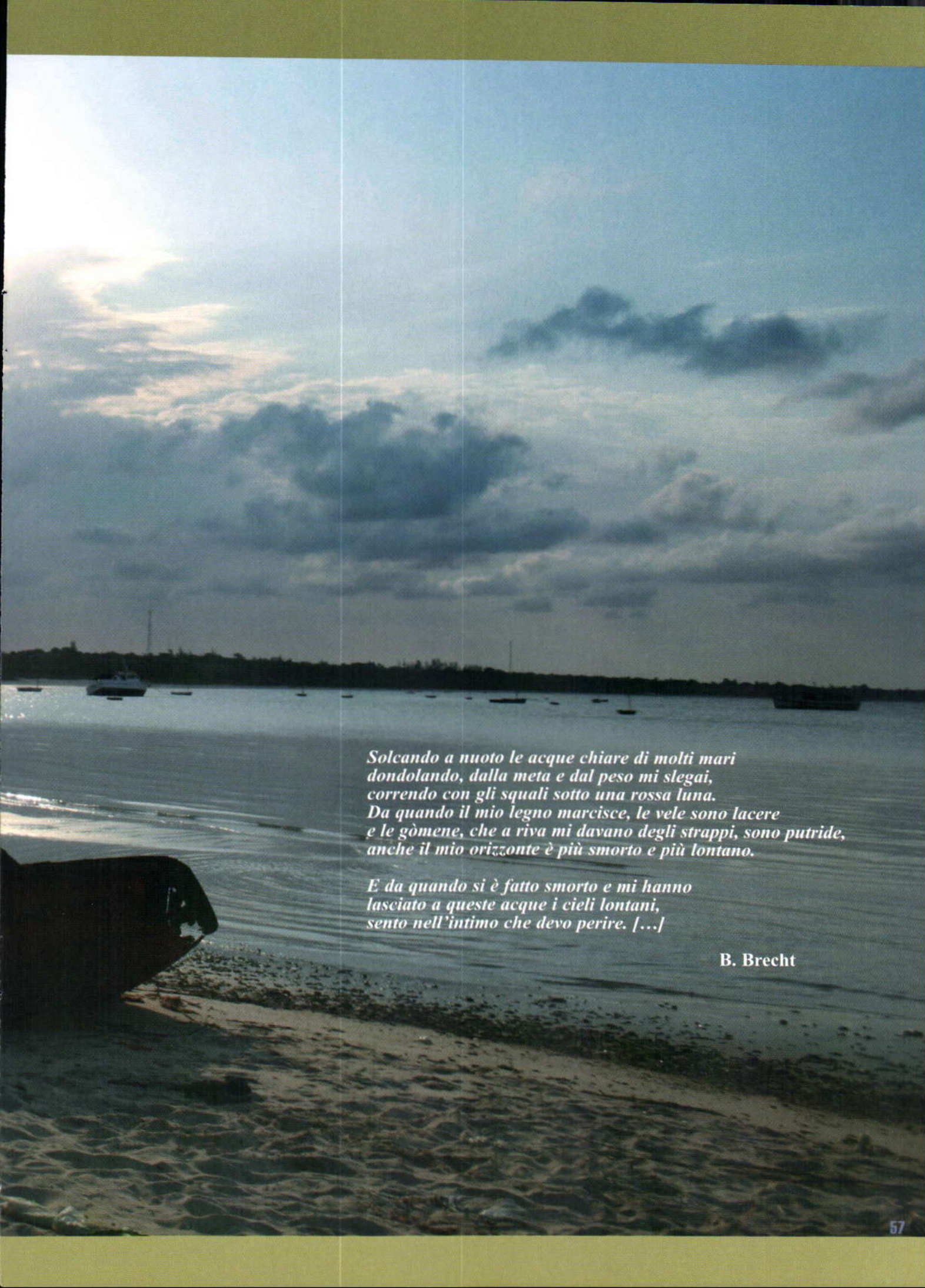




Eterotopia e violenza

dialogo tra Giovanna Botticella ed Emanuela Ferreri





*Solcando a nuoto le acque chiare di molti mari
dondolando, dalla meta e dal peso mi slegai,
correndo con gli squali sotto una rossa luna.
Da quando il mio legno marcisce, le vele sono lacere
e le gòmene, che a riva mi davano degli strappi, sono putride,
anche il mio orizzonte è più smorto e più lontano.*

*E da quando si è fatto smorto e mi hanno
lasciato a queste acque i cieli lontani,
sento nell'intimo che devo perire. [...]*

B. Brecht

Mal d'Africa o ben d'Africa?

E: Per Eidos abbiamo scelto due immagini dell'Africa, dal più recente viaggio reportage di Giovanna in Sud Africa, due fotografie che potrebbero essere state scattate in qualsiasi altro paese del mondo. Sono due immagini di "eterotopia", di luogo altro, il luogo dove la violenza può essere proiettata e guardata a distanza da sé non distante dal senso e dall'impressione visiva.

E' una scelta precisa per un Continente che è l'eterotopia per eccellenza, sulla quale il nostro mondo proietta la paura di violenze universali: malattie, guerre, genocidio, fame, povertà, disperazione, abuso, abbandono, distruzione ecologica...La paura della disumanità spesso nelle immagini dei mass media abita in Africa.

