

epidos

cinema psyche e arti visive

cinema e donna

il personaggio
Sofia Coppola

l'altro film
Lettera a Juliette

approfondimenti
Donne che fanno il cinema

arti visive
Louise Bourgeois

nel film
Il giardino dei limoni





La solitudine delle madri

di Marilde Trincherio

Passano le settimane, i mesi. In alcuni casi la donna ha una bella rete di protezione familiare intorno. Un lavoro che la può attendere senza troppe pressioni, e lei può decidere con serenità se rientrare o prolungare l'assenza fino a che un asilo nido o una nonna o una tata la possano egregiamente sostituire. Il compagno non solo la sostiene nelle sue decisioni, ma ha già anche ordinato l'ultimo modello di macchina station wagon (quella su cui sale anche il cane che non perde un pelo) che pagherà in contanti. Lei ogni tanto lascia volentieri il bambino a qualcuno che se ne occupa altrettanto volentieri ed esce con le amiche: un abito nuovo, un film, una mostra, una passeggiata nel verde. Fantascienza.

Marilde Trincherio

Vivo ad Alba, sono arteterapeuta, faccio parte dell'Associazione Professionisti Italiani Arte Terapeuti (A.P.I.Ar.T.) e mi occupo prevalentemente di tematiche femminili legate alla creatività e alla maternità. Sono stata consulente di arteterapia al Dipartimento di Salute Mentale dell'ASL 18. Negli ultimi anni ho pubblicato alcuni racconti e il romanzo *Che cosa vuoi di più?*, scritto con Daniela Minerdo (Edizioni Tracce, 2005).

Sono nata nel 1960 e, mentre attraverso la vita, le immagini e la scrittura sono strumenti che porto sempre con me.

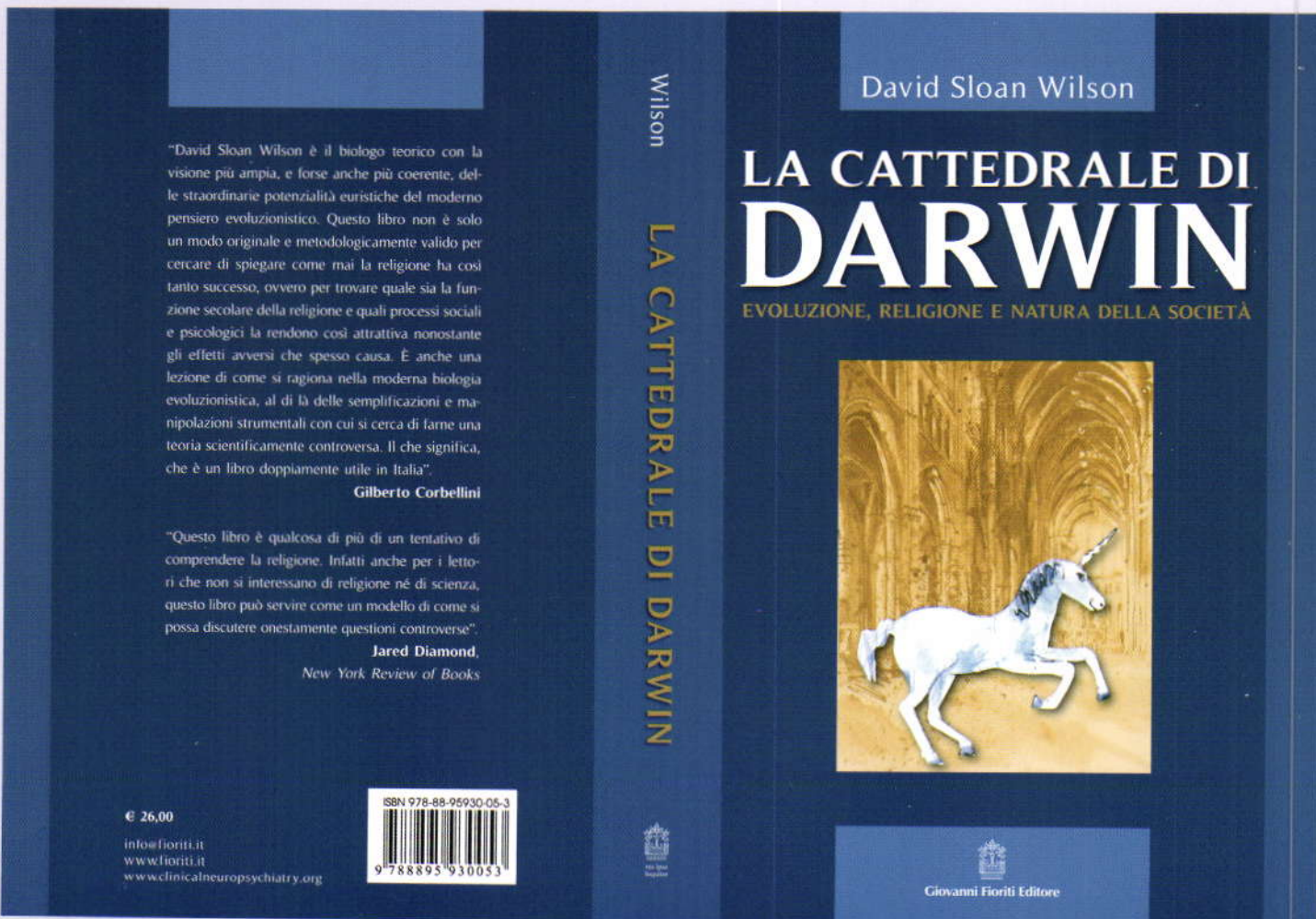
Prezzo: 15,00

Pagine: 152

Formato: 13x 21

Anno: 2008

ISBN: 9788874872701



"David Sloan Wilson è il biologo teorico con la visione più ampia, e forse anche più coerente, delle straordinarie potenzialità euristiche del moderno pensiero evolutivo. Questo libro non è solo un modo originale e metodologicamente valido per cercare di spiegare come mai la religione ha così tanto successo, ovvero per trovare quale sia la funzione secolare della religione e quali processi sociali e psicologici la rendono così attrattiva nonostante gli effetti avversi che spesso causa. È anche una lezione di come si ragiona nella moderna biologia evolutiva, al di là delle semplificazioni e manipolazioni strumentali con cui si cerca di farne una teoria scientificamente controversa. Il che significa, che è un libro doppiamente utile in Italia".

Gilberto Corbellini

"Questo libro è qualcosa di più di un tentativo di comprendere la religione. Infatti anche per i lettori che non si interessano di religione né di scienza, questo libro può servire come un modello di come si possa discutere onestamente questioni controverse".

Jared Diamond,
New York Review of Books

€ 26,00

info@fioriti.it
www.fioriti.it
www.clinicalneuropsychiatry.org



9 788895 930053



Giovanni Fioriti Editore

Creato e scritto 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

Renata De Giorgio, Pia De Silvestris, Lori Falcolini, Emanuela Ferreri, Simone Mangoni, Barbara Massimilla, Lidia Tarantini, Fabio Troncarelli.

Hanno collaborato in questo numero: Leonardo Albrigo, Giovanna Botticella, Anna Maria Curcio, Stefano Francia di Celle, Paolo Izzo, Franco Montini, Alessandra Neri, Luciana Pandolfelli, Federico Pedroni, Alice Sivo.

Ufficio stampa

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 Bettini, Vincenzo Bonaminio, Bruno Callieri, 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 Salvatores, Studio Azzurro, Adamo Vergine, Paolo Virzì.

sommario marzo - giugno 09

- 4 editoriale**
Cinema e Donna
- 6 cinema e psyche**
L'anima del cinema
di L. Tarantini
- 8 approfondimenti**
Tavola rotonda.
Donne che fanno cinema
di L. Pandolfelli



- 14 l'intervista**
Anna Bonaiuto
di L. Falcolini

- 18 nel film**
cinema e donna
Changeling
di F. Troncarelli

Mamma mia!
di A. Sivo



Il giardino dei limoni
di P. De Silvestris

The Reader
di A. Angelini



Sex and the city o real city?
di G. Botticella

- 28 il personaggio**
Lux, Charlotte, Antoinette
e le altre ragazze del gruppo
di F. Pedroni

- 32 film cult**
La Marchesa von O
di P. De Silvestris

- 34 la suggestione**
Donne e TV
di A. Neri

- 36 l'altro film**
Lettera a Juliette
di B. Massimilla



- 40 outsider**
Immergersi in Polanski
di S. Francia di Celle

- 44 sopra le righe**
La distanza del desiderio
di E. Ferreri e Paolo Izzo



- 48 arti visive**
Bill Viola
di L. Albrigo
Louise Bourgeois
di R. De Giorgio



- 60 film corto**
Sul filo struggente di un Rap
di B. Massimilla

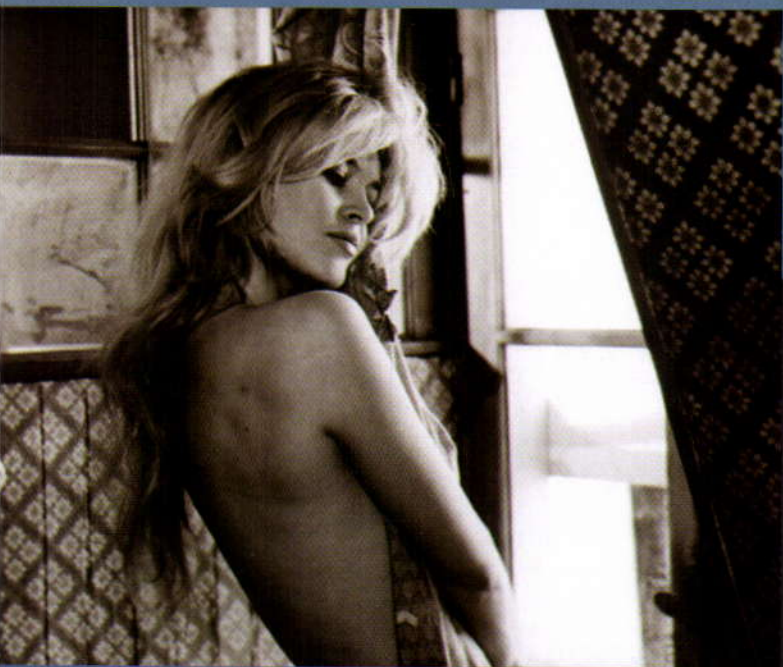
- 62 esperienze**
La civetteria nel pensiero
di Georg Simmel
di A. M. Curcio

- 64 eidos-news**
Riflessioni sul cinema italiano
di F. Montini
Donne al Sundance
Film Festival
di L. Falcolini

nel prossimo numero
cinema e l'immagine
dello straniero

Cinema e donna

Il gusto degli altri



In alto:
Brigitte Bardot in *La vérité*
regia di Henri Georges Clouzot
(1960)

Sopra: Priscilla Lane, Cary Grant
in *Arsenic and old lace*
regia di Frank Capra (1944)

A destra: Sofia Loren

In copertina:

Kristin Scott Thomas,
Elsa Zylberstein
Ti amerò sempre
Regia di Philippe Claudel





In alto:
Susanne Bier, Sofia Coppola
Sopra: Brigitte Bardot, Jean-Luis Trintignant,
Curd Jürgens in *Et Dieu créa la femme*
regia di Roger Vadim (1956)



Scambio di battute tra Elaine (Priscilla Lane)
e Mortimer (Cary Grant), ex scapolo, ex misogino,
da lei convertito al matrimonio

"Ma tesoro, amerai anche il mio cervello?"

"Una cosa per volta"

Arsenico e vecchi merletti regia di Frank Capra (1944)

Negli ultimi trent'anni l'industria cinematografica in Italia come nel resto del mondo ha assistito all'ingresso di molte autrici, dalle pioniere - Liliana Cavani e Lina Wertmüller, Agnès Varda, Margarethe von Trotta - alle protagoniste di tutto il mondo dei nostri giorni come Kathryn Bigelow, Sofia Coppola, Susanne Bier, Gurinder Chadha, Jinglei Xu, Samira Makhmalbaf e tante altre. Dal tempo delle Divine e delle magnifiche "maggiorate fisiche"- archetipi in carne e ossa di un femminile irraggiungibile o voluttuosamente carnale - le donne con un nuovo sguardo entusiasta di poter finalmente guardare hanno aperto finestre sull'universo femminile cominciando a modificare anche il cinema degli uomini. Sono così nate storie che esplorano da diverse angolazioni territori tradizionalmente "rosa" e territori di frontiera in cui i vecchi stereotipi di genere, con le ferite mai rimarginate e la zavorra della cultura "patriarcale" che si oppone al cambiamento, convivono con nuovi stereotipi e con tutte le sfaccettature che appartengono all'essere donna oggi: la sessualità, l'amore e la carriera, le relazioni familiari e di coppia, il rapporto con i figli e con le altre donne, non più e non solo le ciniche protagoniste di *Desperate Housewives* (serie TV ideata da Marc Cherry) oppure le nemiche invidiose di *Eva contro Eva* (regia di Joseph L. Mankiewicz) ma anche le amiche-sorelle complici solidali d'avventure e di sventure. Abbiamo deciso di dedicare un'attenzione particolare alla prospettiva dell'essere in relazione non soltanto perché *Il gusto degli altri*, parafrasando un film di Agnès Jaoui, esprime pienamente come dice Jung, "l'essenza del femminile" che è *eros* e non solo *logos*, ma anche perché la relazione è il luogo simbolico dove si scambiano oltre agli affetti anche il potere, dove si annidano gli stereotipi di genere e dove trova spazio la memoria ed espressione individuale la storia. L'idea della tavola rotonda è nata come omaggio alla coralità per dare voce a molte delle professionalità che intervengono nella realizzazione di un film.

Naturalmente, così come pensiamo che il cinema e le sue storie debbano liberarsi dai legacci degli stereotipi di genere così speriamo che la creatività, sempre più, possa fluire sul grande schermo libera anche dalle rigidità ideologiche. ●

Lori Falcolini

L'anima del cinema

La prima cosa che mi viene in mente, quando penso al cinema, è il buio della sala, e il fascino di un film visto in un cinema piuttosto che a casa propria. E poi il silenzio che accompagna quel lento spegnersi delle luci. C'è la magia dell'attesa in quel buio e in quel silenzio, la magia dell'attesa che qualcosa accada, che qualcosa stia per accadere. E aspettiamo. Sono secondi carichi di un'emozione profonda. Siamo lì, ci lasciamo andare aspettando che lo schermo si illumini, ci illumini.

E' facile associare questa immersione nella sala buia e silenziosa, al grembo materno e all'attesa della nascita. E' un'associazione più volte evocata anche da Fellini che dice: "...come in un ventre materno, stai al cinema fermo e raccolto, aspettando che dallo schermo arrivi la vita".

Ma quale vita ci aspettiamo che arrivi dallo schermo? E' una vita che possiamo vedere, ma non agire.

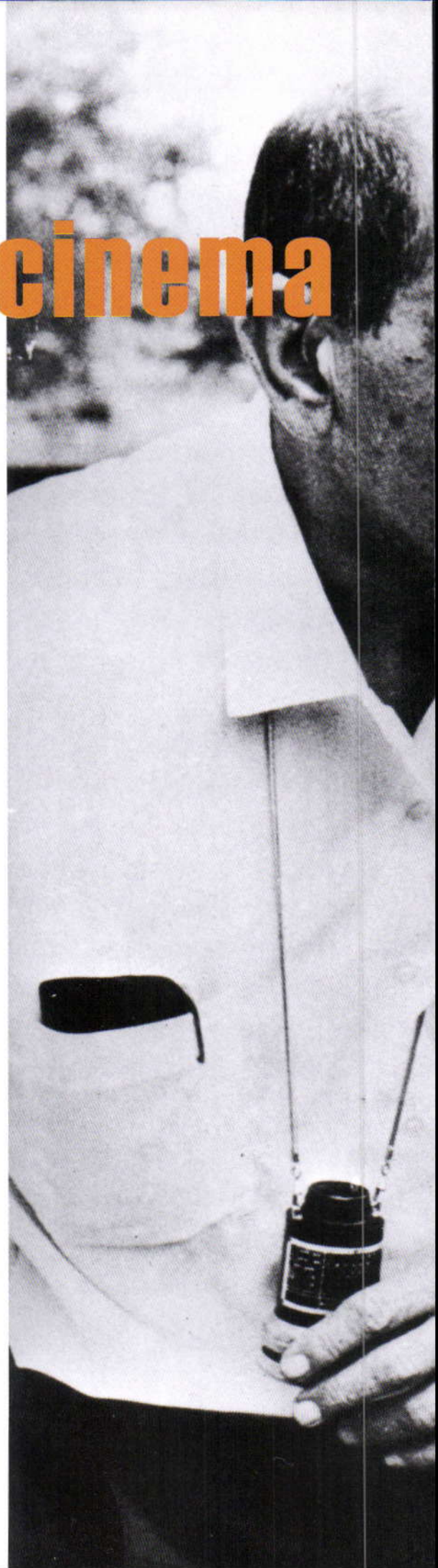
Lo sguardo è allora l'altro elemento costitutivo del rapporto con il cinema. Vado al cinema non per vivere, ma per vedere la vita. Lo sguardo dello spettatore è uno sguardo particolare, non è lo stesso con cui si guarda la realtà fuori, la vita vera, le persone e le cose reali. E' lo sguardo ingenuo e stupito, quello di chi vuole lasciarsi prendere dalla meraviglia, uno sguardo necessariamente infantile. Altrimenti non funziona, altrimenti nessun film ci potrebbe piacere. E' necessaria, cioè, la regressione a quello stadio originario della nostra relazione al mondo che potremmo chiamare di incollamento binario o a-critico, stadio dell'immaginario, di immedesimazione pre-simbolica, quando il pensiero riflessivo è messo a tacere, come sospeso e in questa sospensione posso fare, come in uno specchio, quello che il bambino fa con il volto della madre: diventare quel volto, diventare quell'immagine.

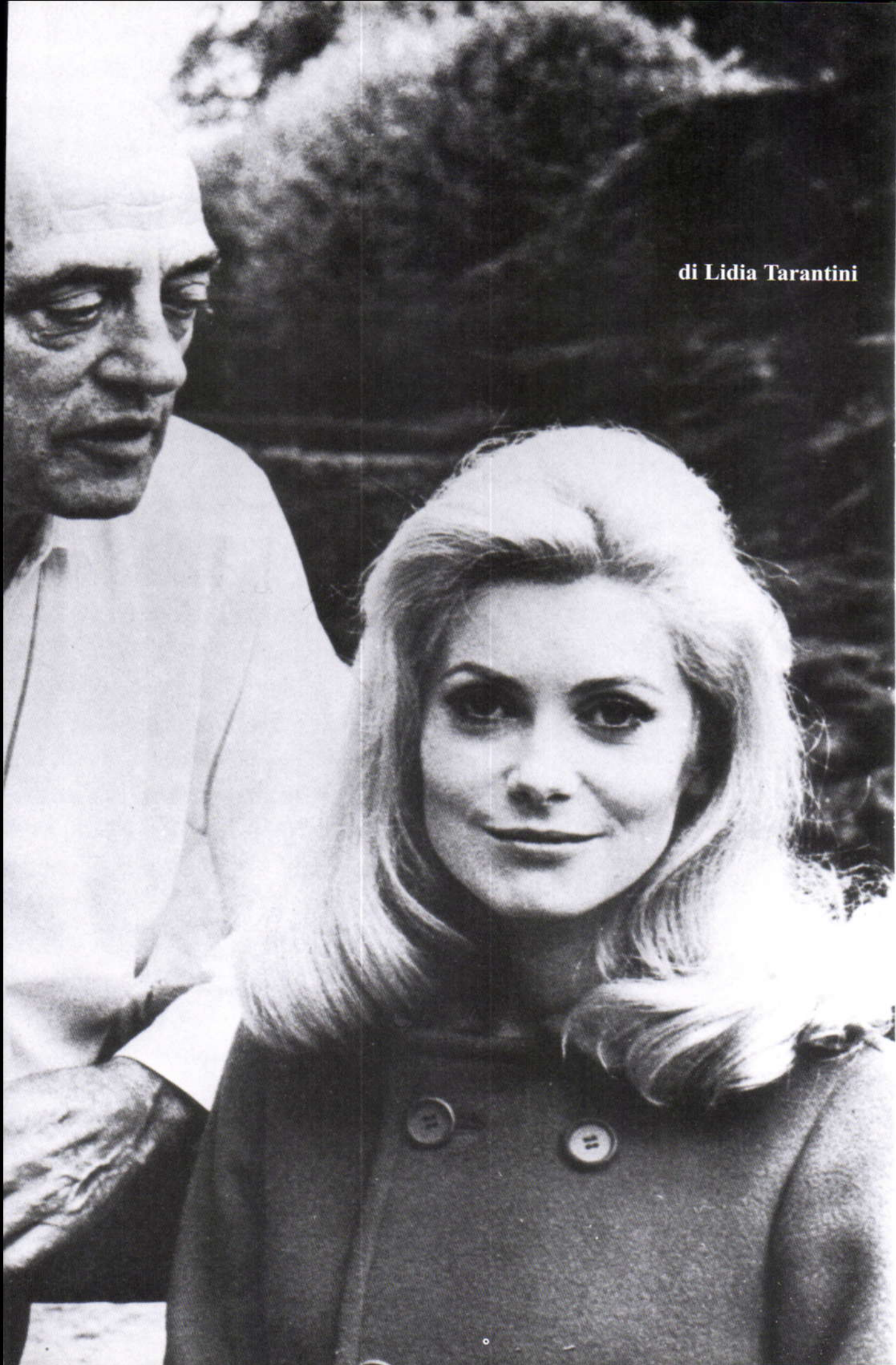
Allora pensando allo sguardo come al medium per elezione del rapporto con l'immagine filmica, penso che lo sguardo abbia per sua natura un'anima femminile perché la sua vera vocazione non è quella di penetrare (anche se a volte accade, ma lì, esso, si snatura) ma è quella di sfiorare, contornare, accarezzare. Lo sguardo è leggero, disponibile, desiderante, ma il suo rapporto con il desiderio non è né di prevaricazione né di appropriazione, ma di accoglienza. È uno sguardo che ci mette a contatto con l'immagine del mondo in modo immediato, inatteso, è una modalità voyeuristica, dove l'impossibilità di passare all'atto ci obbliga a proiettare parti di noi su quelle immagini che ci vengono offerte e a immedesimarci con esse al punto tale che, dimentichi che quello che vediamo è finzione, proviamo tutte le emozioni possibili che spesso ci accompagnano a lungo anche dopo la fine del film.

Riacquistiamo il nostro status di adulti solo quando, riaccese le luci (della ragione), usciamo dalla sala e possiamo ricominciare a pensare, possiamo cioè de-collare dalle immagini e dalle emozioni che quelle immagini hanno attivato in noi.

Per questo credo che il cinema sia per sua natura un'espressione creativa dell'anima, come la intende Jung, cioè degli aspetti femminili che esistono in ognuno di noi. E questo non solo perché, come ho detto, attiva aspetti regressivi-animici-voyeuristici-presimbolici nello spettatore, ma perché richiede la capacità di utilizzare queste stesse facoltà psichiche anche in chi il film lo fa. E se a volte alcuni registi non se ne accorgono, è proprio grazie alla loro anima che riescono a partorire le loro creature più belle. ●

Catherine Deneuve e Luis Buñuel
sul set di *Belle de Jour* (regia di Luis Buñuel)





di Lidia Tarantini



Tavola rotonda:

Donne che fanno cinema

di **Luciana Pandolfelli**

In principio nel cinema c'erano solo le attrici. Belle, indispensabili, dive. Se il mondo è fatto di uomini e donne, impossibile narrare storie senza di loro. Poi le maglie socio-culturali hanno iniziato ad allargarsi e oggi troviamo donne in quasi tutti i ruoli chiave del mondo del cinema, ma c'è ancora molta strada da fare... "Se pensi che tra tutti i registi italiani solo il 6% sono donne - di cui moltissime in tv e pochissime al cinema - e percentualmente siamo la metà della popolazione, ti rendi conto di quanto poco siamo rappresentate". A parlare è **Anna Negri**, regista, la prima delle professioniste da me intervistate per indagare su questo tema. Dopo di lei, ho avuto il piacere di incontrare e chiacchierare con

Federica Pontremoli (sceneggiatrice), **Elda Ferri** (produttrice), **Paola Bizzarri** (scenografa), **Silvia Nebiolo** (costumista) e **Maricetta Lombardo** (fonico). Chiacchierate che partono da un'ottica interna, visto che anch'io lavoro nel cinema come montatrice. Non è stato purtroppo possibile sederci tutte insieme intorno ad un tavolo e scambiarci le nostre opinioni - troppi impegni, troppa distanza a volte - ma vorrei pensare che è stato così e quindi concedetemi la licenza di far interagire i pensieri di noi tutte in una sorta di tavola rotonda virtuale.

"Io ho appena finito un film per la televisione - il mio quinto film - che fa parte di una serie diretta da 10 registi diversi",



riprende **Anna**. “Quando sono stata chiamata a partecipare al progetto, l’idea dietro è stata sostanzialmente quella di soddisfare, con la mia presenza, un’auspicabile “quota rosa”. Quanto sei brava e quanta esperienza hai contano solo fino a un certo punto”. “Anche noi sceneggiatrici, che pure siamo più numerose, veniamo chiamate fundamentalmente quando c’è da affrontare un argomento più delicato, quando “c’è bisogno di uno sguardo più sensibile”, ribatte **Federica**. “A volte può far comodo” dice con un sorriso, “ma io lo ritengo profondamente sbagliato: la scrittura cinematografica possiede tecniche e strutture narrative che prescindono dall’argomento trattato, tecniche che uno sceneggiatore dovrebbe dominare per poter raccontare qualunque storia, sempre”. “Anche noi scenografe” interviene **Paola**, “proporzionalmente siamo così poche”. “Come invece siamo noi!” la interrompe **Maricetta**, una delle pochissime foniche in circolazione nel nostro cinema (tanto che a scrivere “foniche” mi assale una sensazione di disagio...). **Paola** riprende: “Ma se faccio i tre nomi degli scenografi che in Italia vanno per la maggiore, sono tre uomini. Che loro siano più bravi delle

Luciana Pandolfelli montaggio

Nata a Buenos Aires e cresciuta a Pordenone, si trasferisce a Roma per diplomarsi al Centro Sperimentale di Cinematografia nel corso di montaggio. Dopo aver lavorato per alcuni anni come assistente, inizia a montare film sia per il cinema che per la televisione. E’ del 2005 il suo incontro con F. Brizzi, di cui monta *Notte prima degli esami* e per cui riceve la Nomination ai David di Donatello. Collabora tra gli altri anche con D. Marengo, M. Martani, A. Simone, L. Manfredi, C. Carlei. Ex, di F. Brizzi, è il suo ultimo film nelle sale.



