

epidos

cinema psycho e arti visive

il cinema e lo straniero

il personaggio
Thomas McCarthy

approfondimenti
Vincere

nel film
Milk

l'altro film
Pranzo di Ferragosto

arti visive
Cy Twombly

**Fifth European
Psychoanalytic
Film Festival**

Honorary President
Bernardo Bertolucci
Chairman
Andrea Sabbadini

**29 October – 1 November 2009
London**

**SCREEN MEMORIES FROM
EASTERN EUROPE**

at **BAFTA**
British Academy of
Film & Television Arts
195 Piccadilly, London, W1

films
panels
workshops

psychoanalysts
filmmakers
academics
students

epff₅
2009

Organised by
The Institute of Psychoanalysis

Enquiries
(+44)(0)207 563 5017
ann.glynn@iopa.org.uk
www.psychoanalysis.org.uk/epff5

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

Distribuzione

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

Modalità di abbonamento

Pagamento anticipato tramite versamento su c/c postale n° 51697142 intestato alla Associazione Culturale Eidos di 20 €

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

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

Hanno collaborato in questo numero: Giuseppe Albergiani, Stefano Carta, Stefano Francia di Celle, Nicole Janigro, Giuseppe Riefole, Enrico Rosini, Chiara Roveri, Elisabetta Salvatorelli, Caterina Tabasso, Luigi Vagnetti.

Ufficio stampa

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

Progetto grafico e impaginazione

Silvana Chiozza
silvana@chiozza.com

Stampa

Ugo Quintily S.p.A.
Via E. Ortolani, 149/151 Acilia (RM)

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, Eida Ferri, Matteo Garrone, Andreas Giannakoulas, Lorenzo Hendel, Antonino Lo Cascio, Giuseppe Maffei, Mario Martone, Silvio Orlando, Sergio Rubini, Stefano Rulli, Lucio Russo, Gabriele Salvatorelli, Studio Azzurro, Adamo Vergine, Paolo Virzi.

sommario luglio - ottobre 09

4 editoriale
Il cinema e lo straniero

8 cinema e psyche
Alla ricerca dello straniero
di G. Riefole

14 approfondimenti
Vincere
di F. Troncarelli



18 nel film
il cinema e lo straniero
Si può fare
di C. Tabasso
Milk
di N. Janigro



Pa-Ra-Da
di E. Rosini
Che
di A. Angelini
Il canto di Paloma
di L. Vagnetti

28 il personaggio
Thomas McCarthy
di L. Falcolini



32 film cult
"Lo straniero"
di P. De Silvestris

34 suggestioni
Immigrati, brava gente
di G. Albergiani

36 l'altro film
Pranzo di Ferragosto
di B. Massimilla

40 docu film
Il silenzio di Corviale
di E. Salvatorelli



43 outsider
Rouch
di S. Francia di Celle

46 sopra le righe
Nach Dresden
di E. Ferreri e V. Curzel

49 arti visive
Cy Twombly
di P. De Silvestris



Unimagine
di S. Carta



60 esperienze
Spettri e fantasmi di Amleto
di Chiara Roveri

62 eidos-news
Festival di Londra
Recensioni libri
Premio Collio Cinema

nel prossimo numero
cinema scienza
e fantascienza

Lo Straniero...Se c'è un protagonista indiscusso delle cronache dei nostri giorni è proprio lui. E' lui che ci guarda disperato dalle foto dei barconi pieni di immigrati. E' lui che abbassa gli occhi davanti agli occhi di chi gli chiede documenti che non ha. E' lui che grida come una belva ferita quando a sua volta ferisce, stupra, uccide. E' lui la Sfinge, l'Arpia, il Minotauro, il mostro famelico che compare nelle parole gettate qua e là dai paranoici contro le società multietniche e a favore dello scontro di civiltà per una civiltà che si illude di essere classico-cristiana: parole balbettate da poveri esseri che non sanno neppure che cosa significano le parole che credono di usare, parole di uomini che non parlano ma sono parlati.

Il termine "Straniero", etimologicamente, è legato al termine "Estraneo". Lo "stra-" di "straniero", di "estraneo", di "strano", di "straniante" deriva dalla forma latina "extra", che indica in senso fisico ciò che "sta fuori" rispetto a ciò che "sta dentro". L'estraneità fisica si associa inevitabilmente a quella spirituale: ciò che sta fuori dal luogo dove sono io è estraneo alla mia vita e potenzialmente nemico del mio "stare", del mio essere qui ed ora.



A woman wearing a headscarf and a light-colored sweater sits on a patterned sofa. In front of her is a silver tray with a teapot and cups. The background features a wall with a decorative border of stars and crescents, and a dark doorway with an arched window.

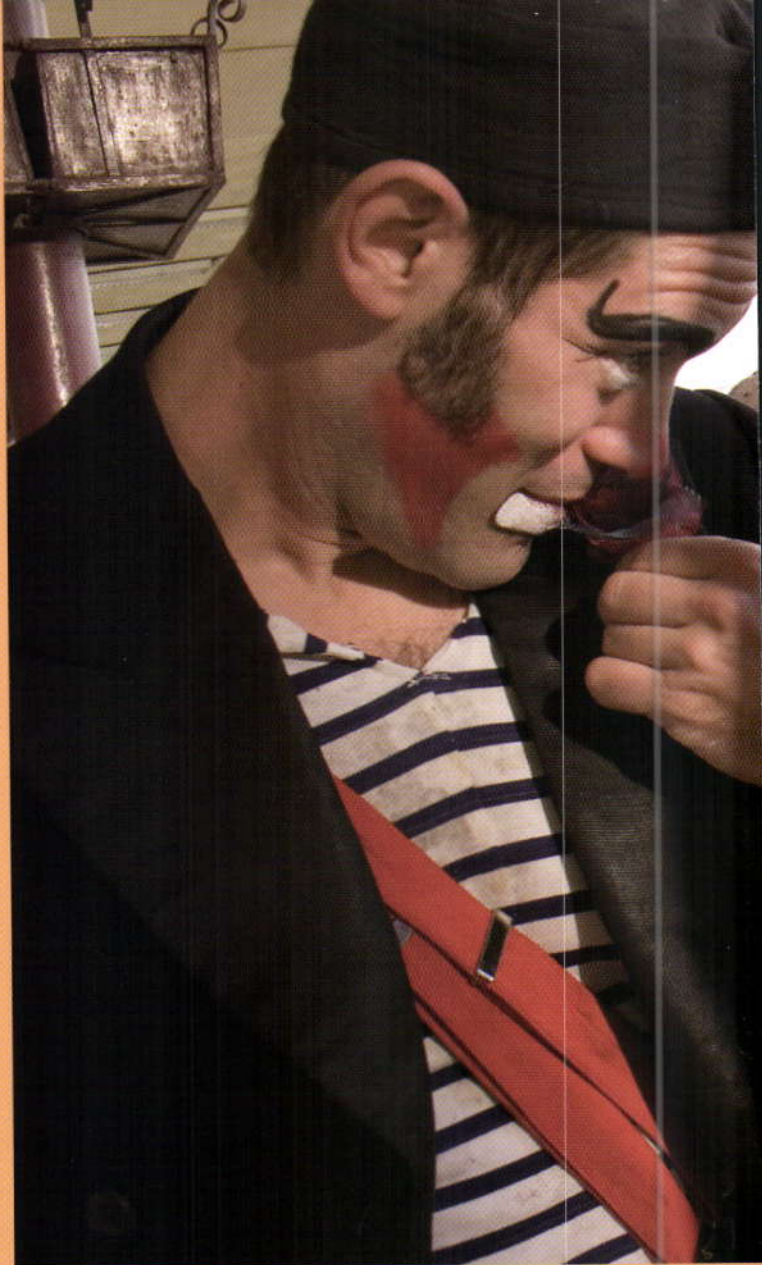
lo straniero

In copertina:
PA-RA-DA
Regia di
Marco Pontecorvo

L'identificazione di "straniero" ed "estraneo" è un punto fermo della nostra lingua e della nostra società, radicata nella cultura latina e, più in generale, nel mondo cosiddetto "classico". Essa fa parte di una costellazione concettuale tipica delle civiltà classiche, che ruota intorno alle stesse ostinate convinzioni: così come chi è "estraneo" al nostro spazio è uno straniero, è un pazzo chi è "fuori dal seminato" e "delira" (alla lettera: è "fuori dei solchi dell'aratro"). Partiamo da qui. Dalla violenta opposizione, di matrice classica, tra chi è dentro e chi è fuori lo spazio che ci appartiene. Chi viola i nostri confini suscita panico e allarme incontrollabile perché sovverte le radici antropologiche del nostro stare nel mondo: noi sentiamo - ce lo dice la lingua stessa - che chi non sta con noi è contro di noi. Ma non ce lo dice solo la lingua: ce lo dice l'esperienza del nostro sviluppo psicologico, un'esperienza che riviviamo ogni volta che ci accostiamo a un neonato e lo vediamo spaventato per la nostra intrusione.

L'inaspettata presenza dello Straniero provoca dunque una reazione di panico niente affatto inaspettata. Da questa "reazione" a un atteggiamento "reazionario" il passo è breve. Il meccanismo più elementare di fronte a una presunta minaccia è quello "reazionario" del riflesso condizionato: allontanare compulsivamente la minaccia, senza chiedersi se è reale o apparente. L'espulsione, l'esclusione, la cacciata dei nemici immaginari sembra l'unico rimedio per ritrovare la pace. Ma la pace è completamente falsa. Perché? Ma perché le barriere, le grandi inutili muraglie che ciascuno di noi fabbrica faticosamente con una millenaria fatica di Sisifo, sono illusorie. Non servono per cacciare veramente "fuori" gli estranei. Il punto è che gli "estranei" stanno "extra" per puro caso: noi delimitiamo la terra con confini inesistenti, ma gli esseri umani vivono da sempre dentro e fuori questi limiti e non se ne curano. I popoli del Mediterraneo mangiano e bevono allo stesso modo da sempre, così come da sempre vivono allo stesso modo, sul mare. Eppure i popoli del Mediterraneo hanno sviluppato inutili sovrastrutture a cui fingono di credere per nascondere la propria angoscia: il narcisismo delle piccole differenze, le crociate, la coazione alla guerra, la spasmodica necessità del trionfo maniacale. E' così che "civiltà" falsamente alternative rifondano la propria fragile identità, guardandosi in modo minaccioso. Maschere. Maschere vuote. Davvero un pescatore di Tunisi è un estraneo per un pescatore di Trapani? Davvero un marinaio di Marsiglia è uno Straniero per un marinaio di Chio?

Se i confini dell'Io sono così illusori è illusoria la nostra sicurezza di cacciare fuori tutto ciò che non ci piace e ci spaventa. Ed ecco, allora, che col solo uso del vocabolario e del buon senso abbiamo riscoperto una verità elementare, che il mondo classico e cristiano conosceva così bene e che la nostra civiltà, che sbandiera false radici classiche e cristiane, ha così opportunamente dimenticato: quello di cui abbiamo paura non sta "fuori", sta "dentro" di noi. E' a que-



sto punto che la psicoanalisi in agguato trova un terreno favorevole. L'Io cosciente, come ha detto lapidariamente Freud, non è "padrone a casa propria". Ciò di cui abbiamo veramente paura è di incontrare faccia a faccia, dentro casa nostra, ciò che ci piacerebbe tanto tenere lontano da noi. Pensiamo agli immigrati: agli italiani fa paura ricordare che è proprio l'emigrazione dei loro padri che li ha fatti crescere, in modo brutale e crudele. Gli italiani, pieni di vergogna per le sofferenze patite dai loro padri, pieni di sensi di colpa per la scomparsa da casa dei loro padri, vogliono cancellare magicamente colpe e vergogne, essere figli senza padri, nati per partenogenesi. Per questo odiano i nuovi immigrati che soffrono, come hanno sofferto i loro padri. Con lo stesso atteggiamento eliminano, cacciano e respingono tutto ciò che ricorda loro vergogna, umiliazione, debolezza e soprattutto gratitudine per l'aiuto ricevuto. Basti pensare alla storia politica. La democrazia ci è stata donata dai nostri padri. Un dono sanguinoso, ma commovente. Gli italiani vivono in democrazia grazie a una guerra di liberazione, la guerra dei loro padri contro autentici mostri. Ma non lo sopportano. Non sopportano di avere un debito con chi è



Foto da PA-RA-DA

morto senza chiedere niente. E allora ecco il disprezzo, lo scherno, la rabbia contro i padri morti per un ideale, fingendo che siano stati loro i mostri e che invece i mostri siano vittime, anche quelli che hanno fatto stragi terribili, infierendo con una ferocia inaudita su donne e bambini, come a Sant'Anna di Stazzema: il mai versato, immaginario *Sangue dei vinti* non riuscirebbe neanche se formasse un oceano a compensare una sola goccia di questo sangue innocente.

Tutto quello che è dentro di noi e ci imbarazza viene violentemente respinto fuori di noi, attribuito a un capro espiatorio. La proiezione all'esterno di parti indesiderabili è il meccanismo di difesa elementare di una società che non sa più fare i conti con sé stessa. Gli Stranieri sono la materializzazione di quello che ci appartiene o ci potrebbe appartenere e che non vogliamo ammettere: i pazzi che dicono la verità ridendo e scherzando, come Pulcinella; le Madame Butterfly, calpestate dai presunti eroi dell'epica del nostro narcisismo straccione, le donne, l'altra metà del cielo; i bambini, il nostro futuro, a cui abbiamo rubato l'infanzia in nome del nostro infantilismo; i vecchi, la nostra memoria,

gettati via come rifiuti; i popoli di cui non possiamo fare a meno e che non possiamo fare a meno di umiliare, i popoli del Terzo Mondo, del Quarto Mondo, degli Infiniti Mondi di Giordano Bruno, che come Giordano Bruno abbiamo sevizato, bruciato e assassinato, e che continuiamo a sevizare e a lasciar morire ancora oggi, "respingendoli".

Respingimento... Un termine assurdo e ipocrita, inesistente in italiano, per non pronunciare la parola: espulsione. Un termine che tradisce chi lo usa, chi usa le parole senza capirle, perché "respingo" viene da "retro-spingo" e "retro" indica ciò che è "retro-grado", ciò che sta "dietro", come il "di dietro", l'ano, l'organo dell'espulsione. Si c'è proprio l'ano, ci sono le funzioni dell'ano e l'analità dietro a ogni espulsione: respingere, rigettare, mandare dietro, mandare fuori sono tutte manifestazioni di un'unica funzione: espellere. Ma come si fa ad espellere se prima non si digerisce? Non si può eliminare ciò che è vitale se prima non lo si assimila. Non si può cacciare dalla porta chi inevitabilmente tornerà dalla finestra. Come i "migranti", che non a caso si chiamano come le rondini, che ritornano sempre e portano la primavera.

Fabio Troncarelli

Alla ricerca dello

di Giuseppe Riefolo



straniero

A destra:
foto da Tulpan
La ragazza
che non c'era.

Sotto:
foto da Nuovomondo



Ho visto "Tulpan. La ragazza che non c'era" (Sergey Dvortzevoy, 2008). E' la storia della ricerca di stabilità in una terra di nomadi pastori. Mi sono chiesto: quante volte Asa dovrà tentare di andare nella città prima di riuscirci? C'è Boni, l'amico, che gli ripete che bisogna andare via nella città dove è facile trovare il lavoro e dove ci sono le donne con le tette enormi! Chissà perché Boni ha bisogno di convincere Asa e non può partire da solo: "Possiamo partire... in due è facile trovare lavoro!". Ho pensato che Asa e Boni sono le due facce del problema. Asa andrà più volte a chiedere la mano di Tulpan perché non vuole lasciare la steppa dove, peraltro, tutto gli è ostile e dove non ha nemmeno un proprio posto. Boni vuole invece fuggire da quel posto, nonostante abbia un lavoro ed un trattore e si muova a proprio agio nella steppa arida. Boni è uno che non appartiene ai luoghi: è lì per sbaglio e per questo dovrà trasferirsi da qualche altra parte, e noi nel cinema sappiamo che non ha un proprio luogo perché da nessuna parte lo aspettano. Magari proprio questa è la sua fortuna che gli permette di non soffrire perché non dovrà separarsi da nulla perché ciò che ha è solo concreto e pesante, come i suoi denti ostentatamente d'oro e una canzone straniera (si tratta di *Babylon* degli Abba? non sono sicuro...) che spara a tutto volume sul suo trattore dove anche le foto porno con le donne dalle grandi tette sembrano indicare un luogo che è un altro pianeta, distante. Noi nel cinema sentiamo che nonostante le apparenze, è Boni lo straniero perché non abita i suoi luoghi nonostante – a differenza di Asa – abbia tutto quello che nella steppa si può desiderare. Sappiamo che lo straniero è nella relazione con l'oggetto prima che verso i luoghi e che la soluzione è solo di poter amare ed essere cercati da un oggetto. Infatti, la differenza è che Asa cerca di amare Tulpan, mentre Boni sente che in quel posto non ci sono più donne: "Non avrò niente! Senza moglie non avrò nessun gregge!", esclama Asa, mentre Boni dichiara di essere il vero straniero: "Un'altra ragazza non c'è da queste parti, te lo vuoi mettere nella zucca?". La differenza che interessa ad uno psicoanalista è +L e +K di Bion: Boni non esplora e non ama i suoi luoghi, Asa insegue Tulpan di cui ha solo intravisto gli occhi dietro una tenda e i lunghi capelli dalla fessura di una porta, e questo è stato sufficiente per amarla: "Questo è il mio sogno:

costruire un piccolo angolo di paradiso, qui, sotto il cielo della steppa!... Riesci a vedere?». Ma lei forse non vede perché ha chiuso la porta, ma il problema, e la fortuna, per Asa è proprio lo spiraglio dietro il quale si intravedono gli occhi di Tulpan che, come il progetto del sogno si fa solo intuire, ma non si mostra mai perché il sognatore possa rincorrerla. Serve l'amore per inseguire i significati dei sogni che nella vita si segnalano appena e chiedono di essere cercati. Anche in questo caso, come per Tulpan, non saranno mai raggiunti.

I film parlano di storie. Non possono sapere se parlano di qualcos'altro. Ma noi sappiamo che, perché un film sia vivo deve avere il sapore e il tono di qualcos'altro oltre quello che mostra. E questo qualcos'altro - come per la *realizzazione* e la *frustrazione* che incontrano le *preconceptions* di Bion - è solo nel felice accoppiamento tra il film ed una nostra urgenza.

Alcune volte ci viene da pensare come mai il tema dello straniero si ponga come la cifra dei nostri tempi. Sia nella stanza di analisi che al cinema ci rendiamo conto che lo straniero è il senso e il tono dei processi e che siamo continuamente all'inseguimento di uno straniero che ci contamina: *“Perché, l'incubo della civiltà non è essere conquistata dai barbari, ma essere contagiata: non riesce a pensare di poter perdere contro quegli straccioni, ma ha paura che combattendoci può uscirne modificata, corrotta. Ha paura di toccarli... Nessuna muraglia... servì mai ad alcunché. I barbari iniziavano a galoppare lungo il muro. Quando finiva, ci giravano intorno ed invadevano la Cina. E' successo tante volte...”* (Baricco, 2006).

Sappiamo che per il soggetto è straniero il delirio e l'allucinazione, stimoli interni *“considerati come se non agissero dall'interno, ma dall'esterno, al fine di poter usare contro di essi gli stessi mezzi di difesa con cui il sistema si protegge contro gli stimoli esterni”* (Freud, 1920, 215), anime di eroi alla ricerca di una sepoltura degna che li porti finalmente nella storia. Al cinema si entra nella stanza delle anime che cercano sepoltura. Come in seduta con i pazienti.

Qualche giorno fa ho incontrato Pempa; era spaventato da mille voci che lo invadevano da quando il fratello maggiore, monaco tibetano, era tornato in Nepal. Io oramai conosco bene questo tipo di particolare sofferenza che è la sofferenza di chi si ritrova improvvisamente straniero al proprio Sé. E so per certo che la sua situazione si risolverà e lui potrà ritrovare la calma sospesa e il suo esile filo nella storia degli altri. Bisogna che accadano, però, pochi ma precisi atti: comunicargli che io ci sono; che i suoi pensieri sono fantasmi che ha portato e sono cresciuti dal suo arrivo dal Nepal e che attraverso loro lui si è difeso dalla insopportabile perdita del cordone delle origini. Le sue allucinazioni possono trovare sepoltura. Gli “prescrivo” i farmaci che per me hanno anche il senso importante di un pegno concreto della mia funzione di “sostanza” (Balint,

1968) per lui. Parlo in sua presenza con i familiari, la moglie che ha in braccio la piccola bambina dagli occhi neri a mandorla, e alla coppia di italiani che lo ospita. So che devo parlare loro, come se ci stesse parlando lui, perché in lui quella comunicazione intima ora è interrotta. Gli dico che lo rivedrò fra due giorni e so che devo dirgli che starà bene. Non si tratta di suggestione, ma mi assumo per lui la *responsabilità* (Meltzer, 1967) di esserci e di immaginare un processo possibile. Pempa è l'esatto opposto dello studente Nathaniel di cui parla Freud (1919, 89). In Nathaniel i fantasmi che lo turbano ogni notte sono “i ricordi legati alla morte misteriosa e spaventevole dell'amato padre”, mentre per Pempa è proprio la perdita dei legami col proprio passato a lasciare liberi i fantasmi. Ovvero il campo delle nevrosi e quello delle psicosi; il conflitto col padre o la perdita della *sostanza* materna. In



Foto da: Nuovomondo



entrambi i casi, però, la sospensione dell'*heimlich* introduce necessariamente in una terra straniera. Gli analisti conoscono bene questa terra, perché inevitabilmente è il loro percorso con i pazienti.

Per Freud il perturbante è nell'irrompere di esperienze rese straniere dal rimosso. Per la psicoanalisi ci sono due tipi di stranieri. La *no-think* di Bion e il *rimosso*. Nel primo caso ci sono i fantasmi di Pempa, mentre nel secondo caso si tratta del padre del film *Il ritorno* (Andrey Zvyagintsev, 2003); o la scena primaria di molti film quali ad esempio *Viaggio segreto* (R. Andò, 2007). Da un po' di tempo per lo spettatore le cose si sono, in un certo senso, semplificate, nel senso che lo straniero è presentato esattamente come tale: un migrante che approda ai nostri lidi per essere accolto o, come direbbero al nostro Ministero degli Interni, oggetto di "respingimento"! (Gli analisti sanno, per espe-

rienza che un neologismo è una particolare forma di lapsus; confessa che è in gioco il turbamento per una sensazione "straniera" al Sé che cerca spazio...).