G: Ma l'Africa non è questo, è tutt'altro, come il resto del mondo è bene e male, violenza e amore, vita e morte...Una nave abbandonata a marcire su una spiaggia; un filo spinato a coronare una abitazione...contro l'orizzonte e il mare, contro il cielo e contro uno spazio umano, abitato, quotidiano. L'Africa è spazio immenso. L'Africa è terra di colore e odore: rosso di terra, azzurro intenso di cielo, odore di pelle diversa, calore, emozione di sorrisi aperti e forti, vibranti con tutta la postura dei corpi. Terra di nulla e di molto; perché non c'è più nulla da difendere dall'Altro.

E: Ho ritrovato alcuni versi di Brecht, una poesia giovanile, a commento della tua foto, mentre in realtà stavo cercando un solo altro verso, quello che dice che a questo mondo "discorrere d'alberi è quasi un delitto". Un verso icastico della nostra epoca, dei discorsi generali in cui se non parli di fame, epidemie e guerre tribali non conosci l'Africa, non ne vuoi parlare...E' questo il delitto, è questa la violenza più grave che facciamo all'Africa negandole il resto della sua verità, della sua realtà. La violenza è sull'immagine dell'Africa, mostrandone immagini di implacabile violenza.

G: Gli alberi dell'Africa sono senza tempo, enormi, resistenti. Un Baobab è anche una divinità, è una cattedrale della natura, e il sopra e il sotto del mondo, radici e rami, terra e cielo, cavo che ospita l'anima umana ed il superumano. Deve essere per questo che sapendo che ti avrei portato delle immagini africane tu hai pensato al verso di Brecht sul discorrere di alberi, perché in Africa si discorre sotto gli alberi, insieme, ancora in comunità. La nave invece, è certamente immagine simbolica di un altro luogo, un luogo separato che ci fa raggiungere altri luoghi lontani. Ma nella foto che ho scattato la nave è un relitto, è materia allo sfascio, è storia a perdere.

E: Su questo è Michel Foucault che mi viene in soccorso per leggere ancora di più dentro la tua foto: "la nave è un frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo, che vive per sé stesso, che si autodelinea e che è abbandonato, nello stesso tempo, all'infinito del mare, e che di porto in porto, di costa in costa, da case chiuse a case chiuse, si spinge fino alle colonie per cercare ciò che esse nascondono di più prezioso nel loro giardino [...]".

G: L'Africa è terra di colonie, di traffici, di mercimonio, ma anche di scambio, di confronto vitale, di superamento del sé...Se la nave non approda all'altro, si cristallizza e muore in sé stessa. Meglio l'arrembaggio, forse, meglio il male del contatto che la morte certa del non incontro, del non riconoscersi nell'altro da sé. Questa è la dinamica dell'essere umano e del suo mondo.

Il filo spinato intorno alle case, sono le case dei bianchi africaners, dove sulle finestre, sulle porte ci leggi pure "risposta armata", se ti avvicini è a tuo rischio e pericolo...

E: E' vero, ma il mondo stenta a voler riconoscere all'Africa le sue vittorie contro la violenza, le sue cure dopo la violenza, la non violenza dell'Africa è misconosciuta, ancora una volta è all'Altro da Noi che non vogliamo riconoscere l'Umanità che pure tanto ci servirebbe ritrovare, rivedere allo specchio di noi stessi.

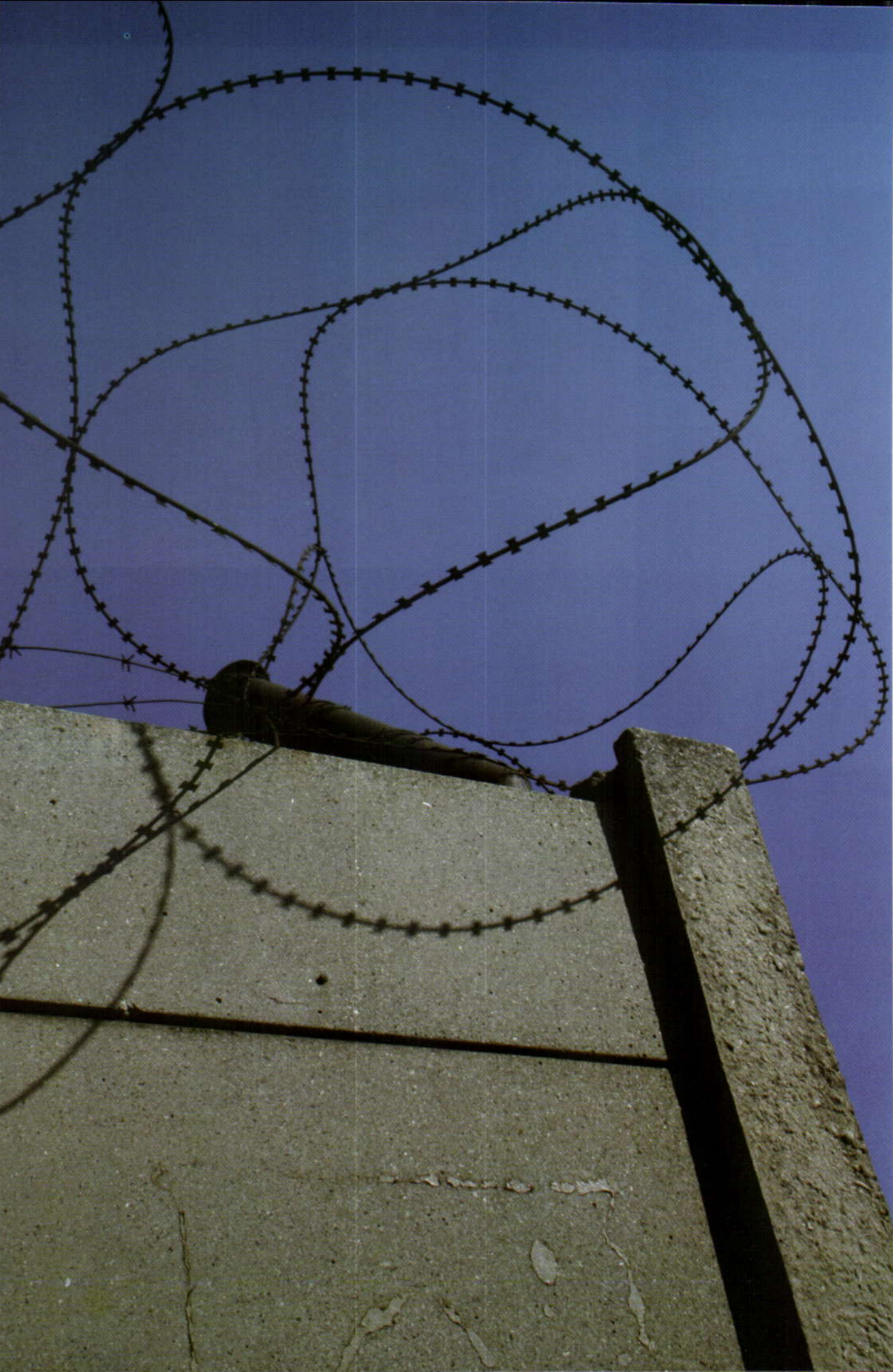
Mal d'Africa, ben d'Africa; noi due siamo d'accordo su questo...