Anna Negri regista

Nata a Venezia, a 18 anni inizia a girare il mondo e vive prima in Francia, poi Olanda e Inghilterra. Qui si laurea in cinema al Royal College of Art e gira vari cortometraggi, documentari e programmi televisivi.

Nel 1988 rientra in Italia dove gira il suo primo lungometraggio per il cinema *In principio erano le mutande*. Negli anni successivi firma regie televisive e cinematografiche. Il suo ultimo film è *Riprendimi* con cui ha partecipato al Sundance Film Festival.



Elda Ferri

produzione

Nata a Bologna, lavora alla regione Emilia Romagna quando a metà degli anni '70 incontra Roberto Faenza in cerca di finanziamenti per il suo film-documento *Forza Italia*. Si trasferisce a Roma per lavoro e contemporaneamente fonda insieme a lui la società Jean Vigo Italia, con cui negli anni produrrà tutti i film del regista (fino al recente *Il caso dell'infedele Klara*), ottenendo numerosissime Nominations ai David di Donatello. Alla prima metà degli anni '90 risale il suo incontro con R. Benigni, di cui produce vari film. Tra questi anche *La vita è bella* con cui ottiene la Nominazione all'Oscar nel 1997.



Silvia Nebiolo costumi

Nata a Torino, frequenta l'Accademia di Belle Arti dove si specializza in scenografia. In seguito si trasferisce a Roma e frequenta il corso di Costume al Centro Sperimentale di Cinematografia. Il suo primo film è *Pizzicata* di E. Winspeare. Alla fine degli anni '90 conosce S. Soldini per *Pane e tulipani* e da allora nasce il sodalizio che li porta a lavorare insieme fino ad oggi (valendole tre Nominations ai David di Donatello). Collabora anche con M. Calopresti, S. Mereu, R. Martinelli e di nuovo con E. Winspeare per il suo recente *Galantuomini*.

donne io non lo dò per scontato. Penso piuttosto che, unitamente al maschilismo che continua a dominare nel nostro cinema e nella nostra società, gli uomini abbiano la caratteristica di autorappresentarsi, cosa che noi non facciamo. Mi spiego meglio: loro sanno impersonificare un ruolo ed essere così convinti da porsi come modello, da diventare delle star del loro mestiere. E questo fa sì che il mondo circostante li noti e li esalti di più. Molti sono bravissimi, ma tra l'essere bravi e diventare delle icone c'è un abisso. Io non conosco donne così convinte di essere tanto speciali da porsi in quel modo, nemmeno tra le registe. Forse perché la donna alla fine si mette sempre in discussione...". Sì, credo proprio di doverle dare ragione. Anche nel montaggio esistono questi miti esclusivamente maschili, pur di fronte ad una forte presenza femminile nella categoria, presenza che ho sempre imputato alla stanzialità del ruolo: andare in moviola è come andare in ufficio, niente a che vedere col set. In più il montaggio, guardando il ruolo da un punto di vista relazionale, è un momento più intimo, più travagliato, dove le caratteristiche femminili si prestano molto bene ad accompagnare il regista in quello che alla fine è il momento del "parto" finale. **Silvia** invece non deve porsi il problema della sua accettazione in quanto donna perché le costumiste sono praticamente solo donne. Forse perché esiste una stereotipata associazione donna-sarta? O siamo davvero più portate per questo specifico settore? "Sicuramente abbiamo un'attenzione e una sensibilità diverse per questo aspetto estetico. Avere a che fare con i vestiti, gli accessori, le scarpe è un po' nel nostro dna, è un interesse che ci portiamo dentro fin da bambine". "Infatti con le costumiste ci siamo dette mille volte che la nostra velocità di intesa è impensabile con un regista uomo" ribadisce **Anna**, "e credo che anche il tipo di comunicazione che si instaura tra due donne sia molto diverso. Noi siamo più istintive, seguiamo di più l'inconscio. Io non dirò mai: oggi la protagonista la vestiamo così perché va dall'avvocato; dirò piuttosto: oggi è vestita così perché si sente triste/felice/arrabbiata. Lavorare con le donne mi risulta facile proprio per questa intesa immediata. Quando ho lavorato con Francesca Neri (nel ruolo di produttrice del suo ultimo film, *Riprendimi*) per me è stato un vero sollievo averla come controparte!". Ecco, parliamo del ruolo del produttore. Oggi come oggi ci sono molte più donne sul mercato. "E' vero" dice **Elda**, lei che invece è stata una pioniera e produce ormai da 30 anni, "e sono d'accordo con **Anna** che quando il tuo interlocutore è una donna sai subito di cosa stai parlando. Però è ancora molto difficile trovarle come controparte - parlo della fase di finanziamento, con le troupe è un po' diverso. In questo momento c'è Caterina D'Amico che è diventata Amministratore Delegato di Rai Cinema, ma per il resto trovo solo uomini, al ministero, nelle banche... Io credo che per il mio ruolo essere una donna sia un vantaggio, perché noi possediamo una caratteristica che gli uomini non hanno: da quando siamo al mondo otteniamo le cose convincendo l'altro, facendoci dare ragione. E questo semplicemente perché ci poniamo

mo il problema, consideriamo cioè che il fatto di aver ragione di per sé non basti se anche l'altro non ce la riconosce. Un uomo, se pensa di avere ragione, va dritto per la sua strada e basta. Questo approccio ci ha portato a sviluppare dei meccanismi di dialogo – che non è da confondersi con la parlantina! – e una capacità di persuasione molto alta, e io trovo che oggi questa capacità paghi molto, e nel mio lavoro sicuramente.” “Come quando io vado dal macchinista e per convincerlo gli dico: allora, questo carrello? Lo vogliamo silenziare o lo vogliamo rendere attore protagonista?” racconta **Maricetta** sorridendo, “Ma non funziona mica... Per quanta ironia ci metti, noi donne dobbiamo comunque chiedere le cose come un favore, non come una cosa dovuta alla qualità del nostro lavoro. E io di favori non ne voglio, non voglio essere trattata diversamente”. “Sì, però siccome lo fanno che tu lo voglia o no” dice **Silvia**, “io certi vantaggi, anche se piccoli e inutili, me li tengo! E quindi sul set pretendo per lo meno la cavalleria. Mica siamo nate solo per soffrire!”. **Maricetta** in realtà deve riconoscere, con la solita ironia, che per fare “la fonica” bisogna essere un po' masochiste. “Già è un ruolo in cui per ottenere il rispetto e la collaborazione della troupe bisogna sudare sette camicie. In quanto donna, non ne parliamo. Il cinema resta un ambiente estremamente maschilista. Quando ho iniziato io, nei primi anni '90, ero una mosca bianca e venivo vista come un'anomalia e non è che oggi siamo molte di più. Però io non ho mollato. Credo che questa sia una caratteristica femminile, quella della tenacia, sostenuta in questo caso da una fortissima passione per il mio lavoro”. “Io invece, con trent'anni di lavoro alle spalle, in cui ho sicuramente fatto tante battaglie e perseguito per anni i progetti con altrettanta tenacia (per fare *Jona che visse nella balena* ci ho impiegato 9 anni), oggi mi interrogo sul perché continuo a farlo. Non con l'idea di andare in pensione – anche se prima o poi dovrò pur farlo! – piuttosto con la domanda: “a cosa serve oggi il mio lavoro?” Io vengo da lontano, da quando si pensava che solo attraverso la cultura e l'educazione potevi realizzarti nella vita e potevi cambiare il mondo... E ho sempre pensato che facendo produzione, quindi scegliendo i prodotti e i progetti, potevo contare qualche cosa nella società. Ma oggi, in un momento che io considero drammatico per tutti, se riesco a trovare i soldi per fare dei film, non potrei trovare dei soldi per fare delle cose ancora più incisive sulla realtà?” Su questa domanda, che in pochi sembrano porsi, mi volto a cercare un direttore della fotografia donna ma, ahimé, in Italia non sembrano essercene, o perlomeno la mia ricerca non ha dato risultati associati a quello che mi azzardo a definire “mainstream”. Allora giro la domanda alle mie colleghe. Tutte siamo d'accordo nell'escludere categoricamente che ci sia a monte un impedimento qualitativo, e credo che nessuno possa avere dei dubbi in merito. Non ci resta allora che constatare tristemente che il problema viene da una chiusura del settore, laddove quello è un mestiere che si tramanda attraverso una lunga gavetta. “Per fare il direttore della fotografia in un grosso film devi

Maricetta Lombardo suono

Nata ad Agrigento, si forma lavorando nella radio. Dopo aver frequentato un corso di formazione teatrale della regione, passa l'esame al Centro Sperimentale di Cinematografia per il corso di fonico e si trasferisce a Roma. Dopo i primi, faticosi anni in cui lavora anche come assistente di corso nello stesso CSC, incontra M. Garrone e nasce una collaborazione che si protrae negli anni, firmando il suono di tutti i suoi film, compreso l'ultimo *Gomorra*. Firma anche diversi documentari, vari film della serie *Crimini* e la serie *Romanzo Criminale* prodotta da Fox.



Paola Bizzarri scenografia

Nata a Roma, si forma all'Accademia di Belle Arti e inizia a lavorare in teatro, specializzandosi nella lirica. Approda casualmente al cinema all'inizio degli anni '90 e da allora firma le scenografie di numerosi film. Tra gli altri: *Pane e tulipani*, *Agata e la Tempesta* (per cui riceve la Nomination ai David di Donatello), *Giorni e nuvole* di S. Soldini, *Ricordati di me* di G. Muccino e il recente *Pa-ra-da* di M. Pontecorvo.



Federica Pontremoli sceneggiatura

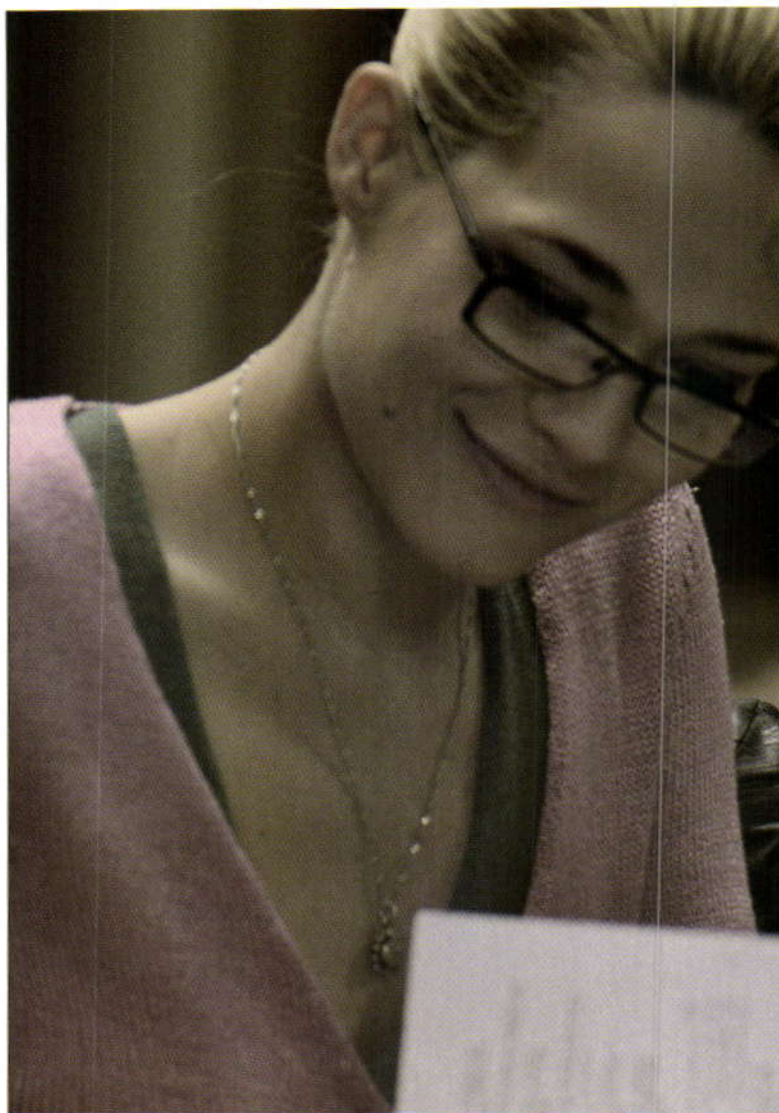
Nata a Genova, si trasferisce a Roma nel '92 dove si diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia in Sceneggiatura. Dopo essere rientrata a Genova e aver lavorato in altri ambiti, nel 2002 scrive e dirige il suo primo film, *Quore*. L'incontro con Moretti e la partecipazione alla sceneggiatura de *Il caimano* (scritta insieme allo stesso Moretti e a Francesco Piccolo, per la quale riceve la Nomination ai David di Donatello) dà nuovo impulso alla sua carriera cinematografica e la porta a collaborare con S. Soldini (*Giorni e nuvole*), G. Piccioni (*Giulia non esce la sera*) e altri. Tra i suoi ultimi lavori, *Generazione mille euro* di M. Venier e *Lo spazio bianco* di F. Comencini.



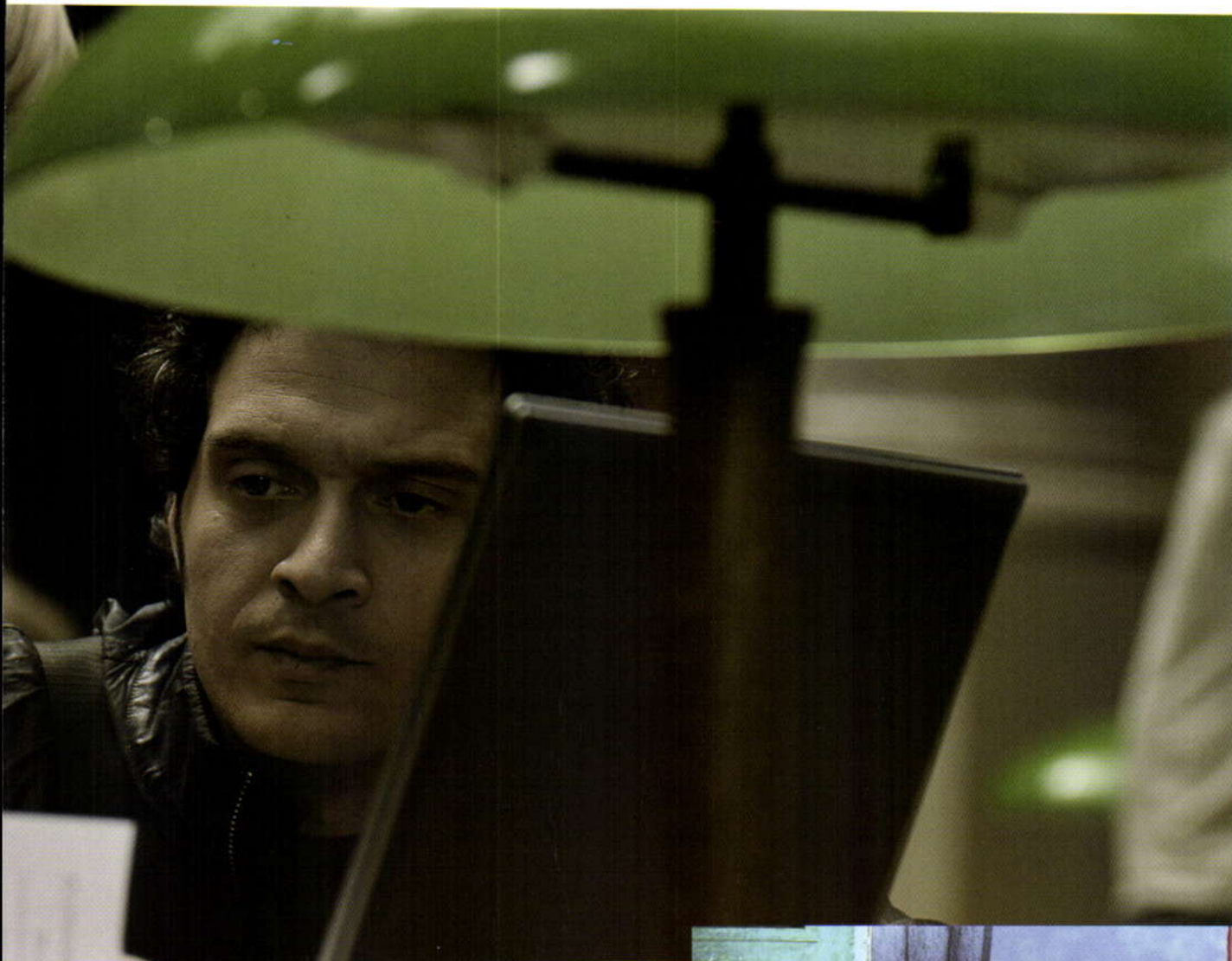
avere una storia e se le squadre sono chiuse come puoi fare esperienza? C'è un freno enorme in generale a far entrare gente nuova, figuriamoci donne" dice **Elda**. E poi c'è il problema che un direttore della fotografia deve gestire dei reparti "maschili" come quello dei macchinisti e degli elettricisti, e c'è ancora una certa resistenza a farsi "comandare" da una donna. "Si accetta solo se c'è un rispetto professionale. E forse è per questo che tutte noi ci troviamo sempre a dover dimostrare di essere brave, veniamo sempre messe alla prova, mentre per un uomo non è così". dice **Paola**. E' come se un uomo viene considerato capace a priori finché non si smentisce, mentre per una donna vale l'esatto contrario... **Anna**: "Penso che a un certo punto arrivi a dimostrare a sufficienza, ma il problema è quando sei giovane e il mestiere devi arrivare a farlo: se non hai un senso di fiducia in te così grande da sostenerti davanti ai continui ostacoli, davanti ad una troupe di 40 uomini che ti guarda e aspetta che sbagli... Quando sono arrivata in Italia lo choc è stato violento. Se non avessi studiato in Inghilterra e avessi avuto quell'occasione per accumulare esperienza non so se ce l'avrei fatta".

E per quanto riguarda invece l'aspetto più strettamente contentutistico, cioè come il cinema racconta le donne e come le donne usano lo strumento cinema? La risposta passa a regia e sceneggiatura, cardini della narrazione. **Anna**: "In realtà qui in Italia siamo così indietro che non sappiamo nemmeno cosa sarebbe una "cinematografia femminile". Se pensiamo alla Francia o all'Inghilterra, vediamo che c'è un corpo di lavoro femminile che affronta tematiche comuni e linguaggi comuni. In Italia siamo talmente poche che al di là della centralità dei personaggi femminili non si riescono a notare altri tratti comuni. Credo che registe come C. Comencini, R. Torre, F. Comencini, F. Archibugi siano da considerarsi più "autrici" che non "donne che fanno cinema". E' un vero peccato, perché è come se ci fosse una gran parte dell'esperienza umana, che è appunto quella femminile, che non viene espressa. Al di là che non sia giusto, diventa un danno culturale enorme. Il problema vero è quello del punto di vista: le donne vengono viste esclusivamente attraverso il punto di vista maschile e tu, regista uomo, non riesci davvero a mostrare le cose come le vedrebbe una donna. Mentre se sei una donna, siccome è convenzionalmente accettato il punto di vista maschile, sei comunque costretta a mostrare anche quello. Quindi in fondo il cinema femminile sarebbe un arricchimento dello sguardo, un raddoppio della prospettiva. Poi ci sono questioni anche molto più sottili: le donne hanno un modo meno razionale, più liquido di vedere le cose, hanno un mondo più sensibile e immaginario, anche proprio a livello visivo, di inquadratura, di ripresa. Quindi due sono gli aspetti in gioco: da una parte ci si priva della condivisione di una esperienza, dall'altra non viene rappresentato il diverso modo che hanno le donne di sentire il mondo."

Federica: "Io ho lavorato solo con registi uomini - se escludiamo Francesca Comencini, con cui quest'estate ho scritto *Lo spazio bianco* - ma sono stata piuttosto fortunata perché ho trovato persone con un particolare interesse per la figura



femminile - Soldini, Piccioni... Questa comunque credo che sia la funzione primaria di una sceneggiatrice che affianca un regista: portare l'attenzione sul personaggio femminile, renderlo vero, credibile, non relegarlo sullo sfondo o fermarlo alla sola funzione del suo ruolo - una terribile tendenza del nostro cinema e della nostra cultura in generale quella di fermarsi pigramente alla funzione del personaggio senza rappresentarlo davvero". "Ho letto su un giornale di una ricerca dell'Università di Pavia sullo stereotipo femminile nella televisione dal quale risulta, ad esempio, che una donna in carriera è sempre inevitabilmente perfida, non ha mai un lato umano positivo" si intromette **Anna**. "E se pensi che la televisione forgia l'immaginario collettivo...". "Infatti, parlavo proprio di questo" continua **Federica**, "ma vorrei anche dire che dopo l'attenzione e l'approfondimento che una può riservare al personaggio femminile, in seconda battuta subentra la sensibilità con cui trattarlo e lì si entra nel merito delle persone, non più del genere maschile o femminile. Scrivendo appunto *Lo spazio bianco* (la storia di un parto prematuro), e ammesso che è una tematica sentita in maniera drasticamente diversa da un uomo piuttosto che da una donna, mi sono accorta che la sintonia con Francesca derivava dalla perfetta coincidenza di idee riguardo al tema (e sono



sicura che se non fosse stato così non avremmo potuto lavorare insieme). Però conosco donne che non la pensano come noi, e allora credo che superato il primo livello, poi subentra inevitabilmente la sensibilità di quel determinato individuo". E, per tornare all'unità originaria, entrambe concordano che le attrici sono ancora un tassello fondamentale nella costruzione di questo sguardo diverso e ancora così poco esplorato. Sono loro a portare il peso della rappresentazione femminile e quando sono davvero brave, e il nostro cinema per fortuna ne è pieno, sono capaci di aggiungere col loro lavoro quella profondità e autenticità che a volte manca nell'impostazione dei progetti.

Su questo riconoscimento delle assenti, saluto tutte le partecipanti a questa discussione, scusandomi per non aver potuto dare più spazio ai loro racconti e soprattutto alla passione con cui mi hanno parlato del loro lavoro. Perché se è vero, come **Anna** sostiene con un po' di amarezza, che in Italia un film come *Water Lilies* (della regista francese Céline Sciamma, classe 1980) non lo produrremo mai, è altrettanto vero che la forza e la volontà che noi tutte dimostriamo può far ben sperare per il futuro, coscienti che le nuove generazioni hanno già iniziato a cambiare l'assetto di questo mondo. ●



In alto: *Il caso dell'Infedele Klara* di R. Faenza, foto di Jiri Hanzl
Sopra: *Agata e la tempesta* di S. Soldini, foto di Philippe Antonello

Anna Bonaiuto

interpretare un personaggio

di Lori Falcolini

Anna Bonaiuto è considerata una delle attrici più dotate nel panorama teatrale e cinematografico italiano. Raffinata ed intensa interprete di personaggi femminili, attuali nella loro complessità, la Bonaiuto si è imposta al grande pubblico nella difficile interpretazione di Delia, la protagonista di *L'amore Molesto* (regia di Mario Martone). La intervistiamo in occasione della pièce teatrale in scena a Roma al Teatro Argentina *Le Dieu du carnage (Il dio della carneficina)* regia di Roberto Andò, una tragicommedia giocata tutta sulle relazioni tra quattro protagonisti (oltre alla Bonaiuto, Silvio Orlando, Alessio Boni e Michela Cescon) inseriti in una scenografia minimalista dove nessun elemento è superfluo. Il testo – nelle cui messa in scena si cimentano stelle di prima grandezza come Isabelle Huppert a Parigi o Ralph Fiennes a Londra – è stato scritto dalla geniale artista di successo internazionale Yasmina Reza. Francese di origini iraniane, attrice, scrittrice e drammaturga nonché regista per lo spettacolo allestito a Parigi, la Reza s'inserisce a pieno titolo nel fertile panorama del cinema e del teatro caratterizzato da uno sguardo femminile, ironico ed intelligente, sul mondo contemporaneo.

Anna Bonaiuto, nella pièce, è l'interprete di Véronique un personaggio apparentemente migliore degli altri in realtà cinico come tutti perché sottomessa all'invisibile protagonista di questo testo dissacrante: *Il dio della carneficina* ossia il potere nelle relazioni. In nome di questa divinità mortifera le alleanze come i conflitti tra i quattro personaggi cambiano continuamente in una giostra grottesca che nessuno può fermare perché non c'è nulla di veramente importante.

Perché hai deciso di confrontarti con un testo come quello di Yasmina Reza?

Ho fatto quasi sempre classici, i contemporanei che ho affrontato erano Harold Pinter, Thomas Bernhard, ormai dei classici anche loro; raramente ho fatto teatro contemporaneo. Lo trovo di respiro corto rispetto ad un testo di Ibsen, Čechov, Molière o Shakespeare. Gli autori del teatro contemporaneo, tranne qualche eccezione, scrivono come si parla nel quotidiano. Mi ha interessato questo testo perché lo trovo una commedia intelligente. Mi piaceva l'idea di lavorare con quattro attori alla pari, mi piace molto il match, la relazione, il corpo



a corpo, testa contro testa; questo per me è il teatro del play. Il personaggio che interpreto, Véronique, è complesso e semplice allo stesso tempo. E' una che dice cose che io condivido sulla società, sull'indifferenza, sul cinismo etc. ma rientra in quella categoria di persone a cui parlare oppure condividere certe idee sulla società non costa nulla, che non risolvono nulla nelle relazioni personali, nel rapporto con il marito, con le donne e con il figlio; non hanno consapevolezza, non s'interrogano su di sé. Insomma un personaggio né positivo né negativo ma semplicemente reale, che si può incontrare tranquillamente.