Il problema non è se respingere o accogliere, ma "trovare". Per questo la politica non serve al soggetto, ma serve solo alle organizzazioni del soggetto (sappiamo, per una serie di ragioni, che non sono la stessa cosa e che, da Freud in poi, fra il soggetto e le organizzazioni i nessi sono complessi e sostanzialmente conflittuali). Parlo di "trovare" perché il soggetto è sempre alla ricerca di Sé, di parti che lo riguardano e che può solo *trovare* cercando fuori da Sé - nel senso che è continuamente al lavoro per la riorganizzazione continua e la manutenzione del proprio Sé. Per questo è sterile, a mio parere una polemica sullo "straniero": tutta la vita è un percorso *con* e *verso* lo straniero. Ciò di cui parlano i giornali e le TV concerne il costo di questo percor-



Foto da:
Tulpan. La ragazza
che non c'era.

so. Invece, ciò di cui parlano i film è il sogno che sostiene questo percorso, la possibilità che uno straniero continuamente ci contaminino. E' parziale sostenere che questa contaminazione sia "civiltà": gli psicoanalisti sanno che è fatica...il costo delle trasformazioni che chiamano "il lavoro del lutto". Penso che il lutto, prima che essere la capacità e la fatica a separarsi, sia soprattutto la fatica a poter riorganizzare continuamente il proprio Sé, perché il Sé è continuamente instabile e dinamico, la meta e al tempo stesso la sonda e il dispositivo che permette la relazione con tutto ciò che è nuovo (tutto ciò che non è mai esistito prima) e che permette al soggetto di sopravvivere attraverso la capacità di trovare continuamente un equilibrio con l'ambiente (per questo Winnicott suggeriva che l'ambiente avesse movimenti d'amore verso il soggetto). I film ci dicono che c'è continuamente un movimento di tensione fra il soggetto e il suo contesto, dove ciascuno cerca continuamente l'altro e dove ciascuno è continuamente contenuto e contenitore per l'altro. Ciò che decide chi è contenuto e chi contenitore è solo il vertice del bisogno e del desiderio. Per questo Asa tenta di andare via, ma la presenza di Tulpan chiede che lui rimanga lì; per questo Samal, la sorella, lo rincorrerà quando un'ennesima volta cercherà di andare via e, invece piangerà, senza rincorrerlo, un'altra volta. Per questo Tulpan lo respingerà per poter essere libera, a sua volta, di andare in città a studiare. Ho pensato alla infinita e continua circolarità di questa posizione fatta di soste, ripensamenti, ritorni e nuovi slanci. Il lutto non è la perdita, ma il continuo e instabile rapporto che c'è fra la sosta e lo slancio. E' il costo necessario che il Sé continuamente paga e continuamente riceve. Ho pensato a Guglielmo, che da tanti anni seguivo al servizio. Tornato dalle vacanze di Pasqua ho trovato che aveva

dovuto ricoverarsi in ospedale e lì era stato tanto male da dover essere contenuto a letto per un giorno. Improvvisamente devo essere stato sentito (devo essere diventato...) uno straniero perché, evidentemente, la sospensione di Pasqua gli impediva di sentirsi quello che conosceva e quello che si era collocato nella zona grave del suo bisogno di sentirsi vivo. Per alcuni giorni non ha voluto neanche parlarmi e mi ha fatto dire che "si sarebbe tagliato le palle se fosse mai accaduto di incontrarmi un'altra volta!". Poi ha accettato che andassi a trovarlo. Ha detto che durante l'ultima seduta io, in un momento l'ho guardato con particolare intensità, e dopo la seduta ha considerato che quel mio sguardo significava la mia convinzione che lui fosse il responsabile del terremoto in Abruzzo. Il campo è evidentemente ed intensamente attraversato da proiezioni, identificazioni, angosce. Ma mi fa pensare a come, improvvisamente qualcosa di familiare deve essere diventato, per Guglielmo, perturbante ed insostenibile. Qualcuno che ritorna ad essere uno straniero e, come succede per gli stranieri, la nostra precarietà non ci appartiene e alcune antiche esperienze del nostro Sé ci si ripresentano come estranee e minacciose. Per i pazienti psicotici, come per Guglielmo, la minaccia non concerne l'Edipo, ma il "Sentimento o l'emozione di fondo" (Correale, 2000; Damasio, 1999) e "l'affetto di base" (Stern, 1985.) che ti fa sentire vivo. Su un piano più ampio, quello sociale, accadono le stesse cose. La politica si pone il problema se mettere o togliere i muri per evitare che i Mongoli entrino nell'impero (Baricco). Ma gli psicoanalisti sanno bene che il problema è proprio l'idea di "muro", ovvero attribuire alla *cosa* la funzione della cosa: la *cosa* al posto del processo, e questa è una dimensione che gli psicotici conoscono bene. Per



Foto da:
La sposa turca

gli psicoanalisti lo straniero ha il senso del processo che emerge dalla posizione negativa in analisi (come dalla tensione alla ricerca e dalla curiosità nella vita comune...). E' questo che ci interessa e ci riguarda. Escluso dal processo lo straniero è la rappresentazione delle agonie primitive di perdita di Sé, quelle che Winnicott (1963) descriveva nella *paura del crollo*. Devo però fare alcune precisazioni delicate. Il mestiere del "buon contenimento" mi trova difficile perché io sono interessato ai processi (e, quindi, alla continua e fertile instabilità dei sistemi...) prima che agli oggetti. Se non è un processo, ma si propone come una caratteristica del soggetto, il "buon contenimento" è un'identità sterile e, quando osserviamo bene, esso presenta aree di singolare e sottile razzismo a sua volta. I film parlano proprio di questo "contenimento" come processo e, quindi riescono a proporre la fatica del processo e il fallimento (o l'esito solo transitorio...) dell'adesione del migrante alla cultura che lo ospita. Ne parlano soprattutto i film che si occupano delle seconde generazioni di migranti quelli "... nati qui da genitori nati altrove, seconda generazione di immigrati, la più difficile. Non hai più casa, nel posto da dove vieni, non sei ancora a casa qui" (C. De Gregorio, *La Repubblica*, 6.11.07). In questo ambito, da un po' di tempo si concentrano soprattutto i film che parlano di migranti: non più la fatica di raggiungere un *Nuovomondo* (Crialesi, 2006), ma la sofferenza di non poter sentire come proprio un luogo che ti appartiene. Parlo di film quali *Mio figlio il fanatico* (Udayan Prasad, 1998); *East is East* (Damien O'Donnel, 1999); *La sposa turca* (Fatih Akin, 2003); fino ai più recenti *Un bacio appassionato* (Ken Loach, 2004); *Il destino nel nome* (Mira Nair, 2006) e *Oltre il paradiso* (Fatih Akin, 2007). Elencando questi film penso a Tania 23 anni, mulatta.

Padre italiano, madre di Capoverde; separati da quando era bambina. Dice di sentirsi "lacerata" con pensieri "non buoni"...alcune volte pensieri "compulsivi" di suicidio: "Non veri e propri pensieri di morire, ma come a volersi mettere alla prova...che il futuro è nero...non c'è speranza, ti senti impotente nei confronti della vita e faccio di tutto per prendere le cose in un certo senso e non va mai così. Mi sento un po' perduta e disperata e non capisco, a me non manca niente, non è che mi sono morti i genitori o ho subito traumi violenti ...non sono sfortunata, non ho handicap e mi sento in colpa...". E' stata seguita al servizio per alcuni mesi e il terapeuta me ne ha parlato più volte. Dopo un po' di tempo che era partita, come si fa per i film, ho chiesto al terapeuta di dirmi come immaginava potesse essere ora la storia di Tania. Mi ha preso l'emozione di considerare come i film continuino nella mente degli spettatori esattamente come i pazienti - se le cose vanno bene - rimangono a vivere nella mente dei loro terapeuti perché si è costruito qualcosa di *heimlich* che ti autorizza a partecipare alle "vite degli altri". Mi ha detto il terapeuta: "Non si è più fatta sentire. Io la immagino impegnata a costruirsi la vita con quella tenacia che ha, a cercare amiche del cuore in persone anche improbabili, ad avere nostalgia della sua Roma, nostalgia idealizzata di una città in cui nessuno mette in dubbio origini ed identità. E intanto fare la hostess di bordo (questo cercava) su aerei che atterrano e decollano da e in luoghi sempre di transito e senza appartenenza come gli aeroporti. Ogni tanto avrà incubi terribili, ogni tanto spero possa cercare un nome per quello che prova..."

"L'identità personale è soltanto una nozione di comodo"
(R. Andò, *Eidos*, giugno 2007, p. 14) •

Mussolini e i suoi segreti

di Fabio Troncarelli

Vincere è la storia di uno sconosciuto, uno straniero, inseguito dalla polizia, che una notte entra improvvisamente nella vita di una donna. E' ferito e potrebbe essere ucciso. La donna lo salva e lo sconosciuto sparisce, ritornando nel buio da cui è venuto. Il tempo passa e i due si rincontrano: lo straniero è il giovane Benito Mussolini, allora militante socialista; la donna è Ida Dalser, una giovane emancipata e intelligente. I due hanno una relazione appassionata che si conclude solo quando Ida resta incinta. Mussolini la sposa in chiesa e riconosce suo figlio Benito Albino, ma smette di frequentarla perché ha contemporaneamente sposato col rito civile un'altra donna, Rachele Guidi. Il rifiuto provoca una crisi violenta in Ida, che comincia a perseguitare il padre di suo figlio. Quando Mussolini conquista il potere, Ida verrà chiusa in un manicomio e suo figlio verrà affidato a una famiglia fascista. Ma neppure in manicomio la donna si placa e continua a gridare la sua verità, incurante delle conseguenze, come del resto fa suo figlio, che, da grande, verrà rinchiuso a sua volta in manicomio. Solo la morte libererà madre e figlio da un destino terribile, mentre l'Italia si avvia verso la tragedia della Guerra Mondiale.

Vincere è un film bellissimo. Ed inquietante. Per questo non è strano che abbia avuto critiche estremamente lusinghiere, ma che abbia suscitato anche perplessità e resistenze. Per apprezzarlo ci vuole coraggio.

Cominciamo dallo stile. Dobbiamo riconoscere che dopo anni e anni di overdose di *Incantesimo*, *Dolceamaro*, *Cesaroni*, di fotografie fintorustiche di Oliviero Toscani e verotrucide di Matthew Rolston (senza contare l'olocausto del bianco e nero), abbiamo ormai la vista inselvaticata. Per questo *Vincere* è uno choc, fin dalla prima inquadratura. La geniale fotografia di Daniele Cipri ci proietta in un universo caravaggesco, degno di un *noir* degli anni quaranta. E' un miracolo come l'ombra cruda e la luce che sembra sangue si scontrino nella desolata vastità di stanze vuote come piazze e di piazze solitarie come stanze deserte. E' un miracolo come i corpi bianchi e freddi, i nudi scandalosi del Duce e della sua amante, scandiscono il buio, raggelanti, metafisici, pura luce lunare. Ma il merito non è solo del grande Cipri. E' anche del regista. Basta a dimostrarlo l'abilità con cui inquadra il viso di Mussolini durante i suoi faticosi, affannosi, ostinati, meccanici amplessi da *gran commis* del sesso: dei suoi occhi allucinanti si vede solo, nell'ombra, la membrana bianca, come se egli non avesse più pupille e rivelasse allo spettatore atterrito di essere un alieno, un morto vivente che non ha più sguardo. Finezze di questo genere sono frequenti nel film: si pensi ad esempio a quando Ida Dalser, imprigionata, getta le sue lettere al vento e le buste bianche si confondono con i fiocchi di neve.

Ma non è solo la forza delle immagini che ci colpisce. Ci colpisce il montaggio, bellissimo, del regista e di Francesca Calvelli, grazie al quale le immagini scattano a contrasto, proiettandosi l'una nell'altra con effetti esplosivi, come all'inizio, quando Mussolini si affaccia nudo al balcone e in





A sinistra: Giovanna Mezzogiorno
Sotto: Ida Dalser, e suo figlio Benito Albino Mussolini



strada i fanatici della guerra si scatenano; o come quando scoppia una bomba e dal fumo emerge Ida Dalser con una carrozzina che, al contrario di ciò che avviene nella *Corazzata Potemkin*, non sfugge di mano a chi la spinge dannunzianamente avanti, con la sicurezza spiritata della *Vittoria Alata di Sironi* o della *Minerva* di Arturo Martini. Il richiamo alle ciminiere di Sironi e ai deliri urbani dei suoi compagni di avanguardia emerge, del resto, anche altrove: nei fotogrammi istantanei di abbaglianti scorci industriali o di inquietanti templi fascisti, come quello in cui la Dalser viene arrestata mentre cerca disperatamente di parlare a un gerarca. A parte ciò, esplicite sono anche le allusioni al Futurismo (che Mussolini blandisce), attraverso parole sovrainpresse alle immagini, un espediente che non ricorda solo Marinetti, ma anche il cinema coevo di Eisenstein e di Lang.

Bellocchio è un regista colto. E non ha paura di mostrarlo. La sua cultura può mettere in difficoltà lo spettatore che non è abbastanza colto per reggere il confronto. Ma non c'è solo questo. Lo choc più profondo proviene dalla storia stessa. O meglio: da come Bellocchio ha raccontato questa storia. Se è vero che Mussolini è un mostro, non si può dire che Ida Dalser sia solo la sua vittima. Certo, la donna, è ingiustamente ricoverata in manicomio. Ma il suo calvario

inizia molto prima e dipende anche dal suo ostinato diniego della realtà. Sicuramente la povera Ida è in balia di un individuo orribile; e tuttavia, quasi senza accorgersene, per molto, troppo tempo condivide supinamente il mondo del suo carnefice e solo dopo il suo ricovero sembra finalmente prendere coscienza del suo accecamento. Come accade sempre nelle coppie sadomasochiste, il sadico svolge il ruolo del cattivo, ma il masochista svolge un ruolo complementare che lo rende complice delle efferatezze del suo partner. Intendiamoci: Bellocchio sta dalla parte di Ida per il suo incosciente e testardo coraggio, perché rifiuta ogni compromesso, perché è migliore del mondo di spettri che la circonda. Anche noi, tutto sommato, la pensiamo così. Tuttavia, il personaggio di Ida, così cieca e perfino dura, (come sono dure certe donne italiane nonostante gli stereotipi sul Bel Paese) è difficile da amare: non suscita compassione, ma solo uno sgomento angoscioso. Come del resto tutta la storia, che non ha catarsi e non ci fa sentire migliori.

E' naturale che un simile spettacolo, affascinante e ripugnante, finisca col mettere paura. E questo brivido non piace a un certo tipo di spettatore: parlo dello spettatore pseudocolto, che si bea delle ricostruzioni filisteie di trasmissioni come *Correva l'anno* o peggio delle chiacchiere

Vincere

Regia di Marco Bellocchio
 Giovanna Mezzogiorno: Ida Dalser
 Filippo Timi: Benito Mussolini
 Michela Cescon: Rachele Guidi
 Corrado Invernizzi: Dottor Cappelletti
 Fotografia: Daniele Cipri
 Montaggio: Francesca Calvelli
 Musiche: Carlo Crivelli
 Prodotto da : Eurimages, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Offside, Rai Cinema
 Durata: 128 min



da salotto per minorati di *Porta a Porta*. Per costoro l'immagine di Mussolini deve essere quella consacrata dalla storiografia ufficiale; oppure quella furbetta dei documentari neorevisionisti, come hanno fatto notare all'allibito Bellocchio proprio a *Porta a Porta* smagati professionisti del conformismo. Ahimé, di fronte a reazioni simili non c'è niente da fare, come di fronte alle lodi del Duce dei *revenants* in diretta dal Cocito nella stessa trasmissione. Di fronte ad un altro tipo di pubblico, più attento e critico, come dovrebbe essere quello dei lettori di *Eidos*, vale la pena, invece, di sviluppare qualche riflessione a margine del film.

Bellocchio parla di Mussolini. Ma parla soprattutto di sé stesso. Parla di temi che gli sono cari da sempre, a cominciare dal celebre *I pugni in tasca*, che, fatte le debite proporzioni, somiglia molto a *Vincere*. In ambedue le opere un individuo diverso dalla norma è soffocato da una rete di relazioni familiari che lo costringono a una rivolta senza speranza che confina con la follia. Questo canovaccio, che ritorna anche in altri film di Bellocchio, acquista un particolare spessore drammatico in *Vincere*, perché la vicenda privata del singolo trova un rispecchiamento inaudito nella vicenda complessiva di un intero paese. Ma alla radice della storia dei singoli e della storia della società sembra esserci un unico meccanismo di alienazione. Questo meccanismo può essere analizzato in molti modi, a partire da diversi modelli concettuali. Può essere visto come il riflesso negli individui dell'alienazione sociale. Può essere visto, alla luce dell'antipsichiatria, come il tentativo di emarginare e rendere folle chi è profondamente diverso dagli altri. Può essere visto, alla luce del femminismo come il tipico esempio di tirannia maschilista oppure, alla luce del freudismo classico, come il tipico esempio di scissione dell'Io diviso tra l'amore senza sesso per la moglie e l'ossessione erotica per l'amante-prostituta. Queste interpretazioni (e altre ancora) sono certamente possibili e trovano riscontro nella vicenda rappresentata, senza esaurirne le possibilità illimitate di farci riflettere: ogni opera d'arte mette in scena una storia su cui è lecito piangere o ridere in modo diverso ogni volta che viene raccontata. Se questo è

vero, i lettori non troveranno strano che anche io mi azzardi a proporre una mia interpretazione, a partire da un modello psicoanalitico, che valorizza il Sé piuttosto che l'Io. A mio parere infatti la relazione tra i due personaggi nasce da una dimensione molto primitiva della psiche, che precede e a volte addirittura si oppone all'organizzazione più evoluta dell'Io: quello stadio che lo psicoanalista Paul Claude Racamier ha chiamato dell'Antedipo, nel duplice senso di una condizione che viene "prima" del complesso di Edipo (ante-Edipo) e che si oppone, per la sua natura selvaggia, allo sviluppo dell'individuo nella fase dell'Edipo (anti-Edipo). Caratteristica di questa fase mentale precoce è una dimensione di osmosi tra il Sé polimorfo e l'Altro, come avviene nella relazione precoce tra madre e bambino. Un simile rapporto, fortemente intenso sul piano affettivo, può evolversi in modo naturale e positivo, ma può anche arrestarsi e ristagnare, aprendo la strada alla perversione. Per definire questa possibilità Racamier ha coniato il termine di "incestuale". La dimensione "incestuale" è la base psicoaffettiva che alimenta in seguito l'incesto vero e proprio, così come il pensiero perverso onnicomprensivo e pervasivo è la base delle future perversioni specifiche. In questa condizione il bambino, che necessita dell'affetto e del sostegno del genitore, non può sottrarsi all'abbraccio soffocante della sua seduzione intellettuale e affettiva, che lo stringe come in una rete. Il figlio esiste perché è l'appendice del desiderio del genitore: in questo modo egli non può nascere, né crescere. La sua vita ha senso perché puntella la vita dell'altro: egli è in un certo senso prigioniero dell'incantesimo perverso rappresentato nel celebre film *Viale del tramonto*.

Questa situazione provoca spesso una reazione uguale e simmetrica a quella originaria: colui che vive all'interno della simbiosi incestuale e si sente preda, si illude di liberarsi divenendo a sua volta predatore. Seducendo tutti coloro che incontra e sbarazzandosene, egli crede di essersi liberato dalle sue catene. In realtà egli non fa che riprodurre compulsivamente all'infinito il meccanismo della seduzione originaria di cui è attore principale: seducendo ossessivamente le sue prede e sbarazzandosene, non riesce a



sbarazzarsi della dimensione "incestuale" che lo ha marchiato all'origine. La sua fatica di Sisifo non avrà mai fine così come il suo tormento.

A me sembra che il destino di Mussolini e della sua amante segreta possa essere descritto in questi termini. Se abbiamo il coraggio di rappresentarlo così possiamo comprendere perché esso sia stato così tragico e speciale e perché abbia trovato riflesso nella mentalità dell'intero paese. L'archetipo della grande Madre mediterranea, con cui fondersi in un'incestualità simbiotica, è infatti uno dei fondamenti dell'inconscio collettivo degli italiani.

Questo archetipo, latente in tutti noi, si attiva nell'incontro tra Ida e Mussolini in modo apparentemente casuale, legando in modo morboso la donna e lo straniero. Ida Dalser incontra uno sconosciuto braccato e ferito, ridotto alla totale dipendenza come un bambino: la salvezza dell'uomo-bambino dipende solo da lei. La donna accetta di essere baciata e facendo credere di essere la sua fidanzata lo salva. La seduzione narcisistica scatta a questo punto. L'uomo può sopravvivere solo perché dipende totalmente dalla donna. La base del legame di Ida è il piacere inebriante di tenere totalmente in pugno l'altro e di essere padrona della sua vita. Mussolini, lo sconosciuto, lo straniero perde così il suo connotato di estraneo e viene fatto "rinascere" dalla donna che lo ha incontrato: egli è una sorta di figlio di Ida, che per definizione non potrà mai staccarsi dalla donna perché alla donna deve la vita.

Mussolini è ovviamente inebriato, a sua volta, dalla seduzione di cui è fatto oggetto e partecipa attivamente alla dimensione incestuale, trasformandosi immediatamente da vittima in carnefice. Rozzo e narcisista qual è, si sente esaltato per essere oggetto di un amore infinito e si tuffa a capofitto nel legame incestuale, con la prepotenza tirannica del bambino viziato che domina la madre, costringendola a soddisfare ogni suo remoto desiderio. Irritato dal legame totalizzante che egli stesso continuamente ricrea e rinforza, l'uomo si illude di essere il figlio unico della donna che lo ha fatto rinascere e che gli sacrifica tutto con la totale oblatione con cui una madre sacrifica tutta sé stessa a un figlio. Ma presto la sua illusione di essere figlio unico

viene messa in discussione: la realtà smentisce rapidamente i suoi sogni grandiosi. Ida aspetta un figlio vero; le sue richieste di attenzione sono incompatibili con la vita politica di un futuro Duce; la sua stessa figura di donna emancipata è in contrasto con l'immagine della donna madre che potrebbe essere utile per ottenere consenso dagli italiani. Ma anche se tutto questo non fosse vero, l'illusione simbiotica sarebbe destinata comunque a finire. Mussolini – lo dice esplicitamente nel film – non trova mai pace e non riesce a fermarsi mai, perché il narcisista ha una continua fame di oggetti, di prede che confermino la sua identità vacillante e non riesce a trattenere nulla di positivo dentro di sé. Per questo egli pensa solo a eliminare Ida e a sostituirla. Tuttavia l'emancipazione dal legame incestuale è totalmente falsa. Non è un caso se egli sposa Rachele Guidi: Rachele (il film non lo dice, ma noi lo sappiamo dalla storia) era la figlia della seconda compagna del padre di Mussolini, una sorta di "figliastra" del padre del Duce. Il legame di Mussolini con la sua "sorellastra" era dunque altrettanto "incestuale" quanto quello con Ida. Il Duce, come l'Eterno Marito di Dostoevski, si affanna a sposare le sue partners, per salvare la faccia, credendo di liberarsene in seguito. Ma il suo trionfo effimero non allontana l'avvoltoio generato da sé stesso che gli rode il fegato. La sensazione soffocante di essere incatenato da una perversione letale che egli stesso ha provocato gli resta nel sangue, con un cupo odore di morte.

Come l'eroe di *Viale del tramonto* Mussolini fu prigioniero di un legame incestuale che pretendeva di dominare e da cui era dominato. In apparenza fu l'amante vero o immaginario di migliaia di mogli italiane; nella sostanza fu il figlio succube, feroce e implacabile, ma schiavo, di migliaia di donne tutte egualmente implacabili e feroci, tutte maternamente incestuali, tutte pronte a immolarsi in pubblico per comandare in segreto. E' questa l'angoscia che fa stringere "i pugni in tasca" a chi soffoca nella tela di ragno dell'incestualità. Un'angoscia che spinge furiosamente indietro, verso un tragico destino, chi grida di voler andare avanti: chi grida sempre a voce alta di "vincere" per non confessare a voce bassa di essere perduto. •

Si può fare

di Caterina Tabasso

il cinema e lo straneiro

nel film



Giulio Manfredonia

Nato a Roma, fa una prima esperienza cinematografica nel 1985 con Luigi Comencini, alle prese con *La Storia* di Elsa Morante. Da allora, lavora prima come assistente alla regia e, negli anni, come aiuto regista, collaboratore al montaggio, autore di special e backstage sui set, fino alla regia di corti e all'esordio nel lungometraggio. In seguito, Manfredonia ha seguito alcuni film di Cristina Comencini (*Zoo*, nel 1989, e *Matrimoni*, nel 1998), ed ha lavorato anche con Andrea e Antonio Frazzi, Antonio Albanese, Margherite Von Trotta, per citarne solo alcuni. Con un corto del 1998, *Tanti auguri*, vince il Nastro d'Argento, il Miglior Cortometraggio al Festival di Annecy, ottiene una nomination al David di Donatello, si afferma a San Giovanni Valdarno e viene invitato ai Festival di New York, Londra, Lisbona e Istanbul. Con *Se fossi in te* (2001), una commedia dal cast irresistibile (Emilio Solfrizzi, Paola Cortellesi, Gioele Dix, Lunetta Savino, Fabio De Luigi), ottiene riconoscimenti critici e apprezzabili riscontri al box office. Due anni dopo giunge *E' già ieri*, il remake de *Il giorno della marmotta*, una commedia con interpreti Antonio Albanese e Fabio De Luigi, interamente girata in Spagna. Dirige infine *Si può fare* nel 2008, con una del quale è anche sceneggiatore, insieme all'autore del soggetto del film Fabio Bonifacci.