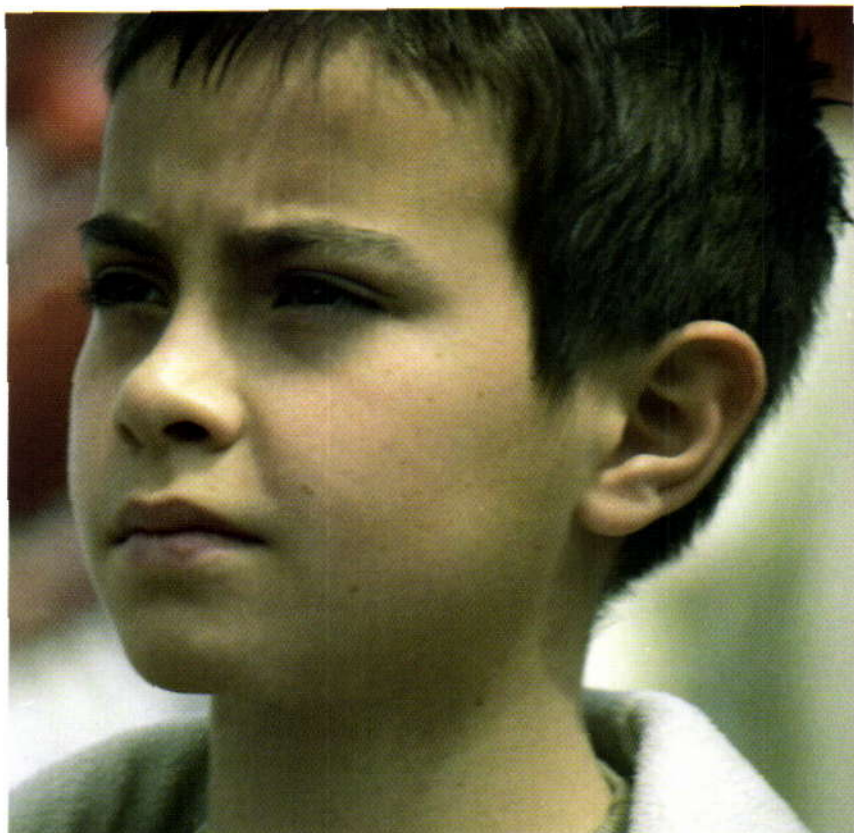
G: Solo se ci avviciniamo all'Altro con il desiderio di conoscerlo e non di cambiarlo allora il meccanismo funziona, allora la nostra umanità si apre e si vitalizza, ci si conosce e ci si arricchisce anche fosse soltanto per un sorridere diversamente.

E: Allora facciamo che con africana ironia la nostra nave relitto rientri in mare, per raggiungere da riva a riva il mondo sempre diverso e sempre identico a sé stesso...l'orizzonte lontano, invece, sempre lontano negli occhi ma non smorto, vivida striscia di terra rossa e azzurre acque superiori.

"La corona"

In una città dove l'apartheid non è ancora finito, il filo spinato si erge alto come una corona per proteggere le abitazioni dei ricchi. Johannesburg, agosto 2008, foto di Giovanna Botticella





Anche

La sofferenza di un bambino

di Luis Chiozza

(Frammenti del suo libro
Perché ci sbagliamo?)