Come hai costruito il personaggio di Véronique?

Più o meno come costruisco sempre i personaggi. Non ci penso molto. Penso che il teatro abbia a che fare con altre parti di noi. Col teatro mi abbandono molto, ma non all'istinto perché una persona non è fatta solo d'istinto, mi sperimento in scena con gli altri, con la realtà del palcoscenico.

Se casca un bicchiere durante una replica l'attore non può fare vedere che non è caduto perché il pubblico l'ha visto;



bisogna reagire a ciò che c'è, quindi è inutile che io pensi al mio personaggio 'a priori' perché 'a priori' è un'astrazione della mente e non è il teatro, che è 'in atto' in quel momento. Quindi se io mi ritrovo con quel marito sono un certo tipo, se ne ho un altro sono diversa, se di fronte a me ho una donna di un certo tipo reagisco in un certo modo. Le relazioni nascono assolutamente sul palcoscenico. Chiaramente ci sono le battute scritte e che formano già una parte del personaggio, ma si sa il teatro non è le battute ma il come si dicono. Di conseguenza non ho l'ansia della prima, non penso che alla prima lo spettacolo sia finito, anche perché manca il terzo protagonista che è il pubblico e sarà lui anche a darmi altre indicazioni. In quell'ora e mezzo tu non puoi essere altro che lì sopra, lì si entra e c'è il combattimento, bisogna essere concentrati. A quel punto nascono le idee, il modo di dirlo. Io cambio a seconda della sera pur rimanendo nel binario del personaggio, perché c'è libertà nello schema e nello stile della regia. Mi piace cambiare perché solo così si combatte la coazione a ripetere, che già c'è nella vita. Per me il teatro è la lotta alla coazione a ripetere.

L'attore è un po' come lo psicologo nei riguardi del personaggio ossia indaga su di lui ma anche per così dire sul suo controtransfert?

Certamente. C'è un lavoro doppio sul personaggio - che è stato scritto dall'autore che può aver messo parti di sé di cui non è consapevole - e con il personaggio ma senza fare indagini psicologiche perché anche lì ci inventiamo qualcosa che sta nella testa e che può essere un limite. Quando io parlo di un insieme di cose per costruire un personaggio intendo dire le parole del testo, il mio corpo, la mia sensibilità, il mio immaginario, quanto io ho recepito osservando nella vita questi personaggi e riportandoli sulla scena a "imitazione". Io non ho mai diviso il lavoro dell'attore in settori, non ho mai studiato la tecnica, la psicologia, per me è sempre stata una cosa unica. Da bambina se entrava qualcuno a casa io dopo dieci minuti rifacevo quella persona fisicamente, vocalmente e anche come tipo di comportamento ma senza sapere perché e come; per me era un tutto unico. C'è una parte di studio che però butto all'aria quando faccio l'attrice perché a volte è un freno. Tutto ciò che tu hai, esperienze di vita, dolori perso-

nali, infelicità, allegria tutto diventa quella cosa là, quel personaggio sul palcoscenico.

Rispetto alla costruzione di un personaggio, in quale rapporto sta un attore con il regista?

Ogni volta è un'esperienza diversa. I registi sono esseri umani e quindi sono diversi l'uno dall'altro. Quando il mio regista è un attore come Toni Servillo facciamo molte meno chiacchiere, perché tutti e due, lì sopra, con uno sguardo ci capiamo, facciamo lo stesso mestiere, lo stesso percorso, abbiamo le stesse bassezze, le stesse altezze, c'è uno scambio speciale. Poi ci sono i registi che non hanno mai recitato, ti danno più un'indicazione su come intendono organizzare le relazioni, però il lavoro che fai è più tuo. Il regista organizza e mette insieme la "gabbia" e all'interno di quella tu lavori. Ci sono i registi prepotenti, quelli che ti usano, da cui ti fai usare nella loro visione personale. E' il caso di Luca Ronconi. Se per esempio accetti di lavorare con lui sai che ti metti nelle sue mani, è assurdo andare contro la regia di un genio.

Ci sono differenze tra teatro e cinema?

Mi ci rapporto nello stesso modo. Nel cinema le sceneggiature sono quasi sempre testi contemporanei, è molto più semplice che nel teatro. Però affrontando un personaggio ho lo stesso percorso di attrice, faccio le stesse cose. Nel cinema sei più nelle mani del regista, è evidente, (se tu fai una pausa lui può tagliarla) però per me recitare a teatro o davanti ad una macchina è la stessa cosa, recito sempre con lo stesso tipo di tensione.

In quale modo incontri un personaggio "classico" che ha, per così dire, un'identità precisa anche al di là della messa in scena come per esempio la regina Elisabetta (*Maria Stuart* testo di Friedrich Schiller e regia di Andrea De Rosa) e lo fai "tuo"?

Sono definiti ma non lo sono. Certo quella è una regina avrà un certo tipo di battute si comporterà in un certo modo ma ogni interpretazione è diversa perché ogni attrice ci mette dentro quello che ha dentro, che io chiamo densità. Dentro questa passa il tuo modo di leggerla che per forza è diverso da quella di un'altra attrice. E' chiaro che c'è una "gabbia" ma dentro c'è una possibilità enorme di rappresentazione. Tu puoi farla fragile, più tormentata, più cattiva più guerriera, spietata....l'arte consiste nel fatto che nonostante abbiamo già visto ventisette Amleti, novanta Elisabette la storia è quella, il personaggio anche ma c'è qualcosa che sarà portata dall'attore, dal regista e che farà dire a chi è seduto lì "è la prima volta che lo vedo" e non



perché è la migliore ma perché tu gli stai dando una vita per cui ti sorprenderà ancora per la millesima volta la storia di Amleto. Tu ascolterai "essere o non essere" come se nessuno l'avesse mai detto.

Nel cinema, tu sei l'interprete magistrale di personaggi femminili complessi come Delia (*L'amore molesto* regia di Mario Martone); Livia Andreotti (*Il Divo* regia di Paolo Sorrentino) la madre del ragazzo sordo (*Dove siete? Io sono qui* regia di Liliana Cavani). Può essere considerato un tuo filo conduttore "al femminile" il fatto che tutti questi personaggi abbiano un'ambivalenza affettiva, siano vittime o "carnefici" nello stesso tempo?

Vengo scelta dai registi per un certo personaggio quindi non sono io che decido; poi se l'interpretazione diventa questo, è qualcosa che va oltre la mia intenzione. Nel campo artistico non è tutto consapevole quello che facciamo. Forse da me traspare il fatto che non sono stata una donna succube avendo avuto un padre che mi frustava con la cinghia dei pantaloni; eravamo quattro figlie tormentate da questo padre, siamo scappate tutte di casa; lui mi ha cacciata quando ho deciso di fare l'attrice. Probabilmente sono stata costretta alla forza e alla "violenza" come succede ad una persona che è stata trattata con violenza e risponde con altrettanta violenza come unica risposta al mondo. Intendo la violenza di chi non vuole subire, di chi non desidera di avere figli. Io ho negato tutta la parte "Donna Rosa" (il personaggio Rosa Priore in *Sabato, Domenica e Lunedì* testo di Eduardo De Filippo e regia di Toni Servillo) nella mia vita. Quel mondo lì ce l'avevo tutto dentro e c'era un misto di rifiuto e di tenerezza. Degli altri personaggi non so. Anche qualcosa di Delia c'era in me. Quando lessi il libro e Mario (Martone) mi disse di fare questo film io ero convinta di voler fare la parte della madre da giovane e anche da vecchia con un trucco che m'invecchiasse perché trova-



Anna Bonaiuto

Anna Bonaiuto, nata in Friuli da famiglia napoletana, dopo il diploma conseguito presso l'Accademia di Arte Drammatica non ha mai abbandonato la passione per il teatro imponendosi come attrice grazie al talento straordinario e all'intensità interpretativa. Ha lavorato sotto la guida di Mario Missiroli, Toni Servillo, Luca Ronconi, Carlo Cecchi ed altri registi teatrali. Nel cinema è stata diretta da alcuni tra i più importanti registi italiani come Lina Wertmüller, Liliana Cavani, Eriprando Visconti, Pupi Avati, Luciano Emmer, Fulvio Wetzl, Tonino de Bernardi, Nanni Moretti, Cristina Comencini, Danicle Luchetti ed anche Michael Radford. Diretta da Mario Martone, suo compagno di vita e di lavoro, si è imposta in *Morte di un matematico napoletano* (1992), *I Vesuviani* (1997) *Teatro di Guerra* (1998) e soprattutto in *L'amore molesto* (1995) diventando icona della cosiddetta "scuola napoletana": Ha ricevuto numerosi riconoscimenti sia per l'attività cinematografica che teatrale. Tra i suoi film ricordiamo *Teresa la ladra* (1972) *Una spirale di nebbia* (1977) *Il postino* (1994) *Prima la musica, poi le parole* (1998) *Il Caimano* (2006); *Mio fratello è figlio unico*; *L'uomo di Vetro*; *Bianco e Nero*; *La ragazza del lago* (2007); tra i lavori televisivi *Il sequestro Soffiantini* (2002).

Nella pagina a fianco: Anna Bonaiuto e Toni Servillo in *Le false confidenze* di Pierre Marivaux regia di Toni Servillo
 In alto: Anna Bonaiuto in *L'amore molesto* regia di Mario Martone
 A destra: Anna Bonaiuto in *Il Divo* regia di Paolo Sorrentino



vo questa Delia molto antipatica. Chissà, forse perché avevo paura di questo personaggio. Poi l'ho fatta senza pensarci lasciandomi trasportare da quello che avevo dentro. Ma chi è questa maschia, pensavo, e invece c'erano dentro tutte quelle ferite che probabilmente ho dovuto toccare... Questo lavoro non è altro, poi, che un donare tutte le ferite o anche le cose felici della propria vita agli altri per distribuire il nostro "sapere".

Come ti sei sentita dopo aver deciso d'interpretare un personaggio "antipatico"?

Riconciliata. Te ne accorgi dopo vedendoti dal di fuori e comunque sai che sei tu che hai fatto quel personaggio e la gente ti dice grazie. Mi hanno dato molti premi per questo film ma soprattutto la gente mi scriveva, le donne ma anche gli uomini mi fermavano per strada dandomi la consapevolezza di essere entrata dentro... alla fine questo è il motivo per cui si fa questo lavoro.

Come hai deciso di diventare attrice?

Non credo di averlo deciso. Il ricordo più lontano che ho è quello di me che canto sul tavolo circondata dagli amici di mio padre e mia madre. Forse per il desiderio che hanno tutti di essere amati e non avendo due genitori particolarmente affettuosi, in quel momento lì, probabilmente sentivo di renderli felici così ho pensato, ecco, posso fare questo per essere amata. E' un ragionamento che fai venti, trent'anni dopo... non so, sentivo che funzionava perché nessuna delle mie sorelle faceva quello che facevo io.

Chi è stato il tuo Mentore?

Mia nonna. Non ti so dire se era buona o cattiva, lei mi ha fatto capire qual è il vero amore e forse è più facile per una nonna che non per un genitore. Mentre mio padre pensava che ero una figlia "perduta" perché univa alla parola attrice prostituta, mia madre era succube e non poteva darmi neanche una lira, mia nonna non solo mi mandava la sua pensione con il vaglia rosa ogni mese ma quando mi telefonava mi diceva solo: Hai freddo? Hai fame? Sei contenta? Sono i tre aspetti dell'amore cioè devi stare bene, in salute e felice. Non mi ha mai chiesto cosa facessi o fatto commenti sul mio lavoro cioè l'amore aldilà di ogni giudizio.

Un amore non molesto?

(ride) Sì, uno dei pochi quello della nonna •

Changeling

di Fabio Troncarelli

Cinema e donna

nel film



Changeling vuol dire "bambino sostituito". Era un termine tecnico nei processi di stregoneria, per indicare il neonato sostituito dalle streghe, al posto di quello vero. E proprio a questo scambio diabolico, a un evento infernale fa pensare il film di Clint Eastwood, basato su una storia vera.

Los Angeles, marzo 1928. Sacco e Vanzetti sono finiti sulla sedia elettrica un anno prima. La stessa cecità, la stessa violenza che hanno portato al patibolo gli anarchici italiani, portano in manicomio una donna che si rifiuta di riconoscere come figlio un figlio che non le appartiene. Christine Collins (Angelina Jolie) lascia a casa da solo il figlio Walter, avuto da un uomo che li ha abbandonati. Al ritorno dal lavoro il bambino è sparito. Cinque mesi più tardi, il capitano Jones (Jeffrey Donovan), funzionario della corrotta polizia di Los Angeles, le restituisce un bambino: il piccolo dice di esser Walter e gli somiglia, ma non è lui. La donna protesta. La polizia insiste. L'opinione pubblica vuole solo il lieto fine hollywoodiano. Il capitano Jones manda Christine in manicomio. La donna non si arrende. Aiutata dal pastore presbiteriano Gustav Briegleb (John Malkovich), riesce ad uscire dal manicomio e a smascherare il bambino, che si fingeva suo figlio per gioco. Nel frattempo l'agente Ybarra (Michael Kelly) che indaga su alcuni casi di sparizioni di minori, fa una atroce scoperta. Un ragazzino quindicenne (Eddie Alderson), annientato dal senso di colpa, gli confessa di aver rapito e ucciso in una fattoria una ventina di bambini, insieme allo zio psicopatico Gordon Northcott (Jason Harner). Tra le sue vittime ci potrebbe essere Walter Collins. La polizia arresta Northcott che viene processato. Nello stesso tempo però anche la polizia finisce sotto processo, per gli abusi nei confronti di Christine. Alla fine, il capitano Jones viene sospeso; il sindaco che lo sosteneva, non può più ripresentarsi alle elezioni; Northcott viene impiccato. Ma Christine non si calma. Non crede che suo figlio sia morto. Dopo alcuni anni uno dei bambini rapiti riappare e racconta che Walter lo ha salvato ed è riuscito a fuggire con lui dalla fattoria, ma forse è stato ripreso da Northcott. Christine continua a sperare che il figlio ricompaia. Ma Walter non ricomparirà mai.

Eastwood racconta questa storia terribile con un atteggiamento distaccato, un tono neutro, usando colori freddi e imponendo agli attori una recitazione misurata. Così la tragedia risalta ancora di più. E' oggettiva. E ci lascia senza parole. Intorno alla donna la vita scorre tranquilla, decorosa, ovattata. Tutti sono prigionieri di un'assurda coazione alla quiete. Non c'è posto in questo universo silenzioso per il dramma. Non c'è posto per una donna single, per una madre che non è conforme agli standard di una comunità addormentata, paralizzata. Il significato manifesto del film è la condanna di una società ipocrita.

Ma qual è veramente il suo significato latente? Il film non è solo un atto d'accusa contro il perbenismo: è anche un'agghiacciante analisi del meccanismo del diniego, che alla fine travolge tutti, buoni e cattivi. Nessuno riesce a reggere la luce accecante della verità: nessuno accetta la violenza contro i bambini. Non l'accettano i benpensanti, falsi e bugiardi; ma non l'accetta neppure la madre, che si rifiuta di ammettere che il figlio è morto. Il diniego protegge dalle emozioni e dal dolore. Il diniego sospende il tempo. Ci rende insensibili. Ci rende pazzi.



Se questo è vero, allora il vero dramma è quello di chi non può usare il diniego come arma di difesa. Come il ragazzino costretto a uccidere, che non sa farsi ascoltare da nessuno. Solo uno dei poliziotti corrotti, uno degli esseri abietti che disprezziamo riesce, a fatica, a credergli perché riesce a spezzare la sua corazza di cinismo: in quell'istante la sua abiezione e l'abiezione del ragazzino sono finalmente evidenti per quello che sono e possono finalmente venire allo scoperto, senza maschere. Il diniego viene sopraffatto dal rimorso, dal dolore, dai singhiozzi disperati di un bambino costretto a essere un mostro da un mostro, a cui è simmetrico lo sgomento di un adulto divenuto mostro esso stesso, l'orrore di chi si rende conto di avere sempre chiuso gli occhi di fronte all'orrore. Sconvolto da questa esperienza senza essere redento, l'uomo è l'unico che riuscirà a sorridere con uno stentato sorriso alla madre che si ostina a sperare ciò che è follia sperare. Il suo sorriso amaro, breve, senza illusioni è l'unico atto di vera umanità, l'unico gesto autenticamente sincero nei confronti della madre pazza che non ammette la sua pazzia. Certo, gli altri cercano di farla ragionare, la invitano a rassegnarsi, a rifarsi una vita. Ma nessuno riesce a entrare in sintonia con lei, perché nessuno viene veramente dall'inferno ed è veramente degno di stare al fianco di chi ha dentro l'inferno. Il sorriso non servirà a niente. Pazza, impavida e disperata, la donna continuerà per la sua strada. Come tutti del resto. Come i tram che vanno e vengono, lenti, silenziosi, ovattati sulle rotaie senza tempo della Los Angeles di un tempo, così uguale alle città del nostro tempo, alla città di Dite, alla città dei morti. ●

Clint Eastwood

Attore, regista e sceneggiatore, produttore ed anche compositore di musiche. A metà degli anni '60 inizia il sodalizio con Sergio Leone da cui viene diretto in *Per un pugno di dollari*; *Per qualche dollaro in più*; *Il buono, il brutto e il cattivo* in cui recita sempre la parte del cowboy freddo e spietato. E' il successo internazionale grazie anche allo stile inconfondibile di Leone. Dopo altri film western, d'azione e polizieschi e dopo aver fondato la sua casa di produzione comincia a cimentarsi nella regia pur continuando a fare l'attore. Dalla fine degli anni '80 in cui alterna film di scarso successo a progetti più personali come *Bird* - omaggio al grande sassofonista Charlie "Bird" Parker - "rinasce" artisticamente con il film *Gli Spietati* tornando ad essere una delle star più grandi di Hollywood. Da allora ad oggi ha prodotto, girato ed interpretato film che gli hanno valso numerose Nominations e quattro Oscar. Della sua sterminata filmografia ricordiamo *Mystic River*; *Million Dollar Baby*; *Flags of our fathers*; *Letters from Iwo Jima* ed il recente *Gran Torino*.



Mamma mia!

di Alice Sivo

Il film più femminile degli ultimi tempi è una commedia musicale che ha trascinato e fatto cantare milioni di persone in tutto il mondo. È diretto da una donna, sceneggiato da una donna, prodotto da una donna e la protagonista è una donna di nome Donna. E questo è solo l'inizio. Si chiama *Mamma mia!* ed è tratto da un musical inglese di grande successo a sua volta basato sulle canzoni degli ABBA, storico gruppo pop svedese anni 70 che cantando di amore, sesso e amicizia in tutine luccicanti e zeppe vertiginose, ha venduto centinaia di milioni di dischi.

La storia, cucita con semplicità intorno alle canzoni, rientra nell'ormai abusato filone dei matrimoni, che negli ultimi anni sembrano essere la principale fonte d'ispirazione di un certo tipo di cinema americano, ma riesce nello stesso tempo a distanziarsene contrapponendo al buonismo tradizionalista e



al familismo bigotto uno spirito libero e anticonformista molto nordeuropeo, con ostentata, orgogliosa e consapevole superficialità. Si respira una fresca aria svedese nell'isola greca in cui è ambientato il film, a partire dalla moderna femminilità del personaggio interpretato da Meryl Streep fino alla scenografia colorata dai motivi geometrici e floreali delle stoffe in puro swedish style.

Le vicende ruotano intorno ai preparativi per il matrimonio di Sophie, la giovane figlia di Donna, che non ha mai conosciuto il padre e decide, complice un diario segreto, di invitare alle nozze i tre uomini con cui la madre è andata a letto la faticosa estate del concepimento. La vita di Donna, che dopo gli anni di spensieratezza e libertà sessuale, sembra concentrata solo sui lavori di manutenzione della sua pensione a picco sul mare, viene scombussolata dall'arrivo dei tre fusti, che risvegliano in lei i ricordi, i rimpianti ma soprattutto i sensi.

Donna è affiancata da due amiche esuberanti almeno quanto lei con le quali un tempo cantava nella band "Donna & The Dynamos": la "serial-moglie" Tanya, che colleziona mariti ma soprattutto soldi dopo i divorzi e la "piccola eremita" Rosie, scrittrice di ricette di successo. Paragonate a Sophie e alle sue due future damigelle le ragazze sono senza dubbio loro: ubriache, sboccate, moderne. Come quando si scambiano confidenze sulle note di "Mamma mia" e si consolano sulle note di "Chiquitita", o quando si preparano per la festa, da vere adolescenti, cantando non a caso "Dancing queen" ("e quando cogli l'occasione, tu sei la mia regina danzante, giovane e dolce, appena diciassettenne"). Nei dialoghi colmi di doppi sensi sessuali (con tanto di simboli fallici bene in vista) gli uomini diventano meri accessori ("altri tubi che richiederebbero manutenzione") o addirittura veri e propri intralci ("tutte le mattine mi alzo e ringrazio Dio di non avere un uomo in andropausa che mi dica cosa devo fare", "non mi farò certo spodestare da un'ejaculazione"). Dall'altro lato c'è la giovane Sophie: virginale, romantica e tradizionalista, almeno in superficie. Sogna di sposarsi e di avere una famiglia diversa dalla sua ("non voglio che i miei figli crescano senza sapere chi è il loro padre").

L'antinomia tradizione/modernità si snoda lungo la storia sia nel rapporto tra madre e figlia – dove contrariamente a quanto ci si aspetterebbe la modernità è rappresentata dal genitore – che nell'azzeccata e buffa contrapposizione tra i volti antichi dei vecchi isolani greci e la progressista mentalità di Donna & company. Viene inoltre evocato da Donna il contrasto con sua madre (rappresentante di un tradizionalismo cattolico bigotto e colpevole di averla "rinnegata" alla notizia della gravidanza). Come gli isolani si ritroveranno a fare da coro (non di antica tragedia ma di moderna commedia) alle canzoni degli ABBA, così in Sophie emergerà lo spirito giovane e aperto di sua madre. Alla fine il tanto (ingenuamente) agognato matrimonio salterà a favore di un più sensato giro per il mondo insieme al buon Sky. E l'ostinata ricerca di un padre si concluderà con un forfettario "tre al prezzo di uno": Sophie si rende conto che non ha importanza sapere chi sia il vero padre e d'altra parte i tre uomini sono tutti d'accordo nel

Phyllida Lloyd, che ha diretto *Mamma Mia!*, è tra le più importanti registe di teatro in Inghilterra. Ha lavorato nei più prestigiosi teatri portando in scena con successo molti testi tra cui ricordiamo *Pericles*, *Medea*, *The Comedy of Errors*, *Oliver Twist* e il suo recente lavoro *Mary Stuart* (testo di Schiller) con Janet Mc Teer. Come regista d'opera ha diretto, per Opera North, le produzioni di *La Bohème*, *Carmen*, *Medea* e tanti altri lavori che le sono valsi numerosi riconoscimenti. Ha lavorato anche per il piccolo schermo.

Catherine Johnson, rinomata scrittrice inglese, è autrice del testo teatrale *Mamma Mia!*, ed anche sceneggiatrice dell'adattamento cinematografico. Lavora per il cinema, la televisione e il teatro; ha vinto numerosi premi. Il musical *Mamma Mia!*, da cui è tratto l'omonimo film, è stato tradotto in otto lingue ed è andato in scena per quasi un decennio nei teatri della West End londinese, di Broadway e di 170 teatri in tutto il mondo. Sarà in scena, a cominciare da marzo, nei teatri delle maggiori città italiane.



condividere la loro paternità (per tutti e tre "è fantastico essere padre di Sophie, anche se solo per un terzo"). Per contro l'indipendente Donna metterà a suo modo la testa a posto sposandosi al posto della figlia (già che il prete era lì...) col più fortunato dei tre gentiluomini. La giovane diventa fricchettona e la tardona si scopre romantica.

Nel trionfo di un modello di famiglia che più allargato e matriarcale non si può le donne sono le assolute protagoniste del gioco. I personaggi maschili sono dei simpatici manichini ai quali – tutt'al più – è piacevole accompagnarsi: dal servile e remissivo Sky, che acconsente a sposare Sophie pur non essendo d'accordo, ai tre bellimbusti brizzolati (l'uomo d'affari Sam, l'avventuriero Bill e il banchiere Harry). La semplicità con cui il film descrive il suo punto di vista frivolo e femminista è talmente sfacciata che viene quasi da crederci: potere alle donne, meglio se attempate ●



Pausa



In alto: Rona Lipaz-Michael (Mira)
In basso: Hiam Abbass (Salma)

del confine

...l'umanità femminile

(R. M. Rilke Poesie)

di Pia De Silvestris



Il giardino dei limoni

di Eran Riklis

Nato a Gerusalemme e diplomatosi presso la National Film School di Beaconsfield nel 1982 in Inghilterra, Eran Riklis è uno dei più conosciuti e apprezzati registi israeliani. Dopo il suo film d'esordio *On a clear day you can see Damascus* (1984) ha diretto molti film tra cui ricordiamo *Cup Final* (1992) presentato a Venezia; *Zohar* (1993) il più grande successo del cinema israeliano degli anni novanta e *La sposa siriana* (2005) che ha avuto numerosi riconoscimenti internazionali. Per la televisione ha diretto e prodotto serie televisive e documentari. Negli ultimi anni ha affiancato all'attività di regista quella di produttore per il cinema. Tra i film prodotti ricordiamo *Until Tomorrow Comes* (2004) e *Three Mothers* (2006), *Il giardino di limoni* è vincitore del Premio del Pubblico al Festival di Berlino del 2008.