In "Si può fare", diretto da Giulio Manfredonia, Claudio Bisio è Nello, un sindacalista che inciampa nella Storia. Sono i primi anni Ottanta, e Nello si trova stretto tra chi come la sua fidanzata Sara (Anita Caprioli) lo accusa d'essere troppo all'antica e chi invece maltollerà le sue troppo innovative idee su comunismo e mercato. Così un giorno si sente dire: "Sei troppo moderno, Nello. Tu nel sindacato sei diventato un problema! Ma non ti preoccupare, noi non ti lasciamo solo: una cooperativa ci ha chiesto un dirigente, e noi abbiamo pensato a te." Nello approda così alla "Cooperativa 180", dove gravitano undici pazienti psichiatrici usciti dai manicomi appena aperti dalla Legge Basaglia. Attaccano francobolli sulla corrispondenza del Comune di Milano, ricevono pesanti terapie farmacologiche e vivono in un luogo ibrido, frutto di una sorta di compromesso tra il non replicare il manicomio ed il tenere comunque il paziente fuori, in un luogo extra, separato, controllato. Un luogo frutto del momento storico: il manicomio non c'è più, i centri di salute mentale non ci sono ancora, il disagio psichico non ha ancora trovato una risposta nel territorio.

Nello decide di rimanere attaccato al fatto di trovarsi comunque in una cooperativa, e come tale la comincia a dirigere: i pazienti sono soci, i soci fanno delle assemblee, votano, decidono. Nello rispolvera la sua vecchia attività di parquettista, la propone all'assemblea, e il gruppo comincia a lavorare col legno, in un percorso per prove ed errori che svelerà i talenti nascosti dei pazienti, insieme alla loro più sostanziale capacità di lavorare, di guadagnare dei soldi, di inserirsi in un mercato.

L'incontro tra Nello e il giovane psichiatra basagliano Furlan (Giuseppe Battiston), segna una spinta ulteriore per la maturazione del gruppo: i farmaci vengono diminuiti, e la cooperativa sposta la propria sede fuori dal vecchio manicomio, alla ricerca di uno spazio dove vivere, lavorare, riconoscersi persone. Tutto questo accade contro il volere del precedente presidente della cooperativa, il Dottor Del Vecchio (Giorgio Colangeli), che rappresenta contemporaneamente a tratti la "vecchia psichiatria" che vuole il malato sedato e rinchiuso, ma anche la mancanza di un vero spazio di progettualità per i pazienti: "Io ho fondato la cooperativa per occuparne qualcuno, ma non ho tempo..." La cooperativa andrà avanti, e l'impatto con una vita all'esterno creerà nuove opportunità, nuove esperienze, ma anche nuove paure, e sfide che in alcuni casi vengono superate, in altri perse, anche drammaticamente, come nel caso del suicidio di uno dei pazienti.

Il film è diretto con piglio piuttosto leggero, i dialoghi sono veloci, il *nonsense* spesso prende il sopravvento sul filo di un'ironia che non è mai scontata, ma che anzi spinge lo spettatore ad una riflessione inaspettatamente profonda. La svolta rappresentata dall'applicazione della legge Basaglia

viene mostrata in tutte le sue anime. C'è quella scettica, di Del Vecchio, che fonda la cooperativa ma seda il paziente, secondo quel dilemma che lo stesso Basaglia ne "Le conferenze brasiliane", descriveva così: "Quando il malato è internato, il medico è in libertà; quando l'internato è in libertà, l'internato è il medico. Il medico non accetta questa situazione di parità per cui o il malato viene rinchiuso o è il medico ad esserlo." Poi c'è quella convinta e progressista, di Furlan, che in un caso deve comunque rivedere le dosi di farmaci troppo entusiasticamente abbassate. E poi ci sono Nello ed i pazienti, che sono i diversi. Nello, pur "normale", è diverso due volte: considerato diverso dai suoi colleghi sindacalisti, viene mandato là dove altri diversi sono. Arrivato nella cooperativa, Nello trova un gruppo nel quale è nuovamente un diverso, ma dove lo spazio può crearsi, laddove arriva la sua "ingenua" e "ignorante" volontà di comunicare al di là delle cartelle cliniche e delle storie di malattia, e laddove un obiettivo comune di lavoro viene posto a dei diversi che vengono trattati come normali, come dotati di risorse. L'ingenuità di Nello pare il suo miglior strumento, ma Nello è anche lo spettatore, che guarda il film ed entra in un gioco di rispecchiamento con la malattia mentale e le sue rappresentazioni. In un momento in cui, scoraggiato dagli eventi, Nello decide d'andar via, un paziente gli chiede "Vai via? Sei guarito?" e lui risponde "Io sono normale", dando piena prova dell'ambivalenza che permea il suo personaggio in un momento in cui il dolore psichico è anche il suo. La crisi si risolverà, perché nel frattempo la vita è entrata nella vita degli ex internati. L'essere "i soci" e non più i malati diversi, il lavoro, le relazioni ed i guadagni aprono infatti uno spazio terzo rispetto alla semplice contrapposizione iniziale tra un paziente internato ed un paziente che può lavorare. Questo terzo spazio è quello del desiderio e del progetto, dimensioni che si delineano attraverso cose semplici ma essenziali: voler comprare una macchina, fare una vacanza, innamorarsi, pensare a come utilizzare i propri soldi. Cose normali di persone normali. ■



Milk

di Nicole Janigro

Clandestini volontari in strada senza veli

Harvey Milk è un uomo, bianco, americano, sta per compiere quarant'anni e lavora a Wall Street. Un incontro occasionale nel metrò muta il copione solitario del suo compleanno, lo sconosciuto, Scott Smith, diventerà il compagno della sua vita.

Per Harvey e Scott la casa è un interno giocoso e rassicurante, rappresenta però anche il buio dal quale è rischioso uscire – si può perdere il lavoro, subire l'insulto di frocio succhiacazzi, essere minacciati e aggrediti. La paura abitua alla menzogna verso chi si conosce, porta a mascherare i gesti, a convivere con il segreto della propria identità.

Siamo negli anni Settanta - il movimento di protesta degli studenti americani è stato appena immortalato in modo quasi documentario in *Fragole e sangue*. Anche Harvey e Scott inseguono la libertà e decidono di aprire un negozio di fotografia a San Francisco. La Castro Camera diventerà una sorta di centro sociale, un luogo di incontro dove chi è gay può sentirsi al sicuro. La voce si sparge, Milk consiglia e accoglie, arrivano adolescenti in fuga dalla famiglia, giovani uomini tormentati da quello che divide il loro essere dal loro apparire. La Castro Camera è un'isola in un quartiere conservatore, una zona liberata nella quale cercare rifugio dopo le botte dei poliziotti, dove può piangere chi è stato massacrato solo perché scoperto in compagnia di un suo simile, escogitare stratagemmi per sedurre chi non vuole stringerti la mano. Di questa comunità bizzarra Milk è fin da subito leader, diventa uno "strizzacervelli da strada" che vuole salvare il ragazzo tossicodipendente, tenere alla larga da tutti le fantasie suicidarie che albergano in molti. Il malessere che si respira nel negozio è quello individuale di Clive,

Jack, Jim, Danny..., quello di una minoranza che rivendica il suo diritto di non essere perbene, quello collettivo della generazione che voleva cambiare il mondo – "perché tutti gli uomini sono stati creati uguali".

E anche Milk ha un suo sogno: rendere legittima la diversità che solo molto più tardi verrà chiamata scelta di genere. Diventa un militante per i diritti dei gay, si candida al consiglio comunale della città, con lo slogan "Voglio reclutarvi tutti" cerca l'alleanza di altri soggetti sociali, degli operai e degli anziani. Perderà tre volte, ma finirà con l'essere eletto, primo omosessuale dichiarato ad occupare una carica istituzionale negli Stati Uniti.

Personaggio pubblico, Milk ha sempre meno tempo per l'intimità, Scott se ne va, la loro coppia paga il prezzo della militanza risucchiata dal mondo, come all'epoca accadeva a innumerevoli relazioni eterosessuali. Sono i tempi del "privato è politico", per Milk la Privacy è il nemico - che permette ai genitori di mandare i figli in ospedale per essere aggiustati, che permette ai compagni di classe di seviziare chi ancheggia. All'interno del suo collettivo il dibattito è tormentato, ma il *coming out* può essere solo il gesto di un singolo, Milk costringe chi ancora si nasconde a prendere il telefono e parlare con i parenti.

Alla guida del movimento Milk si continua a comportare con la responsabilità dell'adulto, evita le provocazioni perché avverte la potenza aggressiva dell'avversario. Da diversi stati si diffonde una mobilitazione che in nome della famiglia e di Dio vuole impedire alle oscure forze del male l'accesso all'insegnamento scolastico. La *Proposition 6* verrà battuta e sarà seguita dalla storica ordinanza sui diritti dei gay.





Una vittoria simile pare quasi impossibile, entusiasmo e inquieti.

Da animale politico Milk avverte il pericolo, pochi giorni prima di essere ucciso, nel novembre del 1978, insieme al sindaco di San Francisco, racconta al registratore la sua storia. La sua voce è l'io narrante del film, sono invece i filmati a comunicare la sua morte.

L'assassino è Dan White, ex poliziotto, veterano del Vietnam, un personaggio tutto casa e famiglia, che aspira alla normalità benestante e in presenza di Milk sente sminuita la propria virilità.

Oggi lo definiremmo omofobo, la tipica personalità ritirata e repressa che catalizza i timori delle maggioranze silenziose.

A portare sullo schermo la biografia di Milk, Gus Van Sant pensava da tempo, e ha girato la pellicola, decisamente più spettacolare e meno sperimentale delle precedenti, nei luoghi storici di San Francisco. Ma la macchina da presa corre sempre visionaria e veloce, ogni inquadratura condensa un capitolo della storia dell'omosessualità, le immagini sono un continuo invito a disfarsi del suo stereotipo. La sessualità è solo un appunto, ripresa con la spontaneità di chi la conosce. Le poche scene amorose si inseriscono con fluidità, della storia sono parte integrante – non un pruriginoso capitolo a parte. L'io e il noi di ogni movimento politico è eloquentemente rappresentato dalle innumerevoli foto tessere che formano un insieme.

Lo spettatore è condotto a identificarsi con Milk, empatizzando scopre quanto simile a noi sia l'altro straniero: il piccolo grande uomo che osa incitare i suoi ad uscire dalla riserva al quale Sean Penn regala il suo volto. ●



Gus Van Sant

Nato nel 1952 a Louisville (Kentucky), durante l'infanzia segue il padre, commesso viaggiatore, vivendo nei posti più diversi. Dopo il diploma alla Rhode Island School of Design, realizza diversi cortometraggi, successivamente si trasferisce a Hollywood, dove ha diretto *Alice in Hollywood* (1981), un medio-metraggio in 16mm. Si sposta a Manhattan, realizza alcuni spot pubblicitari, e infine si stabilisce a Portland (Oregon). Gus Van Sant continua a dirigere film, spot e videoclip, insegna cinema all'Oregon Art Institute e si dedica alla pittura.

Dagli anni ottanta le sue produzioni indipendenti, come *The Discipline of DE* (1978), tratto da un breve racconto di William Burroughs, o *Five Ways to Kill Yourself* (1986), cominciano ad ottenere diversi riconoscimenti in tutto il mondo. Nel 1989 Gus Van Sant realizza il suo primo lungometraggio, *Drugstore Cowboy*, interpretato da Matt Dillon e con la partecipazione di William Burroughs nella parte di un prete tossicodipendente. Nel 1991 dirige *Belli e dannati* (*My Own Private Idaho*), in cui affronta i temi dell'omosessualità, ripresa più volte anche in pellicole successive, e dell'adolescenza. Sarà un successo, seguito da *Cowgirl - Il nuovo sesso* (1993), *Da morire* 1995 e *Will Hunting - Genio ribelle* (1997). Nel 1999 vince il Razzie Award al peggior regista dell'anno per il remake di *Psycho*, un'opera sperimentale nella quale ricalca fotogramma per fotogramma il capolavoro di Hitchcock. Nel 2003 trionfa a Cannes (Palma d'oro e migliore regia), con il film *Elephant*, poetica ricostruzione di una strage in una scuola americana, liberamente ispirata a Columbine. Nel 2007 esce *Paranoid Park*, ancora sull'universo giovanile. Poi il suo sguardo si posa sulle ultime ore del leader dei "Nirvana", Kurt Cobain.

Nel gennaio del 2009 è candidato all'Oscar come miglior regista per *Milk*, film biografico sulla vita di Harvey Milk. Il film ottiene otto candidature all'Oscar e vince due statuette per il miglior attore protagonista e per la miglior sceneggiatura originale.

PA-RA-DA

di Enrico Rosini

Marco Pontecorvo, "autore della fotografia", come ama definirsi, ha realizzato, come regista, "Pa-ra-da", un film-documentario opera prima all'ultima Mostra del Cinema di Venezia. Un film crudo ed umile, tra la denuncia e la poesia delle cose semplici.

Racconta della terribile condizione di vita di un gruppo di ragazzi, alcuni dei quali bambini, alle prese con una sopravvivenza di stenti e di orrori urbani, nell'ambiente degradato della stazione ferroviaria di Bucarest, all'indomani della caduta di Ceausescu.

Come giovani attori di strada, definizione quanto mai appropriata, per la prima volta sullo schermo, i ragazzi paiono perfettamente calati nel loro ruolo. Con realismo, (il "tocco" di Pontecorvo), senza concessioni a riferimenti immaginario-metafisici od a ricerche visive estetizzanti né tantomeno a facili moralismi, il film ci rende partecipi di un'utopia.

Miloud Oukili (*Jalil Lespert*), un clown di strada parigino di origine algerina, una sorta di fratello maggiore per i ragazzi, del quale si intuisce un passato di sofferenza, tenta di riscattarli dalla loro condizione di abbruttimento ed emarginazione. L'obiettivo di dare dignità alla vita dei ragazzi si scontrerà con le minacce e i soprusi di funzionari corrotti, in un paese degradato socialmente, che percepiscono la qualità rivoluzionaria dell'opera del clown.

Attraverso le arti circensi, un magico strumento di terapia del "qui ed ora", mette insieme una sgangherata compagnia, Pa-ra-da appunto, che porterà in scena uno spettacolo in una piazza di Bucarest.

Come i bambini delle periferie di Nairobi assistiti da AMREF, con storie di vita e violenze subite simili a quelle dei ragazzi di Bucarest, che qualche anno fa, con un progetto analogo, portarono in teatro uno spettacolo commovente. Preceduto da un lungo lavoro di laboratorio realizzarono uno straordinario Pinocchio.

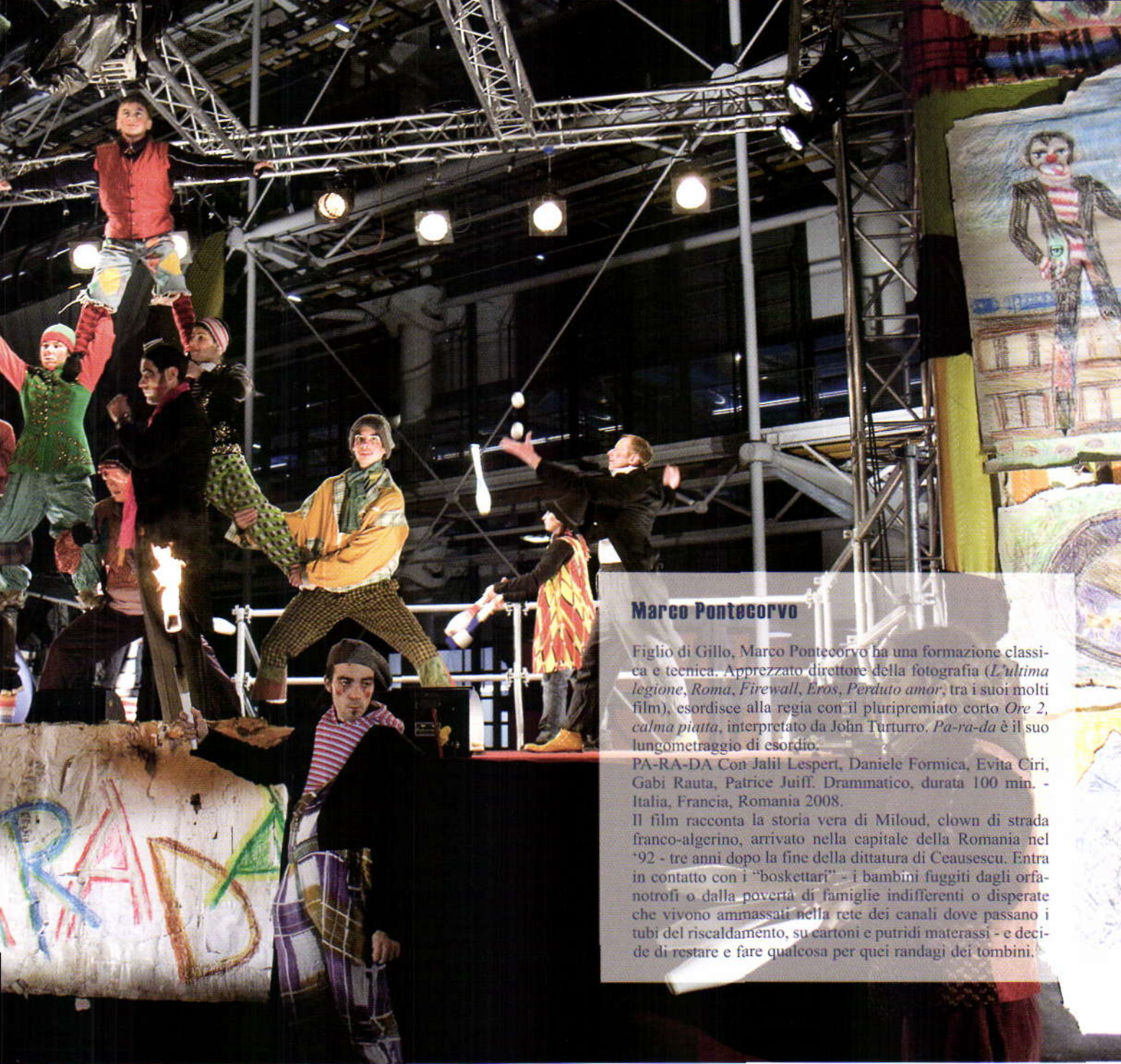
L'ambientazione nella stazione ferroviaria è estraniante ma in sintonia con i vissuti dei ragazzi: spazi fisici e spazi mentali si corrispondono. E' un luogo di degrado, un insediamento abusivo e squallido nel quale, come accade in tante parti del mondo, i ragazzi si adattano immediatamente.

Compongono un gruppo, una sorta di famiglia, una specie di struttura complessa di relazioni con una propria storia, che produce storia e non consente l'accesso ad estranei.



Vengono guidati da segnali in codice condivisi da tutto il gruppo, votato all'annientamento. Non sono bambini che si perdono nel bosco come nelle favole, ma trovano una direzione, un senso, seppur corrotto, del percorso da seguire, nella confusione che li circonda. Se la cavano a loro modo. Inalando colla. Smarrendosi in una individualità autoerotica da uroboros senza ricordi e senza coscienza.

Il loro gruppo sociale pone precisi limiti e ruoli gerarchici a ciascuno. Miloud, guaritore ferito, con pazienza e semplicità, riesce a conquistare la fiducia dei ragazzi e a superare le loro legittime resistenze. Con l'arte circense trasforma quell'inquietante gruppo sociale in un gruppo psichico dove ciascuno scopre la propria capacità di giocare e fantasticare. I ragazzi imparano ad essere responsabili di quanto si verifica in quell'organismo-gruppo di cui si sentono parte e del



Marco Pontecorvo

Figlio di Gillo, Marco Pontecorvo ha una formazione classica e tecnica. Apprezzato direttore della fotografia (*L'ultima legione, Roma, Firewall, Eros, Perduto amor*, tra i suoi molti film), esordisce alla regia con il pluripremiato corto *Ore 2, calma piatta*, interpretato da John Turturro. *Pa-ra-da* è il suo lungometraggio di esordio.

PA-RA-DA Con Jalil Lespert, Daniele Formica, Evita Ciri, Gabi Rauta, Patrice Juiff. Drammatico, durata 100 min. - Italia, Francia, Romania 2008.

Il film racconta la storia vera di Miloud, clown di strada franco-algerino, arrivato nella capitale della Romania nel '92 - tre anni dopo la fine della dittatura di Ceausescu. Entra in contatto con i "boskettari" - i bambini fuggiti dagli orfanotrofi o dalla povertà di famiglie indifferenti o disperate che vivono ammassati nella rete dei canali dove passano i tubi del riscaldamento, su cartoni e putridi materassi - e decide di restare e fare qualcosa per quei randagi dei tombini.

quale condividono emozioni, segni, immagini che pian piano acquistano dignità e valore. Osserviamo, come in una documentazione clinica, cosa accade a quei "pensieri selvaggi" che ciascun ragazzo ha in sé, alimentati dal proprio passato traumatico e dallo squallido ambiente che li circonda, che nel gruppo aspettano, come dovrebbe accadere in una psicoterapia almeno dignitosa, di essere trasformati in ciò che si può pensare o dire.

Parallelamente, ed in sintonia con Miloud, quasi nelle involontarie fattezze di un coterapeuta, il sacerdote (Daniele Formica) riproduce una certa pedagogia cristiana militante per la quale, tra i credenti, dovrebbe correre una solidarietà intima, efficiente per quanto nascosta. Qualsiasi azione di bene o di male compiuta da un singolo si riflette così su tutti gli altri a lui spiritualmente legati. In questa prospettiva,

ciascuno soffre, in proprio, del male che pertiene a tutto il sistema.

Oltre a non mentire a se stesso, Miloud prende sul serio i ragazzi, come se fossero degli adulti affidabili ma senza mai togliere lo sguardo dalla loro innocenza originaria e dal modo pieno di meraviglia di guardare il mondo che hanno i bambini. Nel fare immediato e senza appello del clown i ragazzi vengono introdotti in una dimensione fiabesca e in un senso psicologico profondo di se stessi.