Traduzione di Lucrezia Parlani





libero va bene

di fronte alla immaturità dei suoi genitori

I dispiaceri di Tommi

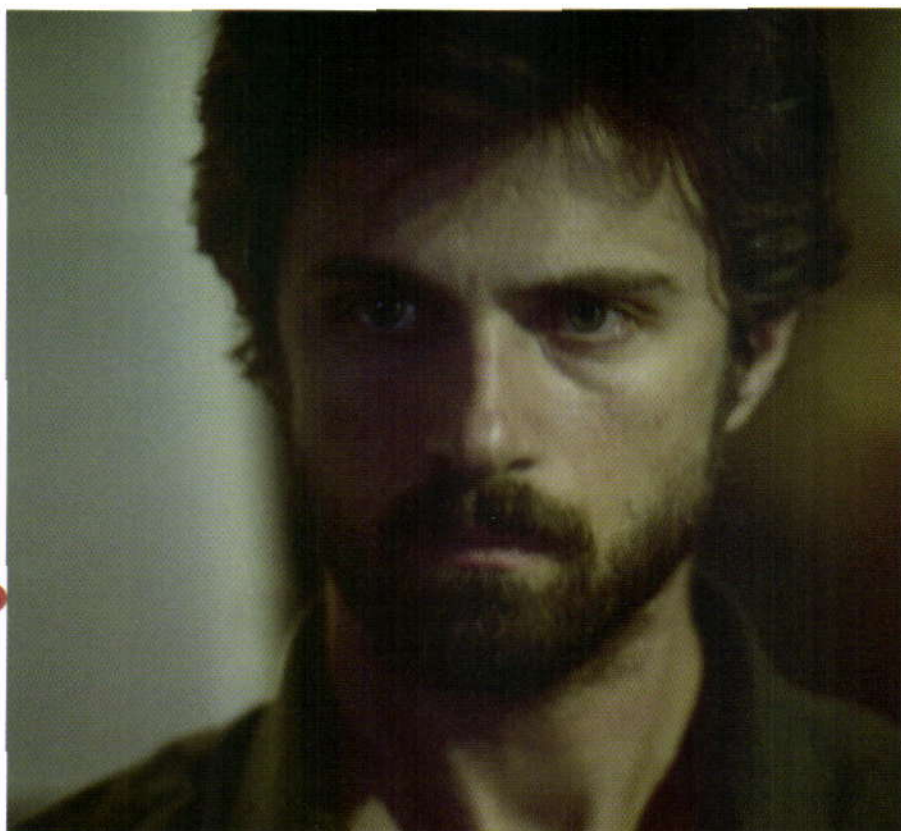
Tommi è il protagonista del film italiano *Anche libero va bene*, diretto da Kim Rossi Stuart. È un bambino di circa dieci anni, riflessivo e assennato. Come dice la sua amichetta Monica: non è come gli altri. È un bambino con un sottofondo di tristezza, che tende ad isolarsi e che non ha amici fino a che non compare Antonio. È Antonio, che non ha fratelli, a cercarlo quando Tommi gioca da solo. Il conflitto che ha a scuola, mentre giocano a calcio, ci fa a pensare che, oltre ad essere triste, è un bambino che si sente danneggiato dalla vita, vittima di una ingiustizia e con un diritto a reclamare che non si azzarda ad esercitare. È probabile che questo lo porti ad offendersi e a litigare, seguendo un modello simile a quello che opera in Renato, suo padre. Possiamo pensare, a giudicare dal modo in cui cammina noncurante in luoghi pericolosi - come il tetto del condominio in cui abita o il ponte sulla autostrada - che nei suoi peggiori momenti di tristezza Tommi gioca, inconsciamente, con una fantasia di suicidio. Tutto ci fa pensare che i motivi che sostengono lo stato d'animo di Tommi siano tre: gli attacchi di rabbia del padre che spesso "se la prende con lui"; l'assenza di Stefania, sua madre, e la preoccupazione per Renato, sempre scollocato e

sofferente. A prescindere dal buonsenso che lo porterebbe ad accettare la realtà, a volte, preso dall'amore che gli professa, arriva a vedere le cose come le vede suo padre.

Viola, la sorella teenager, che dorme in camera con lui, lo tocca, lo stringe, lo eccita, lo seduce, gli chiede "un bacetto", si esibisce nuda, si prende gioco di lui e quando lui si difende gli dà dello schiavo e del fifone. Per di più il venerdì dormono con Renato che, nel mentre domanda loro se non sono un po' grandi per dormire con papà, li accetta compiaciuto nel suo letto. Succede anche che, quando ritorna Stefania, Tommi trova in bagno la cannula per l'irrigazione vaginale di sua madre che, per di più, insiste ad insaponargli il pisellino "che è di lei" e, quando Tommi scappa, gli dice né più né meno: "Mi lasci così? Ha ragione tua sorella, sei tirchio".

La mia mamma va e viene

Il bambino piccolo tende a considerare come proprio tutto ciò che gli produce piacere e come altrui tutto quello che gli procura dispiacere. Interpreta, in prima istanza, che il seno della madre - una fonte ineguagliabile di piacere - gli appartiene al punto tale da far parte di se stesso, come le sue mani. Tuttavia ben presto si troverà a confrontarsi con il fatto che non gover-



na, né domina, quel seno che si presenta e si assenta. Questa esperienza che è un altro a governare qualcosa di gran valore che consideriamo nostro - esperienza che sta all'origine del sentimento di gelosia - è estremamente dolorosa perché la si sente come se si trattasse di una mutilazione che ci strappa dal corpo qualcosa che appartiene al corpo stesso. Il fatto che Tommi, parlando con Antonio, utilizzi - per riferirsi alla madre - l'espressione "va e viene", certamente venuta fuori perché la sofferenza attuale ravviva le esperienze traumatiche della sua vita infantile, ci mostra fino a che punto faccia lo sforzo di afferrarsi alla realtà anche se gli fa male.