Non so se possa esistere un modo solo femminile di rapportarsi con il mondo. Finora non l'abbiamo sperimentato, se non per vaghi cenni. Mi riferisco al terreno della politica e delle ragioni sociali a cui la donna o non accede o imita l'uomo. Mi sono sempre chiesta se la donna, così predisposta e capace di cura, in effetti il suo corpo e anche la mente posseggono una grande disponibilità al contenimento, possa elaborare più facilmente l'aggressività e l'odio al fine di operare e contribuire a trasformare in qualcosa di diverso la permanente ingiustizia e la "banalità del male".

Il film israeliano *Il giardino dei limoni* di Eran Riklis mi ha fatto ritornare a ragionare sulla validità di queste fantasie, perché mi è sembrato di coincidere con il sentimento di speranza del regista che si esprime fortemente nella creazione di due personaggi femminili così diversi da tutto il resto del luogo in cui vivono, un mondo paranoico perennemente in guerra.

In un villaggio della Cisgiordania, al confine con gli israeliani, vive una vedova palestinese, Salma, che possiede da mezzo secolo un bellissimo giardino di limoni che, oltre ad essere il suo unico sostentamento, è anche il podere dei padri, simbolo dell'origine e dei legami.

La donna è aiutata, nella cura del giardino, da un vecchio aiutante del padre che con fedeltà e sollecitudine ci trasmette, attraverso la sua presenza, l'importanza della continuità della tradizione.

A Salma (interpretata dalla brava attrice palestinese Hiam Abbass già protagonista del bel film *La sposa siriana* dello stesso regista) viene improvvisamente sconvolta la vita perché il ministro israeliano della difesa si stabilisce insieme alla moglie Mira proprio vicino a lei, sul confine, ed esige, per ragioni di sicurezza, la distruzione del giardino dei limoni. La solidarietà di Mira, la moglie del ministro israeliano, e il coraggio di un giovane avvocato palestinese aiuteranno Salma a portare il caso davanti alla Corte Suprema di Israele, che decreterà una potatura alle radici delle piante.

La desolazione del terreno privo della fertilità delle piante tagliate è la metafora della follia dell'uomo incapace di riconoscere e contenere la sua violenta aggressività.

La comunicazione empatica delle due donne, completamente al di fuori del conflitto, che si guardano prima attraverso la rete elevata intorno al giardino poi con una stretta di mano molto intensa, ci fa sperare in una diversa possibilità di alleanze e convivenze, dove il femminile possa finalmente esprimere le sue attitudini.

Ognuna è l'alter ego dell'altra: Salma, vedova, guardata a vista dalla fotografia del marito minaccioso, ma attorniata da figli e nipoti, Mira, infelice perché senza figli e che alla fine decide di abbandonare il marito ministro, rappresentante di un mondo violento e sopraffattore. ●

The Reader

di Alberto Angelini



In una fondamentale opera pubblicata originariamente nel 1963, *La banalità del male*, una filosofa contemporanea, Hannah Arendt argomenta sull'intrinseca debolezza della cosiddetta, aristotelica, "vita buona"; sempre assediata dall'incertezza della sorte e dalla prepotenza di fattori che esulano dalla ragione. Ella, più che riflettere sulla costitutiva caducità del bene, si sofferma sulle qualità semplici e banali del male e quindi sulla inesplicabilità del medesimo. Fragilità del bene e banalità del male sono due aspetti che si integrano l'uno con l'altro.

In primo luogo, ciò che chiamiamo bene e ciò che definiamo male non si manifestano in forme "assolute", non si esprimono univocamente. Essi risultano piuttosto da una miscela, da un impasto nel quale si fondono elementi diversi. Illusorio pensare che possa realizzarsi compiutamente la "vita buona"; troppo numerosi e condizionanti sono gli impedimenti che ad essa oppongono la sorte e le passioni. Non meno infondato - questo è il messaggio fondamentale del film *The Reader* - è credere di poter individuare l'origine specifica del male e di riuscire a distinguerlo infallibilmente da altri moventi. Se ciò fosse possibile, se potessimo riconoscere con sicurezza il male, lo potremmo anche isolare e magari estromettere dalla vita sociale. Il protagonista, Michael, nella prima parte del film alla soglia dei sedici anni, vive una intensa storia d'amore e di sesso con una

donna più adulta. Ella gradisce molto che le vengano letti i grandi classici a voce alta e nasconde due segreti: è stata una sorvegliante delle SS tedesche e, cosa di cui si vergogna enormemente, è analfabeta; per cui, ogni volta che le viene offerta una opportunità o una promozione che comporterebbe il leggere e lo scrivere, rifiuta e scompare. E' ciò che accade dopo una intensa estate d'amore passata con il ragazzo. Quest'ultimo, dopo otto anni, apprenderà traumaticamente di essersi, per la prima volta, innamorato di una donna che, con il suo operato, aveva causato la morte di centinaia di persone.

Allo spettatore è riservata la medesima sorpresa. Nulla, nella prima parte del film, lascia intuire le terribili caratteristiche personali e storiche della donna. Costei appare, al di là della sua bellezza metaforicamente edipica, assolutamente normale, anzi "banale". Hanna, la protagonista, appartiene a quell'umanità opaca che, per qualsiasi ragione e in qualunque momento della storia umana, può scivolare inconsapevolmente nella dimensione dell'orribile, pur di non uscire dai propri limiti. Sulle sue responsabilità verranno spese molte parole, attraverso i ragionamenti del professore di diritto di Michael. Ma, a prescindere dalla legge, perché ella non percepisce il male? Dov'è in lei la colpa? La domanda risuona in più passaggi del film e nella mente degli spettatori. Il personaggio Hanna è il simbolo della condizione psico-



A sinistra: Kate Winslet e David Kross in *The Reader*
In basso: Kate Winslet in *The Reader*

logica e morale della Germania durante il nazismo. L'analfabetismo che non riesce a confessare può essere letto, a livello metaforico, come un "analfabetismo etico". Esso rappresenta l'incapacità di "leggere" il male da parte dell'intero popolo tedesco nell'epoca hitleriana. Tuttavia Hanna non percepirà mai, internamente, la sua colpa; nemmeno nella tragica conclusione, il suicidio, di una vita passata in carcere.

Riguardo a questa incapacità di pentirsi l'autore, Stephen Daldry, è stato molto riflessivo e alcune voci critiche hanno individuato nell'opera il rischio di banalizzare l'orrore dell'Olocausto. Ma forse l'orrore, al di fuori della storia e nella singola mente dell'individuo, è proprio banale e di rado si manifesta soggettivamente come "fenomeno".

Se la condizione umana in quanto tale è instabile, perché inesorabilmente esposta ai capricci della sorte; se bene e male non costituiscono affatto una polarità di "stati" mutualmente incompatibili, ma tendono invece a convergere in un intreccio inestricabile, ogni "scandalo" di fronte a questa constatazione dovrà essere rimosso. Nel 1932, in un famoso carteggio dedicato a riflettere sulle cause della guerra, Albert Einstein e Sigmund Freud delinearono, in un contesto differente, un fenomeno analogo. Essi descrissero il Diritto e la Violenza come realtà che si sviluppano l'una dall'altra. Ma di fronte all'orrore, per ciascuno di noi, l'atteggiamento del

saggio è quasi impossibile. Anche se avvertiti della fragilità del bene e dell'ineluttabilità del male, non possiamo evitare, soggettivamente, l'impatto delle emozioni e dei sentimenti rispetto al fluire delle vicende umane. Parimenti, di fronte al prorompere del male, in tutta la sua radicale insensatezza, non possiamo accettare che ogni tentativo di "spiegazione", in termini razionali, finisca esposto allo scacco.

E' questo il destino del protagonista, Michael, che non si darà pace per tutta la vita. Ferito intimamente, per l'intensità del suo primo grande sentimento amoroso, non si separerà edipicamente mai da Hanna. Vivrà nell'incapacità di gestire il rapporto con tutte le altre donne: la ex-moglie, la figlia, le amanti. Inoltre, senza riuscirci, non smetterà mai di cercare di comprendere la mente del suo antico amore. Ma ella, apparentemente, non sentirà in nessun modo il pentimento. Quando, dopo decenni, Michael riuscirà nuovamente a guardarla in viso e, nel carcere, le dirà: "Mi chiedevo cosa hai imparato", si sentirà rispondere: "Ho imparato a leggere". Il vero dolore, da parte della donna, verrà solo dall'incomprensione e dalla lontananza di lui, incapace, per quasi tutta la vicenda di incontrarla e di rispondere alle sue lettere.

Per questo, anche il suicidio conclusivo della protagonista non appare come metafora della dimensione storica. Esso ci spinge piuttosto nel drammatico profondo della mente individuale, che si difende dal potere della storia umana e magari si illude di poterla ignorare. ●



Stephen Daldry

Nato nel Dorset nel 1961 Stephen Daldry è un regista cinematografico britannico. Dopo gli studi di Arte Drammatica alla Sheffield University, a 32 anni diventa direttore artistico del Royal Court Theater di Londra; successivamente lascia l'incarico e dirige *An Inspector Calls* di J. B. Priestley. Ha un successo tale da essere acclamato in Inghilterra come il nuovo maestro del teatro inglese. Successivamente esordisce nel cinema con il cortometraggio *Eight* (1998); dopo un anno dirige *Billy Elliot* (2000) storia di un ragazzo che realizza il sogno di diventare ballerino *sullo sfondo dello sciopero dei minatori inglesi del 1984*; successivamente *The Hours* (2002) dal romanzo di Michael Cunningham e *The Reader* (2008). Per gli ultimi tre film riceve altrettante Nominazioni all'Oscar.

Sex and the city

La difficoltà

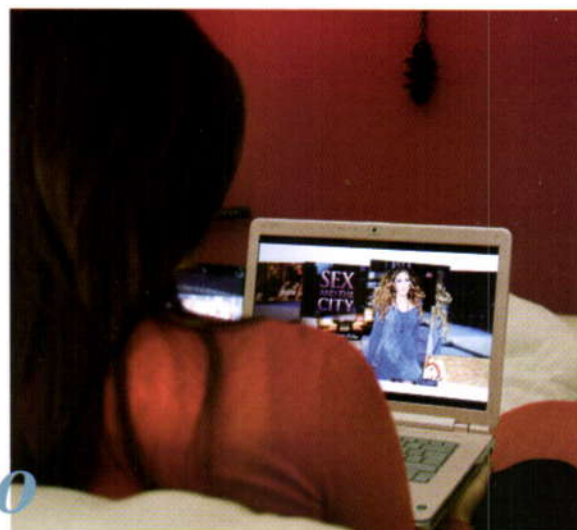
Sex and city è praticamente la puntata delle puntate, se non l'ideale continuazione della fortunata serie televisiva trasmessa in TV fra il 1998 e il 2004. Le quattro "ragazze" amiche inseparabili, ormai superata la soglia dei quaranta, ritornano sul grande schermo con le loro avventure sentimentali e sessuali, vissute nella New York più alla moda ed esclusiva, condividendo ancora una volta gioie e dolori, ma i tempi della loro spensierata vita da single sono finiti. Grandi cambiamenti sconvolgono la loro vita: matrimoni, tradimenti, separazioni e nuovi inaspettati arrivi che rivoluzioneranno i ruoli e le personalità di queste donne affascinanti e poliedriche. Charlotte cerca di crescere con il marito Harry la bambina cinese adottata, Miranda è stressata dal suo lavoro di avvocatessa rampante e nello stesso tempo cerca di portare avanti i suoi impegni familiari, Samantha fa avanti e indietro da Los Angeles, dove vive con Smith, ma per fargli da manager, e vince se stessa raggiungendo i cinque anni di monogamia assoluta. Carrie diventata ormai una scrittrice affermata al suo quarto bestseller, è alla ricerca di una casa in cui andare a vivere con Big, e qui la proposta di matrimonio nasce quasi per scaramanzia, dalla paura che "gli altri" possano dire qualcosa se non lo fanno, un atto convenzionale, quasi dovuto.

di Giovanna Botticella



o real city?

dell'incontro con l'altro



E' proprio questo, il tema centrale del film, non il matrimonio in sé ma la difficoltà della realizzazione di un'unione matrimoniale, la relazione esclusiva tra un Uomo e una Donna, intesa come un incontro tra due individualità definite ed il loro progetti di vita.

Il film inizia con la decisione di un matrimonio e la ricerca di un appartamento quale "nido d'amore": il momento della scelta. Big propone a Carrie un appartamento molto lussuoso, e questa proposta sembra dare significato ad uno stereotipato ruolo maritale maschile: "Ti farò una reggia!". Lei rimane meravigliata ma lui la rassicura sulle sue effettive possibilità economiche. Sulle prime Carrie sceglie di indossare per il gran giorno un abito semplice, un tailleur bianco non griffato, ma dopo aver posato per un servizio sulle spose quarantenni della rivista *Vogue*, quell'abito semplice all'improvviso risulta inadeguato, così come la decisione di sposarsi, in prima istanza basata su presupposti sentimentali e realistici, finisce per incontrare la "fantasia maschilista", simbolizzata dall'appartamento costoso, che la seduce. Carrie entra in un vortice in cui confluiscono anche le fantasie degli stilisti, degli articoli su *Vogue* e quelle immancabili delle amiche, che trasformano i presupposti sentimentali e realistici in una mega fantasia, una visione fantasmatica. Il tutto converge nella realizzazione di una fiaba e tutto viene spostato sull'effetto scenografico; i preparativi del matrimonio crescono a dismisura, gli invitati aumentano, i vestiti sono sempre più sontuosi anche se il posto prescelto rimane il piano superiore di una biblioteca di New York. Mentre lei va avanti nella sua fantasia, lui sempre più si intristisce: aumentano i dubbi, comincia ad allontanarsi dalla "scena" del matrimonio e più si allontana più si capisce che lui non è più Big, ma è praticamente solo lo strumento per tentare di realizzare la fiaba di lei, o "su di lei", il principe azzurro che sposerà la principessa. La faticosa sera prima Big cerca di riportare Carrie su un piano di realtà, ma lei non lo ascolta, presa ad inseguire la sua fiaba: è troppo tardi per il matrimonio in municipio. Tutta questa fantasia mette in crisi i rapporti affettivi delle amiche, che si coinvolgono nella favola di Carrie, in cui tutto è bello e luccicante. E' parlando con le amiche che Miranda scopre di non avere più desiderio sessuale per il marito, sono diversi mesi che non lo fanno. Lui confessa

che l'ha tradita e le chiede perdono, ma Miranda si rifiuta e se ne va di casa. Anche Samantha comincia a dubitare del suo rapporto, scopre guarda caso di essere attratta da un suo vicino di casa, un tale che ogni giorno sta con una donna diversa. Si delinea una relazione tra le quattro amiche improntato all'immaturità di stampo adolescenziale, si influenzano a vicenda e le loro scelte sono troppo corrispondenti: ciò che le unisce è la difficoltà del rapporto con l'Altro. L'allontanamento di Big è l'occasione per ritrovarsi ancora una volta tutte insieme, per parlare male degli uomini e mettere in evidenza solo la crisi dei loro rapporti con gli uomini. L'uomo, l'individuo maschile viene criticato, ma il sesso viene enfatizzato e ricercato come fine a se stesso, come momento di belle emozioni, istintive o pulsionali, senza intravedere nessuna possibilità di costruire relazione tra sé e l'Altro. Volenti o no, queste donne si trovano di fronte alle loro relazioni finite o in crisi, dovranno decidere se correre il rischio di soffrire vivendole o quello di rimanere di nuovo sole abbandonandole senza integrarle. Se qualcosa cambia è solo nel rapporto di amicizia, una sorta di passaggio questo sì dall'adolescenza all'età adulta, perché nel momento del perdono, autocomminato a se stesse ed ai propri partner (la scena è quella delle due amiche Carrie e Miranda che parlano in macchina), si innesca un significato simbolico di crescita rispetto alla responsabilità del tradimento, in quanto crescendo lo capisci che non si può sempre dire tutto all'Altro.

Un ulteriore stadio di passaggio è rappresentato dalla terapia di coppia che indica una via possibile: accettare l'incertezza basandosi sulla fiducia reciproca. Ma per uscire dal tunnel, per passare dal buio alla luce, bisogna vivere la sofferenza, il dolore e la solitudine, l'uscita dall'evento non avviene in maniera magica, il desiderio di vivere non torna da solo: bisogna cercarlo, sorridergli, camminare per nuovi sentieri, contattare l'ambiente con curiosità, darsi la possibilità di cambiare per vedere nuovamente se stessi e attraverso se stessi il riconoscimento dell'Altro. Dunque non solo sex in the city, ma desiderio, eros e trasformazione, sperando che le immagini siano davvero in grado di comunicare l'intero messaggio e che l'attrattività giocata al massimo sul sesso e sulle fragili stereotipie delle protagoniste, riesca ad innescare tutta la circolazione in the real city. ●

Lux, Charlotte, Antoinette e



Sofia Coppola è un'autrice che si occupa di adolescenti. Giovani. Donne. Problematiche. Lei, erede di una famiglia ingombrante di cineasti e attori – suo padre Francis, suo fratello Roman, i suoi cugini Nicholas Cage e Jason Schwartzman – ha masticato cinema sin da piccola. Bambina battezzata nel primo *Padrino*, giovane donna assassinata e infelice sulle scale del Teatro Massimo di Palermo nel terzo episodio della saga, Sofia ha di certo vissuto sulla propria pelle i doveri e le aspettative di una rampolla di una comunità particolare. Bambina forse troppo cresciuta ha raccontato nei suoi film le storie e le vite – pubbliche e private, tendenzialmente infelici – di giovani donne compresse e costrette in situazioni più grandi di loro. Troppo grandi per poter sopravvivere. Sicuramente – e non solo per la scelta della stessa attrice

di Federico Pedroni

le altre ragazze del gruppo



Sopra: *Lost in translation*
Nella pagina a fianco:
Kirsten Dunst in *Marie Antoinette*

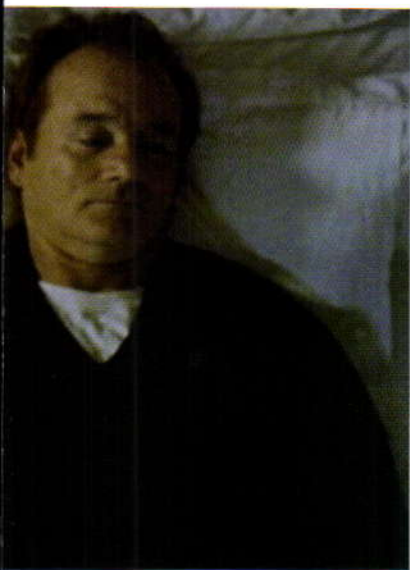
protagonista, l'inquieta Kirsten Dunst – i contatti tra la Lux Lisbon, protagonista de *Il giardino delle vergini suicide*, e la giovane regina per caso Marie Antoinette sono evidenti. Ma anche la Charlotte di *Lost in Translation* vive frustrazioni e insoddisfazioni dello stesso genere, piena di sé e della sua giovinezza, vuota di gratificazioni e disposta a rivendicare il proprio diritto alla felicità.

Il giardino delle vergini suicide, tratto da un bellissimo romanzo di Jeffrey Eugenides, racconta la storia, drammatica e emblematica, delle cinque sorelle Lisbon e della loro insopprimibile voglia di togliersi la vita nel Michigan degli anni '70. La provincia americana, le casette a schiera – tutte belle, tutte, pulite, tutte ordinate, tutte uguali – sono lo sfondo su cui si muovono i gesti, semplici e leggendari, di cinque sorelle bionde, belle ma infelici, cresciute malamente nella loro sana rispettabilità. Un *kammerspiel* familiare viene raccontato come una tragedia pop, ricostruita da biografi senz'arte né parte: i pochi amici maschi del quartiere, pronti a farne leggenda per la loro inconfondibilità, per il loro irriducibile mistero. Le cinque sorelle – dai 13 ai 17 anni, quasi a voler moltiplicare come in un gioco di specchi un'età unica e inafferrabile – sono desiderate dai loro coetanei e rinchiuso dai loro genitori. Recitano un ruolo sociale più che umano e sono fantasmatiche nella loro passività sociale, come se privarle di una propria vita le potesse privare di una vitalità. Come in un film epico si snoda una trama inesistente che sottolinea, per privazione più che per eccesso, vite rubate e riconquistate attraverso il suicidio. Come se la negazione suprema potesse dare corpo e vita a una gioventù depotenziata dal lavoro cer-

tosino di genitori incoscienti e colpevoli. *Il giardino delle vergini suicide* è un dramma – collettivo e familiare – che trova un centro in una delle ragazze, la più moderna, la più insicura, la più rappresentativa. E ha il punto di svolta nel suo riappropriarsi di un'età dolorosa e feroce, che la porterà – finalmente viva – fino all'affermazione di un'identità sessuale e sessuata. Quando Lux si concede, dopo una festa simile a tante viste nei film adolescenziali e nei *college movie* americani (tutti maschili, tutti destinati a spiare l'oggetto di desiderio più che a conoscerlo e scoprirlo), si sveglia e si ritrova sola. Abbandonata in un campo sportivo, territorio privato delle più bassi pulsioni maschili. Quando torna a casa, ferita e adulta, viene punita e frustrata da una madre ferrea nelle regole di un gioco deprimente e violento. Lux si rinchiude e si suicida, una morte – nella quale coinvolge le sorelle più timide e meno disposte al rischio e alla vita – che ricorda per dignità e consapevolezza quella senza tempo di certi eroi tragici. Un suicidio che è un inno alla vita e alla sua libertà nei sobborghi banalmente moralisti dell'America degli anni '70.

Da lì parte la costruzione di *Lost in translation* – con le sue contraddizioni, con le sue pause, con le sue sospensioni – che è fondato e identificato sul personaggio di una giovane donna più matura, più istruita (è laureata in filosofia), più cosciente dei propri mezzi e delle proprie ambizioni umane, troppo umane. Ma che le giovani donne di cui racconta la Coppola siano fornite di un corpo lo dice la primissima inquadratura del film: una mutanda – né seduttiva né sensuale – da cui esplode un giovane culo, in primo piano, che introduce, ironicamente, alle frustrazioni della protagonista. Charlotte è giovane, è bella, e accompagna in un tour in Giappone un marito perso nei suoi impegni modaioli di fotografo rock. Nelle pause ricche di jet-leg di una vita vissuta in controtempo conosce – e riconosce – la crisi di un cinquantenne (ex-famoso, ex-felice, insomma ex) che prova con delicatezza a sedurla. Sul film c'è stato gran rumore (l'Oscar, il riconoscimento internazionale) ma poca capacità analitica. Certo, il confronto con un cinema classico nell'idea di un romanticismo senza tempo è plausibile (*Lost in Translation* è senza dubbio il *Breve incontro* del postmoderno), ma il cuore del film, anche nella sua ostentata e quindi posticcia centralità del personaggio maschile, sta nella reazione di una giovane – vera, adulta, sessuata – a un contesto sconosciuto e inconnoscibile. Il fulcro della storia abita quei momenti contemplativi in cui Charlotte visita templi buddisti, osserva origami e insomma riflette su di sé – e perde così di sé un'idea precostruita – per poi ricominciare a confrontarsi col mondo. Il filtro maschile – che fa da contraltare alla narrazione fuori campo del gruppo di ragazzi del primo film – è un *escamotage* narrativo che nulla toglie all'assoluta concentrazione che si chiede al personaggio





In alto:
Bill Murray e Scarlett Johansson in *Lost in translation*
In mezzo:
Kirsten Dunst in *Il giardino delle vergini suicide*
Sotto:
Kirsten Dunst in *Marie Antoinette*

di Charlotte. Lo splendido protagonista maschile – costruito sulla faccia malinconica di Bill Murray – è lo specchio di lei, il suo alleato, il suo monito nei riguardi di un futuro che non deve essere costruito su rimpianti e recriminazioni.

La difficoltà di crescere, il senso di vuoto di fronte a troppo grandi responsabilità, la necessità in controttempo di crescita e maturità è confermato da quella che è la versione più estrema, violenta, chiara delle adolescenti rappresentate da Lux e Charlotte nei due primi film. In *Marie Antoinette*, la giovane rampolla d'Austria è prelevata dai suoi giochi e dai suoi affetti per essere gettata – come in pasto ai leoni – nelle fauci della Storia. Abbracciata al suo cane, identificata con i suoi abiti, viene spogliata – delle cose e degli affetti – dal feroce cerimoniale francese. Lei dovrà garantire, ragazzina com'è, un futuro e una ragione all'Alleanza politica tra due grandi potenze. E' affascinante seguire, nel percorso autoriale della Coppola, il parallelo

scorrere della troppo giovane regina verso morte e consapevolezza, quasi fossero la stessa cosa. Nelle prime scene, nel *tourbillon* organizzato e ferreo di Versailles, Marie Antoinette si perde: non trova la conferma del suo essere donna nell'indifferenza violentemente asessuata di suo marito, preso da battute di caccia e pranzi troppo lussuosi, e la cerca, come fosse una bambina, in dolci sempre più elaborati, in parrucche sempre più alte, in scarpe e abiti sempre più colorati (compreso un paio di All-Star, che richiamano alla modernità come e più delle canzoni anni '80 scelte per la colonna sonora). Quando però la situazione precipita è lei a emergere con la dignità di giovane donna che tutto ha sopportato e che da tutto si è riuscita a sollevare.

Verso diverse ghigliottine si avviano le giovani del '700 e quelle degli anni '70, verso il rifiuto di un patibolo programmato tendono le colte giovani dei nostri anni: come se, nella costruzione faticosa della propria personalità, si dovesse pagare un dazio, si dovesse oltrepassare un limite, si dovesse dare ulteriore prova della propria, estenuata, presenza. Nel cinema di Sofia Coppola, unico vero esempio di modernità post-femminista, si costruiscono dei personaggi (spesso vittime, a volte annientate) centrali in un mondo maschile sempre più pigro e refrattario. Delle donne che rivendicano – per la loro vitalità, per la loro gioventù – il proprio diritto superiore a essere femmine, infelici, sensibili, umane. ●

La Marchesa von O

di Pia de Silvestris

Eric Rohmer, il magico cineasta della Nouvelle Vague, tra gli ideatori dei mitici Cahiers du Cinéma e arguto filosofo nel creare come Leopardi delle operette morali, ma contemporanee, si ispira stavolta all'800, a una novella di Heinrich von Kleist per diffondere attraverso il cinema una immagine oblativa, eucaristica ma anche sacrificale della femminilità. Nel film del 1976 il regista segue alla lettera la novella di Kleist, come a voler rendere pienamente la profonda sensibilità e intuizione dell'anima femminile, sempre perseguita dallo scrittore, soprattutto nei suoi drammi teatrali, ma anche nella vita che egli concluderà con un suicidio accompagnato da una donna.