Ben articolati gli snodi narrativi del film, sincera l'interpretazione di Miloud, anche se a tratti segnata da una vocazione ipertimica che lo rende solitario rispetto agli altri personaggi. Il film è una storia che riguarda tutti noi. Pontecorvo ce la racconta con poesia e umiltà. *Pa-ra-da* è anche il nome dell'associazione fondata da Miloud Oukili. ●

Che-Guerriglia

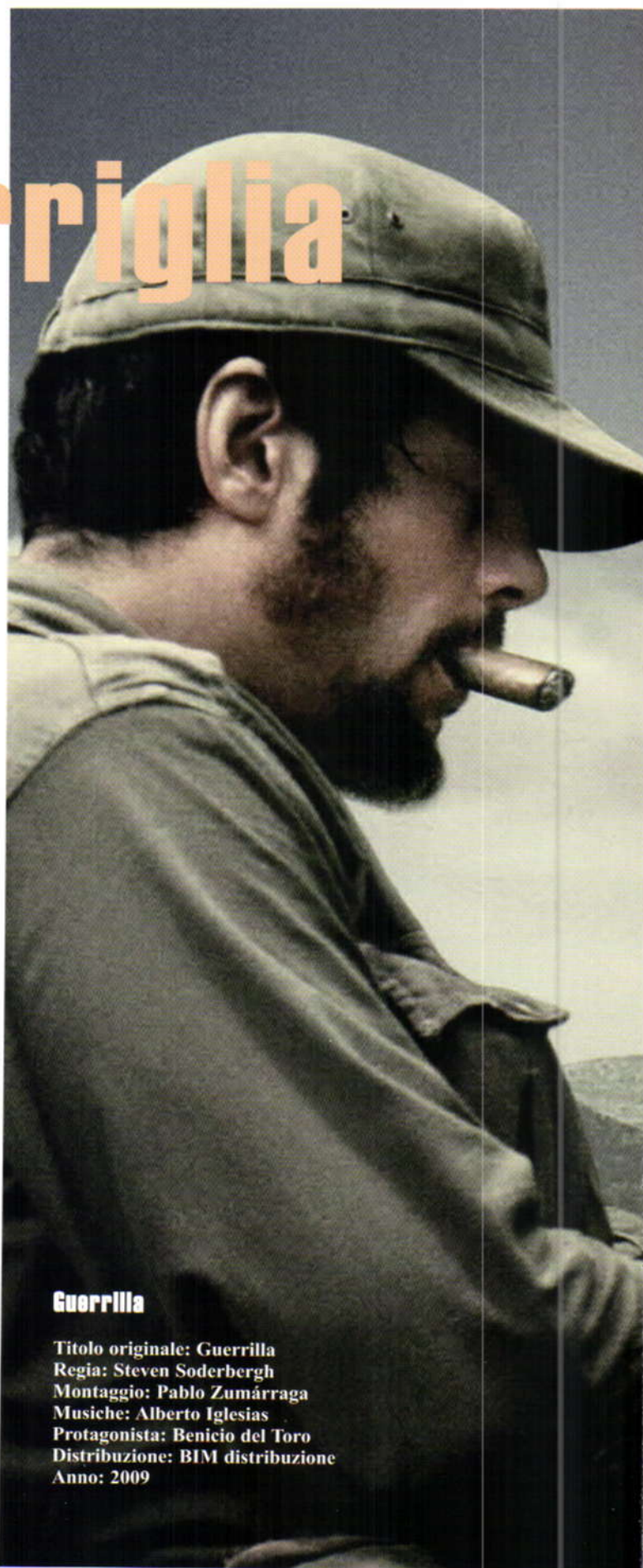
di Alberto Angelini



Come risulta da un passo del *De officiis* di Cicerone, nella lingua latina in un primo tempo, la parola straniero si dice *hostis*. Questo termine è contrapposto al cittadino, a colui che è *in-genuus*, ovvero chi appartiene per nascita alla comunità assunta come riferimento. L'*hostis*, originariamente, non designa affatto il nemico, ma indica piuttosto genericamente l'estraneo, senza che sia in alcun modo possibile stabilire se si tratti di uno straniero o di un vero e proprio nemico.

Il significato del termine *hostis* diviene più chiaro se è posto in rapporto col termine che ne rappresenta, in qualche modo, il correlato necessario, cioè la parola *hospes*. Originariamente, derivando dalla stessa radice, *hospes* come *hostis* indicano l'estraneo e dunque sono sinonimi. Successivamente, i significati si diversificano: di fronte allo "straniero" (*hostis*), io devo essere "ospite" (*hospes*). Tuttavia, l'origine comune di questi due termini si conserva nella loro potenziale intercambiabilità, nel senso che colui che è *hospes* è sempre anche *hostis*, è sempre nella condizione di poter diventare egli stesso straniero e nemico. Al punto di poter affermare che *hostes* ed *hospis* non indicano due "stati", due condizioni oggettive immutabili, ma segnalano piuttosto due dinamiche che si intrecciano e sono sempre suscettibili di convertirsi l'una nell'altra.

Questa dolorosa ambivalenza segna il destino di Che Guevara in Bolivia. Lo straniero che era stato accolto con



Guerrilla

Titolo originale: Guerrilla
Regia: Steven Soderbergh
Montaggio: Pablo Zumárraga
Musiche: Alberto Iglesias
Protagonista: Benicio del Toro
Distribuzione: BIM distribuzione
Anno: 2009



entusiasmo dal popolo cubano, viene invece guardato con diffidenza, ostacolato e tradito in Bolivia.

Il film è la seconda parte del dittico di Steven Soderbergh dedicato alla leggendaria figura del Che. I fatti narrati sono ricostruiti sulla base del diario redatto in Bolivia dal guerrigliero, durante la sua ultima campagna, che lo vide catturato e ucciso dall'esercito boliviano, spalleggiato dalla CIA. Se nella prima parte si era vista la coraggiosa marcia di un pugno di rivoluzionari che andavano incontro alla vittoria, in questa seconda ciò che risalta è l'alone di sconfitta, o quantomeno di disillusione, che sembra ammantare il gruppo dei cubani giunti in Bolivia per esportare la rivoluzione. Nonostante i loro sforzi, essi restano stranieri per il popolo boliviano ed estranei all'ambiente in cui si trovano. Più volte questa parola "stranieri" viene scagliata contro di loro, come un vero e proprio insulto, dagli stessi contadini che essi si illudevano di poter liberare.

Il racconto segue fedelmente le pagine del diario del Che e ne ricalca gli episodi più noti, come quello bellissimo in cui, dopo aver catturato in una imboscata un gruppo di soldati dell'esercito boliviano, i guerriglieri vogliono spiegarli le ragioni della lotta. In loro si legge un desiderio semplice: ciò che gli appare ragionevole dovrebbe essere, solo per questo, accettato. Mai illusione fu più diffusa e non serve scomodare la psicoanalisi per capire che gli esseri umani non agiscono in base a ciò che è ragionevole. Ma ogni passo in avanti, nella vastità delle montagne boliviane, coincide con una dolorosa presa di coscienza: i contadini non hanno per niente fiducia nel potere della rivoluzione. I combattenti, costituiti in Esercito per la Liberazione Nazionale, non sono affatto popolari tra la gente e le loro incursioni sul territorio vengono guardate con la rassegnazione di chi pensa che lottare non è sempre conveniente. Per di più il Partito Comunista boliviano non appoggia minimamente, in quegli anni, l'iniziativa della lotta armata.

I rivoluzionari, cubani e locali, sono *stranieri* e, nella mente

della popolazione, vengono a turbare un sofferto equilibrio, quindi divengono *nemici*. Di conseguenza, la lotta perde ogni sua possibilità epica; predomina anzi il sentimento della sopraffazione e, in ogni passaggio in cui il gruppo perde qualcuno, vediamo i volti segnarsi, non tanto a causa della mancanza di cibo e riposo, quanto per la presa di coscienza che i progetti di lotta stanno naufragando. Per i contadini boliviani, lo *straniero* non riesce mai ad uscire dall'indeterminatezza emozionale con cui lo accolgono fin dall'inizio. Guevara non può, in quel contesto "fabbricarsi" l'identità salvifica e positiva conquistata a Cuba. Anche quando la diffidenza viene superata, egli resta comunque un *ospite* e quindi estraneo. Quando comincia a fare esperienza di quel mondo e a comprenderne le reali caratteristiche affettive è già troppo tardi. La sua marcia di liberazione si è trasformata nella lunga fuga di un ribelle senza esercito, che combatte per la sopravvivenza

Paradossalmente, la sua *alterità* concorre all'affermazione dell'identità di chi lo combatte. Da cui l'obiettivo lucido di *cancellare* la presenza dello straniero, individuato come il *perturbante* irriducibile e destabilizzatore di un *ordine* normalizzante e unilaterale.

E' merito del regista la volontà di allontanarsi dalla retorica e dall'icona legate alla figura del Che. L'approccio è realistico e sommo; dilata i tempi e assottiglia le parti dialogate. Ne deriva una narrazione compassata, che si allontana dal protagonista, quasi a volerlo *slegato dagli ideali* e dal pathos che hanno infiammato tanti cuori nel mondo.

In ciò brilla la recitazione di Benicio del Toro che, senza retorica, riesce a creare un personaggio *straniero* rispetto al suo stesso mito. La proposta è quella di far entrare lo spettatore nella mente dello storico protagonista, disperso ma combattivo e indomito; fin quando in una ripresa finale soggettiva, mentre il Che guarda le mani tremanti del suo assassino che impugnano il fucile, noi tutti cadiamo a terra insieme a Ernesto Guevara. ●

L'eredità di Fausta

*Il canto di Paloma
(La teta asustada)*

di Luigi Vagnetti



Claudia Llosa

Nata a Lima, in Perù, nel 1976, Claudia Llosa ha diretto *Madeinusa* nel 2006 e *Il canto di Paloma (La teta asustada)* nel 2008, per il quale ha vinto l'Orso d'oro all'ultimo Festival di Berlino.

Magaly Solier è la bellissima protagonista de *Il canto di Paloma*. Nata a Huanta, Perù, nel 1986, è stata segnata dalla guerra civile peruviana. Nota cantante in patria, è apparsa in altri film: *Madeinusa* (2006), *Dioses* (2008) e *Altiplano* (2009).

Il trionfo inaspettato di questo piccolo film, insignito dell'Orso d'oro all'ultimo Festival di Berlino, ha suscitato commozione generale. Rimane il vivido ricordo del canto fra le lacrime di Magaly Sollier, cantante peruviana e protagonista de *Il canto di Paloma*, un film che - dopo successi internazionali come *Tropa de elite* o *La zona* - prosegue il quadro cinematografico sull'attualità e la storia recente dell'America latina.

Mentre, in *Tony Manero*, Pablo Larrain narrava il colonialismo culturale statunitense sul Cile e la sua perdita d'identità nel periodo della dittatura di Pinochet, la giovane regista Claudia Llosa (classe 1976) racconta le conseguenze che la dittatura di 20 anni prima ancora sortisce sul Perù odierno. Dal 1980 al 1992 il paese è stato funestato da una cruenta guerra civile tra le forze governative e i gruppi terroristici di Sendero Luminoso e Tupac Amaru. In questo drammatico periodo quasi 70.000 persone hanno perso la vita e un numero incalcolabile di donne ha subito violenze sessuali. Tra i membri delle comunità indigene ha quindi preso forma la credenza della "teta asustada" (letteralmente il "seno impaurito"), una "malattia" che si trasmetterebbe col latte materno e che toglierebbe l'anima alle persone per farla nascondere sotto terra per il dolore.

Rispetto alla cifra stilistica asciutta e terribile del film di Larrain, *Il canto di Paloma* (un titolo italiano che forse svilisce il vigore dell'originale *La teta asustada*) assume una connotazione più poetica, che sortisce un inopinabile impatto - soprattutto visivo - sugli spettatori occidentali.

Patrocinata da Amnesty International, la pellicola narra la vicenda della giovane Fausta (Magaly Solier), nata da uno degli innumerevoli stupri di guerra commessi durante il conflitto. "È una vera figlia della guerra" sostiene la regista Llosa, che invece in quell'epoca era adolescente: "ci si rinchiodava in casa e si veniva coinvolti dalla cappa di inquietudine che il Paese viveva. Anche se io ero fortunata (...); le



pagine più oscure del conflitto venivano scritte nella zona andina, vittime soprattutto i peruviani di origine indigena". Proprio la doppia anima del Paese, quella di origine europea e quella indigena, è stata foriera di costanti scontri in Perù (e in gran parte dell'America latina). Cionondimeno si è creata una profonda empatia tra la regista e l'interprete principale de *La teta asustada*: "Proveniamo in effetti da esperienze culturali molto diverse, l'ho incontrata la prima volta a fianco di una Chiesa in cui vendeva frutta insieme alla madre. Mi ha subito conquistata (...). Ci accomuna forse il fatto di essere donne e di aver voluto raccontare, con questo film, un conflitto così maschile dal punto di vista femminile".

La regista subisce effettivamente il fascino di Fausta: la riprende in primo piano, nei dettagli, in campo lungo, e sempre per scoprire il suo comportamento inibito dallo spavento, con i tratti del volto costantemente irrigiditi se non nel momento del pianto o durante il canto, "eredità" materna al pari della violenza subita durante la guerra civile. Con un canto in lingua quechua, la madre morente ricorda a Fausta di essere stata allevata con il latte del dolore, sorgente dei timori da cui è dominata. Cresciuta nell'incubo dello stupro e nel chiuso del nucleo familiare, Fausta è terrorizzata dagli uomini, ad eccezione dello zio Lucido (Marino Ballón). E come artigianale strumento di difesa contro le violenze sessuali, ha inserito una patata nella propria vagina, con le inevitabili conseguenze infettive (trattate nella pellicola con estremo pudore). Questo doloroso atto di negazione di relazione con l'esterno è la spia del conflittuale rapporto della ragazza nei confronti del suo corpo. Incapace di comunicare in altra maniera, Fausta trova uno spiraglio di speranza attraverso il canto: non suono melodico, comunque, bensì voce straziante.

La missione di Fausta consiste ora nel procurare degna sepoltura alla madre, nonostante le reticenze della famiglia, le cui

modestissime finanze sono ulteriormente debilitate dall'imminente matrimonio della cugina. Costretta a superare la sua ritrosia nei confronti del mondo per procurarsi il danaro necessario, Fausta trova lavoro presso la ricca pianista di origine europea Aida (Susi Sánchez). Un giardiniere sensibile tenta di comprendere l'introversione di Fausta attraverso la natura: "I fiori dicono quello che le persone non vogliono dire". Ma il canto è in ultima istanza la chiave di volta di Fausta per difendere la propria identità. L'appropriazione indebita - drammatica nella sua "freddezza" - della musica di Fausta da parte della "padrona bianca" assume una duplice connotazione. È in primo luogo un'espropriazione d'identità nella vicenda personale di Fausta; ma rappresenta anche un'ulteriore spia del sopruso coloniale verso i legittimi abitanti di origine quechua nella sofferta storia delle popolazioni indigene americane. Le anime antitetiche del Perù stentano dunque a comunicare.

Infatti Claudia Llosa giustappone metodicamente il microcosmo della ricca musicista alle baraccopoli di Lima dove vivono povere anime quasi indigenti, compresa Fausta e la sua famiglia. Nonostante le sue origini europee, la regista ne delinea le dinamiche in maniera esperta, assumendo talvolta uno sguardo antropologico.

Il canto di Paloma registra dunque una parte dell'eredità della dittatura in Perù, che rivive nel personaggio principale. Fausta intraprende un viaggio di formazione, per trovare una stabilità, per prendere coscienza dei suoi diritti, per scoprire una sessualità che ignora, in una comunità fuorviata dalle credenze e sovrastata dal folle progresso occidentale. Lo spettatore viene chiamato a svolgere un ruolo attivo nel seguire il doloroso percorso di questa impenetrabile ragazza. Alla ricerca di un dignitoso luogo di sepoltura per la madre, Fausta deve soprattutto trovare una propria dimensione in questo mondo. •





La diversità tra ritmo e misura

di Lori Falcolini

Nell'attuale panorama del cinema indipendente americano un posto particolare occupa da alcuni anni Thomas McCarthy attore, sceneggiatore e regista di soli due film che si sono imposti all'attenzione della critica e del grande pubblico per la garbata ironia e lo sguardo poetico con cui raccontano l'altra faccia dell'America, quella della provincia e delle atmosfere magicamente sospese dei quadri di Hopper, e la città di New York dopo l'11 settembre, con tutta l'umanità dolente dell'immigrazione "irregolare" ma anche con la ricchezza delle sue differenze.

Nato nel 1966 nel New Jersey - di cui un tempo faceva parte Ellis Island, la futura porta d'ingresso nel "nuovo mondo" segnata dalle storie di milioni di emigranti - McCarthy si è

formato artisticamente nella famosa scuola di teatro della Università di Yale. Negli anni novanta ha esordito nel cinema come attore interpretando ruoli, non da protagonista, in una trentina di film di successo diretti da grandi autori del cinema indipendente americano: George Clooney (*Good Night, Good Luck*); Clint Eastwood (*Flags of Our Fathers*); Stephen Gaghan (*Syriana*); Steven Zaillian (*Tutti gli uomini del re*); Tony Gilroy (*Michael Clayton*) e tanti altri. Ha lavorato anche per il teatro e in serie televisive - *Ally McBeal*, *Law & Order* e *The Wire* - innovative e di alta qualità.

Il nutrito curriculum artistico si avverte nel lavoro di sceneggiatura e di regia di questo cineasta attento al taglio ori-



ginale delle storie e soprattutto allo sviluppo dei personaggi osservati con “senso di compassione” come McCarthy stesso definisce il suo modo di mettere a fuoco la condizione esistenziale e la solitudine dei protagonisti dando un contributo a due temi attuali, fortemente dibattuti: la diversità e l'essere straniero, un unico filo conduttore che lega *Station Agent* (2003) a *The Visitor* (2007 tit.it. *L'ospite inatteso*).

Coraggioso e temerario come i cacciatori di treni - gli idoli del protagonista di *Station Agent* che, armati di cinepresa, inseguono gli sferraglianti oggetti d'amore per immortalarli in un film - McCarthy racconta, nel suo primo lungometraggio, la difficile storia di un uomo affetto da nanismo con una narrazione senza pudori, d'incredibile poesia.

Fin (Peter Dinklage) è una “specie di alieno” come lo apostrofa con disprezzo un personaggio “umano” catapultandolo lontano da sé perché il mezzo-uomo non solo ha il coraggio di mostrarsi amico della sua ragazza ma osa anche difenderla da lui, vero-uomo. Il regista presenta subito allo spettatore con poche scene, quasi prive di dialoghi, la diversità quotidiana di Fin: l'estraneità rispetto a un mondo di adulti troppo alti, ostili o falsamente indifferenti, e di bambini che sono alla sua altezza ma che lo guardano dall'alto; la solitudine, la passione per i treni e per i film dei mitici cacciatori di treni che lui, nano, non potrà mai realizzare. La morte dell'unico amico di Fin, un afroamericano silenzioso e allampanato, trasporta la storia in una piccola stazione ferroviaria in disuso, Newfoundland “il mondo nuovo” del New Jersey, dove il tema della diversità del protagonista si allarga a quella degli altri personaggi.

Piombano come folletti nella vita del nano un cubano esuberante e invadente; una pittrice sola e infelice perché ha perso il figlio; una bambina ciociottella afroamericana che sembra una fatina di Walt Disney e una deliziosa bibliotecaria che “risveglia” Fin con un bacio.

Grazie a questo coro di personaggi “fuori misura” McCarthy disegna un affresco usando la diversità come metafora per parlare di una dimensione affettiva che ciascun personaggio deve ri-trovare per accedere ad una propria “normalità”. Anche Fin, il piccolo eroe, compie un viaggio di trasformazione dall'esplosivo “eccomi, guardatemi tutti, sono un nano” gridato per disperazione dal bancone di un bar affollato da ilari spettatori, ad una dimensione sempre sofferta ma più ampia di vita. Il mondo poetico e meditando di McCarthy - che ricorda quello del regista finlandese Aki Kaurismaki - traspare dalla fotografia nitida che esalta le geometrie e “incanta” ogni cosa in una fissità al di fuori del tempo. Peter Dinklage (Fin) impone con prepo-



tenza la sua grandezza di attore facendo dimenticare la piccola statura e le asperità del tema.

Il secondo film di McCarthy, *L'ospite inatteso*, riprende quattro anni dopo il tema della diversità dando, come dice il regista, “volti umani al problema dell'immigrazione”. La scelta di attori di diverse nazionalità rende con immediatezza l'autenticità delle differenze, nascondendo le similitudini che la storia e lo sviluppo psicologico dei personaggi lentamente rivela.

La coppia di stranieri “clandestini”, Tarek e Zainab, che il metodico professore Walter Vale trova inaspettatamente nel suo appartamento di New York ed anche la madre di Tarek, Mouna, non corrispondono ad una rappresentazione stereotipata dei migranti; sono sensibili e borghesemente raffinati. La loro diversità, rileva il film, è imposta dalla legge, un “fuori” implacabile che marca la differenza e con cui i quattro personaggi, ciascuno a modo suo, devono misurarsi.

McCarthy attento, come in *Station Agent*, ad un approccio originale alla condizione dell'essere/sembrare diverso sviluppa in un sapiente gioco di specchi il doppio significato a cui allude il titolo originale del film. (*The Visitor* etimologicamente ha a che fare sia con la forza prorompente ed anche perturbante del visitante - *Visitors* non a caso è il titolo di una famosa serie di fantascienza - sia anche con la “passività” del visitato che non può fare altro che stare a guardare chi o cosa inaspettatamente bussa alla porta della vita ordinaria modificandone ineluttabilmente il corso.

“Mi sono molto divertito” dice il regista in un'intervista “nel giocare su come la realtà del mondo in cui viviamo interferisce con le storie e le vite dei personaggi. Questo amo dei grandi romanzi. L'impostazione di un personaggio fa sembrare che sarà il perno esclusivo della storia ma improvvisamente tutto cambia in un piccolo

momento...Penso che è questa la magia della vita, la sua bellezza. Ci fa realizzare che per quanto ci piaccia immaginare di avere il controllo del nostro destino, non è così”.

Fedele a questa impostazione di sceneggiatura ed anche di vita Thomas McCarthy costruisce i suoi film in modo “aperto” coinvolgendo non solo i collaboratori nella fase di ricerca e di scrittura ma anche seguendo coincidenze, accogliendo suggestioni impreviste o atmosfere che quasi osmoticamente entrano nei suoi film rendendoli “vivi”.

Così *L'ospite inatteso* riesce a fare sentire gli odori, i colori e la musicalità straordinaria della “Grande Mela” con i suoni urbani e le sonorità inattese come quelle dei musicisti nella metropolitana o dei bidoni che i ragazzi suonano per strada; oppure delle travolgenti *jam session* nei parchi con musicisti improvvisati e gente che balla proprio come in una famosa scena del film.

Station Agent sintonizza invece lo spettatore sul ritmo lento della provincia dimessa e tranquilla del New Jersey, con i binari della ferrovia abbandonata da cui si vede il fiume e le strade vuote con le panchine ai lati dove trascorrere ore che passano lente; con i negozi disadorni e le case essenziali di legno, con i portici e le grandi finestre che si affacciano su un fuori sicuro.

Intelligente e sensibile, McCarthy costruisce storie come un moderno alchimista trasformandosi mentre racconta trasformazioni. In questa speciale ottica creativa, ha voluto imparare a suonare lo *djembe* per comprendere attraverso le sue stesse emozioni, il percorso trasformativo del personaggio principale de *L'ospite inatteso*: dalle prime scene in cui Walter Vale mostra tutto il suo grigiore di accademico a quando si abbandona alla funzione dionisiaca dello *djembe* suonando lo speciale tamburo africano mentre lo tiene stretto tra le gambe nude - come ha imparato da Tarek, il

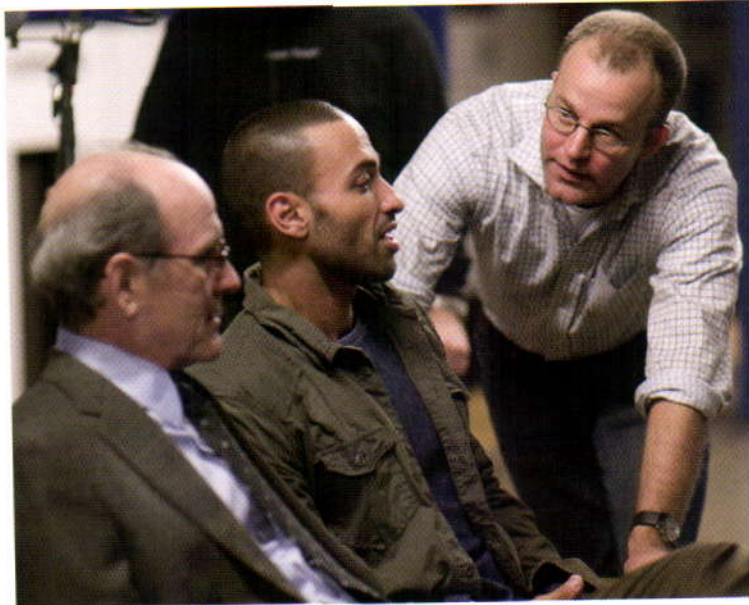




musicista siriano dalla fisicità libera e gioiosa - affinché il ritmo della vita penetri sotto la pelle e apra finalmente il cuore alle emozioni.