Tommi lotta per non soccombere, come il padre, alla tentazione di illudersi. Ascolta preoccupato il discorso che gli fa Renato per accettare il ritorno di Stefania in casa e dice al padre che lei se ne andrà di nuovo. Tommi si difende dalle fantasie maniacali di Renato, rifiuta la seduzione della madre e della sorella, però ci sono momenti in cui molla e si lascia andare al piacere di abbracciarsi con Stefania, come capita nelle montagne russe dove vanno quando lei lo porta via da scuola nel bel mezzo di una lezione.

Monica

Ripercorriamo una sequenza di eventi che, per un breve periodo, configurano la "vita erotica" di Tommi. Poco dopo essere scappato dal contatto con sua madre nel bagno, sente la sua compagna Monica - che a scuola disserta sulla copula degli animali - dire che gli esseri umani sono timidi rispetto al sesso. Poco dopo Renato gli dirà di dimostrare un po' più di affetto alla madre perché il benessere della famiglia dipende anche da lui. Data l'angoscia che ha Tommi rispetto alla possibilità che sua madre se ne vada in un qualsiasi momento, e dato che pensa pure che il padre non è un motivo suffi-

ciente per trattenerla, le parole di Renato gli si imprimono nell'animo facendogli sentire che deve farsene carico.

Durante la ripresa cinematografica in cui suo padre perde il lavoro, Tommi dovrà sopportare lo scompaginamento di tutta la famiglia. In albergo - dove si rende conto che il padre sta spendendo troppo - Viola cerca di eccitarlo ancora e, contemporaneamente, gli dice che Renato e Stefania stanno sicuramente "facendo l'amore" nella camera accanto. Poco dopo ci sono il sogno erotico di Tommi con sua madre e le "confidenze" di Stefania in cucina, nel cuore della notte, che culminano nel massaggio che Tommi le fa alle tempie. Il giorno dopo la mamma "lo rapirà" da scuola e lui, confuso e orgoglioso per lo scompiglio provocato in classe dalla madre, così bella, se ne va con lei sulle montagne russe. Non c'è dubbio che l'episodio, che gioca con la trasgressione del "rapimento", unisce all'eccitazione piacevole una componente di colpa di fronte ad un Renato tradito perché non solo è scappato da scuola, ma ha pure saltato la lezione di nuoto.

A scuola i compagni dicono che Monica e Tommi sono fidanzati. Tommi le lascia un messaggio anonimo nello zaino con scritto "ti amo". A che si deve questa improvvisa, seppur timida, dichiarazione d'amore? Possiamo pensare che i suoi desideri e le sue fantasie erotiche siano state incrementate dal recente incontro con la madre e che, nonostante la colpa che può dargli avere successo là dove il padre "continua a fallire" questo incremento ha fatto sì che Tommi si azzardasse a scriverle un messaggio.

Le cose si complicano. Stefania si annoia; appaiono, allora, la mostra di pittura e il signore elegante con un sacco di soldi. Parla al telefono nervosa, e poi, di nuovo, se ne va, abbandonandoli. A scuola Tommi non si azzarda a dire a Monica - che lo sa già, come tutti - che è stato lui a scriverle "ti amo". È depresso, il suo amico Antonio si spaventa



quando lo vede camminare sul cornicione. È tutto ricominciato daccapo, di nuovo senza mamma. Dobbiamo tenere presente che quando un bambino è abbandonato, a fronte della grandezza della sua pena capita che preferisca sentirsi colpevole piuttosto che impotente. In ogni modo, che sia per la colpa che deve essere espiata, per l'impotenza che anticipa un fallimento o per una oscillazione fra le due, Tommi ha rinunciato, sbagliandosi, a una Monica che gli voleva bene. Con i suoi dieci anni, pieno di meriti e di buoni propositi, è una vittima inconscia dei suoi propri motivi.

Perché ci commuove questo bambino che lotta coraggiosamente per restare sano in una famiglia malata? Siamo soliti parlare, spesso, del bambino che è in noi ma quando lo facciamo pensiamo, per lo più, al bambino debole o al bambino immaturo che una volta siamo stati e che abita ancora – quasi sempre nascosto – la nostra vita psichica. Ma Tommi ci ha fatto pensare ad un altro bambino che pure siamo stati e che pure ci abita. Un bambino vitale e assennato che, spinto dall'amore ha sempre cercato di intendersi con "la famiglia malata" dei tanti altri personaggi che siamo e con i quali viviamo.

L'ometto

Tommi ama suo padre, sua madre e sua sorella Viola – che abbraccia per consolarla quando lei piange perché i genitori litigano – e il suo amico Antonio. Gli riesce pure di occuparsi di Claudio, il suo compagno "muto". Li ama con interesse genuino perché non ignora i loro difetti e li accetta così come sono. Ma ciononostante è depresso perché a casa sua le cose vanno di male in peggio. Ha mentito a Monica ma si sente male perché ora Monica si è convertita in un sogno irrealizzabile. Qualcosa dentro di lui si è rotto e non

può più nuotare nella gara a cui tiene suo padre. Tutto fa pensare che ha capito che non è sano tradire la propria vocazione sportiva e sostenere la menzogna che darebbe a Renato il merito di una soddisfazione grandiosa, soddisfazione che il padre non si sente capace di ottenere. Una gloria che, per giunta, rappresenta l'obiettivo spurio di una rivalità nociva. Un obiettivo che Renato non cercherebbe se lo potesse davvero raggiungere. Non intendiamo affermare che Tommi ha pensato tutto ciò con parole chiare, ma che lo ha intuito e che è per questo che tollera, con pena e stoicamente, la furia del padre e gli impropri che gli rivolge quando abbandona la gara.