La storia di Giulietta, la marchesa von..., il cui cognome è anonimo come la sua tragica avventura, si svolge in Lombardia durante un assedio alla fine del '700. In quella circostanza essa, figlia del comandante della cittadella, rischia di essere violentata da alcuni soldati russi ma viene salvata da un giovane comandante dell'esercito invasore che però, mentre lei è priva di conoscenza, approfitta di lei.

Questa operetta morale, che irride piacevolmente i costumi ottocenteschi, va però ben oltre l'evidenza dei fatti, che diventano quasi comici quando la marchesa incredula si scopre incinta e persiste nell'affermare la sua innocenza. La pressione dell'inconscio, che si prende gioco degli esseri umani, pervade la narrazione del film anche attraverso le numerose citazioni pittoriche che lo compongono. Il risveglio di Giulietta, dopo la violenza, ci ricorda la fine dell'incubo del famoso quadro di Füssli.

Quanto l'inconscia fragilità della donna è al servizio del suo desiderio? Quanto d'altra parte la marchesa è costretta a negare l'evidenza per non tradire il dovere inculcato e la sua innocenza?

Ma al di là della morale costituita il gesto finale della marchesa è pieno di poesia e di un primo bagliore del valore segreto del suo desiderio, anche se apparentemente è la famiglia che la costringe a farlo: pubblicherà su un giornale un annuncio nel quale chiederà apertamente al colpevole di farsi riconoscere.

L'epilogo si svolgerà precisamente nei canoni della più consueta tradizione borghese: il comandante dell'esercito invasore (il bravissimo Bruno Ganz giovane) si presenterà alla giovane vedova per riparare il suo misfatto. ●





Donne che fanno la TV

di Alessandra Neri



La televisione in Italia è quasi sempre fatta e prodotta dagli uomini anche se pensata e scritta per le donne. Sono infatti loro a fare salire l'*audience* appassionandosi alle fiction che a grandi linee si possono suddividere in tre filoni: la *soap opera*, "l'angelo salvatore" e le amiche. Ci sono, poi, le storie con una protagonista dalla personalità forte che combatte contro il mondo maschile per affermare le proprie idee, come la fiction su Maria Montessori.

Beautiful è come un tubino di Chanel, un classico che non passa mai di moda

Gli anni passano, cambiano i volti, le storie, ma la fedeltà del pubblico televisivo alla *soap opera* rimane costante. Con un ascolto quotidiano di circa sei milioni di telespettatori in *day time* per venti anni circa di programmazione, non si può negare che il pubblico non sia interessato alle faccende di cuore dei protagonisti di *Beautiful* e di Brooke, l'archetipo per antonomasia della figura femminile, la donna amata da tutti e disposta a tutto pur di amare e farsi amare. Anche la *soap opera* italiana come quella americana predilige le donne come protagoniste e ce le mostra sia nell'intimità di case dalle mura di vetro che nelle pubbliche performance delle proprie abilità professionali, ma soprattutto le ripropone continuamente nei panni di "eroine" dell'amore romantico che convogliano tutte le proprie energie vitali per riuscire ad amare e farsi amare. "L'io come lei" passa attraverso i piccoli gesti, i volti e le emozioni che queste moderne Giuliette mettono in atto per percorrere la strada verso il "grande amore"; ma passa soprattutto attraverso parole che le spettatrici pronunceranno raramente o mai nella vita. Ma quale donna al di là dello schermo può resistere all'identificazione con la propria eroina e sognare amori che s'innalzano come bolle di una *soap opera* ovvero un'opera di sapone?

Il sesso degli angeli

Una storia al femminile non necessariamente coincide con la storia di un'eroina, qualche volta si tratta di una fiction che ha come protagonista un "angelo salvatore" ossia un personaggio "neutro" la cui funzione è quella di muovere l'azione affinché l'ambiente o il vero protagonista della storia cambi rispetto all'inizio della narrazione. Un celebre prototipo di questa figura usata in sceneggiatura è Mary Poppins. Nella fiction italiana troviamo un esempio ne *Le ali della vita* la cui protagonista (Sabrina Ferilli) assiste e contribuisce al cambiamento prima di un gruppo di ragazze (nella prima serie) e poi di un ragazzo traumatizzato (nella seconda serie). Se sostituissero la Ferilli con un Raul Bova non si modificerebbe l'identificazione ed il flusso emozionale che il pubblico ha nei suoi confronti perché la protagonista non è una "vera" donna ma soltanto "un angelo salvatore" che soddisfa il pubblico femminile anche se, in realtà, nel sottotesto della narrazione passa l'idea che "l'angelo" pensa e agisce come un "eroe".

Amiche e nemiche

Grazie a *Sex and the City* tutte le donne hanno "trovato" delle vere amiche, grazie a *Desperate Housewives* hanno capito che non sempre le amiche sono sincere e, grazie alle fiction italiane *Amiche mie* - raro caso di serie televisiva pensata e scritta da due donne, Cristiana Farina e Paola Fossataro - e *Mogli a pezzi*, le donne al di là del teleschermo hanno capito che l'universo femminile rappresentato dalla fiction non sempre si riesce a chiudere all'interno di un cerchio rosa. Con le dovute differenziazioni, le donne protagoniste di questo genere di fiction vivono in funzione l'una dell'altra, sorrette dall'amicizia che dà forza ai personaggi costituendosi come motore di ogni loro azione fino ad arrivare al proprio obiettivo

Donne che la guardano

tematico. Il filone di questo genere di fiction sembra, dunque, voler rappresentare il desiderio più o meno inconscio di qualsiasi donna di poter trovare delle vere amiche in risposta, al di qua dello schermo, alla realtà dell'ambiguità del sentimento amicale che permette al massimo, come dice Carry in *Sex and the City*, di avere amiche-nemiche.

Lo "strano" caso di Maria Montessori

La fiction in due puntate *Maria Montessori una vita per i bambini*, attraverso il racconto biografico della grande pedagoga italiana, racconta la storia di una donna che oltre ad imporsi in un contesto fatto di soli uomini lotta per quegli obiettivi per cui ancora oggi molte donne sono costrette a combattere: il diritto di essere madre unitamente alla realizzazione professionale e la possibilità di poter essere felice accanto alla persona amata. La fiction, dunque, tocca argomenti ancora "scottanti" per le donne. Per i "signori uomini che fanno la tv" si è però trattato di uno "strano" caso: l'audience di questa fiction, circa sei milioni di ascolti nella prima puntata e quasi otto nella seconda puntata, ha eguagliato imprevedibilmente gli ascolti di altre storie a sfondo sociale - come ad esempio quelle sulla lotta alla mafia. I telespettatori, la maggior parte donne, evidentemente hanno dato credito a questa "eroina" eleggendola ad esempio da seguire e la fiction ha avuto successo. In fondo, oltre che ad intrattenere, una delle funzioni della fiction è quella di far sentire allo spettatore il proprio cuore che batte e, forse, per una donna il cuore batte sempre più forte. ●



Nella pagina a fianco:
Le protagoniste della serie televisiva
Sex and the City

In alto:
Margherita Buy, Elena Sofia Ricci,
Luisa Ranieri e Cecilia Dazzi in
Amiche mie, serie televisiva diretta
da Paolo Genovese e Luca Miniero

In mezzo:
Paola Cortellesi in *Maria Montessori
una vita per i bambini*
diretta da Gianluca Maria Tavarelli

A lato:
I protagonisti della serie televisiva *Beautiful*



Lettera a Juliette

Ti amerò sempre



di Barbara Massimilla

Nella foto:
Kristin Scott-Thomas, Elsa Zylberstein in
Ti amerò sempre Regia di Philippe Claudel



Cara Juliette,

penso che tu esista veramente, di sicuro non sei solo frutto dell'immaginazione dello scrittore e neo-regista Philippe Claudel. Lui in passato in qualche angolo del mondo deve averti conosciuta ed ascoltato con affetto la tua storia di madre. La scelta di darti il volto dell'attrice Kristin Scott Thomas è profonda e meditata, ho letto che da bambina perse il padre ed uno zio a causa di tragici incidenti. Forse anche per questo passato, Kristin riesce a dare il meglio di sé nel film *Ti amerò sempre*, nel quale Claudel, ispirandosi a te Juliette, narra, a me sembra, la capacità del femminile di immergersi nel dolore della perdita e di prendersi cura della memoria dell'altro anche oltre la morte.

Negli ultimi anni, fatti di cronaca ci hanno mostrato madri squilibrate che uccidono i propri bambini, magari malati o imperfetti, perché la loro esistenza costituisce una ferita narcisistica - eppure negano sino allo spasimo di averlo fatto, anche se inchiodate da prove schiaccianti, per evitare di scontare pesanti condanne. Per altri versi, molti di noi hanno sofferto per la vicenda di Eluana Englaro, domandandosi perché una famiglia non possa assumersi la terribile decisione di liberare un proprio caro da sofferenze inaudite, provocate da mali incurabili o dalle gabbie di una vita vegetativa, senza incorrere nel pubblico ludibrio e nelle perverse insinuazioni che un corpo-cadavere in stato vegetativo, come quello di Eluana, potesse essere ancora in grado di procreare.

Tu Juliette hai dato una risposta personale ed etica a tutto questo, con delicatezza e sensibilità, affermando la scelta di portare in silenzio la tua croce. Hai fatto il vuoto intorno a te - già quando il piccolo Pierre soffriva e le sue membra cominciavano a torcersi, soffocando e urlando dal dolore a causa della sua grave e inesorabile malattia - provando nel tuo animo quella caduta di senso che assume la vita quando sei colpito in modo devastante e tuo figlio sai che morirà. Il tuo bimbo di sei anni nei suoi ultimi attimi di vita scrive: "...triste come me senza di te mamma, voglio che tu non muoia mai, saremo sempre insieme..." Juliette, sentivi il morto che sarebbe diventato, sentivi dentro di te un dolore, come una grande mano



che ti dilaniava il ventre e il cuore e ti straziava dentro, allora l'hai portato via con te, dicono che l'hai rapito, ed è vero, l'hai portato via, l'hai messo al mondo e poi l'hai tolto. Vorrei incidere le tue parole su pietra, affinché la parte più ottusa della società, possa raccogliere le pieghe più nascoste dell'angoscia di una madre che sta per perdere quanto di più prezioso ha al mondo: "Una sera abbiamo fatto una grande festa nella casa Verde. Non riusciva quasi più a muoversi. Abbiamo cantato e riso. Mi ha letto tutte le storie che preferiva, e l'ho messo a letto. Gli ho detto che l'amavo tanto e che gli avrei fatto un'iniezione... l'ho abbracciato e tenuto stretto a me sino al mattino... dopo niente aveva più importanza... in un modo o in un altro ero colpevole, avevo messo al mondo un bambino condannato a morire, non avevo nulla da dire, spiegare, cosa spiegare, a chi? Spiegare è solo cercare delle scuse, la morte non ammette scuse, la peggior prigioniera è la morte del tuo bambino, da quella non si esce mai."

Juliette, sei uscita di scena con un gesto involontariamente da eroina... non facendo entrare nessuno nel tuo dolore. Hai protetto così col segreto la morte di Pierre. Ci fai intuire che in queste situazioni traumatiche soltanto una madre, un genitore, può decidere l'eutanasia, perché solo un genitore espierà gli inevitabili sentimenti di colpa legati al destino tragico che travolge un figlio, come tu sostieni: la peggior prigioniera è la morte del tuo bambino, da quella non si esce mai.



Juliette, hai preferito condividere il dolore solo con il fantasma del tuo bambino e il carcere è stato paradossalmente il luogo più adatto, nel silenzio della cella, lontano dai giudizi del mondo, anche perché la società aveva avuto con la tua condanna piena soddisfazione e poteva dunque lasciarti in pace.

Ha prevalso il silenzio, nella sua forma più nobile; quel silenzio che assume tutto al suo interno, anche l'immobilità della morte. Il dolore attraversa il silenzio ed impietrisce il volto. Il dolore che le donne per statuto interiore, sono predisposte naturalmente ad assorbire e a contenere, a tenere in gestazione nella loro psiche. Come nel quadro di Emile Friant, i corpi delle donne avvolte nel nero s'inclinano verso terra, come a voler penetrare nella tomba, descrivendo nell'immagine pittorica l'impressionante qualità femminile di stare nel dolore, di non separarsene. Ha vinto il bisogno di solitudine per proteggere il dialogo interno con Pierre, senza subire alcuna fastidiosa interferenza: nessuna voce estranea che spezza l'intensità del rapporto con il ricordo di tuo figlio. Si capisce che la comprensione dei familiari ti avrebbe aiutato, ma loro si sono fermati all'evidenza senza domandarsi perché una madre come te compie un filicidio.

I tuoi genitori e tuo marito ti hanno ripudiata. A tua sorel-

la, la giovane Léa, hanno detto che non esistevi più! I vecchi amici sapevano che non bisognava parlare di te, mentre ai nuovi, si diceva che Léa era figlia unica. Ma poi com'erano questi due genitori? L'immagine che mi sono fatta è di due persone piene di formalismi, rigidi ed anaffettivi, che guardavano alle loro figlie più come a delle bambole e non come a delle bambine. Difatti eri tu ad occuparti di Léa, a prenderla a danza per portarla in un bar confortevole a fare merenda, a raccontarle le favole (Il cielo e le stelle facevano danzare i loro chiodi d'argento e la luna saliva piena come il ventre di una donna), a suonare insieme il pianoforte, come fanno spesso le sorelle maggiori perché sono state delegate dai genitori o perché come nel tuo caso hanno una predisposizione innata a prendersi cura di un bambino.

Dopo quindici lunghi anni di carcere, la bella Juliette, il medico biologo, ritorna tra i vivi. Il dialogo col suo bambino morto sta per trasformarsi. L'assente, la camminatrice, come ti chiamavano le guardie, perché davi l'impressione di essere sempre altrove, mentre contavi i tuoi passi nel cortile triangolare circondato da muri, rimette piede nella società civile. "La solitudine fa male, la famiglia è importante e l'uomo non può stare solo", sono le parole di quel povero ispettore di polizia, il primo ad accoglierti,



quello con la fissazione del viaggio verso il fiume venezuelano Orinoco, che si domanda perché i comuni smantellino le fontane, perché il rumore dell'acqua dia fastidio alla gente, mentre lui è affascinato dal fiume che sogna di vedere, la cui sorgente non è mai stata trovata, "in un'epoca in cui si crede di sapere tutto". Per rinascere simbolicamente alla vita, l'acqua racchiude l'elemento base della rigenerazione... Le lunghe abluzioni in piscina insieme a Léa, rianimano i sentimenti di due sorelle che hanno patito un distacco forzato. In punta dei piedi Juliette, hai ritrovato il ricordo della piccola Lalà, il suo sorriso senza qualche dentino, la sua manina nella tua, ed è per quella bambina che hai deciso di tornare. Il dolore indicibile per il bambino morto all'interno di te, lascia il passo, come il fluire dell'acqua, al ritrovamento di una bambina viva, il ricordo di una sorellina, che si rispecchia anche nei volti delle due piccole figlie orientali adottate da Léa. "Non volevo un figlio dalla mia pancia" ti ha confessato Léa. Senza conoscere il segreto tua sorella ha dimostrato una solidarietà profonda essendosi inconsciamente negata l'esperienza della maternità biologica. Anche Léa, in tua attesa, viveva giorni di solitudine e segnava su un diario il tuo nome e i giorni che passavano senza di te. Léa, ha riaperto lo scrigno della memoria, e tu, in qualche modo

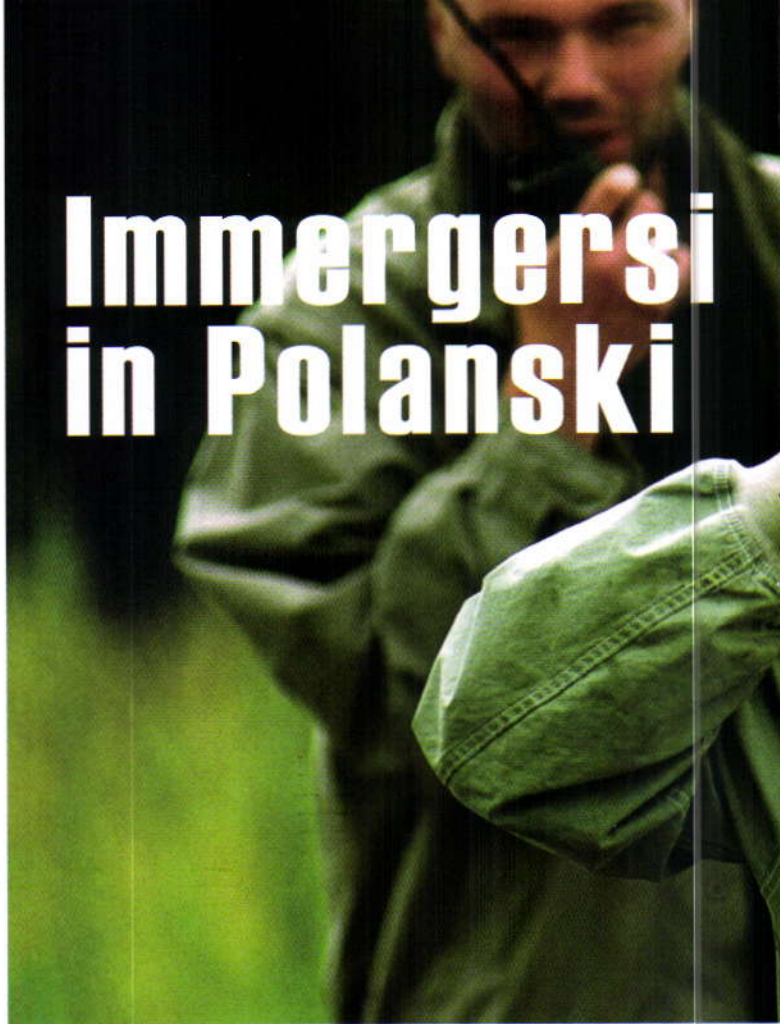
non ti sei opposta. La verità del tuo gesto è emersa, il nodo si è sciolto, e la donna murata nel suo silenzio, non è più rinchiusa in un'angusta cornice, il tuo corpo assieme a quello di Léa scivola accarezzato dall'acqua. Ed il rumore di pioggia ti raccoglie come uno scroscio di lacrime avvolge, dopo aver urlato a Léa, il dolore di quegli ultimi momenti con Pierre. Lunghi anni di solitudine e poi solo un istante per liberare quella voce che avevi imprigionato dentro di te. Finalmente la bella Juliette può ritornare a vivere. I tuoi amici non saranno più soltanto i libri, i libri che per te, nei lunghi anni di prigionia, erano di sicuro migliori degli uomini. Dopo averti rincontrata Léa rivela con rabbia ai suoi studenti che i libri allontanano dalla vita, che in fondo sono solo breviari, perché nessuno scrittore potrà penetrare mai l'animo di chi compie un omicidio. I libri velano il dolore degli uomini e offrono loro asilo, protezione. Nessuno scritto potrà sublimare fino in fondo l'esperienza del dolore. I libri come i film possono solo alleviare il dolore umano. Diversamente la condivisione degli affetti genera rinascite e trasformazioni, getta un seme nel futuro. E questo tu, Juliette, che sei madre, non puoi averlo mai dimenticato nemmeno nei lunghi anni in cui sei stata rinchiusa tra i muri del silenzio con i tuoi straordinari occhi liquidi e persi. ●

Curare una retrospettiva per il Torino Film Festival è l'occasione preziosa e unica di immergersi totalmente nell'universo umano e artistico di un grande regista. Dai primi impacciati contatti si instaura subito un clima intenso e particolare per cui si comincia a camminare con il passo dell'autore fino a potere cogliere caratteristiche della sua mentalità e del suo sguardo sul mondo di tutti e sul mondo particolare che la sua opera ha creato film dopo film. Nel caso di Roman Polanski, autore a cui il 25° Torino Film Festival diretto da Nanni Moretti ha dedicato una delle sue retrospettive, il processo è stato ancora più potente a causa dell'imponenza della sua statura, sia come artista che come uomo le cui esperienze e tragedie personali sono indissolubilmente legate alla sua fantasia. E' emerso prepotentemente il mistero della forza che ha permesso a Polanski di vivere fino in fondo periodi storici drammatici, vicende personali molto dolorose, attacchi mediatici di inaudita intensità nonché fasti e parabole di grande successo internazionale (ultima in ordine di tempo la celebrazione mondiale de *Il Pianista*, il film più premiato della storia del cinema insignito anche dell'Oscar nel paese in cui lui non può mettere piede per alcune vicende giudiziarie tuttora in corso). Per questo per il volume monografico che ha accompagnato la proiezione di tutte le opere del grande regista (splendide copie provenienti da tutto il mondo comprese le opere minori e eccentriche come le pubblicità e i videoclip) si è scelta la linea di individuare nelle parole di Polanski, proferite con grande essenzialità nel corso della sua carriera, un percorso di autointerpretazione. E l'esperimento è riuscito rivelando quanto il Polanski di oggi sia presente insieme al Polanski degli esordi in una continuità di pensiero e di opinione (sul cinema, sul mondo, sull'uomo) che è evidente e potente. A dispetto dei periodi, dei luoghi e degli ambienti che possono scandire la vita del regista in fasi molto distinte e diverse il suo pensiero è granitico e compatto nei decenni e, come ha giustamente osservato il suo produttore attuale Alain Sarde "si può dire che non abbia cambiato sguardo sulla sua opera e considera allo stesso modo tutti i suoi lavori."

Nel corso della grande ricerca che ha è stata fatta per la retrospettiva di Torino molto documenti sono riemersi anche se alcuni di essi non hanno poi trovato spazio nel volume (edito da Castoro Cinema). Tra questi un'interessante intervista a Polanski che dalla ormai sua Parigi degli anni Ottanta rievoca la giovinezza alla scuola di Łódź in Polonia: un compendio molto utile al lavoro di approfondimento del Torino Film Festival.

Sopra:
Mia Farrow in *Rosemary's Baby* (1968)
A destra:
Adrien Brody in *Il pianista*

Immergersi in Polanski



di Stefano Francia di Celle

Stefano Francia di Celle ha curato la retrospettiva dedicata a Roman Polanski nel 26° Torino Film Festival





Facevo parte del "clan Welles"

Conversazione con Piotr Kaminski
Parigi, ottobre 1983

Come sei finito alla scuola cinematografica di Łódź. Come è successo?

Per me quello di fare film era un sogno intimo da tempo, ma ai tempi della Polonia staliniana le opportunità di entrare in una scuola molto elitaria, in cui gli studenti godevano di molti privilegi, erano molto ridotte. In più c'era una condizione decisiva che giocava a mio sfavore: le mie origini sociali "negative": non ero né operaio né contadino...

Ma ci sei riuscito.

A quanto pare era meno importante di quanto credessi. Dopo il diploma superiore ho cercato di entrare alla scuola d'arte drammatica a Cracovia come attore, ma mi hanno rifiutato. Allora ho provato a Varsavia, con lo stesso risultato. A quell'epoca uno studente della scuola di Łódź mi ha ingaggiato in un film, il suo primo lungometraggio: era Wajda, girava *Pokolenie* (Generazione (t.i.) 1955). Mi sentivo sempre più vicino alla scuola, conoscevo alcuni studenti, lavoravo con loro, quindi mi sembrava meno inaccessibile. Ma c'era anche un altro fattore, il Teatro del giovane spettatore di Cracovia, da cui provenivo. Lì avevo incontrato Antoni Bohdziewicz, regista e professore della scuola, un uomo molto mondano, considerato un fervente ammiratore della cultura occidentale, che allora era molto malvisto dal regime. La sua posizione alla scuola, tuttavia, era molto solida,

perché era tra quelli che l'avevano fondata. A volte Bohdziewicz lavorava nel nostro teatro, mi ha notato e mi ha ingaggiato in un film girato dagli studenti della scuola: era il 1952. Quando non ho passato i due esami alle scuole d'arte drammatica, Bohdziewicz mi ha incoraggiato a provare qualcosa d'altro. Chi non rischia non ottiene niente, mi ha detto... Prima degli esami veri e propri a Łódź c'era una specie di esame preliminare in cui i professori della scuola esaminavano circa quattrocento candidati in diverse città, respingendo quelli che non avrebbero avuto alcuna chance. Alla fine mi sono trovato a Łódź con un centinaio di eletti, per sostenere gli esami che duravano dieci giorni. C'erano proiezioni e discussioni con diversi professori su film che avevamo visto, esercizi di recitazione, di disegno e alla fine un esame decisivo, davanti a una commissione. Ovviamente la materia principale era il marxismo-leninismo. Ero del tutto impreparato in quell'ambito, inammissibile, ma Bohdziewicz, che a quanto pare credeva nel mio talento, aveva ingaggiato una vera e propria battaglia con i membri della commissione che venivano definiti il "fattore sociale", cioè i rappresentanti del potere politico. Ha vinto la battaglia e sono stato ammesso. Inutile dire che non riuscivo a credere alla mia fortuna. Era il 1954, gli studi duravano cinque anni, sono uscito nel 1959.

Chi altro è stato ammesso con te, quell'anno?