L'espressività ricca di sfumature di Richard Jenkins (Walter Vale) e l'incredibile intensità di Hiam Abbass (Mouna) come anche la solarità di Haaz Sleiman (Tarek) e di Danai Jekesai Gurira (Zainab) sono in sintonia con l'essenzialità di una regia capace di restituire con immediatezza gli stati d'animo in una metropoli divisa tra l'antica apertura e una impaurita chiusura. Ne risulta un film armonioso che lentamente ma inesorabilmente costringe lo spettatore a stare dalla parte del professore Vale quando - di fronte alla guardia del centro di detenzione degli immigrati irregolari che gli ripete per l'ultima volta di allontanarsi - lascia esplodere la sua protesta contro l'incomprensibilità di una legge che divide e che lo separa dal suo amico Tarek, ma anche un suo nuovo ritmo interiore che anticipa il finale.

Nel mondo poetico di McCarthy, dove tutto sembra accadere per caso, non c'è posto per l'happy end ma neanche per il pessimismo. •



La estraneità dal mondo

Lo straniero

di Pia de Silvestris

Ma perché essere qui è molto, e perché sembra che tutte le cose di qui abbiano bisogno di noi, queste effimere che stranamente ci sollecitano. Di noi i più effimeri.

R.M.Rilke

Questo stralcio della *Nona elegia* di Rainer Maria Rilke mi sembra cogliere poeticamente quelli che ci appaiono i comportamenti dell'uomo Meursault, la sua estraneità dal mondo che lo circonda, il suo compiere degli atti che sono "stranieri" rispetto all'uniformità e al buon senso che di solito gli uomini usano per giustificare la distanza incolmabile che sentono tra le loro vite e gli eventi che accadono nella realtà.

Meursault, interpretato nel film di Visconti (1967) da Marcello Mastroianni, è lo straniero.

Questo film è tratto dal libro *Lo straniero* (1942) di Albert Camus e rappresenta il suo manifesto esistenzialista visto in chiave nettamente negativa e tragica, nel senso del primo Heidegger, quello di *Essere e tempo*. L'uomo *gettato* (*geworven*) in una realtà senza significati per lui. Meursault, un giovane impiegato che vive e lavora ad Algeri (l'Algeria è il paese dove è nato Camus) dopo l'arrivo di un telegramma, compie una serie di atti che sembrano escludere una qualsiasi partecipazione emotiva. Riceve la notizia della morte della madre. Senza mostrare dolore, veglia la salma e l'accompagna al cimitero. Dopo i funerali si incontra con Maria e inizia una relazione con lei. Un suo vicino di stanza Raymond, sfruttatore di donne, gli chiede aiuto per vendicarsi di una ragazza araba. Meursault, straniero a tutto, acconsente, uccide un arabo e lo finisce a revolverate accanendosi sul suo corpo "perché il sole era accecante".

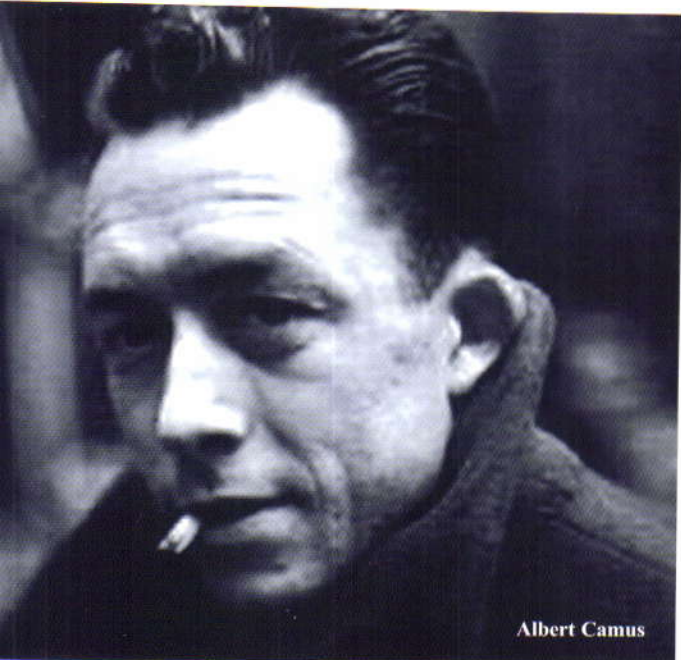
È stato detto che mentre il libro di Camus è fortemente ideologico, il film di Visconti, che si è sempre occupato di altre storie, dalla *Terra trema* al *Gattopardo* a *Gruppo*

di famiglia in un interno, si discosta dalla filosofia esistenzialista per cui la storia rivela maggiormente non una estraneità dal mondo ma un'estraneità dal destino.

Il film come il libro inizia con la morte della madre di Meursault. Leggiamo il primo capoverso "Oggi, mamma è morta. O forse ieri, non so. Ho ricevuto un telegramma dall'ospizio..."

Tutto quello che succede dopo, poiché è un comportamento da "straniero", verrà giudicato pesantemente dal contesto sociale. A questo proposito Camus ha cercato di dire il suo pensiero: "Ho riassunto *Lo straniero* molto tempo fa, con una frase che riconosco essere molto paradossale: 'Nella nostra società qualsiasi uomo che non pianga alla sepoltura della propria madre rischia di essere condannato a morte'. Volevo dire soltanto che l'eroe del libro è condannato perché si sottrae ad ogni gioco. In questo senso, è straniero alla società dove egli vive, erra, emarginato, nei suburbi di una vita privata, isolata. Ed è per questo che dei lettori sono stati tentati di considerarlo come un relitto. Meursault non sta al gioco. La risposta è semplice: rifiuta di mentire.

Non ci si sbaglierebbe molto leggendo ne *Lo straniero* la storia di un uomo che, senza alcun atteggiamento eroico, accetta di morire per la verità. Meursault per me non è dunque un relitto, ma un uomo povero e nudo, innamorato di un sole che non fa ombra. Lungi dall'essere privo di qualsiasi sensibilità, è attanagliato da una passione profonda: la passione dell'assoluto e della verità. Mi è accaduto di dire anche, e sempre paradossalmente, che avevo provato a raffigurare nel mio personaggio l'unico Cristo che meritiamo. Si capirà, dopo le mie spiegazioni, che l'ho detto senza alcuna intenzione blasfema e soltanto con l'inclinazione un po' ironica che un artista ha il diritto di provare nei confronti dei personaggi della sua creazione." ■



Albert Camus



Luchino Visconti

Nato a Milano nel 1906, da bambino frequenta il palco della Scala di cui i suoi avi sono stati soci e fondatori.

Da ragazzo legge assiduamente i classici del romanzo europeo e studia il violoncello.

A Parigi conosce Kurt Weil, Jean Cocteau, Coco Chanel, è assistente e costumista di Jean Renoir nel film *Une partie de campagne*. A contatto con gli ambienti francesi vicini al Fronte Popolare e al Partito Comunista, Visconti compie delle scelte ideologiche fondamentali. Dopo la morte della madre si trasferisce a Roma dove frequenta gli artisti della capitale che si raccolgono attorno alla rivista Cinema. Tra il 1942-3 gira *Ossessione* uno dei primi esempi del nascente neorealismo tratto dal racconto di James Cain *Il postino suona sempre due volte*. Nel '47 gira *La terra trema* ispirato ai *Malavoglia* di Verga. Seguono grandi capolavori come *Bellissima* (1951), *Senso* (1954), omaggio a Verdi e revisione critica del Risorgimento. Nel '57 gira *Le notti bianche* vincendo il Leone d'argento. In questo periodo si dedica anche all'Opera. Nel 1960 gira *Rocco e i suoi fratelli* per cui fu accusato di oscenità. Gira *Il gattopardo* (1963) per cui verrà premiato a Cannes con la Palma d'Oro.

Seguono *Vaghe stelle dell'Orsa*, *Lo straniero* (1967), *La caduta degli dei* (1969), *Morte a Venezia* (1971), *Ludwig* (1973).

Gruppo di famiglia in un interno (1974) e *L'innocente* (1976) saranno i suoi ultimi lavori.

Nel 1976 muore uno dei più grandi artisti della storia del cinema.



Immigrati brava gente

di Giuseppe Albeggiani

Ambulanti, braccianti, badanti, colf, manovali, operai, cameriere, impiegati, runner, cuochi e perché no imprenditori. Immigrati, brava gente. Tutti osserviamo i fenomeni sociali a partire dalla base della piramide. Forse perché più numerosa o semplicemente perché più evidente, stridente, diversa da quello che siamo o che crediamo di essere. Ma nei confronti dell'immigrato chissà perché, la paura, muove l'occhio ancora più in basso e fissa con ostinazione nell'immaginario collettivo solo gli aspetti marginali e drammatici di questo fenomeno sociale. Immigrati, brava gente. Qualcuno dice che abbiamo paura di loro non perché vengono da fuori ma perché vengono dal basso. Che significa basso? Sud del mondo? Gradini sociali? Soldi? Forse basso significa la parte più bassa della nostra storia; quella da cui noi stessi veniamo; o forse da cui vengono i nostri nonni; quella che parla di luoghi e situazioni che non vorremmo mai o mai più sperimentare. Immigrati, brava gente. La loro presenza evoca il nostro passato: situazioni, orrori che abbiamo sepolto dentro la storia; così nel tentativo di



Da Piatra Neamt, a Milano

Cristina Toma
Stilista d'alta moda

"La mia azienda è il senso della mia vita, è la cosa più bella che avessi potuto fare. Ci ho creduto tanto, di natura sono molto pignola ed esigente, non mi arrendo facilmente. La città dove sono nata si chiama Piatra Neamt; significa "roccia tedesca" e si dice che i suoi abitanti siano molto cocciuti. Non potrebbe essere più adatto a me."

Foto di Giuliano Matteucci



Da Colombo a Firenze

Wijesinghe Ekanayaka Chamila Thushara
Titolare dell'impresa di pulizie Everclean
e fondatore della squadra di cricket

"Lo sport è sempre un'attività sana, che porta lontano dalle cattive strade e che unisce le persone. Io ho due figli, Niccolò ed Elisa: loro sono proprio fiorentini, ma diventeranno due appassionati di cricket come me, e come tutti gli srilankesi."

Foto di Giuliano Matteucci



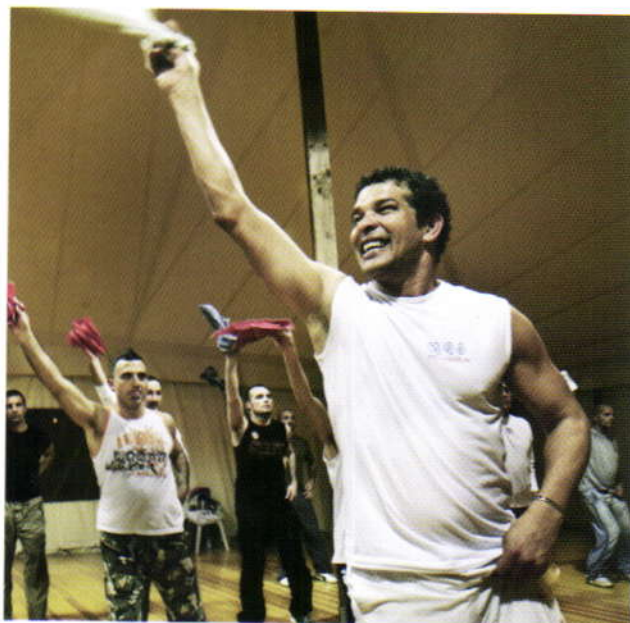
da Mankono a Forlì

Kone Pegaboh Abel
 Titolare di Konekon
 azienda per la lavorazione del ferro

"A chi vuole cominciare un'attività, consiglio di perseverare, non fermarsi, andare avanti mettendo in campo tutte le proprie capacità. Il valore viene sempre riconosciuto. Quando c'è il valore di una persona non esiste il razzismo, non importa la provenienza o il colore. Contano i fatti."

Foto di Giuliano Matteucci

rimuovere l'orrore dal nostro immaginario invece di respingere le nostre paure e rilanciare il coraggio, respingiamo proprio gli immigrati: sui loro sudici barconi, indietro verso un mondo senza diritti da cui hanno provato a fuggire. Quasi i diritti non appartengano a tutti gli esseri umani ma solo a chi come noi, li acquisisce per nascita, senza nemmeno versare una goccia di sudore per guadagnarli. Immigrati, brava gente. Proviamo invece a guardarli negli occhi, lasciamo che l'obiettivo della macchina fotografica di un reporter come Giuliano Matteucci abituato a raccontare freddamente il dramma, fissi la normalità: scopriremo la serenità di una comunità nata per vivere e avere successo. Sui volti degli imprenditori immigrati fotografati per la mostra crossworlds prodotta da etnocom etnomarketing, dal 22 maggio al 5 giugno all'Università Roma III facoltà di economia "Federico Caffè", non leggeremo mai né rabbia, né tristezza, né sentimenti di rivalsa. Vivere per lavorare; avere successo rispettando principi religiosi ed etici: niente di più normale. Immigrati, brava gente. •



da La Habana a Roma

Mario Quintin
 Maestro di ballo

"L'arte, è l'arte l'unica vera cosa bella che ci sia sulla terra. C'era nel passato, c'è oggi, ci sarà sempre. È tutta la mia vita ed è nella vita di tutti. È dappertutto."

Foto di Giuliano Matteucci



da Mogadiscio a Torino

Suad Omar
 Socia della cooperativa sociale La Talea

"Essere uniti, non solo tra donne, è molto importante. Si può avere successo nell'intraprendere tante attività, la cooperativa sì, ma anche un bed and breakfast, un'impresa import export, un agriturismo, qualsiasi cosa. E bisogna portare in tutte le attività la propria cultura e tradizione, per farla diventare di tutti."

Foto di Giuliano Matteucci

Pranzo di Ferragosto

di Barbara Massimilla



Seduta al tavolino di un bar nel cuore di Trastevere con il regista Gianni Di Gregorio, autore e attore di *Pranzo di Ferragosto*, mi sembra di rivivere l'atmosfera del suo film. Piccioni impertinenti beccano salatini inaffiati da prosecco mentre avanza il caldo dell'estate romana.

Proprio in una casa accanto, si è materializzata la favola metropolitana che vede protagoniste delle fatine ultra ottantenni ed un fedele cavaliere che le accoglie sul suo cavallo bianco per scorrazzarle lungo praterie inattese e senza tempo...

B: In fondo ci spaventa invecchiare, le società contemporanee escludono l'anziano, lo temono come uno straniero da non incontrare mai.

G: E' vero, si è tolta a questa figura dignità ed autorevolezza; in genere lo si abbandona, come mostra il film. Il mio progetto ha una radice autobiografica. In seguito alla perdita di mio padre, a causa di varie vicissitudini familiari, ho abitato da solo con mia madre per circa dieci anni. Per certi versi, è stata una situazione disperante: mi sentivo chiuso, quasi in gabbia. Per anni ho scritto un diario che mi ha aiutato molto a contenere le emozioni. Inevitabilmente la mia vita è ruotata intorno alla sua figura, essenzialmente in un atto d'amore, anche se la posizione sacrificale è stata una componente importante del mio vissuto. Mio padre era militare ed ex partigiano, deportato anche a Dachau, un esempio etico di grande rigore. Dopo la sua perdita mi sono sentito chiamato a prendermi cura di mia madre. Un amico psicoanalista lesse il mio diario e caldeggiò l'ipotesi di tradurlo in immagini.

Nel film ci sono frammenti di vita che ho condiviso con mia madre. La intrattenevo, cucinavo, le facevo lunghe letture, una delle preferite era *I tre moschettieri*, amava la figura di D'Artagnan così vivace, eccentrico.

B: Non è ininfluente in questa tua scelta la realtà della perdita. Ti sei preso cura di lei in modo così intenso dopo la morte di tuo padre, aiutandola dunque ad elaborare il lutto, ad arginare quel vuoto di relazione che deve aver vissuto al frantumarsi di quello spazio di coppia condiviso per decenni con la figura forte di tuo padre.

G: Mi fai pensare che la perdita di mio padre potrebbe aver modificato il rapporto con mia madre creando anche un'inversione nei ruoli.

B: E' avvenuto ciò che Freud definisce con l'avanzare del tempo il costituirsi di un Edipo rovesciato, quando i genitori invecchiano e i figli assumono nei loro confronti una funzione genitoriale. Rispetto a Jung, la polarità senex-puer regola la circolarità di contenuti significativi utili alla qualità del vivere e la loro alternanza garantisce vitalità alla psiche in qualunque età. Nel film i tuoi aspetti saturnini, la devota presenza e la tolleranza a donare spazio all'altro, permettono alle anziane signore di reincontrare l'eterno adolescente che ci abita, sopito e represso da una cultura fobica verso i segni che il tempo traccia sui volti e nei corpi di uomini e donne.

G: In quegli anni di convivenza ricordo la capacità di mia madre di intrecciare rapporti d'amicizia, le telefonate innumerevoli che arrivavano durante la giornata. Spesso la casa si

riempiva di persone che lei invitava a pranzo perché era molto ospitale, imprevedibile e creativa. Girando il film questi lati emergono nella tendenza di tutte e quattro le protagoniste ad interpretare a modo loro la sceneggiatura; era impossibile prefissare i dialoghi, mi sorprendevo sempre, per cui abbiamo concordato insieme un canovaccio molto libero. Diverse scene sono addirittura create da loro, come quella che ho rubato al caso, in cui si leggono la mano, immerse in uno scambio profondo sulle vite e sul destino. All'inizio avevo molta paura di girare un soggetto simile, e questo si rifletteva inconsciamente nel timore che la mia casa, che costituiva anche il set del film, potesse crollare. Lo spazio era ristretto e la troupe numerosa, i macchinari ingombranti e pesanti. Di notte ero l'unico a dormire anche per badare alle apparecchiature così preziose, ed avevo veramente paura che il pavimento cedesse. Feci persino venire un amico ingegnere che mi assicurò sulla stabilità.



B: Forse ancora una fantasia legata alla perdita?

G: Penso che mia madre, non so da quale parte, di sopra, di sotto, mi ha aiutato, anche perché infine è andato tutto esageratamente bene.

B: In fondo le hai dedicato non solo dieci anni della tua vita, ma anche un film.

G: Un critico francese, ritenuto piuttosto severo, mi ha detto che è il più grande atto d'amore che abbia mai visto nei confronti di un genitore. Mi ha commosso perché in effetti è stato così. Anche quando mi hanno detto: "Si vede che accarezzi con la macchina da presa la loro vecchia pelle, descrivendo i volti di novantenni devastati dalle macchie", come se avessi esagerato, invece, io provo amore verso questa fisicità, anche quelle macchie sono belle, autentiche.

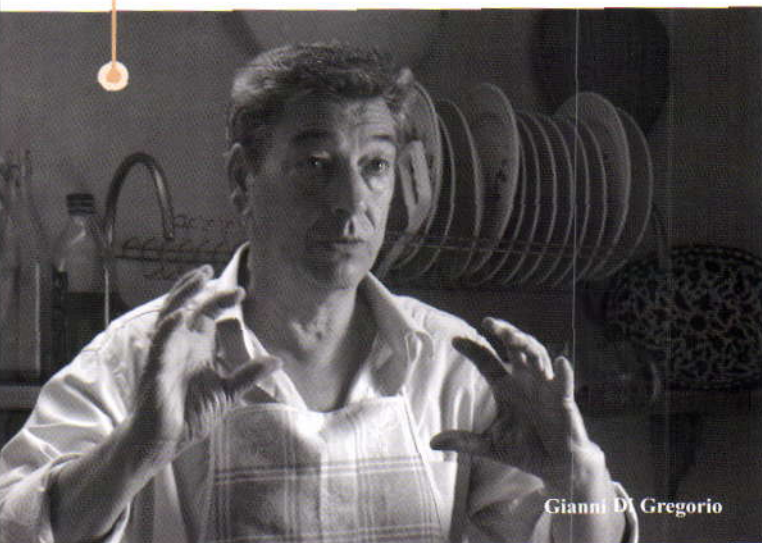
B: Da questo punto di vista il film si rivela un documentario?

G: Sì, ci tenevo a dire che la bellezza, il senso della vita, sono connesse ad un'etica, che prende forma nella ricerca di star

bene nelle situazioni più difficili come la terza età. Desideravo mostrare anche il lato positivo, pur sullo sfondo dell'abbandono; volevo dimostrare l'autonomia che possono recuperare gli anziani, che si manifesta quando stanno in salute ed è veramente sterile metterli da parte, in effetti sono portatori di saggezza.

B: A questo punto sei diventato immune, non hai più paura d'invecchiare?

G [ride auto ironico]: Non lo so, in certi giorni mi sento gio-



Gianni Di Gregorio

Gianni Di Gregorio

Si appassiona al cinema fin da bambino, trascorrendo la mattina a scuola, il pomeriggio nelle salette cinematografiche rionali, vedendo anche tre film al giorno. Dopo gli studi classici si iscrive a Lettere moderne, ma prima della laurea abbandona per frequentare l'Accademia di Arti Sceniche di Roma diretta da Alessandro Fersen. Si diploma in regia e recitazione. Per tre anni lavora nel Laboratorio di ricerca sperimentale di Fersen (con seminari e scambi con i gruppi di Bob Wilson, Grotowski, Kantor, Chaikin) che sfocia nello spettacolo "Leviathan", festival di Spoleto 76. Dopo tre anni di teatro, come aiuto regista ed attore, la visione del film *Means street* di Scorsese lo turba al punto che abbandona il teatro e comincia a lavorare nel cinema come assistente alla regia. Si orienta poi verso la sceneggiatura. Nel 1986 scrive la sceneggiatura del film *Sembra morto ma è solo svenuto* di Felice Farina, con Sergio Castellitto e Marina Confalone. Premio FRIPRESCI alla Settimana della Critica, Festival di Venezia 87. Nello stesso anno scrive il soggetto e la sceneggiatura del film *Giovanni senza pensieri* di Marco Colli. Con Sergio Castellitto, Eleonora Giorgi, Aldo Fabrizi, Franco Fabrizi, Luca De Filippo. Presentato alla Quinzaine des Réalitateurs di Cannes 87, Gran Prix du jury al festival di Annecy. Nel 1991 scrive *Naufraghi sottocosta* di Marco Colli, l'anno seguente scrive il soggetto e la sceneggiatura del film *Affetti Speciali* diretto da Felice Farina. Nel 2000 scrive la sceneggiatura di *Viva la scimmia!*, tratta dal racconto *Le due zitelle* di Tommaso Landolfi diretto da Marco Colli. Conosce Matteo Garrone dopo la visione del suo primo film *Terra di Mezzo*. Comincia a collaborare con lui, come aiuto regista, nel 2000 con *Estate Romana* e prosegue con *L'imbalsamatore* e *Primo Amore*. Nel 2007 scrive, con Braucci, Chiti, Gaudioso, Saviano e Garrone, la sceneggiatura del film *Gomorra*, di Matteo Garrone.

vanissimo, in altri vecchissimo, è un'età la mia in cui si oscilla... In ogni caso penso che non bisogna avere paura d'invecchiare, è una fatica inutile, bisogna adagiarsi sul tempo, meglio accettare, scivolare, lasciarsi portare. Nel film la scena a cui tenevo di più è quando Marina cerca di sedurmi ed io resisto, ma poi riesco a sciogliermi e mi sento profondamente divertito dalla situazione. Mi premeva far vedere che il desiderio dell'eros esiste ancora negli anziani, che nulla è spento, ma soltanto in una cornice in cui possono esprimersi questa parte può riemergere.