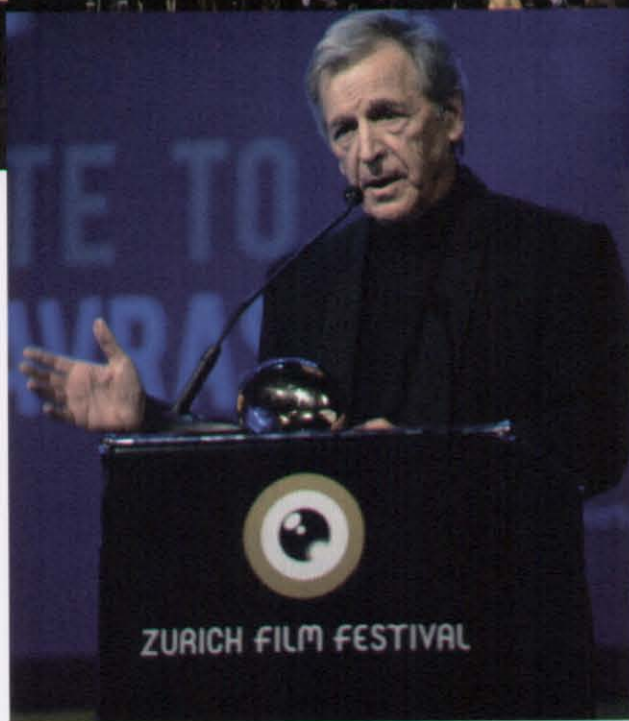
Tommi si sente traditore non solo perché vuole abbandonare il nuoto per il calcio, ma anche perché vuole andare a sciare con la famiglia di Antonio, per allontanarsi dall'angoscia che lo tortura e dai rimproveri che vive a casa sua. "Sa" che non deve sottostarsi all'estorsione melanconica di un Renato che minaccia di ammazzarsi e non molla nel suo tentativo di andare a sciare nonostante il padre lo insulti e lo scacci di casa. Però, anche se desidera moltissimo il sollievo che gli darebbe il contatto con una famiglia "normale", Tommi ci dà di nuovo prova del suo buon senso perché capisce che la "dose" sarebbe eccessiva per la debolezza del padre e che lui, amandolo come lo ama - e sapendolo - non potrebbe sciare. Il giorno dopo, quando Renato accetta di sostituire il nuoto con il calcio, Tommi gli dice che anche il posto di libero va bene. Tornando da scuola, Tommi finalmente si decide ad aprire il pacchetto che gli ha lasciato sua madre e legge la lettera diretta "all'unico ometto della mia vita". Allora piange per la prima e unica volta nel film. Sente che, al contrario di ciò che è capitato con Renato, lui – l'ometto – non ha modo di aiutare la madre "che sta troppo male" e che ha perso.



Zürich Film Festival

di Giovanni Sorge

Più attenzione al contenuto che al glamour sembra essere il motto del giovane Zürich Film Festival, giunto ormai alla sua quarta edizione. E della volontà di valorizzare temi anche scomodi ha dato conto, la sera del 4 ottobre, la consegna dei premi "Occhi d'oro". «Ci consideriamo un festival per le nuove generazioni, che si propone come piattaforma attrattiva», ha detto Nadja Schildknecht (direttrice artistica assieme a Karl Spoerri) nell'inaugurare la serata in cui il noto rigore elvetico si è coniugato a un'atmosfera piacevolmente priva di pomposità. Sostenere le nuove leve del cinema svizzero ed internazionale vuol essere infatti un motivo trainante del festival che ha registrato 36.000 spettatori, un terzo in più rispetto al 2007. La kermesse ha presentato più di 70 pellicole provenienti da ogni parte del mondo e 25 film di giovani talenti dell'area tedescofona, oltre a due prime mondiali. Un programma collaterale è stato dedicato alla giovane cinematografia israeliana. Buona parte delle pellicole, fatto non scontato, raggiungerà le sale cinematografiche - per ora svizzere. Il premio del pubblico è andato a Stephan Komandarev per *The world is big and salvation lurks around the corner*. Christophe van Rompaey ha ricevuto il premio Variety's per *Moscow, Belgium*. E il miglior film di fiction è risultato *Tulpan* di Sergey Dvortsevoy. L'Occhio d'oro per il miglior documentario è andato a *Blind Loves* del regista slovacco Juraj Lehotský, un itinerario inedito nella quotidianità dei non vedenti raccontato con toccante empatia. Ha conquistato il premio per il miglior film d'esordio Arash T. Riahi con *For a moment, freedom*, dedicato "a tutti gli iraniani che lottano per un cambiamento democratico". Un lungometraggio che mostra senza orpelli tre storie di fuga dall'Iran e racconta speranze, difficoltà, illusioni e disillusioni e la forza dei legami fra coloro che fuggono un'esistenza in cui la dignità della vita viene regolarmente calpestata. Momento clou della cerimonia, la consegna del premio alla carriera a Constantin Costa Gavras, autore di film memorabili quali *Z - L'orgia del potere* (1969), *Missing* (1982) e il più recente *Amen* (2002). Le sue storie rappresentano il crudo confronto dell'individuo con le forme



della violenza sociale e politica, illegale e legale. Ben altra violenza di quella gratuita e tendenzialmente isterica che spadroneggia oggi in gran parte della filmografia da blockbuster. «È una piacevole sorpresa» ha detto in passerella, «che questo giovane festival venga a cercare un vecchio regista come me.» E alla domanda se i suoi film siano riusciti a cambiare in qualche modo la realtà ha risposto: «Se si fosse potuto cambiare la realtà con uno, dieci o mille film, sarebbe già successo. Ma è importante fare film, perché la gente veda un'altra realtà; rispetto a quella rappresentata dalla televisione e dai politici».