Solo otto studenti, di cui due miei ex compagni di Cracovia: Wiesław Zubrzycki, un intellettuale cattolico, molto cosmopolita anche lui, e Janusz Majewski, architetto. Majewski ha finito la scuola e ha fatto dei film, Wiesław è stato espulso dopo il secondo anno. (...) La scuola era molto ricca, aveva più impiegati che studenti. Si lavorava su cose legate direttamente al cinema – regia, scenografia, musica ecc. – ma si studiava anche storia dell'arte, della letteratura. Poi c'era un organismo di produzione, perché a partire dal terzo anno si cominciava a fare film. C'era un piccolo teatro di posa in periferia, alcuni impiegati, elettricisti, macchinisti, un ufficio di produzione all'interno della scuola, sale montaggio, sale di proiezione. La cosa più stupefacente era che, malgrado questi privilegi, c'erano persone che non facevano niente: erano entrate nella scuola pensando di voler girare, ma messe di fronte alla reale possibilità di farlo, si scoraggiavano.

Com'è possibile che nella Polonia del dopoguerra, in un paese povero e devastato, si fosse creato un lusso del genere?

È semplice: Lenin aveva detto che tra tutte le arti, il cinema era la più importante per noi. Ovviamente la televisione non esisteva ancora. All'epoca si prendevano queste cose alla lettera, per fortuna. Il potere si rendeva conto perfettamente dell'importanza che avevano i film documentari e quelli di finzione e ci teneva a creare figure dirigenziali. Per questa ragione in quella scuola avevamo moltissima più libertà rispetto a tutto l'insegnamento superiore, rispetto all'intera Polonia.



Eppure, non si forzava la mano agli esaminatori per ammettere soltanto i "puri e duri".

Non fino in fondo, il mio esempio ne è una prova.

Perché la scuola era proprio a Łódź e non a Varsavia?

Varsavia era stata distrutta e le autorità avevano fretta. Volevano il loro cinema al più presto, dunque hanno optato per la città più vicina – a circa cento chilometri – che non fosse in rovina, per stabilirvi gli studi di produzione. La decisione che riguardava la scuola era solo una logica conseguenza. I nostri corsi si svolgevano tanto all'interno della scuola, quanto nel teatro di posa o nei laboratori "ufficiali". Erano i migliori corsi pratici che si potessero immaginare. (...) Visto che i registi erano numerosi, facevano lavorare tutti gli altri studenti, gli operatori, i produttori come tali ma anche come cosceneggiatori, attori. Si aveva a disposizione una quantità notevole di pellicola. Del resto, quello che si pretendeva da noi, fin dal primo anno, era una domestichezza assoluta con le tecniche fotografiche. Si passavano settimane là dentro, si producevano tonnellate di fotografie, più o meno riuscite; quelle di Zubrzycky erano davvero malfatte ed è proprio in questo che si è fatto bocciare.

Parlavi di proiezioni di film durante gli esami, suppongo

che facessero anche parte dei corsi. Ma il repertorio cinematografico della Polonia staliniana era tutto meno che appassionante. Che cosa vi facevano vedere?

Grazie al carattere elitario della scuola, vedevamo tantissime cose, per la maggior parte opere che, in effetti, non rientravano nel repertorio comune, accessibile a tutti. La scuola aveva accesso alla Cineteca nazionale e noi ci davamo alla pazzia gioia. Ci bastava riempire un formulario e addurre una ragione qualsiasi per ottenere tutto quello che volevamo. (...) In questo modo la "classe" cinematografica polacca non ha conosciuto lo stesso isolamento toccato per esempio agli scrittori o ai pittori, che solo nel 1956 o anche dopo hanno scoperto i frutti di un decennio della cultura occidentale. Per noi Orson Welles, Kurosawa e Buñuel erano normale amministrazione. Personalmente appartenevo al "clan Welles", ma c'erano quelli del neorealismo, o del cinema sovietico dell'epoca eroica. Un compagno che ne faceva parte, Roman Hajnberg, diceva di avere visto *Ciapaiev* tit. it. - tit. or. *Capaev* (1934, di Georgij e Sergej Vasiljev) venticinque volte...

L'atmosfera della scuola in quegli anni è entrata nelle leggende popolari...

Non senza motivo: era veramente unica, un insieme di cir-



Nella pagina a fianco:
Barney Clark in *Oliver Twist*
In alto a sinistra:
Roman Polanski e Barney Clark
sul set di *Oliver Twist*
In basso a sinistra:
Harrison Ford e Roman Polanski
durante la lavorazione di *Frantic* (1988)
In alto a destra:
Sydne Rome e Marcello Mastroianni
in *Che?* (1972)
A sinistra:
Sharon Tate e Roman Polanski in
Per favore non mordermi sul collo (1967)

costanze straordinarie. La scuola era un'enclave, un'oasi di pace politica, culturale, intendo, perché a parte questo, vi regnava tutto meno che la pace. Se escludiamo le eterne lezioni di marxismo-leninismo, tutto convergeva verso un unico fine, la formazione efficace di professionisti. Era l'unico criterio, anche se, per soddisfarlo, bisognava chiudere un occhio sulla forma. Invece di andare a lezione, gli studenti passavano spesso il tempo nelle sale di proiezione; poi c'era la scala, un'enorme scala in legno, l'epicentro della scuola. Si dice che il cinema polacco del dopoguerra, la scuola polacca di cinema, sia nata su quella scala, grazie a essa. Per completare l'immagine bisogna aggiungere che in fondo alla scala c'era un bar. Tutta la vita della scuola si concentrava attorno a quei due posti e se a una certa ora non c'era una proiezione – cosa che accadeva molto raramente – gli assenti bisognava cercarli qui. Si beveva birra, si discuteva, si litigava. In continuazione.

Non sentivate davvero in alcun modo la presenza della realtà politica?

Sì, ovviamente. C'erano i corsi di politicizzazione, partecipavamo alle esercitazioni militari, come tutti. Era il periodo in cui le "forze imperialiste" preparavano la terza guerra mondiale, come è noto. La nostra visione dell'arte era condizionata profondamente dall'ideologia circostante. Si discute-

va senza sosta sulle virtù della "sostanza" e sui vizi della "forma", visto che il formalismo era un peccato imperdonabile. Avevamo anche un delatore tutto per noi, un certo Czarniecki, di funesta memoria, con cui il mio miglior compagno di quell'epoca, Andrzej Kostenlo aveva avuto qualche seccatura. Lo stesso Czarniecki, come spesso succede, è stato coinvolto nella liberalizzazione, nel '56. Un altro tipo molto bizzarro era Arct, completamente posseduto dall'ideologia. È finito in manicomio due volte, ma al ritorno, ha ripreso tranquillamente la sua attività, perché aveva sofferto "per la causa"! Ha finito per suicidarsi.

Come si è svolta la crisi del '56 a scuola?

Un po' come dappertutto, si bruciavano le tessere del partito, si sono presi d'assalto i dossier segreti del servizio del personale, fonte di ilarità per giorni. Il capo del personale è caduto ed è diventato responsabile dell'approvvigionamento alla mensa: era il posto perfetto per lui, aveva trovato la sua vera vocazione. ●

Da Piotr Kaminski, Roman Polanski. "Je faisais partie du "club Welles", "Avant-Scène Cinéma", n. 317-318, dicembre 1983, pp. 19-22 (tr. inglese in Paul Cronin (a cura di), Roman Polanski. Interviews, Jackson, University Press of Mississippi, pp. 95-99.)
Traduzione di Federica Niola



Uno scaltro professionista della notizia stampata assesta ad un giornalista in erba -con il quale ha avviato un personale scambio di pezzi di cronaca locale per comprovata esperienza in contropartita- una lezione sulla "giusta distanza", quella che chi scrive deve mettere tra sé, la notizia e le persone coinvolte nei fatti. Se sei troppo vicino non lo puoi scrivere un buon pezzo, se sei troppo distante nemmeno, perdi il pathos in misura dell'empatia, ma questa chiave e la ragione del titolo arrivano solo nel bel mezzo della storia.

P: Una giusta distanza è anche quella tra le due parti del film, che raccontano il passaggio da una irrazionale, intensa storia d'amore alla cronaca di un delitto e di una indagine. Persino le condizioni climatiche sembrano partecipare: un sole deciso o la pioggia scrosciante accompagnano l'incontro fra Mara e Hassan, ma dopo ritornano la nebbia e i diversi gradi d'ombra, fino al buio profondo.

E: Il film si apre con l'immagine della protagonista che arriva a Concadalbero, una località qualunque del Nordest italia-

no: Mara è la supplente della maestra elementare del paese costretta da uno stato di follia senile a lasciare il ruolo di tutta una vita. La giovane donna scende dalla corriera e si avvia col suo slacciato cappottino rosso, un bagaglio neanche troppo grande che si trascina da sola, mostrando una serena sicurezza di sé, lo sguardo dritto, aperto, curioso; una bellezza chiara e inequivocabile come una giornata di sole appunto. Nelle scene che seguono del sistemarsi nell'appartamento in affitto, la comunicazione diretta e gentile con tutte le persone che via via incontra, il linguaggio del corpo e il linguaggio reale della donna, delineano una persona estroversa, priva di schermature o di reticenze emotive.

P: E spontanea, come in quella scena bellissima in cui parlano della comunicazione tra le api e lei ridendo dice "è romantico come modo di comunicare... si toccano!". Mara è una donna libera e sconosciuta, che viene da fuori e che continuerà a viaggiare oltre; è un'immagine nuova, resa benissimo dall'interpretazione della Lodovini, senza però dimenticare



dialogo tra
Emanuela Ferreri e Paolo Izzo

La distanza del desiderio

che un merito va sicuramente riconosciuto anche a Doriana Leoneff, co-sceneggiatrice del film, che ha già raccontato donne “nuove”, come la Rosalba di *Pane e Tulipani*. Insomma, l’arrivo di Mara è oggetto dell’attenzione di tutti (“e a Concadalbero ci fu finalmente qualcosa di cui parlare... e su cui litigare”): attrazione e invidia, circospezione e bramosia sono i suoi primi ospiti. Anche Hassan la nota subito, ma nel suo sguardo c’è una anticipata rassegnazione: sebbene siano entrambi “stranieri”, tra loro c’è troppa diversità, troppo dislivello. E poi ci sono gli altri, gli “indigeni”...

E: L’immagine adulta, l’autonomia della donna, viene tradotta o letta solo come una plausibilità di condotta scontatamente libertina, eppure è un’insegnante, una lavoratrice impegnata in cause solidali. In quell’ambiente piatto, chiuso, ripetitivo e codificato, l’estraneità di Mara viene messa alla prova e la sua persona è ridotta ad uno stereotipo sessuale. È continuamente osservata, spiata, corteggiata o semplicemente avvistata, avvicinata e rimessa a distanza.

P: Tutto questo si chiama “normalità”. L’immagine dello sconosciuto quasi sempre attrae ma respinge allo stesso tempo. Se non si ha una sana identità interna, si tende ad attaccarla perché diversa. Mara, al contrario, finisce per innamorarsi proprio dell’altro straniero, Hassan, il tunisino che gestisce un’autofficina e che in paese ha anche una sorella con tre figli e un cognato marocchino che fa il cuoco di piadine... Se ci sono due parole che io abolirei dal linguaggio sono integrazione e tolleranza, perché sottendono sempre la superiorità di uno rispetto all’altro: invece, non c’è nessuno da integrare al Noi e niente di culturalmente diverso da “tollerare” nella maggioranza uniforme. Ci sono soltanto persone capaci di essere “umani” e di realizzare la propria fantasia e identità e persone che non lo sono e che si accaniscono contro ciò che riesce agli altri, contro la vitalità di quelli. È l’identità altrui che fa veramente paura a chi ha fallito la propria. Essere stranieri o autoctoni non è questione di nazionalità, documenti e permessi di soggiorno, non deve riguardare

origini e religioni o colore della pelle: dovrebbe essere una faccenda esistenziale e di mondi interni, questi sì profondamente diversi, che spesso ci rendono incompatibilmente distanti, ma che anche possono unirci, perché è nella diversità che sta tutto il fascino, non nell'omologazione degli "uguali".

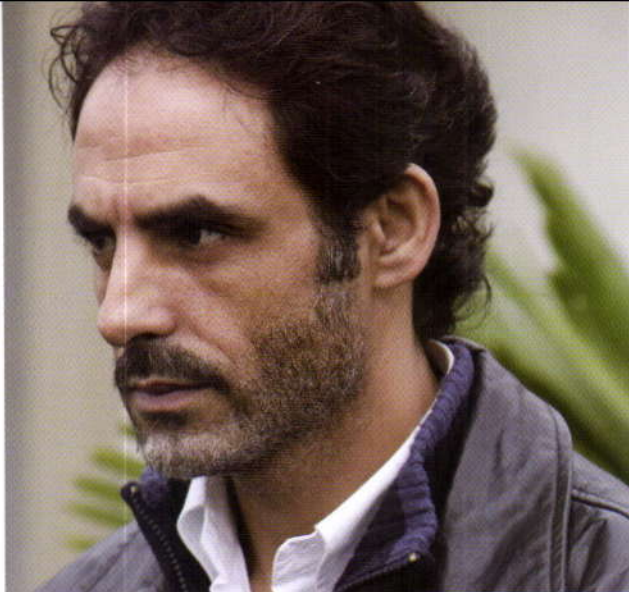
E: Dall'immagine della donna estranea e libera, passiamo all'immagine dell'uomo straniero che si conquista una difficile libertà. Entrambi sono oggetti del desiderio, in una comunità bloccata, soffocata, stereotipata, e quindi potenzialmente amorfa e repressa, Mara e Hassan ostentano la fortuna d'un legame d'amore che scardina l'ordine sociale e sottrae così gli oggetti del desiderio ai desideranti incapaci d'ammettere d'esserlo.

L'estranea e lo straniero sono costretti a dimostrare sempre, in anticipo, la propria integrità e addirittura una statura morale più elevata degli autoctoni, ma i loro valori e i loro principi non devono mai essere riconosciuti esplicitamente come i loro, se risultano positivi ed apprezzabili sono considerati in prestito dalla comunità ospitante, un riflesso della civiltà locale. Le scene del film dove si raccontano banali avvenimenti di sopruso e arroganza contro i lavoratori stranieri, lo sfruttamento degli immigrati, come la fatica di Mara a non cadere nelle trappole della malizia che l'attornia e dei tentativi di seduzione che insistentemente le vengono rivolti, sono tutte esemplari.

Il pregiudizio è sovrano nelle relazioni sociali, nell'interpretazione e nell'applicazione delle regole dettate per il comportamento, sia ordinario sia straordinario, tutti i giorni o di fronte ad avvenimenti eccezionali. L'amore e la morte di Mara sono casi clamorosi, dirimpenti, dai quali tutta la comunità si difende e tenta di riorganizzarsi recitando se stessa secondo uno scontato copione.

P: Lo dicevo all'inizio: il film è come diviso in due, anche se ben amalgamato. Da un lato c'è la spontaneità irrazionale del rapporto d'amore e dei suoi due protagonisti; dall'altro c'è quella che chiamo la "società del profitto e dell'approfitto". In quest'ultima, tutto diventa un oggetto da comprare, da possedere, da "scopare". La moglie si sceglie su un catalogo online di donne dell'Est, la compiacenza di una donna si compra con i biglietti di un viaggio a Sharm El-Sheik e persino la riconoscenza si può esprimere soltanto a suon di quattrini... Così diventa tutto banale, normale e dietro, a volte, può nascondersi la violenza vera: soprattutto se si realizza, per esempio, che la festa di addio al celibato rappresenti l'ultima possibilità di essere liberi!

E: E' qui, in questo coacervo di vicende e vicendole che una sfilza di giuste distanze da calcolare balzano all'occhio di Giovanni, il giovane giornalista in prova, e all'occhio di chi guarda il film: cos'è immorale al limite del reato? Cos'è oltraggioso per la vita e la privacy di una donna: spiarla di nascosto, dalle finestre, via internet, mentre cammina o guida per strada, o offrirle palesemente un regalo indebito, la cena fuori, la vacanza, l'accondiscendenza su una transazione economica, le rate dell'auto, un bracciale d'argento come



pegno d'amore?

Comportamenti che tendono ad un limite sensibile, quello tracciato attorno al desiderio erotico, quando e come si tramutano da tentato approccio sessuale a tentata relazione e conoscenza, confidenza e riconoscimento dell'altro?

Se il ragazzo non avesse spiato le e-mail tra Mara e la sua amica invidiosa? Se qualcuno avesse anche quella notte spiato dalle finestre? Quando misconoscere le relazioni o i comportamenti reali diventa omissione e colpa in una comunità? Sono tutte questioni di giusta distanza.

P: Per me la più giusta e sana distanza è proprio quella che c'è nel rapporto donna uomo che, per dirla con Massimo Fagioli è, o almeno dovrebbe essere, "realizzazione di identità". I personaggi di Mara e Hassan stanno proprio a dimostrarlo, anche se poi il regista Mazzacurati decide che questo costerà loro la vita stessa, ma per fortuna non è sempre così... Mara capisce che quell'uomo che la spia sotto la pioggia, lo fa perché la desidera. Hassan capisce che se ami davvero una donna devi anche sapere lasciarla andare. Mara cucina il cous cous e si veste da odaliska. Hassan recita per lei i versi di una poesia araba ("come anima inseguita da ombre, aspetto tremante che il sole arrivi") e le regala un bracciale prezioso, che "se non lo tieni tu, non vale niente"... È come se entrambi ritrovarono la propria identità, scoprendo quella dell'altro, grazie al rapporto.

Indagando sulla morte di Mara, Giovanni metterà a fuoco invece una... ingiusta distanza, quella che viene dal pregiudizio, dall'ipocrisia e da quella invidia che diventa anaffettività e che può arrivare a uccidere pur di annientare la vitalità altrui. Sarà proprio il giornalista in erba, accantonando per un attimo i consigli di quello senior, a inchiodare l'avvocato di Hassan, un difensore d'ufficio che non l'ha mai difeso, mai supposto innocente, pretendendo addirittura da lui una confessione per omicidio passionale: "Allora, per lei avvocato, la colpevolezza o l'innocenza dipende dall'etnia delle persone?".

E: E' interessante anche il commento di Giovanni sull'assassino, arrestato quasi due anni dopo mentre in casa tiene un figlioletto in braccio: "sembrava che aspettasse, quasi per lavarsi la coscienza...". Una frase come questa dice tutta la cruciale difficoltà di voler comunicare un tratto d'umanità dell'assassino senza però che diventi una scusa, o che possa essere interpretato come un'indulgenza che non si può offrire a qualcuno che ha ucciso, non si è costituito, ha occultato il cadavere lasciando che venisse incolpato un innocente che poi si è suicidato in carcere. Umanizzare l'assassino signifi-



Paolo Izzo

Nato a Napoli nel 1970, vive e lavora a Roma. Scrittore, giornalista e attore (per diletto), di professione è assistente di volo. Ha già pubblicato i romanzi *Il ladro di emozioni* (Memoria Ed.) e *Il dentro del suono* (best seller di Ibiskos Editrice Risolo con cinque ristampe), la silloge di poesie *Donna Uomo* (con Antonella Pozzi) ed è appena uscita la sua raccolta di racconti *Dopo le nuvole*, sempre per i tipi della Ibiskos, che in poche settimane è arrivato alla seconda edizione. Scrive tra l'altro su *Quaderni Radicali*, *Left* e *Il Sogno della Farfalla*. *La donna della caverna* è il titolo di uno dei racconti di *Dopo le nuvole* ed una delle immagini più belle e dense tra quanto l'autore narra in testi "dimora" di senso e di esperienza. La scrittura di Paolo Izzo rivela un ritmo proprio, tra andata e ritorno, dentro e fuori, sopra e sotto, qui e altrove, un ritmo che a volte può dirsi meglio una pulsazione tra sé e nell'altro, tra occhi aperti e occhi chiusi, tra "momento" e "posizione" d'identità.

"Forse ti schiaccerò, sogno, come un'arancia, sull'immagine di lei. Un nuovo rosso su un addio vermiglio. E andrete via entrambi. Insieme.

Oppure caverò le fiamme da queste vene per bruciarti. E andrete via noi due. Insieme.

Ancora scava nel petto l'aria ispirata a litri, quando sei arrivato, sul limitare della mia alba giornaliera. Ancora tossisce il mio inconscio, per il tuo passaggio acre. Non so che ne sarà, delle mie dita. Se le piegherò intorno alla penna o le stringerò sulla tua gola saccente. Ma questa goccia salata, te lo giuro, non arriverà fino a terra: avrò saputo, prima di allora!"

Ed infine c'è *Scinè*, che come il buon auspicio: "arriva in sogno e ci racconta le nostre vite, quando non sappiamo leggerle da soli".

I libri **Ibiskos Editrice Risolo** li trovi anche da:

Le Storie - Libreria Bistrot, Via Giulio Rocco, 37/39 - 00154 Roma - www.lestorie.it

Oppure on line: <http://www.ibiskoseditricerisolo.it>

La giusta distanza

Regia: Carlo Mazzacurati

Sceneggiatura: Carlo Mazzacurati, Dorian Leondeff, Marco Pectenello, Claudio Piersanti

Produzione: 2007, Fandango Rai Cinema

Interpreti principali: Giovanni Capovilla (Giovanni), Ahmed Hafiene (Hassan), Valentina Lodovini (Mara), Fabrizio Bentivoglio (Maurizio Bencivegna), Giuseppe Battiston (Amos).

ca non farne un mostro, ovvero non rimuovere e non espellere la concreta realtà del male dal contesto a cui appartiene proiettandola per forza, a qualunque costo, al di fuori dall'ordinario e del tangibile. Anche questa è una faccenda di giusta distanza, difficile da prendere e mantenere per chi fa il mestiere di scrivere notizie di cronaca nera, ma anche per chi scrive romanzi o crea immagini filmiche.

P: A proposito, mi torna in mente la vicenda trasversale al film, quella del serial killer dei cani, che agisce sulla coscienza di Giovanni come una sorta di depistaggio. Non riuscendo a credere che Hassan possa aver ucciso la donna amata, cerca di considerare la plausibilità della follia omicida, della mostruosità irrazionale, collegandolo allo sconosciuto serial killer che massacrava cani nella stessa zona circostante. Si dovrà rendere conto, Giovanni, che non è nell'irrazionale che sta la mostruosità, ma nel razionale comportamento di chi riesce molto abilmente a nascondere il proprio delitto...

E: Nei titoli di coda si avverte il pubblico che non sono state commesse violenze sugli animali mostrati nel film, e non ci sarebbe neanche da citarla l'estraneità a fatti violenti realmente accaduti su esseri umani, in quanto il richiamo a quello che succede continuamente è del tutto palese. Il rispetto degli animali appare spesso come una traslazione del mancato rispetto per la natura degli esseri umani. Quello che non riusciamo ad accettare del genere umano spesso lo proiettiamo sugli animali e perfino sugli "alieni", ovvero su altre forme di vita sconosciute. Saremo anche fatti della stessa materia dei sogni, o altrimenti non avremmo inventato il cinema, ma pur sempre restiamo animali che oltre a sognare desiderano e agiscono concretamente in un esistere vulnerabile. Non si esce da questo vincolo di specie in alcun modo... Alcuni di noi provano a scriverci attorno.

P: Per me la nostra differenza dagli animali sta tutta lì, nella nostra capacità di immaginare, di sognare, di essere creativi: gli animali non fanno niente di inutile, gli esseri umani invece sì. E questo viene dal fatto che noi abbiamo il pensiero non cosciente, che se si ammala ci può rendere simili ad animali. L'arte, la letteratura, il cinema raccontano la realtà trasformandola; se non la trasformano sono anzi piatti, senza profondità. *La giusta distanza* è fatto bene, è pieno di immagini che superano le due dimensioni dello schermo cinematografico, che vanno al di là e più giù, facendo scoprire a chi guarda il film la dimensione interna propria e dei protagonisti della storia. Un buon film riesce a dire molto al e del nostro inconscio, per questo abbiamo scelto *La giusta distanza* per parlarne con **EIDOS**.