B: Sottolinei che bisogna modificare la concezione dell'anziano, accettare l'invecchiamento e mantenere vivo il puer dentro di sé.

G: Per farlo è necessario preservare la dedizione verso l'altro e l'amore per gli anziani, offrire loro ascolto, contatto fisico. Mi viene in mente, ad esempio, l'immagine della bambina che pettina la nonna.

B: Si attiva una linfa nel contatto tra l'adolescente e l'anziano. E' oltre il desiderio erotico, si tratta di rubare alla vita quegli istanti dove la tua giovinezza perduta si rispecchia nel fanciullo, e puoi ancora amarla attraverso di lui, rivederla senza provarne invidia.

G: Si percepisce una rimembranza d'emozione... quella scena che allude all'eros nel film io l'ho realizzata per me, per il mio tempo che passa, pensavo alla donna anziana, ma nel contempo pensavo a me, provavo una partecipazione profonda ed un dolore; è la scena a cui sono più affezionato, perché rappresenta il discorso del desiderio e del sentirsi ancora liberi di esprimere quella dimensione e sarebbe un peccato perderla.

B: Alla fine del film hai trovato la soluzione: la casa diventa un luogo dove invecchiare in modo creativo.

G: Ci tenevo però a trovare una soluzione non buonista, come avveniva con mia madre nella realtà, quando facevo la cresta sulla spesa. Anche il protagonista è un pochino cinico, pensando che in fondo trecento euro gli fanno comodo, sta così nella vita, è una forma di risarcimento, trovo che sia stata una scelta filmica indovinata, dimostra che lui è inserito nella realtà accettando i soldi per l'asilo incondizionato che offre.

B: C'è anche un limite...

G: Sì, ma non toglie nulla alla dedizione, all'affetto che emerge. Altrimenti questo uomo non avrebbe proprio niente, almeno che possa rubare due soldi, bere il vino buono, chiacchierare con gli amici; ci tenevo a definire questa immagine per non espropriarlo totalmente della sua vita.

B: Si colora l'esistenza; anche lui, non diventa un depresso al servizio dell'altro.

G: Volevo che la sua dedizione non fosse confusa con un disturbo psichico. In ogni caso nei miei scritti, da cui ho tratto l'idea del film, si sente il dolore per quella condizione, inconsciamente devo aver trasposto una cosa tanto dolorosa verso un film che ha un taglio invece comico.

B: E' interessante come da una sfumatura depressiva e d'impotenza, la messa in opera filmica trasudi diversamente una



realtà divertente, ludica.

G: Nella documentazione scritta c'è una sensazione di totale prigionia, come se non riuscissi ad uscire da una sorta di gabbia. Di notte - ricordo - andavo a vedere se mia madre respirava, se l'addome si muoveva allora era in vita e quindi anch'io continuavo a vivere. La volevo mettere nel film questa scena...

B: Però avresti trasmesso quel filo d'angoscia che nel film attuale è assente.

G: Se avessi aperto quel capitolo sarebbe stato un film sulla morte, e se citavo quell'episodio ne avrei dovuto aggiungere altri sulla stessa linea, ma sarebbe stato un film diverso. Anche se ce l'ho in testa, ho infatti tanto materiale... Ma non potrei fare ancora un film sulla mamma, anche se su di lei ne potrei fare cinquanta. Solo ricordando le cose che faceva lei - era proprio un tipo comico. Ad esempio nella sua allegra finanza con le badanti rumene. Amatissima dalle persone, solo a me metteva in croce, io non potevo nemmeno allontanarmi da lei!

Regalava per generosità anche i piatti d'argenteria. Passava il tempo al telefono ed era una persona molto sociale anche quando non si muoveva più. Un esempio di vita. Dopo la sua morte rimasi un anno da solo per elaborare il lutto e il telefono tacque perché in quella casa era lei l'anima. Mi sentii di fare una decompressione di un anno in quella stessa casa.

B: In genere la metafora sull'anziano è quella dell'elefante che si ritira prima di morire. Invece la figura che tu hai

mostrato nel film è che l'anziano in una condizione buona riesce a dare il meglio di sé fino all'ultimo.

G: E' vero, ricordo che lei aveva una vita relazionale fino alla fine. Certo, ha avuto anche il mio sostegno profondo.

B: Penso che senza di te non sarebbe accaduto. Hai descritto donne che hanno una grande forza interiore, combattono e non si arrendono al tempo.

G: Le donne hanno maggiormente queste caratteristiche. Nel film ho fatto vedere solo donne e tutte vedove. Gli uomini si lamentano di più, mentre le donne sanno essere ironiche e dalle donne viene fuori la vita. Mi piace la loro enorme autonomia, la saggezza, il senso della vita, la capacità di mantenere una memoria affettiva.

Non avrei fatto mai il film con quattro uomini anziani, non sarebbe emersa quella energia che mi premeva esprimere. La donna è l'arcano mistero che non capirò mai: possiede una vitalità che prevarica ogni cosa e davanti alla quale mi commuovo. Come dici tu, hanno la capacità di combattere fino all'ultimo.

B: Forse per questo nel film assumi un ruolo quasi materno, più che paterno?

G: Hai ragione, forse ho qualcosa d'anomalo, anche con le mie figlie ho atteggiamenti simili.

B: Tanta anima...

G: E' la mia natura, cerco di difendermi, ma mi viene così, mi prendo cura dell'altro e non faccio fatica ad essere così materno. •

Il silenzio di Corviale

di Elisabetta Salvatorelli



*La verità è tanto più difficile da sentire
quanto più a lungo la si è taciuta*

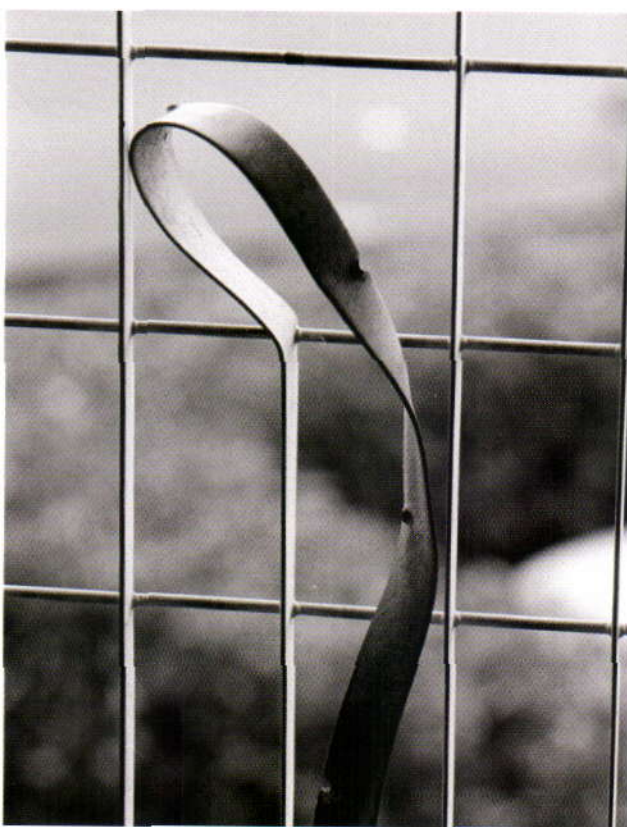
Anna Frank

Il Serpentone giace immobile e grigio da più di trent'anni, steso al sole su una collina da cui si vede il mare. E' lungo un chilometro, il "mostro", fa paura più da lontano che da vicino, chiuso in una gabbia di cemento armato, ha inghiottito le vite, i sogni, le speranze dei suoi abitanti, così come l'utopia che lo generò negli anni '70.

Quando sei dentro al Serpentone, come lo hanno chiamato i romani, cioè Corviale, il suo ventre appare vuoto, eppure ci vivono circa 6.000 persone. Lungo i corridoi, veri e propri labirinti, sibila solo il vento che penetra dalle grate e dalle feritoie.

Un silenzio surreale rotto solo in alcuni momenti della giornata dai ragazzi che tornano dalla scuola. La gente esce di casa per andare via, a lavorare, e vi torna con la fretta di chiudersi la porta alle spalle, lasciando fuori tutto il resto. Il silenzio cala così nei lunghi corridoi come nelle vite delle persone che vi vivono. Ed è questo dato sensoriale che ha incuriosito gli autori del documentario, uno psichiatra del Centro di Salute Mentale di Corviale e alcuni giovani documentaristi. Un silenzio che cela storie drammatiche e penose con lasciti di dolore inappagato e inesprimibile. Un silenzio che diventa quindi metafora di un disagio inesperto e che va rotto con il "rumore", cioè facendo parlare le "persone di Corviale", incoraggiandole a raccontare e nel raccontarsi scoprire un simile destino con il vicino della porta accanto. La macchina da presa entra nelle case che, stridenti con l'esterno, appaiono gusci protettivi, curati e ordinati, mentre le finestre si aprono su una campagna ancorché bella e inusuale, dove si respira "l'aria buona" come dicono i suoi abitanti. E' uno sguardo dall'interno di una realtà troppo spesso osservata solamente dall'esterno e connotata negativamente dall'immaginario collettivo, come emarginata.

Il documentario si inserisce in un progetto più ampio di recupero di Corviale, considerata una delle realtà periferiche più significative di Roma e molto spesso utilizzata per i set cinematografici degli anni '70-'80. Nelle intenzioni dei suoi ideatori, il Serpentone, doveva rappresentare un modello residenziale, che sviluppato orizzontalmente, garantisse il maggior numero di case e fosse nello stesso tempo espressione di un'ideologia politica in cui si annullassero le differenze in nome di una socializzazione, che fin dall'inizio però, si configurò come fallimentare. I lunghi corridoi, un intero piano che doveva fungere da servizi comuni, il teatro all'aperto, dovevano rappresentare uno stimolo per sviluppare il senso di appartenenza alla comunità. Non solo nulla si realizzò, ma accadde tutto il contrario. La comunità non si sviluppò mai, al posto della socializzazione prevalse l'individualismo e i piani del Serpentone, pur nella loro orizzontalità connotarono verticalmente le differenze sociali mai annullate. L'abbandono prolungato da parte delle istituzioni favorì l'emarginazione, il degrado e le occupazioni abusive. Negli ultimi venti anni Corviale è stato oggetto di un lento e graduale processo di riqualificazione e numerosi progetti hanno operato



Il silenzio di Corviale

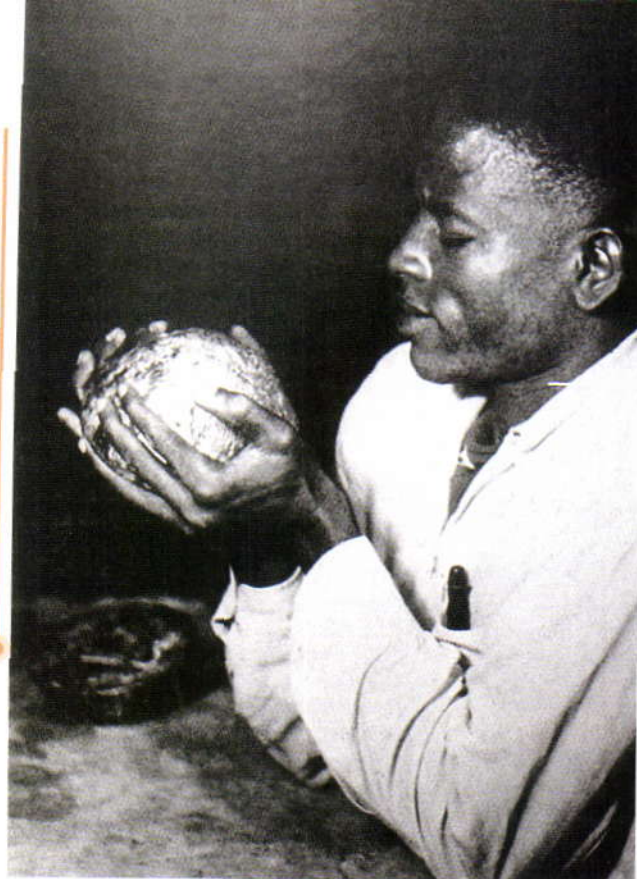
Progetto di Antonello d'Elia
Sceneggiatura di Marco Danieli, Antonello d'Elia, Federico Fava, Antonio Manca
Musiche Umberto Smerilli
Fotografia Valentina Summa
Organizzazione Chiara Grassi
Regia Marco Danieli
Durata 42'
Dipartimento da Assessorato Periferie del Comune di Roma e Dipartimento di Salute Mentale dell'ASL Roma D, in collaborazione con il XV Municipio Arvalia.

Daria Morucci, autrice delle foto, ha voluto suggerire una personale lettura di Corviale. L'obiettivo privilegia quei particolari, che pur testimonianza di degrado e incuria, sembrano rappresentare tante piccole rotture. Un ferro piegato o un oggetto casualmente dimenticato diventano segno di un possibile cambiamento, restituendo nello stesso tempo soggettività alle persone a cui è stato negato di esistere per troppo tempo. Da un piccolo elemento scaturisce la forza di interrompere, quindi modificare una situazione apparentemente senza via di uscita.

Il suggerimento che scaturisce da questa lettura è un linguaggio fotografico che diventi strumento gestibile dalle persone escluse dai processi partecipativi, tramite il quale promuovere il passaggio dalla passività-dipendenza all'assunzione di responsabilità. Con la proposta di un percorso culturale, che passi attraverso l'osservazione e la riflessione critica, si possono individuare desideri e bisogni in relazione al contesto sociale e prendere coscienza delle proprie potenzialità e responsabilità. Ciò può contribuire ad una forte motivazione al cambiamento verso una nuova progettualità collettiva in cui i differenti attori, ciascuno con le proprie competenze, i propri valori, le proprie diversità, affrontano insieme nuove prospettive di vita.

per ridare dignità al luogo. Sono arrivati i servizi, la città è più vicina e quel senso di isolamento sembra essersi attenuato, ma nelle persone che vi abitano qualcosa è rimasto per sempre, come un segno indelebile che non si cancella. L'inusuale collaborazione tra urbanisti e operatori della salute mentale da cui si è sviluppato il progetto sperimentale di cui il documentario rappresenta un valido strumento, ha cercato di cogliere questo disagio inespresso, che spesso ha influito sulla buona riuscita dei progetti di riqualificazione. Il recupero della memoria storica diventa così il primo passo verso la rielaborazione di percorsi umani e psicologici delle persone che negli anni '70 furono trasferite, o fatte traslocare, a Corviale da situazione più o meno

precarie. Gli operatori hanno applicato uno schema progettuale ed operativo che solitamente si utilizza nelle situazioni, ben più drammatiche, relativo al trauma da dislocamento subito dalle popolazioni durante i conflitti. Attraverso lo strumento narrativo si avvia un processo di rielaborazione della drammaticità di un vissuto che porti alla riparazione di un danno e cioè di tutte quelle singole sofferenze costituite di lutti, violenze, abbandoni, privazioni, stigmatizzazioni, mortificazioni. Si dipana il filo narrativo che lega insieme le interviste e restituisce senso al trauma subito; un montaggio rigoroso ed essenziale non lascia trapelare alcunché di pietismo, mentre un velo di nostalgia sembra cadere su un passato pur sempre presente. Si alternano le voci che raccontano le storie raccolte entrando con discrezione nel privato delle case; la macchina da presa indugia silenziosamente sui volti, in quelli più provati c'è tutto il dramma, che si intuisce anche senza le parole, mentre nei giovani trapela la voglia di riscatto che ridia dignità ad un luogo, che troppo a lungo ha patito il silenzio. •



A proposito dei film etnografici

di Stefano Francia di Celle



Nel dare una definizione ai film etnografici, il grande cineasta-antropologo Jean Rouch entra nel vivo della sua lunga e complessa ricerca dell'altro, avvenuta nel corso di un'esistenza spesa tra la natia Francia e l'Africa Nord-Occidentale. La sua lucida consapevolezza di essere straniero nei luoghi e nelle culture verso cui rivolge lo sguardo si incrocia con l'essere stranieri dei tanti africani che affollano le immagini dei suoi film e che diventeranno, in alcuni casi, compagni di viaggio e di lavoro. Straniero con stranieri in un dialogo aperto che non cesserà di produrre riflessioni illuminanti sulla possibilità di comunicare in una modalità che tenga conto delle differenze e che diventi lucidamente intersoggettivo. E proprio il cinema è lo strumento privilegiato di questo dialogo: un cinema povero ed essenziale che non ha bisogno di tecnologie avanzate o di opulenti mezzi produttivi perché è la sua stessa essenza a stabilirne il grande valore e a renderlo, se usato correttamente, più prezioso delle modalità tradizionali di ricerca e di comunicazione basate essenzialmente sulla parola scritta. L'accento particolare posto sulle cineprese amatoriali, le progenitrici delle telecamere digitali che hanno trasformato l'intero universo visivo degli ultimi anni, ci indica una preziosa direzione di ricerca nello scenario dell'oggi, in cui l'incontro con lo straniero e con le culture straniere è fenomeno della quotidianità. Rouch annota i pensieri che seguono nei primi anni della sua carriera di cineasta, in occasione di una rassegna di film etnografici a cui collabora tenutasi al Musée de l'Homme a Parigi nel 1955.

“Che cosa sono questi film? Perché questo nome barbaro li distingue dagli altri? Esistono davvero? Non ne so ancora nulla di preciso, ma so che ci sono dei rari momenti in cui lo schermo cessa per l'appunto di essere uno *schermo* che separa gli uni dagli altri e lo spettatore a un tratto capisce una lingua sconosciuta senza avere bisogno di sottotitoli, partecipa a cerimonie che fino a quel momento gli sono state estranee, viaggia in città e paesaggi che non ha mai visto prima e che tuttavia riconosce perfettamente...Così, per pochi secondi, scopre di essere polinesiano o newyorkese, congolese o contadino di Estremadura.

Soltanto il cinema può produrre questo miracolo e per di più senza che alcuna estetica particolare possa spiegarne il meccanismo, senza che alcuna tecnica speciale possa provocarlo: né il contrappunto sapiente di un «*découpage*», né l'impiego di qualche sorta di cinerama stereofonico possono provocare tali prodigi. Il più delle volte e nel film più banale, nella selvaggia macinatura delle attualità, nei meandri del cinema amatoriale che si stabilisce un contatto misterioso. Un africano che sorride in primo piano, un messicano che strizza l'occhio alla macchina da presa, un europeo che compie un gesto banale che nessuno aveva mai pensato di filmare, costringono d'improvviso il volto sconvolgente della realtà a rivelarsi. E come se non ci fossero più apparecchiature per la ripresa, registratore del suono, cellula fotoelettrici

ca: tutta la moltitudine di accessori e di tecnici che forma il grande rituale del cinema classico è scomparsa. Ma gli autori di film oggi preferiscono non avventurarsi per queste vie perigliose e soltanto i maestri, i folli e i bambini osano appoggiare il dito sui bottoni proibiti.

Il viaggio più sorprendente è sempre quello che si compie nel mondo degli uomini, come se l'uomo non potesse mai perdere la propria misura, perché ciò che distingue infine la foresta vergine dai boschi di Meudon è il fatto che nella prima udiamo un tamburo sconosciuto e qui il ritornello di un ballo popolare. Perfino coloro che fanno viaggiare la macchina da presa nel mondo delle macchine, degli animali o dei pianeti, cercano di non perdere l'indispensabile contatto con l'umano. Il muro del suono lo attraversiamo con l'occhio rivolto non al quadrante di un machmetro ma al volto martoriato del pilota; la scoperta dei pesci nelle profondità marine la vediamo meno sull'oblò del batiscafo che negli occhi meravigliati dei suoi passeggeri; la luce ci sarà svelata veramente soltanto quando ci saranno mostrati degli uomini che vi camminano sopra, come ha previsto giustamente «Tintin». E per limitarci alla nostra Terra, Pechino, Londra, Buenos Aires o l'Uganda non si svelano nel sorvolo di un cinemascopo avido di paesaggi, ma nel sorriso di uno sconosciuto che guarda proprio verso la macchina da presa indiscreta e che le rivolge, forse un saluto, forse degli insulti.

Così, in occasione dell'Opera di Mosca, la città proibita si svela per un istante; così New York, attraverso una storia di gangsters, si mostra nuda, senza la copertura di quegli abiti da confezione che finora i cineasti sono riusciti a cucirle addosso. Ma senza dubbio è molto più facile manipolare l'artificiale, giacché Clouzot, in *Le Salaire de la peur*, è riuscito a far diventare la Camargue il Guatemala e oggi Ciampi la fa diventare Liberia. Ed è vero che, dal momento che *Les Orgueilleux* aveva dimostrato che non era necessario andare in Messico per girare un film che avrebbe potuto svolgersi ovunque, era meglio far pensare i personaggi in un'Africa stereotipata piuttosto che impegnare l'Africa vera in una storia di «midinettes». Sono infatti lontani i tempi in cui Flaherty passava un anno intero alle Samoa prima di girare la prima immagine di *Moana*. Oggi i cineasti non hanno tempo e preferiscono non sapere nulla perché nulla possa turbare i sacrosanti piani di lavorazione. [...] Ma ecco che, a fianco delle supernapoleonate, i cui costi non possono essere calcolati, o delle decine di milioni richiesti da una bambola qualsiasi, fanno la loro apparizione produzioni minuscole, talmente impacciate che non osano mostrarsi al pubblico. Sono i film girati con le cineprese comprate al mercatino dell'usato, da parte di autori per lo più solitari, gente che ha in tasca appena il denaro sufficiente per comprare la pellicola in bobine di trenta metri, che ha imparato il cinematografo alla Cinémathèque (o, più semplicemente, che appartiene a una generazione per la quale il linguaggio filmato è diventato abituale come gli altri), ma che è mossa

dalla medesima esigenza: la sincerità.[...] E' qui che fa la sua apparizione l'etnografo. Infatti tra il filmare gli uomini e l'osservarli non c'è, in fondo, che una piccola differenza di mezzi: il «découpage» e l'inchiesta preliminare, le riprese e l'osservazione, il montaggio e la redazione successiva sono le tre fasi essenziali del cineasta e dell'etnografo. Il cineasta scrive con una macchina da presa sulla pellicola, l'etnografo con una biro su un bloc notes. Successivamente il primo monta su una moviola ciò che il secondo batte su una macchina da scrivere. Soltanto in seguito le loro strade divergono completamente: tutti i film, per quanto brutti siano, sono visti da un pubblico molto vasto, mentre invece gli articoli o i libri di etnografia, per quanto eccellenti, non sono letti da nessuno.

È bastato insomma che lo strumento del cineasta potesse essere messo tra le mani di tutti perché l'etnografo provasse il desiderio di servirsene.