«Continuerà allora a fare film e non si lascerà "corrompere" da altro, per esempio dalla scrittura?»

«In ogni caso continuerò. Anche se stasera ricevo un premio alla carriera, la carriera non è finita.»

Ha risposto accompagnando le sue parole con un sorriso.

in libreria recensioni

Prossimamente Minimal

Narrativa - Ibiskos Editrice Risolo

Da che parte

Ernesto Maria
Elona



IBISKOS EDITTRICE RISOLO

I frammenti di un discorso amoroso di Ronald Barthes, Ernesto Maria Elona sostiene di non averli letti ma si sostiene anche il dubbio in merito, poco importa visto che quattro delle celebri topiche dell'amore - *l'osceno, la loquela, la verità, la via d'uscita* - sono del tutto evidenti mentre le altre brillano tra le righe.

Il sesso è l'espedito del racconto e la composizione della voce narrante risulta essere in definitiva un quadro congeniato della condizione sentimentale d'un quarantenne italiano.

L'intorno dei quaranta della coppia protagonista tratteggia un'identità generazionale per la quale è stato divelto socialmente e politicamente ogni riferimento forte al passato ed amputata la capacità di progettare il futuro individuale e comune.

Il tempo, il rapporto col tempo, la variabile della durata dei passaggi e degli adattamenti della vita individuale è trainante come è trainante il discorso sessuale e sensuoso dell'io narrante.

Se la storia è intrigante non è per suspense o facile entusiasmo erotico, lo è per tensione, una forte tensione dove piacere, rabbia e dolore si imbricano nell'intendere e volere se stessi, niente altro che se stessi.

Nell'alveo del monologo, come in quello d'un torrente, scorrono simultaneamente: la vivida descrizione degli intercorsi sessuali del narratore con la donna-amante, la relazione ed il rispecchiamento di due vite coetanee, il confronto del tutto interiore tra due istanze d'animo e d'anima. Il lettore può decidere come vuole; è possibile infatti leggere anche solo ciò che aggrada o compiace nella triplice mistura discorsiva, ma non prima d'aver scelto il canale d'ascolto.

Intessuto di lucidi frammenti d'eros e di dialogo sentimentale il racconto è disseminato di citazioni di ogni genere; meglio ridotte sono proprio le più forbite e colte, ma questa è una lettura che solletica l'intelletto e il piacere della letteratura laddove, si sa, il "silenzio è d'oro solo sulla lingua salmistrata o per le vergini attempate".

Elisabetta Salvatorelli

"L'impronta del trauma"

Sui limiti della simbolizzazione

Centro Psicoanalitico di Roma
Sezione della Società Psicoanalitica
Italiana

13 - 14 Dicembre 2008

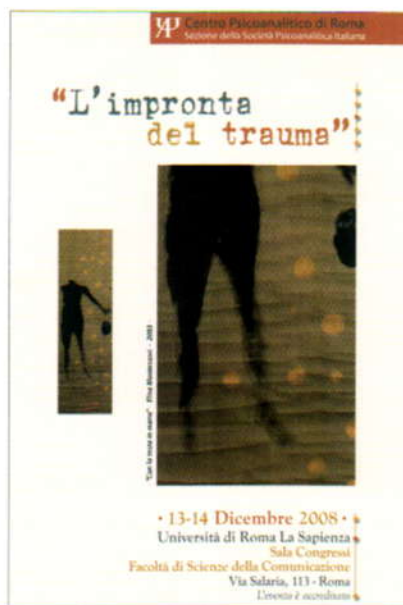
Università di Roma La Sapienza

Sala Congressi

Facoltà di Scienze della Comunicazione

Via Salaria, 113 - Roma

L'evento è accreditato



Il trauma costituisce, nei suoi aspetti fantasmatici, un tema caratterizzante e centrale della psicoanalisi, un oggetto di ricerca che ha trovato lettura in diversi modelli interpretativi ormai classici. Oggi un clima culturale violento e condiviso permea di traumatismo ogni forma di relazione, basti pensare alle rappresentazioni del dolore proposte dai media che inevitabilmente invadono ogni soggetto. Tragicamente la realtà del trauma si impone violenta e orrorifica, incide sulla funzione rappresentazionale individuale e collettiva, informa in modo nuovo la relazione tra reale e psichico. L'evento traumatico non è solo un evento isolato che può capitare, ma si presenta come un clima diffuso, a stento arginabile, un sistema comunicazionale, un modello culturale. La brutalità del trauma lascia un'impronta nella vita psichica di ogni soggetto, a volte prima ancora che questi abbia la possibilità di simbolizzare, a volte costringendolo a ripristinare un ordine simbolico nuovo perché quello costituito viene attaccato e perso...

eidos segnala

L'India, l'elefante e me

Giancarlo De Cataldo

Editore Rizzoli

Anno 2008

216pp. - 16 €

La vita nel disimmenso

Mario Sandro



La vita del disimmenso

Mario Sandro

EDILET,

Edilazio Letteraria

Roma settembre 2008

(Poesia, 206 pp. - 14€)

www.edilazio.it

"Tra Mario Sandro e la poesia è come tra Maometto e la montagna ma nel senso che è stata la poesia ad andare da Mario che l'ha accolta con le dovute maniere; le maniere con cui la poesia va accolta. Non buone maniere, dovute maniere e la poesia allora si lascia trovare da Mario quando l'autore la cerca lungo le vie traverse dell'espressione artistica.