E: C'è una scena cameo con la quale scegliamo di chiudere il dialogo sul film: la vecchia maestra ammatita, slegato lo zatterone che scorre da una sponda all'altra del Po, scivola sull'acqua di notte, sotto lo sguardo attonito di tutti i concittadini di Concadalbero riuniti a festeggiare il lieto evento di una futura nascita. Giovanni lascia passare, non ne fa una notizia perché la giusta distanza è anche il pudore per la sorte e il rispettoso affetto per la donna che è stata la maestra di tutti e la sua ●

Bill Viola

Tempo ed Immagine per rappresentare Visioni Interiori

di Leonardo Albrigo





Si potrebbe dire: "Andiamo a vedere delle Emozioni" oppure "C'è una mostra in cui è possibile Emozionarsi con la visione delle opere". Bill Viola è un videoartista americano di 58 anni, uno dei primi negli anni '70 a realizzare video arte. Sin dall'inizio si serve delle tecnologie più avanzate per realizzare video e video installazioni che non si rivolgono ad un pubblico specialistico, elitario, ma a tutte le persone che dispongono di curiosità, interesse e pazienza a lasciarsi coinvolgere e ad immedesimarsi in opere che toccano la dimensione emotiva profonda prima ancora di quella intellettuale fredda. Con questo non ci si riferisce ad opere semplici, ad effetto, perché invece i temi trattati sono quelli complessi della vita dell'uomo: la vita appunto, la morte,

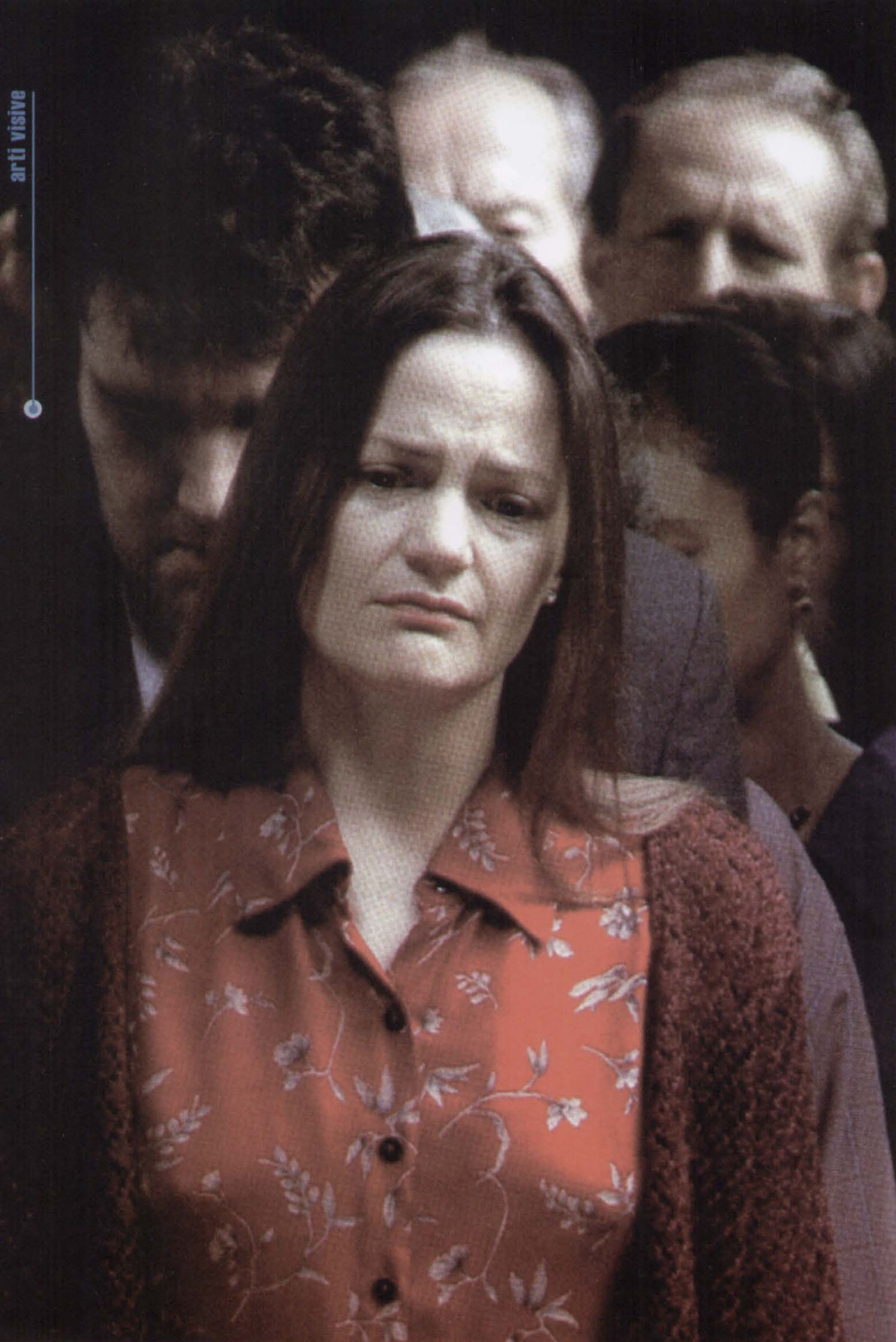


cosa c'è dentro e fuori l'esistenza, cosa c'è dopo la vita, come albergano in noi i sentimenti fondamentali del dolore, della gioia, della paura, dell'amicizia, del dubbio. La fruizione delle opere, delle immagini che scorrono richiede al visitatore-spettatore un tempo lungo (16 minuti, 30 minuti, 130 minuti), non perché le sequenze del racconto siano scandite da un classico ritmo narrativo filmico ma perché Viola intende catturare l'attenzione dello spettatore con molta lentezza, vuole arrivare in profondità, desidera che il contenuto emotivo sia distillato secondo un tempo diverso da quello del visitatore che in una mostra consuma le opere secondo un tempo stabilito dal visitatore stesso. Le persone d'innanzi alle installazioni sono assortite, ognuno è concentrato e silenzioso nel seguire tutto il video, s'intuisce che si stabilisce un rapporto immediato e personale con il contenuto dell'opera. Lo spettatore è commosso ma anche spaesato: "Spaesando lo spettatore, lo si porta fuori dal mondo, collocandolo non in una passività inerme, dove non si formulano domande, ma al contrario in un luogo dove egli possa meditare" (Chris Townsend, *L'arte di Bill Viola*, Mondadori).

Alla mostra *Visioni Interiori* di Bill Viola a Roma (21 ottobre 2008- 6 gennaio 2009), curata da Kira Perov, sono state presentate 16 installazioni video: "Un viaggio creato per chi è alla ricerca del Sé" (Kira Perov). Un percorso che rappresenta il corpo che è disponibile ad essere bruciato o annegato per poter morire e rinascere e rinnovarsi (*De Crossing*). Un corpo, un Io che nella propria solitudine, è immerso negli elementi fondamentali della natura: acqua, foresta, fuoco, terra desolata.

Il Sé nasce e rinasce in continuazione (*Departing Angel*). Non solo Visione e Visionarietà di temi eterni ma anche il sottilissimo e particolare indagare la nascita e lo svilupparsi di emozioni: il dolore, il ridere, il piangere, la sofferenza, la gioia (*Anima*





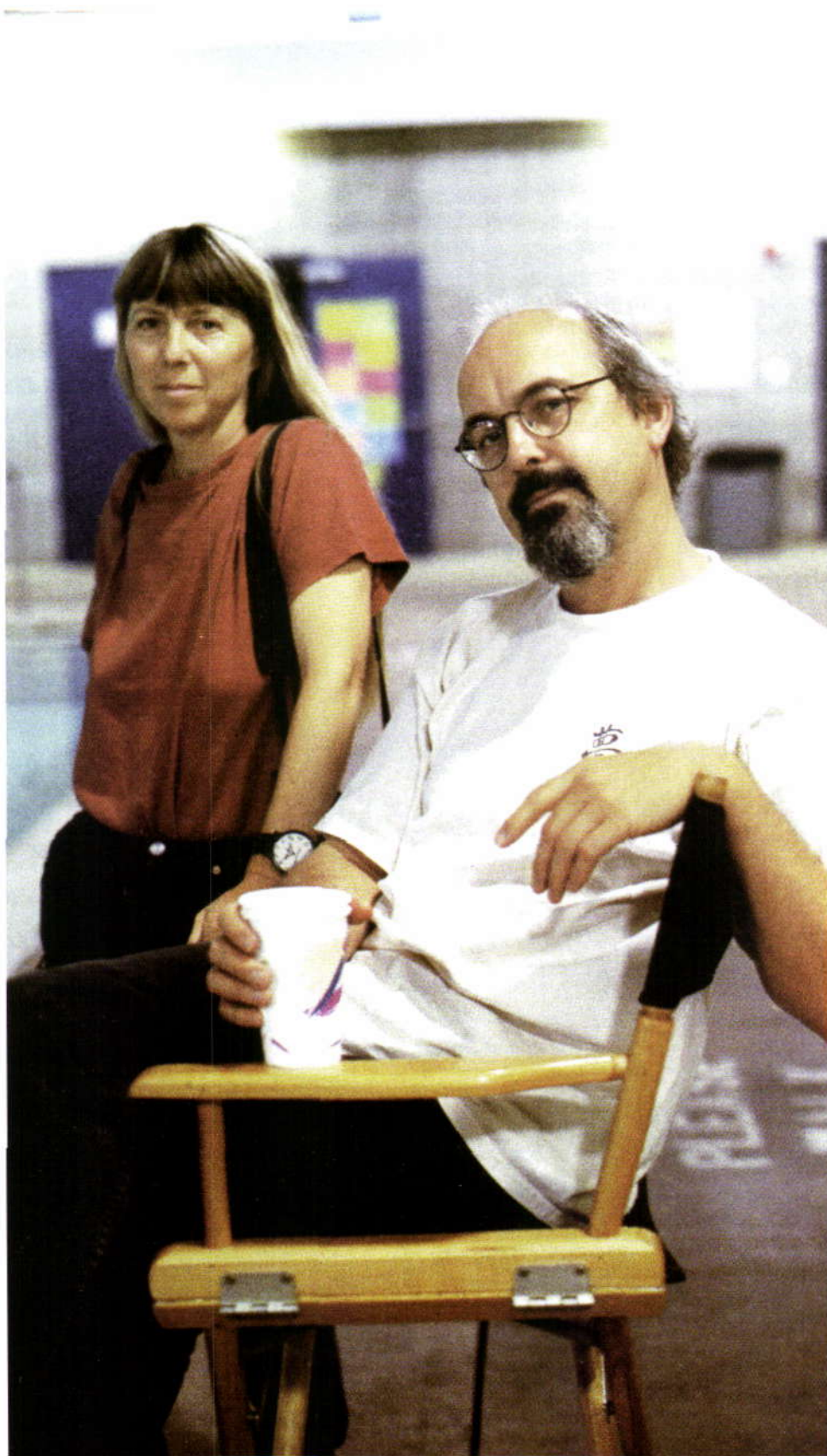
Dolorosa). E' arte contemporanea quella di Viola ma allo stesso tempo è un'arte che si riferisce alla storia dell'arte classica, rinascimentale.

In *The Greeting* l'autore si rifà a Jacopo Carlucci detto il Pontormo, che dipinge la *Visitazione* nel 1528. Bill Viola raccontando l'origine di questo suo lavoro video, afferma che il tutto è scaturito un giorno che era in strada a Long Beach e, vicino ad una cabina telefonica, ha visto due donne che parlavano. Ma poiché lui era in macchina con i finestrini chiusi, non poteva sentire che cosa si dicevano. Poi d'un tratto una delle due spalancò le braccia e si strinsero con affetto. Dunque un episodio visto in strada si sedimenta come immagine nella memoria di Viola, che in seguito ritrova quel gesto, quell'evento, nella *Visitazione* del Pontormo. *Greeting* è un episodio girato in 45 secondi, e poi dimostrato in una dilatazione temporale che lo trasforma in un'azione di 10 minuti.

Ciascun attimo infinito di quello sviluppo è una monumentalizzazione dell'incontro. Viola non racconta Pontormo, né raffigura le due donne di Long Beach, ma converte una sua intima, personale, irraggiungibile sensazione facendo appello a quella memoria collettiva, quel luogo comune visivo e riconduce un occidentale a ricordare la *Visitazione* di Maria ed Elisabetta come immagine emblematica di qualsiasi incontro (V.Gravano, *Visioni Anadiomene*).

"Nella cultura di oggi, una delle sfide maggiori, necessaria e urgente dal punto di vista politico, è come portare le facoltà analitiche a influire sul linguaggio fisiologico e percettivo dell'immagine, che è un evento e non un oggetto, in continuo mutamento, vivente e in crescita" (Intervista di Jorg Zutter a Bill Viola, Catalogo della Mostra, Giunti). ●

Foto della mostra di Bill Viola:
Visioni Interiori
a cura di Kira Perov
tratte dal catalogo della mostra (Giunti)
Palazzo delle Esposizioni, Roma



Sopra: Bill Viola e Kira Perov
Nella pagina a fianco: *Observance* (2002)

Louise Bourgeois

e il potere risanatore dell'Arte

di Renata De Giorgio

Louise Bourgeois è una celebrata scultrice franco-americana approdata recentemente al Museo di Capodimonte con una grande mostra antologica, la prima in Italia dopo la consacrazione alla Biennale di Venezia del 2003. La sua biografia artistica si sviluppa in poche tappe di un percorso che ha inizio negli studi accademici in Francia, dove nasce nel 1911, nell'emigrazione a New York e nell'incontro con i surrealisti immigrati negli States fino alla scelta della scultura come linguaggio espressivo prevalente e all'impegno in una sperimentazione permanente, inquieta e provocatoria. I ricordi dei primi anni dell'infanzia e dei genitori restauratori di arazzi hanno attraversato con lei l'oceano continuando a ossessionarla prima come un'inguaribile malattia dell'anima poi come una matrice inesauribile di creatività dolente e risanatrice: *"Tutto quello che produco è ispirato alla mia infanzia che per me non ha mai perso il suo sapore magico il suo mistero il suo dramma. Ogni giorno devi disfarti del tuo passato, oppure accettarlo, e se non ci riesci diventi scultrice"*. Per la Bourgeois farsi ispirare dagli esordi della vita vuol dire immergersi, nel male e nel bene, in esperienze sensoriali istantanee, preverbal, prelogiche, protomentali nelle quali la fame la sete il dolore il bruciore il desiderio accadono prima nel corpo e lo segnano. *"Giacché le paure del passato sono collegate alle funzioni del corpo, esse riappaiono*

A destra: Louise Bourgeois in un costume di latex da lei progettato e realizzato davanti alla sua casa a New York, 1975

attraverso il corpo. Per me la scultura è il corpo. Il mio corpo è la mia scultura". Questa forte identificazione tra il suo corpo e la sua arte ha finito per diventare l'unica identità possibile per lei che, da convinta femminista forte del potere della sua mente creativa, ha così dato ascolto e materializzato nelle sue creazioni il rifiuto verso le patite costrizioni della cultura borghese, verso il mansionario di una società maschilista e repressiva. Come dire che l'arte non può credere alla supremazia meramente storica del maschile sul femminile, ha la forza per rovesciarla ritornando alle origini dove tutto ritrova connessione e viene infranta l'illusione di separare il bello



dal brutto, il sistema del bene dal sistema del male, il confine dell'Io da quello dell'inconscio, la cultura dalla natura. Le sue sculture sono ispirate alla rottura di ogni schema e alla ricreazione-creazione di nuove forme forgiate direttamente dai bisogni e dai desideri, un'arte poetica che rifugge l'imitazione. La scultura è stata così l'approdo del suo Sé prometeico, è diventata il suo vero corpo, il corpo di un'arte desiderante che richiede di applicarsi ad oggetti materiali, tangibili e visibili, che occupino spazio nel mondo e che "formalizzino" paure delusioni speranze bisogni e desideri, li conservi e preservi in una dimensione atemporale, in forme che acquistino la forza di nuovi archetipi da consegnare all'eternità. Un'arte dunque visionaria e vitale fino all'onnipotenza ma inevitabilmente radicata nelle molte declinazioni del dolore e dell'angoscia legate alle vicende personali dell'artista: l'isolamento, l'abbandono alla nascita - *"Nacqui il giorno di Natale, rovinando la festa a tutti quanti...mi piantarono in asso...è quindi un senso di sconfitta che motiva il mio lavoro, una volontà di rimediare al danno che è stato fatto"*- l'impotenza sancita dal padre che, dopo aver ricavato dalla scorza di un mandarino un pupazzetto con il pene eretto, aveva detto ai suoi commensali: *"mi dispiace che mia figlia non possa esibire una simile bellezza. Lei, è ovvio, li non ha granché"*, la delusione e il tradimento di quest'uomo dal cuore

Nella pagina a fianco: Maman, 1999
Bronzo, acciaio inox e marmo
Collezione privata, New York





malato che imporrà la convivenza con la bambinaia, divenuta sua amante, alla madre e ai figli. Le sue creazioni le permettono di rivivere le antiche paure, le molte ossessioni, le molte sofferenze: *"Il dolore è il soggetto di cui mi occupo. Dare significato e forma alla frustrazione, esorcizzare fa bene, cauterizzare, bruciare per guarire. La mia arte è questo e lo so fare bene. L'arte è per me una discesa in profondità per risolvere i miei problemi, è al servizio di una ricostruzione di me stessa, di un autorisarcimento che si estende a tutta l'umanità. I miei soggetti sono universali"*. La funzione riparatrice dell'arte, di kleiniana memoria, è ossessivamente testimoniata dai suoi corpi composti da pezzi di stoffa ricuciti insieme con l'ago e il filo, risanati dalla frammentarietà del vivere e dalle ambivalenze del sentimento: una forma di guarigione, a me sembra, necessaria a tutti perché di fronte alle sofferenze che la vita infligge siamo sempre un po' bambini fragili e indifesi più di quanto suggeriscano le sovrastrutture della cultura e della scienza. Ad aprire non a caso questa grande retrospettiva, in un cortile interno della Reggia, c'è il celebrato Ragno di acciaio sovrastante il visitatore dall'alto delle suo tredici affilate zampe che si allungano da un corpo possente e gravido di uova marmoree: una struttura imponente, grandiosa, incontenibile che incute rispetto e timore reverenziale, una cattedrale gotica rovesciata verso la terra, una divinità tutelare di intangibile sacralità, la *Maman*. E' un omaggio alla madre restauratrice nonché alla Grande Madre mediterranea, al suo potere generativo e distruttivo, al luogo sacro senza spazio né tempo dove coesistono il principio maschile e quello femminile nell'armonia degli inizi. Ma sembra essere anche il simbolo dell'artista e dell'arte in cui s'identifica, del processo creativo autonomo libero destinato a contare solo su stesso, a trarre tutto dalle sue "viscere". Il percorso espositivo si snoda in una sequenza di opere che



Nella pagina a fianco: The arrival, 2007
Tessuti, vetro e acciaio inox

In alto: Femme, 2005
Bronzo, patina al nitrato di argento

In basso. Untitled, 2005
Tessuti, legno, vetro e acciaio inox



documentano la sua tormentata evoluzione esistenziale ed artistica fino alla pacificazione delle ultime installazioni. Lo sguardo materno e sfacciatamente femminista della Bourgeois si cimenta con i grandi temi della vita: la nascita, i legami parentali, le vicissitudini della sessualità, la morte, il trascorrere del tempo sono forgiati da uno spirito ora dissacrante e provocatorio fino alla crudezza, ora tenero e commovente fino alla sdolcinatura attraverso l'uso di materiali duri come il bronzo e l'acciaio o morbidi, spesso consunti, come la spugna il lattice i tessuti preziosi, le pezze dai tenui colori pastello. L'ambientazione delle opere all'interno delle fastose sale della Reggia, dove campeggiano le grandi tele di antichi e consacrati maestri del passato, è di grande suggestione ma al contempo provocatorio e spiazzante: il voluto confronto con la Storia dell'Arte, il dialogo ravvicinato tra pittura e scultura si traducono in realtà in una vistosa rottura nei confronti di ogni possibile mimesi e in una presentazione efficace delle molte ombre di una pittura idealizzante la Natura, la Maternità, il Potere, la stessa Sofferenza. Al cospetto dei grandi dipinti che campeggiano sulle pareti come contenitori mitici della storia e della sacralità dell'Arte, le piccole e modeste sculture di donne gravide di pance trasparenti e senza braccia, fatte di pezze-pezzi cuciti insieme, le bambole di tessuto ricomposto dai colori pastello stese a partorire monche, le madri con bambino isolate dentro campane di vetro, morbide ma fragili, indifese e private di relazionalità con un mondo androcratico, chiuse e risolte nella funzione generativa e nutriente, svelano la desolazione il silenzio e la solitudine aldilà dell'illusione e la correlata difficoltà ad elaborare il lutto della perdita della totalità prenatale, protettiva e opprimente ad un tempo. Le suggestioni psicoanalitiche sono tante, profuse a piene mani: il Freud dell'invidia del pene, la Klein degli oggetti parziali e delle figure combinate, lo Jung degli archetipi e delle



Nella pagina a fianco:
Cell (The Last Climb), 2008
Acciaio, vetro, gomma, filo e legno

In sinistra: Nature study, 1984
Bronzo, patina al nitrato di argento

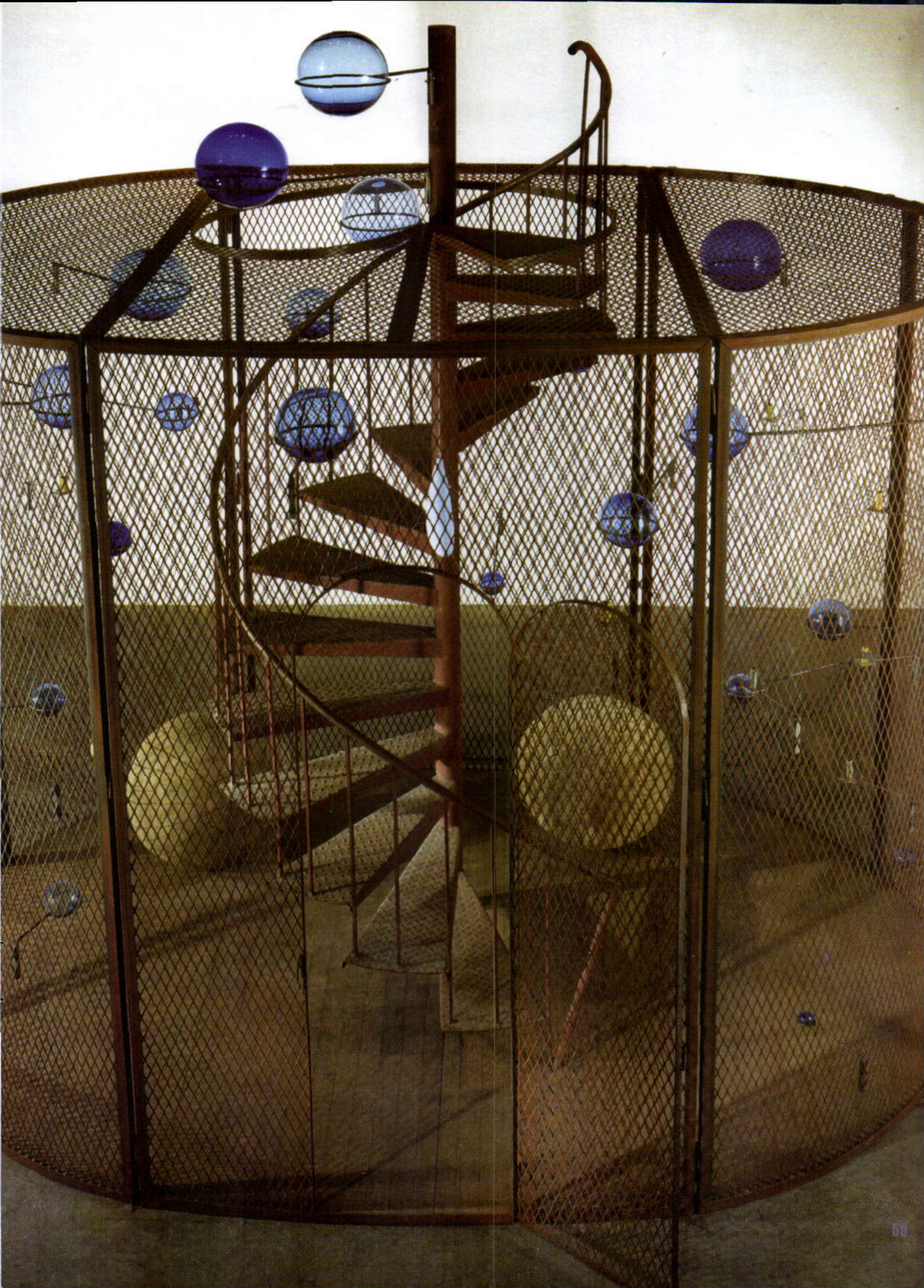
balia delle Moire cui la mitologia affida il destino di vita e di morte degli esseri umani. *“Restare appesi ad un filo. La paura di non essere all'altezza. Compiacere. Sopravvivere”*.

Fino all'ultima installazione - *The last climb*- dove l'artista sembra approdare alla serenità di uno spazio sacro, uno struggente santuario di ricordi pacificati, di rabbie svuotate, di oggetti familiari consegnati alla storia, *“una sinfonia immaginifica dello scorrere del tempo e della vita”* attorno ad una scala a spirale che sembra protendersi verso l'eternità della dimensione spirituale dell'arte.

Un Grande elogio dell'Arte dunque, passata presente e futura, e delle sue prerogative: rendere tangibili le emozioni, consentire lo sfogo e la catarsi; *garantire* la vita e la sanità, in quanto strumento elettivo di autoriparazione di un Sé frammentato e di restaurazione degli oggetti d'amore. Ma non solo: l'arte è la madre benevola dai molti seni, capace di far nascere parti inaccettate o inascoltate di sé, abile nel consentire il manifestarsi dell'essere, provvida nel dare al caos emozionale dell'esistenza forme vitali da consegnare agli esseri umani nella speranza che ne faccia buon uso. *“Voglio condoglianze per quello che ho perso per sempre, voglio conforto per quello che lo sostituirà: l'eterna speranza è sempre una delusione ma resta invitta. E' uno stato di lutto eterno inframmezzato da desolata disperazione, nuove ambizioni e sublimazioni”*. ●

trasmutazioni alchemiche, Edipo, Laio, Clitennestra, Elettra, Oreste, i grandi miti che hanno ispirato e fornito le fondamenta alla psicologia del profondo. Della complessità della psiche la Bourgeois sembra sottolineare l'ambiguità e l'ambivalenza che presiedono le molte contaminazioni, bizzarre e ibridazioni dei suoi pezzi anatomici: una anatomia e una fisiologia irriverenti e visionarie al servizio di un erotismo quasi onnipresente, “senza testa”, che genera forme orga-

niche con due teste, con mammelle molteplici, mostruosità ermafroditiche e tant'altro, in nome di un desiderio inquieto di amore e di odio che ci rende tutti uguali, senza distinzione di genere. Tutte queste creature di sogno la Bourgeois le presenta appese a fili che le fanno oscillare e ruotare su se stesse in un moto perpetuo: la visione ossessiva di un mondo dove tutto esiste in un equilibrio fragile, dove ogni cosa è esposta all'instabilità e perfino i legami più saldi possono spezzarsi in





Sul filo struggente di un Rap per sopravvivere al futuro

di Barbara Massimilla

Matteo dell'Angelo, classe 1989, nel suo primo Corto "7 e mezzo al grammo", descrive con una troupe di giovanissimi, un'assurda vicenda che fa riflettere sul ruolo dei genitori e sul rischio di colludere con un sistema sociale completamente scisso dai bisogni degli adolescenti, ed ostile alla comprensione del disagio che i giovani agiscono per l'assenza di futuro. La crescita solitaria della gioventù di cui narra il film è congelata in una sorta d'enclave, uno spazio vuoto dove galleggiano brandelli di valori e manca soprattutto la speranza di aver fortuna nella vita quanto i propri genitori. L'ozio li nutre a base di cannabis, internet e videogame e li espone pericolosamente alla perdita di contatto con la realtà. L'eccesso di cure familiari contrasta con l'indifferenza del sistema che non fornisce né luoghi di pensiero, basti pensare all'istruzione, né spazi dove si educa la creatività, elementi fondamentali per un soggetto che si sta formando. I genitori hanno rinunciato a modificare lo stato delle cose, a trasformare una società priva d'ideali, decadente e avara - ed i figli sono esposti oltre misura a sostenere una sfida che si combatte ad armi impari, tra una gioventù inconsapevole e un sistema sociale rigido e ottuso, quello che molti metaforicamente definiscono un paese per vecchi. Sul filo della musica rap si consuma il dramma metropolitano che il regista racconta. Una storia vera apparsa sui giornali: "Sgominata la gang che detiene da

anni lo spaccio al centro. Piccoli spacciatori sequestrano un loro coetaneo". Matteo racconta nel film una storia di disarmante ingenuità, quella di alcuni ragazzi che si rifugiano in una realtà separata fumando erba e spacciandola ai loro coetanei, giocando a fare i microcriminali, come se questo rappresentasse la conquista di un'identità forte. Due di loro tradiscono pensando di appropriarsi della merce, uno riesce a fuggire col bottino ma l'altro viene sequestrato dal gruppo per rivendicare la restituzione. A sorpresa il fuggitivo denuncerà alla polizia il fatto e auto-incasterà anche se stesso! Nella realtà i personaggi a cui si ispira il film sono ragazzi di buona famiglia, ora in attesa di processo per associazione a delinquere, spaccio e sequestro di persona. "A 14 anni i ragazzi più grandi che fumano diventano un modello da imitare - afferma il regista - il fumo è diffusissimo e i giovani sono assuefatti alla ricerca di una felicità effimera. Negli anni 70 il contrasto nasceva per opporre i propri ideali, adesso si è creata un'immagine distorta, per combattere il sistema si deve entrare nella criminalità. Molti ragazzi giocano a fare i piccoli spacciatori, creando una sorta d'antagonismo con lo Stato: piuttosto che far politica, cadono nelle spire di un gioco virtuale di cui diventano vittime.