Per una settimana (si tratta della Settimana del Film Etnografico svoltasi al Musée de l'Homme a Parigi nel 1955, n.d.r.) io e i miei compagni abbiamo giocato a fare i distributori, i direttori di sala, gli organizzatori di festival, gettando in pasto dei film mattina e sera a un pubblico stupito. Sorpreso prima di tutto da una tale valanga di pellicola e poi stordito da questo insolito giro del mondo. E ogni giorno nuove reclute venivano a caccia con *Nanook of the North*, entravano nei boschi della Società dei Lepoardi, rispondevano alle occhiate dei Peul Bororo, si trattenevano dal gridare quando venivano strappate le ciglia del futuro circonciso Mongom, o danzavano con i Gilles de Binche...

Da diversi anni la maggior parte di noi frequenta questo Museo in cui l'uomo è stato sapientemente messo in vetrina o in biblioteca. Abbiamo imparato a memoria gli idoli, le maschere, le forme del cranio, i tagli della pietra; sappiamo recitare le invocazioni al Serpente di piume o al genio dell'acqua meglio dei sacerdoti messicani o Dogon; conosciamo i nomi di tutti gli informatori di Malinowski o di Griaule. E tuttavia mai avevamo visto muoversi gli isolani delle Trobriand o i progenitori di Ogotemmel. Ed ecco che improvvisamente tutte queste cose familiari diventano sconosciute perché viventi, ecco che tutti questi esseri ai quali non riusciamo veramente a credere respirano, parlano, mettono le dita nel naso...

E coloro che non sanno nulla di etnografia scoprono che gli altri uomini non sono i «selvaggi» della favola, e che hanno invece istituzioni altrettanto complicate delle nostre, religioni altrettanto rispettabili, comportamenti altrettanto logici. Scoprono soprattutto che si possono fare dei film altrettanto logici. Scoprono soprattutto che si possono fare dei film altrettanto appassionanti di tutte le tarzanerie del mondo semplicemente dandosi da fare per filmare ciò che è e non ciò che si vorrebbe che sia...»

À propos des films ethnographiques, in «Positif», n. 14-15, novembre 1955



Nach Dresden

di Vittorio Curzel

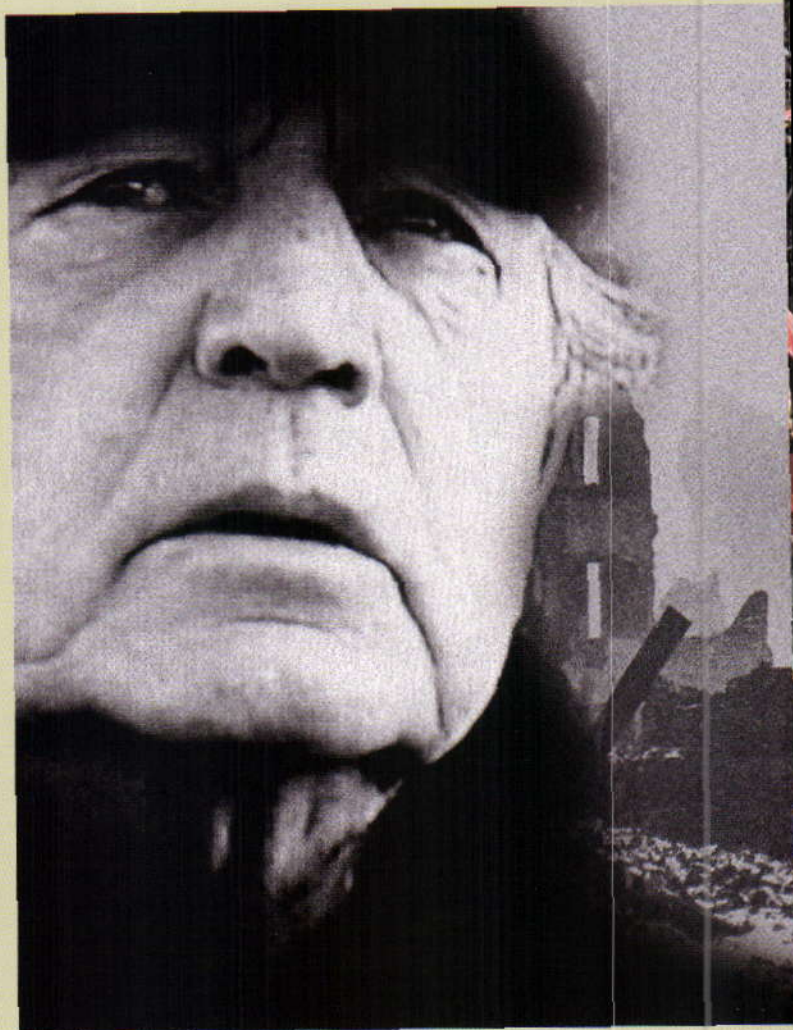
Soggetto, fotografia, montaggio e regia: Vittorio Curzel. Assistente alla regia e alla produzione: Barbara Lubich - Il Film è stato prodotto da V. Curzel con il sostegno del Comune di Trento-Assessorato alla Cultura e della Fondazione Campana dei Caduti di Rovereto (Italia, 2006, 65').

Interpreti: Hermann Rudolph, Charlotte Lossnitzer e il gruppo musicale **Pankraz**, voci narranti nella versione tedesca: Lars Jung e Julia Henke; voci narranti nella versione italiana: Giovanni Battaglia e Maria Consagra.

Musiche originali: Dante Borsetto, eseguite da Maddalena Bordin, Dante Borsetto, Alvise Stiffoni e registrate da Filippo Lanteri nel Teatro Filarmonico di Verona. Suono e mix audio di Christian Marchi.

Nach Dresden è stato presentato nei seguenti Festival internazionali: Bozner FilmTage 2006, Bolzano; Der NeueHeimat FilmFestival 2006, Freistadt, Austria (Film documentario più apprezzato dal pubblico), Trieste FilmFestival 2007 (Selezione Concorso Internazionale Documentari), Internationales FilmFestival Innsbruck, Austria 2007. Oltre a numerose proiezioni in Italia il film è stato programmato in Germania (a Dresda) e in Canada (a Montreal) ed è attualmente oggetto di studio per una tesi presso l'Università di Dresda.

Un commento dell'autore. *"Ho iniziato a pensare a questo film nel febbraio del 1994. Ero a Radebeul, a pochi chilometri da Dresda, per alcune riprese al Karl May Museum. La sera, dopo il lavoro, passeggiavo nel centro della capitale della Sassonia e mi colpì profondamente la vista di numerose macerie, ancora visibili ovunque, cinquanta anni dopo la fine della guerra. Era da poco iniziata la ricostruzione (conclusasi nel 2005) della Frauenkirche, chiesa evangelica simbolo della città. Nella notte del 13 febbraio 1994, nell'anniversario del bombardamento, per la prima volta venne concesso alla popola-*



zione di Dresda di camminare fra le rovine della chiesa per accendere una candela in ricordo delle decine di migliaia di vittime, per lo più civili: bambini, donne, anziani, profughi, in una città d'arte, fra le più belle d'Europa, divorata dal fuoco. Sentivo il bisogno di saperne di più, così ho incominciato a studiare, a cercare nelle biblioteche e negli archivi, ho parlato con alcuni sopravvissuti, ho letto vari diari, lettere, documenti del tempo. Negli anni successivi, sono tornato più volte a Dresda, riprendendo gli eventi e i cambiamenti che vedevo nella città, poi finalmente abbiamo girato le scene con gli attori. Volevo raccontare la storia emblematica di questa città, attraverso gli occhi di chi l'ha vissuta: attraverso i pensieri e le emozioni di un anziano, nato a Dresda prima della guerra, sfuggito alle persecuzioni razziali, che cinquanta anni dopo rivede i luoghi della sua infanzia e attraverso i ricordi di una sua coetanea sopravvissuta al bombardamento.

*Penso che l'angolazione inconsueta e per certi versi dirompente con cui **Nach Dresden** affronta insieme la Shoah e la distruzione di Dresda, accostandole come parti distinte, ma non separabili di un'unica tragica e terribile pagina della storia europea, e le emozioni intense che il linguaggio delle immagini e dei suoni del cinema è capace di evocare, possano creare un'efficace occasione di rifles-*



sione sulla necessità di un'educazione alla pace e al dialogo" (Vittorio Curzel).

Biofilmografia del regista. Psicologo e giornalista, autore di programmi radiofonici Rai (fra cui le serie *I suoni del Cinema* e *Canto Nomade - Musiche, parole e immagini di popoli in viaggio*) e di film documentari. Insegna presso le Università di Bologna e di Trento. Art director in campagne di comunicazione sociale, alcune delle quali premiate. Dal 1980 al 1986 ha diretto il Settore Audiovisivi didattici della Provincia Autonoma di Trento. Successivamente ha ideato il Centro di Documentazione Visiva di Trento (oggi Format Centro Audiovisivi), coordinandone fino al 1995 le attività e organizzando anche numerose manifestazioni cinematografiche (fra cui Trento Cinema-Incontri internazionali con la Musica per il Cinema, "Concorso Internazionale di composizione Trento Cinema - La Colonna Sonora"). Per tre anni ha quindi diretto l'Ufficio Emigrazione dedicando particolare cura alle attività di informazione e promozione culturale per i trentini all'estero. Dal 1999 è responsabile delle attività di comunicazione per la salute della Provincia Autonoma di Trento. Altri film dello stesso autore: 2000, *Art note book n. 1: Paolo Tait*; 1994, *Canto dell'Arte contro la guerra - Per Sarajevo*.

L'estraneità nell'identità

di Emanuela Ferreri

In una lettera

*Giustizia di forte
amore non cercato.*

*Brillanti istanti
rivissuti in costante attualità.*

*Improvvisi scosse
cercano, ma invano, di cancellare
sostanze che sanno di eterno.*

*Avaro verso la forte voglia di vita
rimane il tempo
diabolico consumatore di momenti,
ostensivo parametro delle nostre verità.*

Mario Monferrini

Qualcuno ha detto che la modernità è solo una condizione individuale, quella per cui ci capita di avere quel che non ci appartiene, di trovare quel che non abbiamo cercato, di vivere in un mondo che pensavamo di aver costruito in un altro modo. In questa banale e profonda estraneità, narrare, ricostruire la propria storia come fosse un racconto da esporre a chi ci sta di fronte, al prossimo perché intenda chi siamo, diventa l'esperienza reale del senso e della memoria, dell'orientamento possibile nello spazio che ci accoglie nostro malgrado e nel tempo che dobbiamo vivere, in tutto quanto si inoltra al di là di noi e per noi stessi.

Ritrovarsi stranieri nella propria casa, stranieri a sé stessi ed ai propri vicini, non conosciuti per quello che da dove siamo venuti ha fatto di noi: è una condizione comune, spesso drammatica, in alcuni casi irrisolta e tragica. "Da dove vengo e perché", così comincia il racconto della vita che si fa memoria ed esperienza, così comincia il ritorno verso quello che siamo stati e dunque saremo tornando ad esserlo e a poterne dire.

Il protagonista del film *Nach Dresden* di Vittorio Curzel, incarna questa condizione: l'estraneità nell'identità dell'essere umano, nell'individuo moderno.

Hermann è un vecchio professore universitario newyorkese a cui le cose belle della vita, i libri la musica e l'arte, non danno più sollievo perché un'angoscia profonda l'assale di



continuo. L'anziano sa che deve tornare nella sua città natale per affrontare il ricordo e la coscienza della Germania degli anni 30, del nazismo, delle persecuzioni razziali che hanno costretto la sua famiglia ad espatriare.

Sul treno che da Berlino lo porta a Dresda, Hermann comincia a scrivere una lettera al nipote ancora bambino, per quando sarà grande, perché conosca le sue origini e con esse la verità.

La patria non è data: è solo il luogo dove puoi vivere, desiderare, progettare la tua vita. Il tuo Paese può tradirti da un momento all'altro, offenderti, mortificarti, accusarti assurdamente per renderti indesiderato, straniero e annientarti. In seno alla tua stessa gente vieni costretto ad essere una sola cosa delle tante che sei, che vuoi e puoi essere: solo un ebreo, un testimone di Geova, uno zingaro, solo un omosessuale, un obiettore di coscienza, un oppositore politico, solo un malato di mente, un handicappato, l'ennesimo corpo di una "razza" da eliminare.

La tirannia, racconta Hermann, comincia sempre dalla volontà di estirpare l'istinto naturale degli uomini di conoscere, di porsi domande, di cercare le risposte. Il terrore, l'isolamento e la menzogna sono le sue armi più efficaci, poi, l'acquiescenza di troppi fa il resto.

La prima parte del film è in bianco e nero, alle immagini del film si alternano i fotogrammi di cine giornali e documenti dell'epoca, ma all'improvviso arrivano i colori, col ricordo che il protagonista ha di sé ad otto anni, la decisione definitiva dei genitori e dei nonni di partire per l'America perché è l'unico paese dove "si può essere stranieri con naturalezza", il padre che deve restare indietro per vendere la casa ed il negozio e non li raggiungerà mai più. E' una lettera invece, con la descrizione serrata degli ultimi giorni del padre, ad arrivare al di là dell'Atlantico passando di mano in mano.

Hermann vorrebbe rivedere la casa della sua infanzia ma il palazzo non esiste più, neanche la strada, non gli angoli e non la piazza, della Chiesa solo le rovine ancora. Le emozioni che l'uomo prova calandosi dentro una città che non può ricono-

scere, sono disorientanti eppure provocatorie: è come se volesse riconoscere per forza qualcosa, qualcuno, riconosce se stesso nel volto degli altri. Qui affiora un ricordo importante, quello di una bambina, l'amichetta vicina di casa, e l'intenzione di Hermann si fa decisa nel rintracciarla anche se deve ripartire, tornarsene a casa.

Ed è ancora una lettera ad arrivare in America, perché l'amica ritrovata gli scrive aprendo tutto il suo cuore ai ricordi dolorosi, alla fatica di far emergere il rimosso, alla gioia di sapere che quel bambino è ancora vivo ed è un uomo salvo anche nell'intenzione di recuperare la giusta memoria, con il sollievo di esprimere la propria coscienza. "Quella patria doveva finalmente morire", racconta la donna, anche lei tornando al terrore, alle notizie di guerra ascoltate dalla radio proibita degli alleati, alla paura dello straniero, dei russi invasori, al senso di colpa in cui sprofondava la gente tanto quanto la città rasa al suolo dal bombardamento del 1945: "la punizione di Dio per quello che i nostri soldati hanno fatto agli altri". Anche la narrazione della donna si fa più intensa nel ricordo di sé, a quindici anni, fino al giorno in cui il mondo si è fermato; lo sgomento di ritrovarsi sola, un fratellino per mano, usciti da un rifugio, pieni d'angoscia per l'assenza della madre e della nonna, un'estranea che li spinge ad andare, a salvarsi la vita allontanandosi dalle macerie che per giorni continueranno a bruciare la suola delle scarpe.

I valori che Hermann lascerà al nipote sono tutti nella descrizione netta e forte che egli fa dei tre pilastri che reggono il mondo: la verità, la giustizia e la pace, valori che proprio il riconoscimento dell'altro, la voce dell'amica tedesca, vivificano per sempre.

Ma la verità ha bisogno di tempo, un tempo che diletta la durata di una vita; la giustizia ha un costo insopportabile per un solo uomo e per tutti gli uomini; la pace è troppo vulnerabile, quasi inaudita al genere umano.

"Come possiamo tollerare ancora la guerra; ogni guerra è fraticida!", dice la voce di Hermann.

"La Storia la puoi anche studiare, ma se non la vedi nel volto delle persone di una parte e dell'altra non puoi capire... Se il mio bene fosse stato il bene dell'altro...", nelle parole dell'amica si coglie un'identica necessità di specchiarsi nel volto degli altri.

Il film è coinvolgente perché diretto e poetico; la musica lo rende toccante e vero.

Hermann e l'amica ritrovata sono l'immagine di due testimoni unici e qualunque, figure di un'umanità che continua a credere perché continua a voler sapere e a sentire dentro che quando il sogno svanisce allora al suo posto deve nascere il desiderio; quanto più il ricongiungimento sembra impossibile allora irrefrenabile deve farsene la volontà. Ai due protagonisti del film *Eidos* dedica ancora dei versi, quelli originali del poeta pakistano Faiz Ahmed Faiz che qui abbiamo appena parafrasato per trovare una conclusione: *nahin nigah main manzil to justaju hi sahi/nahin wisaal mayassar to arzu hi sahi.* ■

Cy Twombly



La pittura e la poesia

di Pia de Silvestris

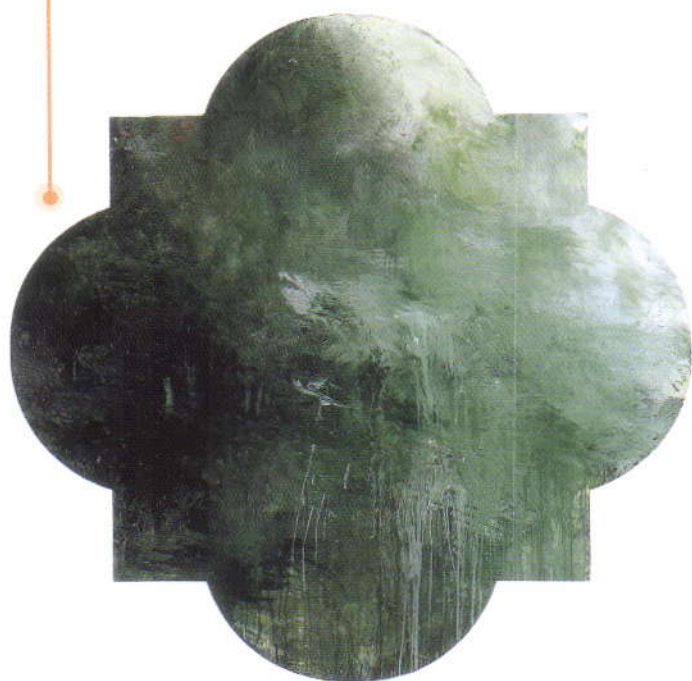
Foto tratte dal Catalogo d'Arte della Mostra dedicata all'autore. (Ediz. Electa - Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 5 marzo - 24 maggio 2009).

“La linea è la sensazione”, dice Twombly, “non è come se stessi dipingendo un oggetto o delle cose particolari, ma è come se passasse attraverso il sistema nervoso...”

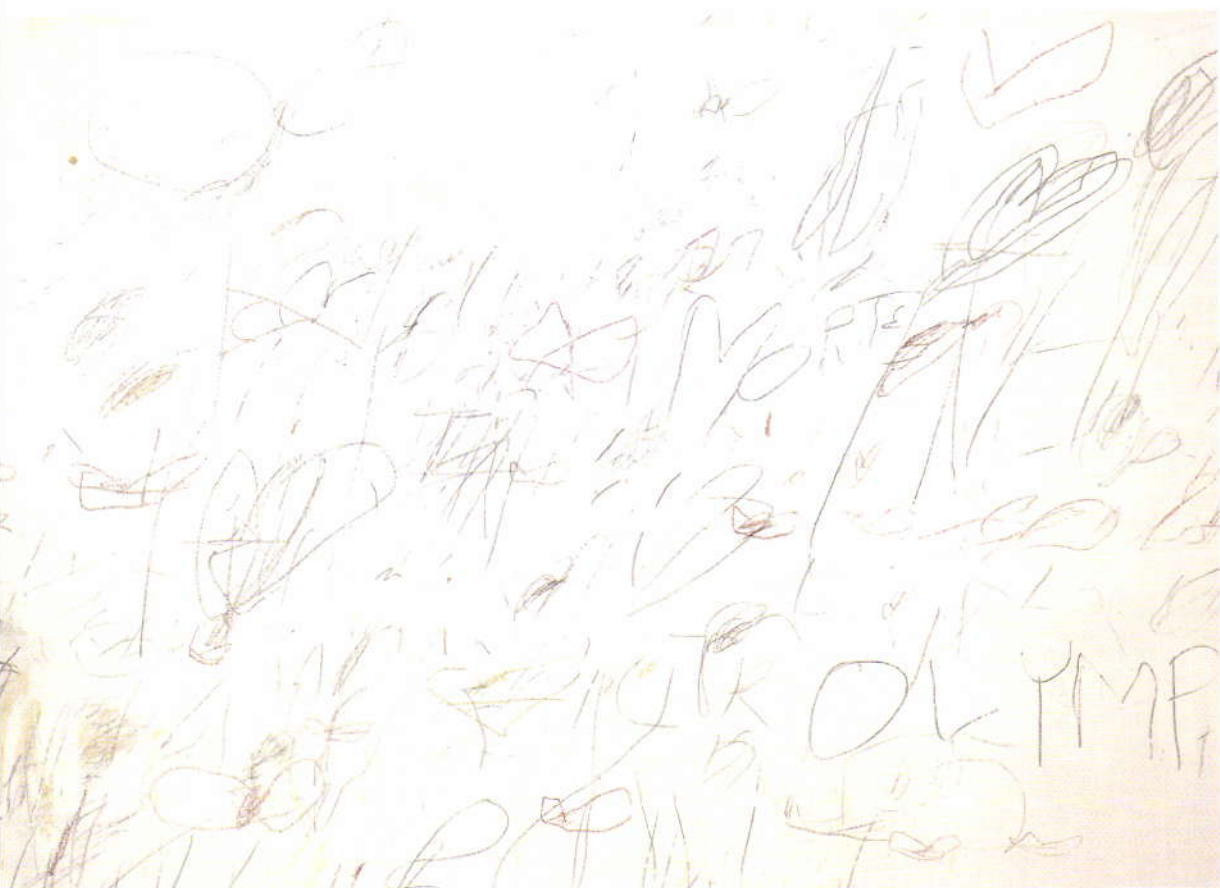
Qualcosa che muove il suo magma: i primi inizi della scrittura o dei piccoli oggetti rotondi che sembrano piccoli seni sparsi sul foglio, un pene turgido, una bocca che ride e mostra dei denti affilati contenuti da una specie di ellisse. Sarà *Gli italiani* (1961)? Certo gli elementi riconosciuti sono come delle chiavi di tutti i segni barrati e apertamente scarabocchiati. La pittura di Twombly è come in Klee: si nasconde e appare come nei balbettii dei bambini che provano per la prima volta a scrive-

re e a disegnare. Però al di là di questo c'è la cultura dell'Italia e il suo disordine, l'amore per questo paese nonostante tutto, i teneri rossi e gli arancioni, che hanno attirato questo meraviglioso “straniero” a vivere qui in mezzo a noi. Chi l'ha portato in mezzo ai verdi di *Bassano in Teverina?* (1985) Come ha potuto attraverso tanti geroglifici inventati disegnare la storia e la bellezza di *Olympia?* (1957) O restituire la crudeltà di *Erodiade* (1960) che muove la passione per adempiere vendetta e crimini? Solo lo straniero che viene da lontano può, attraverso una simbolica cecità, ritrovare e saper dipingere *La scuola di Atene* (1961).