Impressione, suggestione, evocazione.

Ogni componimento dà distinta salienza di diversi stadi, condizioni del sentire e del pensare.

Il libro è rilevante e pieno come un incontro, l'incontro "di rado" al quale è dedicato: un regalo di vita e di pensiero...".

Dalla presentazione del volume tenutasi in occasione dell'inaugurazione dell'esposizione pittorica di Mario Sandro *I colori...Primari?*, presso la "Domus Talenti" di Roma, in Via delle Quattro Fontane n. 113, il 1 ottobre 2008. Sono intervenuti: Marco Onofri, direttore della collana Edilet e promotore di cultura poetica, Savina Aletta che ha recitato ed interpretato alcuni dei brani poetici, e per la Redazione Eidos, Cinema Psiche ed Arti visive Elisabetta Salvatorelli ed Emanuela Ferreri che è anche l'autrice della Prefazione al libro.



eidos segnala

Che François Truffaut sia un regista schierato dalla parte delle donne è cosa risaputa. Molto meno nota è la reazione tipicamente femminile che amava filmare spesso, lo svenimento. Sono all'incirca una decina i mancamenti rintracciabili lungo la sua filmografia. Distribuiti attraverso cinque titoli chiave, tra *Fahrenheit 451* e *La signora dalla porta accanto*, passando per *Le due inglesi*, *Adèle H.* e *L'ultima metrò*, essi brillano per intensità e spregiudicatezza. Il cineasta francese adorava complicarli. Ogni crollo diventava un inno alla forza (ma anche all'impotenza) dell'amore. Ogni caduta esaltava e umiliava il corpo che lo esprimeva. Questo saggio affronta le pellicole citate tentando di scomporre al rallentatore l'attimo fatale per poter capire il come-perché di una delle reazioni umane più ricche, intransigenti e spettacolari che si conoscano. Identificato di volta in volta con una straziante ferita, una performance erotica, un numero teatrale, una fuga dalla realtà, una prova di sadismo, uno stile di punteggiatura, in effetti il venir meno secondo Truffaut ricorda soprattutto un "brevissimo lungo addio" capace di promuovere un'insolita visita all'anticamera della morte.

Mauro Marchesini (1944), giornalista e critico cinematografico, vive a Milano. Ha pubblicato saggi sulla nouvelle vague, Marilyn Monroe, François Truffaut. Ha firmato monografie su Robert Altman e Jerry Lewis e ha scritto, tra l'altro, *L'ombra del dubbio*. Cinque trame per Alfred Hitchcock (Le Mani, 1996).

Mauro Marchesini

Le Grand Noir

Le Mani EXTRALIGHTS

Mauro Marchesini

Le Grand Noir

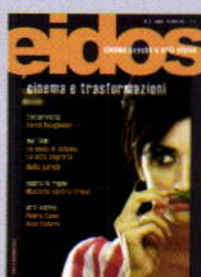
Mancamenti e corpi addolorati
nel cinema di François Truffaut

CAMPAGNA ABBONAMENTI 2008-2009

Una sottoscrizione annuale all'Associazione culturale **eidos** dà diritto a ricevere tre numeri presso il recapito da te indicato. **eidos** ha tre tipi di sottoscrizione:

- **l'abbonamento individuale € 20,00****
con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi
- **l'abbonamento sostenitori € 37,00****
con questa causale contribuisce anche al progetto editoriale eidos
- **l'abbonamento solidale con NATIVO € 26,00****
con questa causale sostieni anche le iniziative di solidarietà in Africa dell'Associazione onlus NATIVO grazie al 50% del costo dell'abbonamento sottoscritto

****Per abbonamenti dall'estero (recapito non italiano) vanno versati € 12,00 in più di spese postali, per un importo totale di € 32,00 € 49,00 o € 38,00 secondo il tipo di abbonamento scelto.**



2004 - 2009: 5 anni di **eidos**

14

eidos

cinema e donna



a febbraio in libreria

Modalità di sottoscrizione, rinnovo e richieste spedizioni

Sottoscrivi o rinnova il tuo abbonamento con un versamento postale o bancario, indicando nella causale l'anno e/o i tre numeri che vuoi ricevere e scrivendo nell'apposito spazio il tuo recapito completo.

Pagamento anticipato con versamento tramite:

. c/c postale n. 51697142 intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Roma;

. bonifico bancario su c/c n. 51697142 - IBAN:IT42Y0760103200000051697142
intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Poste Italiane S.p.A. Banco Posta -
Ufficio di Piazza Dante, 25 00185 Roma;

N. B. Per informazioni, richieste di arretrati, segnalazioni di mancate ricezioni:

abbonamenti@eidoscinema.it
fax (0744) 428739

eidos la trovi in LIBRERIA nel circuito FELTRINELLI



eidos

cinema psyche e arti visive

Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in Abbonamento Postale
D.L. 353/2003 - (conv. in L. 27/02/2004 n.46)
art.1, comma 1, Roma/Aut.N.74/2004"

ISSN 1824-8713



9 771824 871008