B: Da un lato dunque il crollo degli ideali, non essendoci più fiducia in una società che non risponde più ai bisogni umani-

tari fondamentali, dall'altro il ripiegarsi, come avviene ai ragazzi del film, in una specie di scatola sottovuoto.

M: Un microcosmo. Si creano un loro piccolo mondo all'interno del mondo, nel film è rappresentato proprio dal rinchiuersi nella stanza di una grande casa borghese. Non c'è speranza, non ci sono progetti, a cosa serve tentare di costruire, avere una mente e un corpo protesi nell'avvenire? I falsi obiettivi che i giovani si trasmettono si restringono così nell'emergere all'interno del proprio piccolo giro, essere il più coatto, il più violento, il più spacciatore. Le canne sono una delle molteplici sfaccettature di questa realtà sociale di cui siamo tutti succubi. In modo analogo al fumo questa nostra società induce l'uso perverso di televisione, videogame, internet, siamo merce di consumo. Le cause di questa condizione giovanile sono a mio avviso da imputare ad un sistema malato. Veniamo sistematicamente trascinati verso qualcosa che sta fuori di noi e non verso il nostro mondo interno. Penso che la situazione sia così a livello globale. Bisogna interrogarsi sulle conseguenze del capitalismo. Siamo arrivati ad un punto di non ritorno? Forse questa crisi economica potrebbe aiutarci. Ripartire da zero e ricostruire le basi, ma gli odierni meccanismi politici sono talmente intricati e malsani che un ragazzo non può che sentirsi impotente. Io racconto una storia di alienazione e inconsapevolezza, i protagonisti sono come bambini che senza accorgersi si ritrovano in una vicenda tragica, più grande di loro, per il sequestro di persona rischiano sei anni di carcere a testa... Personalmente ho avuto la fortuna di poter superare le mie difficoltà. I ragazzi che mi hanno ispirato il film avrebbero potuto essere recuperati, ma quell'epilogo ha precluso le potenzialità di recupero, siamo nella condizione di giocare con una candela, l'adolescenza per noi è un gioco, solo un passaggio, poi, uno viene arrestato e non ha il tempo di accorgersene, di rendersene conto e uscirne, di trarre un insegnamento da quello che ha passato; oppure, uno di noi fa un incidente e muore come è accaduto a soli 19 anni al mio amico Nicklas, voce rap del film e autore di "Come l'ultima partita" scritta per il mio film. Nicklas era attentissimo, non guidava mai dopo aver bevuto, aveva trovato i suoi interessi e la passione per la musica, faceva mille cose, era cresciuto, era diventato un uomo, aveva superato quella fase di rischio a cui ti espone l'adolescenza e poi la vita è così, in un attimo non ci sei più.

Mi chiedo come mai sia morto quello più sincero e puro, fosse morto chiunque altro non sarebbe stato così assurdo, allora dico a me stesso forse è stato così perché Nicklas ci ha voluti salvare, se fosse morto chiunque altro non avrebbe dato un esempio così forte, non avrebbe lasciato un bisogno così intenso di essere valorosi, onorevoli, dignitosi. Per girare il Corto avevo a disposizione fondi per una settimana, alla fine avevamo delle riprese in esterno e pioveva da giorni continuamente. Allora sono andato al Verano da Nicki, gli ho portato la sceneggiatura e gli ho lasciato scritto su un bigliettino: venerdì e sabato mi serve il sole vedi che devi fà! Il meteo dava pioggia, la troupe voleva che spostassi le riprese, ma io ho chiesto di fidarsi di me perché sabato ci sarebbe stato il sole. Sabato c'era il cielo blu e un sole che spaccava le pietre. Nicklas doveva essere in questo progetto vivo, e lo è. ●



7 e mezzo al grammo

Regia: Matteo dell'Angelo
Aiuto regia: Lorenzo Avellino
Fotografia: Leone Orfeo
Musica: Nicklas Caponetti (Boston)
Edoardo Conti (Hour)
Moses Chikuse (Sesto)
Giorgio Gioacchini

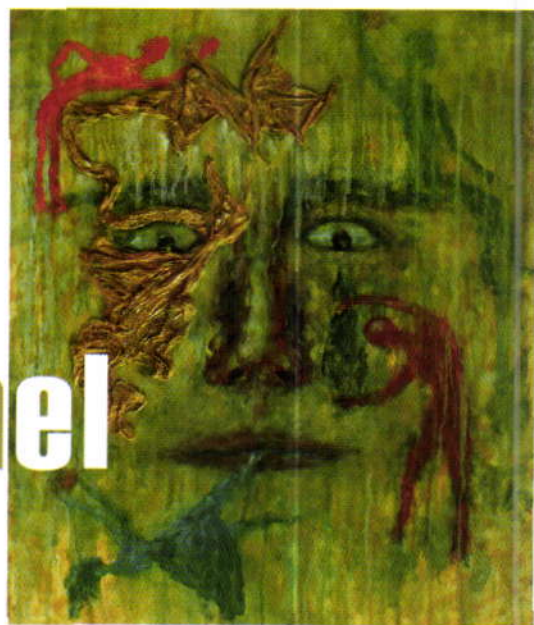
Cast: Edoardo Franzini, Lorenzo Avellino, Edoardo Conti, Riccardo Davoli, Moses Chikuse, Daniele Conti, Ivano De Matteo (Er Puma), Roberto Brunetti (Er Patata), Salvatore Scatarreggia (Turi).

Foto di Scena: Sofia Albrigo
www.myspace.com/7emezzoalgrammo

Nella pagina a fianco: Matteo Dell'Angelo con Hour
Foto di Sofia Albrigo

La civetteria nel pensiero di Georg Simmel

di Anna Maria Curcio



Mentre la letteratura europea, e non solo, in tema di scienze sociali all'inizio del '900 si preoccupava di trovare una spiegazione esaustiva e scientifica a tutti i fenomeni sociali, spiegazione che avrebbe nobilitato e legittimato una volta per tutte le vecchie diatribe in merito, Georg Simmel scriveva su temi solo apparentemente volatili, vaporosi, a volte, a torto, considerati contraddittori e stravaganti. È il caso del saggio sulla "Civetteria" dei primi anni del '900 (1911 in *Saggi di cultura filosofica*) e poi sulla "Socievolezza", sulla moda, e tanti altri aspetti formali di quella sociologia che vedeva in Simmel, il suo mentore della forma, del frammento, dell'impossibilità della conoscenza e della realtà.

Il frammento, scrive Squicciarino, non designa qualcosa di negativo, di decadente, ma simbolizza un'epoca, diviene la chiave di lettura della realtà, esprime l'essenza della concezione teorica simmeliana che, a differenza di quelle proprie di filosofia della storia, non intende il reale come fase di un macrosviluppo, ma invece gli assegna una propria autosufficienza ed un proprio valore.¹

La conoscenza è dunque un risultato, per Simmel, di relazioni fra punti di partenza (le forme) e metodi distinti, senza pretesa di assolutezza, la verità è un concetto relativo e il conoscere procede secondo un modo discontinuo e frammentario. Come un avventuriero "fa dell'asistemicità un sistema di vita"², così Simmel stesso si ispira ad un "sistema non sistema", ad una conoscenza che apparentemente disconosce se stessa.

Il saggio sulla civetteria si inserisce, tra le tante, in quelle analisi, solo a prima vista curiose, fuori dagli schemi, che Simmel riesce però a riportare con la sua logica e la sua chiave interpretativa dicotomica, che ritroviamo in tutti i suoi scritti, dai più consistenti, ai più brevi, come è stato più volte detto, in pennellate di colore alla stregua degli impressionisti, in una forma imprecisa ma chiara. Il punto



di partenza è certamente l'amore, il suo stato intermedio tra l'aver e il non avere (ecco che riappare, o meglio in questo saggio "appare" la contrapposizione classica simmeliana), uno speciale anelito di possesso che non può eliminare la possibilità che esso risor-

ga nel momento stesso in cui si estingue³. "Il piacere è la fonte cui si alimentano l'aver e il non avere tutte le volte che essi diventano per noi gioia e dolore, desiderio o timore". Ed è in questa sorta di gioco in varie direzioni che i rapporti tra l'uomo e la donna prendono la forma della civetteria.

La civetta vuole piacere, afferma Simmel, ma non solo. La sua caratteristica consiste nel destare piacere per mezzo di antitesi e sintesi, rifiuti e concessioni, simboli e allusioni, dandosi senza darsi. La civetteria realizza la definizione di Kant per l'arte: una "finalità priva di scopo", anche se la civetta si comporta come se avesse il fine di piacere, ma lo stempera nel piacere soggettivo del gioco. Lo riduce ad una forma di erotismo che si avvale del più "esteso strumento di ogni vita umana in comune: la conversazione". Ma mentre nella socievolezza il parlare, e dunque la conversazione, è fine a se stesso, nella civetteria è dare e togliere, in una continua alternanza che trascende, i movimenti e le espressioni del suo soggetto.

Vi sono tre tipi di civetteria per Simmel: quella adulatoria, quella sprezzante e quella provocante. In tutti questi casi la valenza simbolica è sempre applicabile ed ha sempre un significato comunicativo, un messaggio non verbale che arriva diritto al cuore e alla ragione. "La civetteria prova gusto nell'occuparsi di oggetti che se ne stanno, per così dire, lontani: cani, fiori, bambini. Ciò significa da una parte che la civetta si distoglie da quel che ha di mira; dal-

l'altra che gli esibisce il valore inestimabile del suo darsi⁴. Come aveva già osservato Darwin, verso gli animali domestici, la femmina rivela modi di attrazione e repulsione più individuali di quelli del maschio, poiché quest'ultimo cerca la donna in generale come donna. La civetta ritrova nel suo comportamento il fascino del potere e della libertà di concedersi o negarsi, anche se soltanto per approssimazione simbolica. Tali caratteristiche Simmel le attribuisce anche alla moda (cfr. il saggio specifico), al "maniaco della moda" o al "demodè" e persino al profumo, che al pari dell'abbigliamento, nasconde la personalità con qualcosa che deve però contemporaneamente agire come irradiazione suo proprio. Simmel precisa che anche l'amore, in senso dinamico è un "processo fra l'io ed il tu" nel quale non si "annulla l'essere per sé dell'io e del tu"⁵.

Forse con un po' di "leggerezza" si può inserire un confronto, seppure improprio, tra la civetteria simmeliana e la seduzione di Baudrillard, anche se separate da circa settanta anni, ma egualmente trattate come fenomeni e relazioni sociali che travalicano il senso comune che viene spesso loro attribuito e banalizzato⁶.

La seduzione per Baudrillard è la femminilità come principio di incertezza, che fa vacillare i poli sessuali, e non si pone come opposto distintivo del maschio. La seduzione travalica il sesso, è un gioco di segni quello che l'appassiona, è sedurre i segni stessi quasi fossero "i segni" cose o persone. Tutto è trucco, teatro, maschera, in questo senso il maschile è residuale, una forma secondaria e fragile, che è necessario difendere a forza di istituzioni, artifici, e trova il suo potere nel produrre. Il solo potere irresistibile della femminilità è quello inverso, della seduzione. Anche Baudrillard come Simmel, gioca sulle antitesi, sulle contrapposizioni, sull'affermazione e negazione di un medesimo aspetto fenomenologico. "Tutto è seduzione, tutto non è che seduzione". "Noi seduciamo attraverso la nostra morte, la nostra vulnerabilità, attraverso il moto che ci ossessiona. Il segreto è saper giocare con questa morte, in assenza dello sguardo, del gesto, del sapere, del senso. Sfida e seduzione sono infinitamente vicine e non vi è altra differenza che portare l'una sul terreno dell'altra. Nella seduzione, come metafora non solo dei sessi, ma delle relazioni, Baudrillard riscontra e inserisce tutti quegli elementi che sono tipici dell'approccio relazionale della società tardo moderna: la sfida, l'ironia, il gioco, la passione delle regole e la loro trasgressione, la simulazione incantata e il segreto, la strategia, la paura di essere sedotti, l'arte della seduzione. Così come "tra la civetteria e l'arte esiste un'analogia caratteristica: dell'arte si dice che permane indifferente di fronte al suo oggetto", mentre la civetteria se ne appropria, come di un metodo più accentuato e acutizzato, in modo tale che il suo animo oscilla tra l'interesse e la mancanza di interesse, tra l'abbandono e il suo contrario.

"La civetteria, infatti realizza al massimo grado la defini-

zione che Kant ha elaborato per l'essenza dell'arte: «finalità priva di scopo»⁷. La seduzione d'altro canto opera anch'essa in modo simbolico, con una affinità duale con la struttura dell'altro – non necessariamente sessuale – ma piuttosto con una sfida all'esistenza anche all'ordine sessuale.

Baudrillard sostiene che la seduzione supera le logiche rituali e si inserisce in dinamiche complesse, ma anche semplici come le rivoluzioni, le liberazioni, nella quali la seduzione è ineluttabile, è un processo di scacco che le sottrae dalla loro verità. La seduzione è più forte della produzione, è più forte della sessualità, con la quale non si deve mai confondere, poiché non è un processo interno alla sessualità, ma un processo circolare, reversibile, di sfida, di rilancio, di morte.

Ma anche la civetteria è diversa dal desiderio di piacere, di affascinare, questi sono solo mezzi di cui la civetta si serve, ma non il fine: questa è una forma ludica di comportamento "ondeggante", di attrazione e repulsione, "freddo e caldo". Il civettare infatti non è limitato al rapporto uomo-donna, ma esprime un "atteggiamento formale del tutto generale" e quindi non esclude nessun contenuto particolare, si può estendere (come la seduzione in Baudrillard) in numerosi atteggiamenti umani, rappresenta il "prototipo" di molte altre relazioni della vita quotidiana e sociale⁸.

Simmel assegna alla civetta il potere del fascino e della libertà, così come Baudrillard assegna alla seduzione il potere della ritualità, che considera una forma superiore di socialità; la ritualità riesce, infatti, non secondo la legge ma secondo la regola, a mantenere una forma di organizzazione ciclica e di scambio universale. Ed allora entrambe queste "categorie sociologiche", pur nella diversità dei tempi e delle forme, esprimono qualcosa che le accomuna: una sorta di *utopia*, fuori dal luogo e dalla storia, distolgono l'individuo dal pensare alla propria condizione (come scriveva Pascal, essere questo il solo desiderio che gli uomini hanno) è in entrambi i casi il "sogno, come afferma Bauman, di rendere l'incertezza meno terribile e la felicità più permanente cambiando il proprio ego, e il sogno di cambiare il proprio ego, cambiandogli i vestiti"⁹. ●

¹ N. Squicciarino, *Il profondo della superficie*, Roma, Armando editore, 1999, pp. 13 e sgg.

² G. Simmel, *La moda e altri saggi di cultura filosofica*, Milano, Longanesi, 1985, pp. 15-28

³ *Ibidem*, pp. 83 e sgg.

⁴ *Ibidem*

⁵ N. Squicciarino, *op. cit.*, pp. 38

⁶ J. Baudrillard, *De la seduction*, Parigi, éditions galilée, 1979 – traduzione mia

⁷ G. Simmel, *op. cit.*, p. 92

⁸ N. Squicciarino, *op. cit.*, pp. 216 e sgg.

⁹ Z. Bauman, *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Bari, Laterza, 2007, p. 122

Riflessioni sul cinema italiano

di Franco Montini

Otto donne e nemmeno una figura maschile. Solo qualche anno fa un film come *Due partite* sarebbe stato inimmaginabile, sia perché una storia esclusivamente al femminile sarebbe stata commercialmente rischiosissima, sia per la difficoltà di mettere insieme un cast così ampio e composito. Invece, per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, il regista Enzo Monteleone non ha avuto che l'imbarazzo della scelta. Oggi nel cinema italiano il parco attori, ed attrici in particolare, è quanto mai vario ed interessante. I film italiani delle ultime stagioni si sono spesso segnalati proprio per la qualità delle interpretazioni femminili, sia delle protagoniste, sia delle attrici ingaggiate per i ruoli di rincalzo, a dimostrazione di un diffuso talento e di un alto livello di preparazione. In questo senso *Due partite*, trasposizione dell'omonima commedia di Cristina Comencini, approdato nei cinema all'inizio di marzo, non è che l'ulteriore dimostrazione di quanto appena affermato. Uno dei punti di forza del film sta proprio nella complessiva prova del cast che riunisce interpreti di tre diverse generazioni: dalle quarantenni Margherita Buy, Isabella Ferrari, Marina Massironi, Valeria Milillo; alle trentenni Paola Cortellesi e Claudia Pandolfi; alle ventenni Alba Rohrwacher e Carolina Crescentini. Per anni nel nostro cinema si è lamentata la scarsità di attori e soprattutto di attrici, queste ultime abitualmente selezionate più attraverso i concorsi di bellezza e le passerelle dell'alta moda che per reali meriti artistici e professionali. Invece è bastato che il nostro cinema cominciasse a guardare con più attenzione alle scuole e al palcoscenico per scoprire che non mancano interpreti valide e preparate.

Anche se non manca l'eccezione di qualche talentuosa autodidatta, la stragrande maggioranza delle giovani attrici del cinema italiano emerse di recente è formata da professioniste che hanno studiato, frequentato corsi, calcato le tavole del palcoscenico in teatro. Ad una maggiore preparazione professionale corrisponde quasi inamancabilmente anche una maggiore capacità nel cogliere il presente: i modelli femminili a cui si ispirano le nostre giovani attrici, non per questo meno affascinanti e intriganti rispetto alle dive di ieri, si sono definitivamente emancipate dal passato. Niente più maggiorate, niente più personaggi, visti solo in funzione di qualcuno o qualcosa, ovvero madri di, mogli di, amanti di, ma persone volitive, concrete, indipendenti, problematiche, che incarnano la nuova realtà femminile. Insomma una generazione di interpreti capaci di esprimersi sia in ruoli ironicamente brillanti, che intensamente drammatici.

E piace sottolineare in molte giovani attrici la capacità di mettere in evidenza una precisa caratteristica estetica e fisica, una sorta di inconfondibile marchio. Il volto di Alba Rohrwacher racconta la sofferenza; Diane Fleri colpisce per la risata contagiosa; Valentina Lodovini per il radioso sorriso; Antonia Liskova e Kasia Smutniak per l'intensità dello sguardo; Michela Cescon per la camaleontica capacità di trasformarsi ogni volta, fino a diventare quasi iriconoscibile; Carolina Crescentini per la verve implacabile e leggermente nevrotica. Qualcuna come Valentina Carnelutti si è segnalata anche come sceneggiatrice. E per tutte un grande pregio: la capacità di fuggire per farsi inseguire dalla cinepresa. Le grandi attrici fanno tutte così. ●

MARGHERITA BUY ISABELLA FERRARI

DUE PARTITE

CAROLINA CRESCENTINI VALERIA MILILLO

dalla commedia di CRISTINA COMENCINI

RAI CINEMA & CATTLEYA PRESENTANO UNA PRODUZIONE CATTLEYA & RAI CINEMA "DUE PARTITE" CON MARGHERITA BUY ISABELLA FERRARI CAROLINA CRESCENTINI VALERIA MILILLO ALBA ROHRWACHER PAOLA CORTELLESI CLAUDIA PANDOLFI ANTONIA LISKOVA KASIA SMUTNIAK MICHELA CESCON VALENTINA LODOVINI DIANE FLERI VALERIA CARNELUTTI REGIA ENZO MONTELEONE SCENeggiatura CRISTINA COMENCINI PRODUZIONE CATTLEYA & RAI CINEMA

www.yahoo

UTILEVA PRESENTA
MARINA MASSIRONI
PAOLA CORTELLESI



ARTITE



CLAUDIA PANDOLFI
ALBA ROHRWACHER
 regia di **ENZO MONTELEONE**

RI: MARINA MASSIRONI PAOLA CORTELLESI CAROLINA CRIVICENTINI VALERIA BULLELLI CLAUDIA PANDOLFI ALBA ROHRWACHER
 REGIA: ENZO MONTELEONE
 SCRITTURA: BARBARA ROBERTI
 SCENARI: PAOLA CORTELLESI
 REGIA: ENZO MONTELEONE
 MUSICHE: ANDREA GIACOMO BACCARELLI
 COSTUME: GIULIANA TRIVARI
 PRODUZIONE: GIOVANNI CARONZI
 PRESENTA: RICCARDO TOZZI
 GIOVANNI STABILENI
 MARCO CRIMENZI
 REGIA: ENZO MONTELEONE

it/duopartite

Donne al Sundance Film Festival

di Lori Falcolini

Si è conclusa la 25^{ma} edizione del Sundance Film Festival diretto e organizzato da Robert Redford, che ha ospitato come sempre il cinema di nicchia fatto da produzioni indipendenti, registi emergenti e attori che vengono anche da altri campi artistici. E' il caso di Mariah Carey, icona della musica pop con i suoi 200 milioni di dischi venduti, "perfetta" nel ruolo di un'assistente sociale nel film *Push*, tratto dal romanzo di Sapphire (l'americana Ramona Lofton) e diretto dal regista afroamericano Lee Daniels. Sullo sfondo della Harlem degli anni '80 il film racconta la difficile storia di una ragazza problematica e obesa - la bravissima esordiente Gabourey Sibide - che aspetta un figlio dal padre incestuoso. Il film coraggioso e a tratti surreale - come nella scena in cui la protagonista evade da un quotidiano di sofferenza "entrando" con sua madre in un film di Sofia Loren trasmesso in Tv - è stato premiato dalla giuria del cinema e del pubblico per la sensibilità e la creatività con cui racconta il tema, drammaticamente attuale, dell'abuso in famiglia. Tra le tante opere in concorso citiamo *211: Anna* documentario di Giovanna Massimetti e Paolo Serbandini che ricostruisce con l'andamento di un thriller la storia della giornalista Politovskaja - duecentundicesima vittima della mancanza di libertà d'informazione nella Russia di Putin. La giornalista ha infatti pagato con la vita il coraggio di scrivere sulle torture e sulla violazione dei diritti umani in Cecenia. Anche se il documentario prodotto da una piccola società indipendente di Pisa (Polis) non ha vinto è stato comunque molto apprezzato e soprattutto comprato per essere distribuito.



In alto: Mariah Carey sul set di *Push*

In basso: La giornalista Anna Politovskaja



I Percorsi della Violenza

Riflessioni per un approccio preventivo

Si è svolto a Roma il sei marzo, presso la sala convegni Unicef la Giornata di studio "I Percorsi della Violenza Riflessioni per un approccio preventivo" organizzato dal Dipartimento di Salute Mentale della ASL RMA e dall'UFI Prevenzione (Cimmino, Coco, Rossi, Falcolini) con il Patrocinio della Regione Lazio, del Comune e della Provincia di Roma. Al convegno che ha richiamato numerosi operatori dei servizi sanitari hanno partecipato esperti di differenti discipline (Cancrini, Nicolò, Brienza, Faieta, chairman: Luoni) portando ciascuno un contributo al tema della violenza ed ai contesti in cui si

sviluppa. Nella prima parte del convegno si è parlato di maltrattamento dei minori e di famiglia problematiche, di adolescenti violenti e di violenza sulle donne; nella seconda parte, la rivista EIDOS che sosteneva il convegno si è fatta promotrice della presentazione del Cortometraggio *Le mie mani a colori* scritto e diretto da Enzo De Camillis. La visione del corto e l'incontro con l'Autore hanno suscitato notevole interesse sia per la storia di violenza raccontata nel cortometraggio sia per gli spunti di riflessione dati da un approccio preventivo di forte impatto e al contempo creativo.



Dipartimento di Salute Mentale
UFI Prevenzione

Giornata di studio
I PERCORSI DELLA VIOLENZA
RIFLESSIONI PER UN APPROCCIO PREVENTIVO

Sala convegni UNICEF
Via Palestro, 68 - Roma
6 marzo 2009
ore 8,30-18,00



Azienda U.S.L. Roma/A

Con il patrocinio di



Regione Lazio PROVINCIA DI ROMA Assessorato Politiche Sociali e Promozione della Salute

Si ringrazia per la collaborazione:
La rivista EIDOS



CAMPAGNA ABBONAMENTI 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.**



cinema e l'immagine dello straniero



15
eidos

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