Edwin Parker Twombly che si fa chia-



mare Cy da un soprannome del padre, Cyclone, in onore alla sua legenda di abile lanciatore di baseball, è nato a Lexington in Virginia. Avendo scoperto l'attitudine per la pittura prende lezioni teoriche e pratiche da un artista spagnolo, Pierre Daura rifugiatosi a Parigi durante la guerra civile e che dopo aver sposato una donna della Virginia va a vivere a Lexington. Le lezioni di Daura vertono sulla pittura europea del XX secolo e sulla cultura storica e filosofica. Nei quadri di Cy ritroviamo l'avanguardia europea filtrata da quella americana. Per esempio nelle sculture possiamo scrutare un richiamo alle forme di Giacometti ma siamo molto lontani dalle scheletriche malinconiche del vecchio continente. La moglie di Daura, Louise Blair, gli infonde il gusto e la ricerca dell'arte parietale delle grotte preistoriche (è grande il suo interesse per le grotte dipinte come quella di Lascaux) e questo noi lo percepiamo nettamente in tutta la pittura degli anni '60 di Cy in cui usa le mani per dipingere rendendo le forme sempre più intime e sensuali. *L'impero di Flora* ci schiude





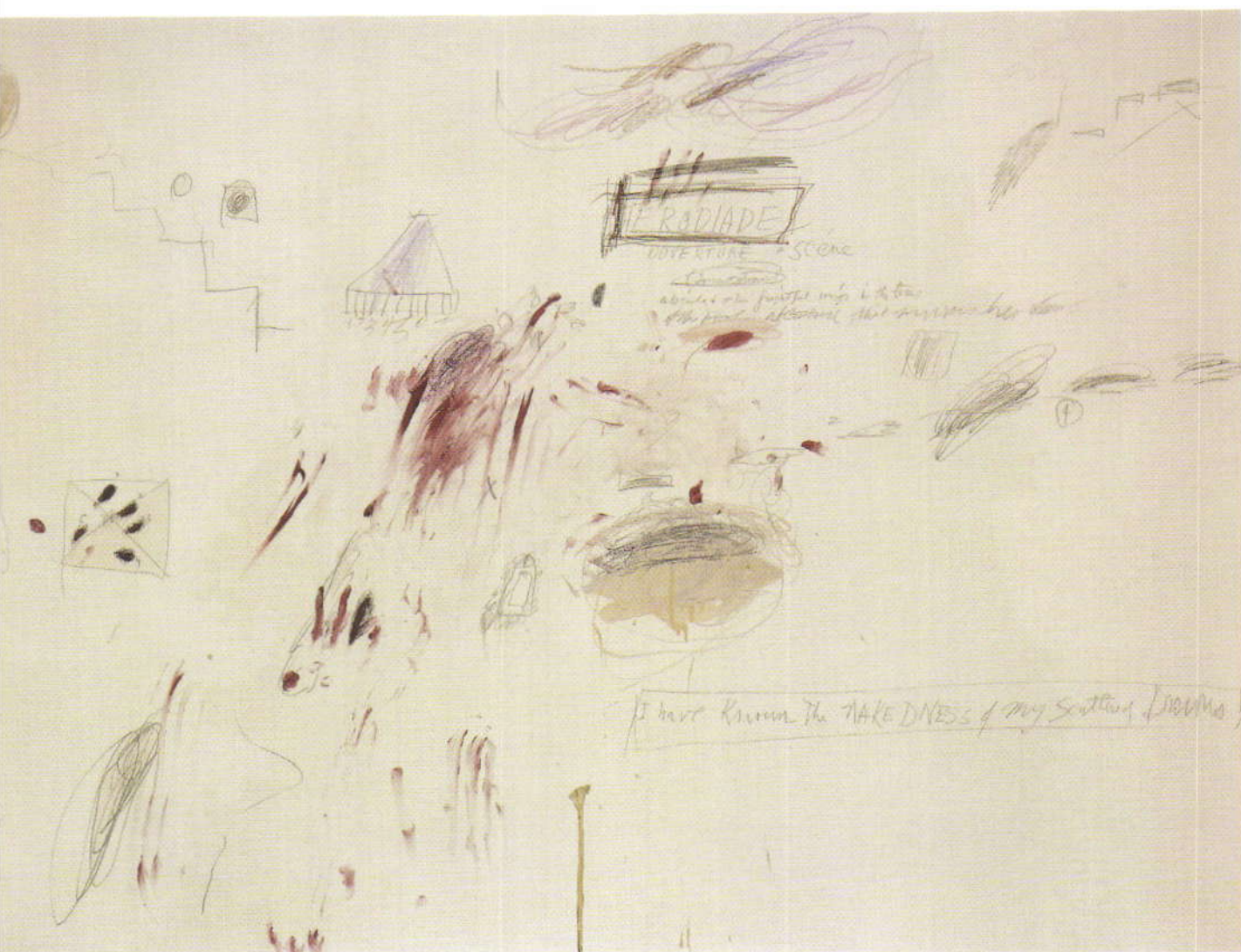


le porte di una ricerca interiore lirica, mentre *La scuola di Atene* ricostruisce e nasconde quell'arte che Raffaello aveva creato. In quegli anni il grande straniero viveva in Italia e aveva sposato a New York l'italiana Tatiana Franchetti pittrice di ritratti e figlia di una illustre famiglia. In Italia cambia molti luoghi e case, ma tutto diventa argomento della sua pittura, anche i poemi di Mallarmé gli ispirano la serie di disegni *Poemi al mare* che realizza sul mare di Sperlonga.

La poesia è molto legata alla sua pittura, in effetti l'amore per Rilke gli fa eseguire Duino. E come non leggere le Elegie duinesi senza pensare alla scrittura tormentosa presente nei suoi dipinti che evocano frammenti di emozioni? •

*La creatura, quali siano gli occhi suoi,
vede l'aperto.*

R. M. Rilke, *Ottava Elegia*, vv. 1-2





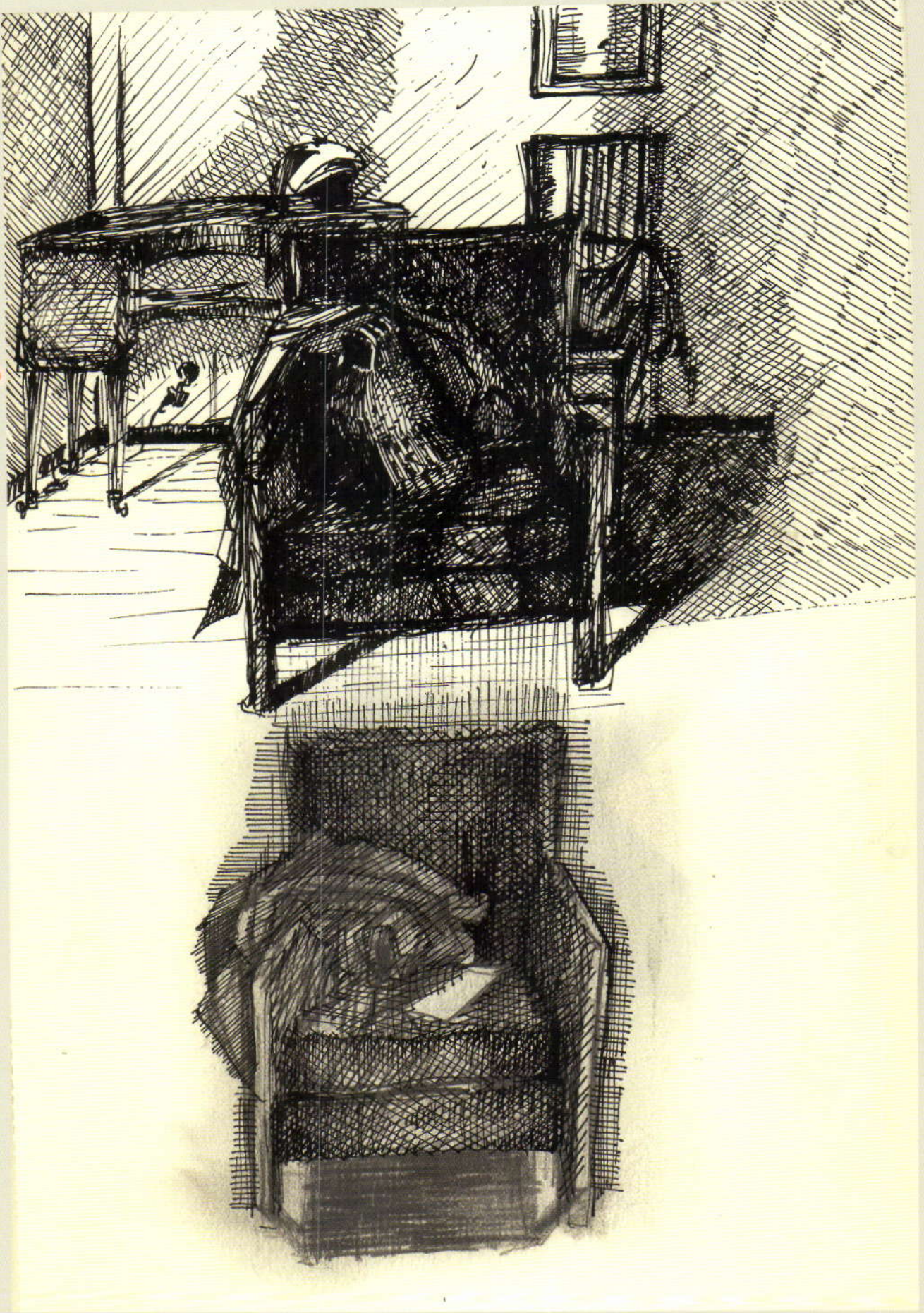
Unimagine

La scatola nera dell'analista

Intervista a Leonardo Albrigo

A cura di Stefano Carta

Cosa fa l'analista quando è al lavoro, quando, seduto dietro il lettino analitico, ascolta il paziente? Che tipo di scrittura usa quando prende appunti? Leonardo Albrigo, psicoanalista della Società Psicoanalitica Italiana adotta una forma assai particolare di prendere appunti: trascrive sogni, immagini, emozioni, libere associa-



zioni tramite segni, disegni, grafismi, come se si trattasse di una scrittura automatica. Innumerevoli quaderni hanno immagazzinato, nel corso del tempo, senza alcuna aspirazione estetica artistica, un'enorme quantità di appunti-immagini come una scatola nera di un aereo o di un treno che può incamerare costantemente informazioni senza selezionarle o catalogarle.

L'autore ha prodotto un DVD in cui sono contenute un'infinitesima parte delle immagini raccolte nei quaderni d'appunti: sono immagini che scorrono senza soluzione di continuità cercando di restituire il concretizzarsi e il dissolversi di rappresentazioni, frutto di incontro a metà strada della comunicazione tra due inconsci, quello del Paziente e quello dell'Analista. Il DVD è stato allegato alla Rivista di Psicologia Analitica nuova serie: *Umwelt*. Il divenire della rappresentazione (n. 26, vol. 78/2008).

SC: Allora questa è davvero un'occasione unica, poiché mi sembra che ci sia un'enorme distanza tra gli appunti scritti, che poi, levigati e ben lucidati possono anche diventare articolo o caso clinico, e questi tuoi, che sono *immagini*. E in un certo senso sono anche opere d'arte. Forse potremmo iniziare da qui.

LA: Il punto di partenza potrebbe essere una riflessione di Agamben, quando scrive che: "L'opera d'arte non è né un valore culturale né un oggetto privilegiato per la *aistesis* degli spettatori e neppure l'assoluta potenza creativa del principio formale, ma si situa in una posizione più essenziale, perché fa accedere ogni volta l'uomo alla sua statura originale nella storia e nel tempo."

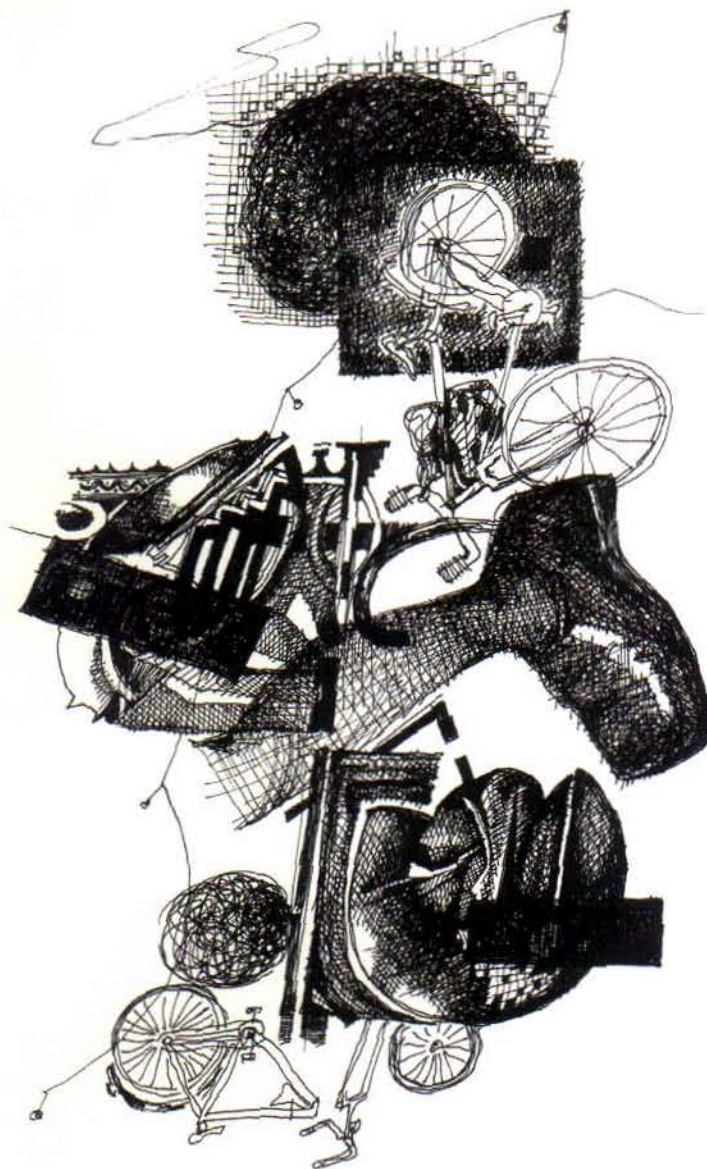
Quindi, la tesi rispetto alle immagini, all'opera d'arte, sembra essere quella per cui c'è una determinazione della struttura stessa dell'essere: *del venir fuori della cosa*. Direi che a metà strada una rappresentazione incontra, nell'inconsapevolezza, la

struttura originale dell'uomo e non l'insistenza e l'operatività del segno che poi diventa opera. Anche l'analista al lavoro raccoglie come dentro una rete quello che gli viene offerto dal paziente, quello che il paziente presenta e rappresenta.

L'incontro di solito genera scrittura. Nel mio caso avviene una trascrittura che usa segni, trame, immagini non finite. Questa modalità contemporaneamente mi appartiene e non mi appartiene; il parlare, lo stare zitto del paziente trasportano qual-

che altra cosa che riguarda il suo corpo; quello che sta comunicando è *corpo e l'analista recepisce questa corporeità del paziente*. Per me il segno o il disegno sono le maglie della rete, che inconsapevolmente, trattengono la corporeità del paziente. Ho fatto montare questo mio lavoro nel Dvd senza interruzioni e commenti perché possa essere fruito con un'attenzione libera e perché ciascuno possa eventualmente cogliere un attimo di verità.

Il commento sonoro composto da





Riccardo Giagni è costruito tramite una elaborazione di diverse basi elettroniche che aiutano a rimanere in profondità: *aiutano l'ascolto dell'immagine.*

Ascoltare l'immagine significa, innanzitutto non averne paura. Non aver paura del fatto originario ossia che l'immagine non appoggi da nessuna parte.

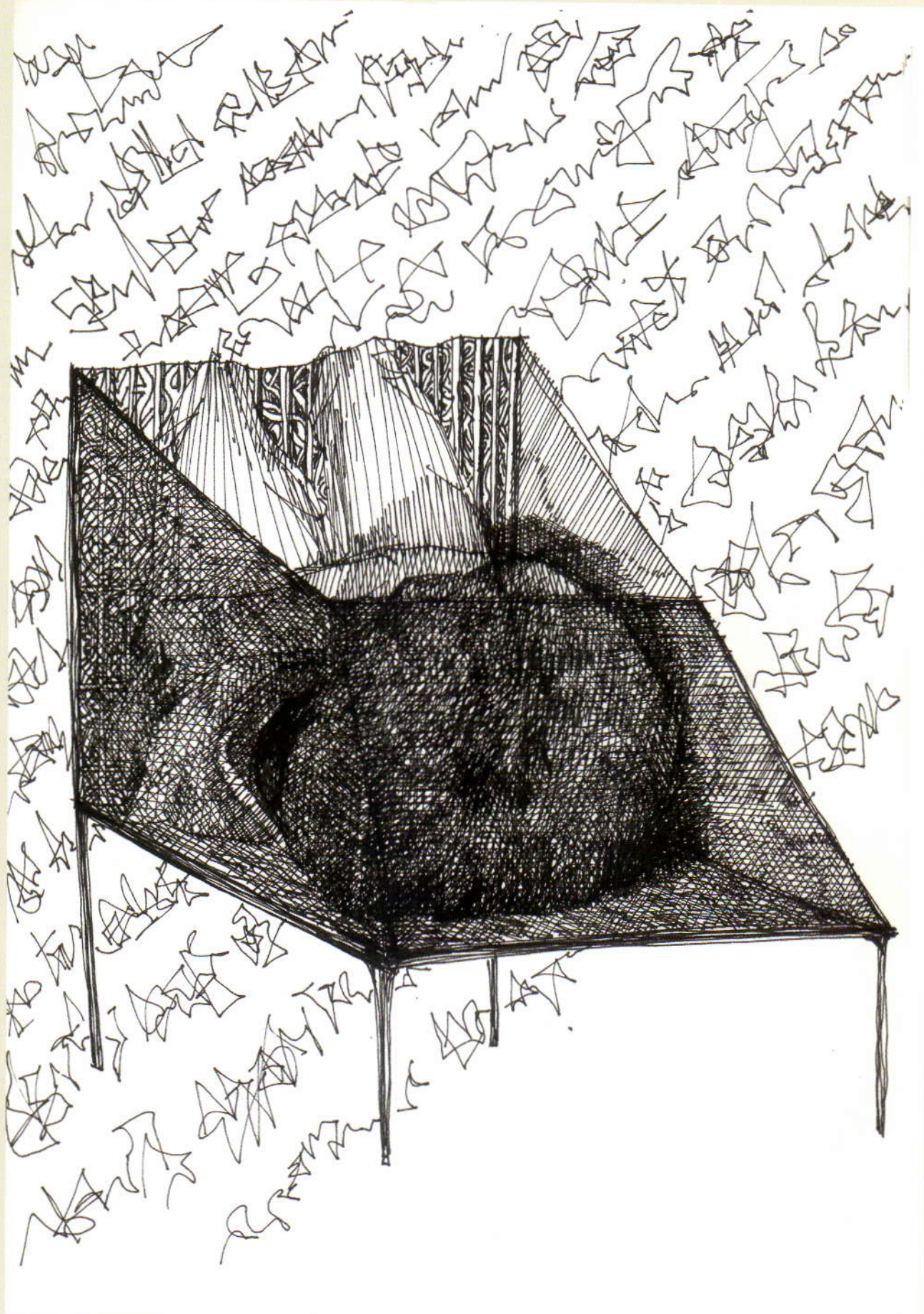
Non posso interpretare la mia opera, i suoi passaggi, le sue figure: posso dire *questo è ciò che rappresenta me stesso quando lavoro e i pazienti mentre lavorano con me*, "sono immagini che vengono dal profondo,

che fluttuano, che hanno un ritmo, un loro spessore, un loro statuto essenziale" (Bill Viola) - nel senso che la loro essenzialità sta ad indicare *il dentro del dentro, e segnala cosa c'è proprio in quel momento, che verità c'è in quel punto.*

SC: Ti riferisci ad uno spazio fondativo fatto di non-sapere e di emergenze originarie. Tuttavia, dopo cento anni di psicoanalisi credo che almeno una cosa oggi la sappiamo, ed è che *non ci siamo noi*, che non c'è un soggetto; che se c'è un punto non lo facciamo noi. E se c'è mai un punto di verità è che il soggetto è

costituito da questo punto, e non viceversa. Mi sembra che quando dici che l'immagine non ha fondamento...

LA: L'immagine non ha un sostegno, non è collocata, non è come questo piatto qui davanti a noi, che è appoggiato su un piano, l'immagine non necessita di essere appoggiata. In tal senso la costruzione di questo Dvd consiste, con l'aiuto della tecnologia, nel permettere che un occhio virtuale vaghi, esplori le trame, i dettagli, gli interstizi di un segno o di una figura fino a perdersi nella figura successiva.



SC: Emerge un punto molto interessante. E' quando affermi che le immagini non hanno una base, un fondamento. Mi sembra che tu voglia dire che un'immagine non ha una causa, perché ogni immagine è sempre e comunque originaria di per sé: esprimendo cioè una creazione vera e non metaforica. L'immagine, dunque, ricrea e rigenera, come allo stato sorgivo, qualche cosa che rimanda sempre la sua appartenenza ad un altrove.

LA: Mi viene in mente Platone. È la caverna, le ombre e la Verità, perché fuori c'è qualcosa di luminoso che forse capovolgerà tutto. Dalla profondità oscura quando si accede alla luminosità, si viene accecati, si ha difficoltà ad aprire gli occhi alla verità. È ciò che dicevamo prima a proposito delle immagini, che sono di per sé tutte cariche d'energia. Se ci trasferiamo nella contemporaneità, assistiamo all'anestesia delle immagini, vedere ad esempio tutte le serie sequenze di bambini uccisi che non ti fanno più effetto, perché le difese rispetto a queste immagini ormai sono totali; altrimenti non potresti sopportarle.

Il problema di oggi, di questa nostra "civiltà delle immagini", è esattamente questo: che cosa può rimanere dentro e costruirti, nel senso dell'immagine?

L'immagine, quando viene fissata e diventa opera d'arte, viene colta nella sua verità, nella sua essenza, poi potrà offrire un gradimento o meno ma se diventa un patrimonio comune c'è qualcosa che rimarrà sempre.

SC: Vorrei farti un'ultima domanda relativa all'aspetto clinico. Quando tu disegni, o per meglio dire, quando il disegno esce dalle tue mani, alla fine, quando tu guardi il disegno, che cosa vedi? Quando lo riguardi, vedi te stesso, vedi il paziente, vedi un misto? Cosa vedi?

LA: Vedo, come dice Deleuze: "Il sorgere di un altro mondo. Poiché questi segni, questi tratti sono irra-

zionali, involontari, accidentali, liberi, casuali. Sono non rappresentativi, non illustrativi, non narrativi. Ma non sono né più significativi né più significanti: sono tratti asignificanti. Sono tratti di sensazione, ma di sensazioni confuse (le sensazioni confuse che ci portiamo dalla nascita, diceva Cézanne). E soprattutto sono tratti manuali" (G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*).

SC: Rivedendo un disegno che hai fatto un anno fa, per esempio, cosa vedi?

LA: La maggior parte delle volte sensazioni ed emozioni confuse. Poi ci sono degli appunti, dei disegni che come un laser, mi costringono a ricordare quel sogno esattamente come lo aveva raccontato il paziente in quel preciso momento. Ma i contenuti riaffiorano casualmente, qui si riscontra il limite di questo tipo di scrittura.

SC: Mi sembra che ci mostri ciò che accade mentre accade.

LA: Se questa mia opera può restituire delle emozioni con immediatezza sono soddisfatto. Come ho detto questo lavoro è un dono ed una proposta per quel discorso relativo all'emergenza delle immagini che cercano come alla fine del Dvd un loro esito in una misteriosa calligrafia, promessa di una scrittura compiuta.

Leonardo Albrigo è veramente un'analista perché è anche un artista, un visionario. Attraverso di lui le immagini percepite si trasfondono e ricreano; ritornano alla loro origine: là dove noi davvero possiamo incontrare quel qualcosa che manca e che anela alla coscienza; quel qualcosa che, attraverso il sintomo, grida ammutolito il proprio smarrimento, la propria terribile tensione. E' da quel luogo di mezzo, da quello specchio immaginale, enigmatico e vivo, quelle assenze-presenze potenti possono alle volte risuonare armonicamente con la struttura relazionale della coscienza. E là l'immagine

diviene compiutamente toccante e reale: si illumina per un attimo di senso. Del suo senso che ci indicherà, soprattutto col sentimento, l'assoluto da cui origina. Per poi scomparire nel flusso transeunte del tempo e lasciarci stupiti, grati, nostalgici e vivi. •

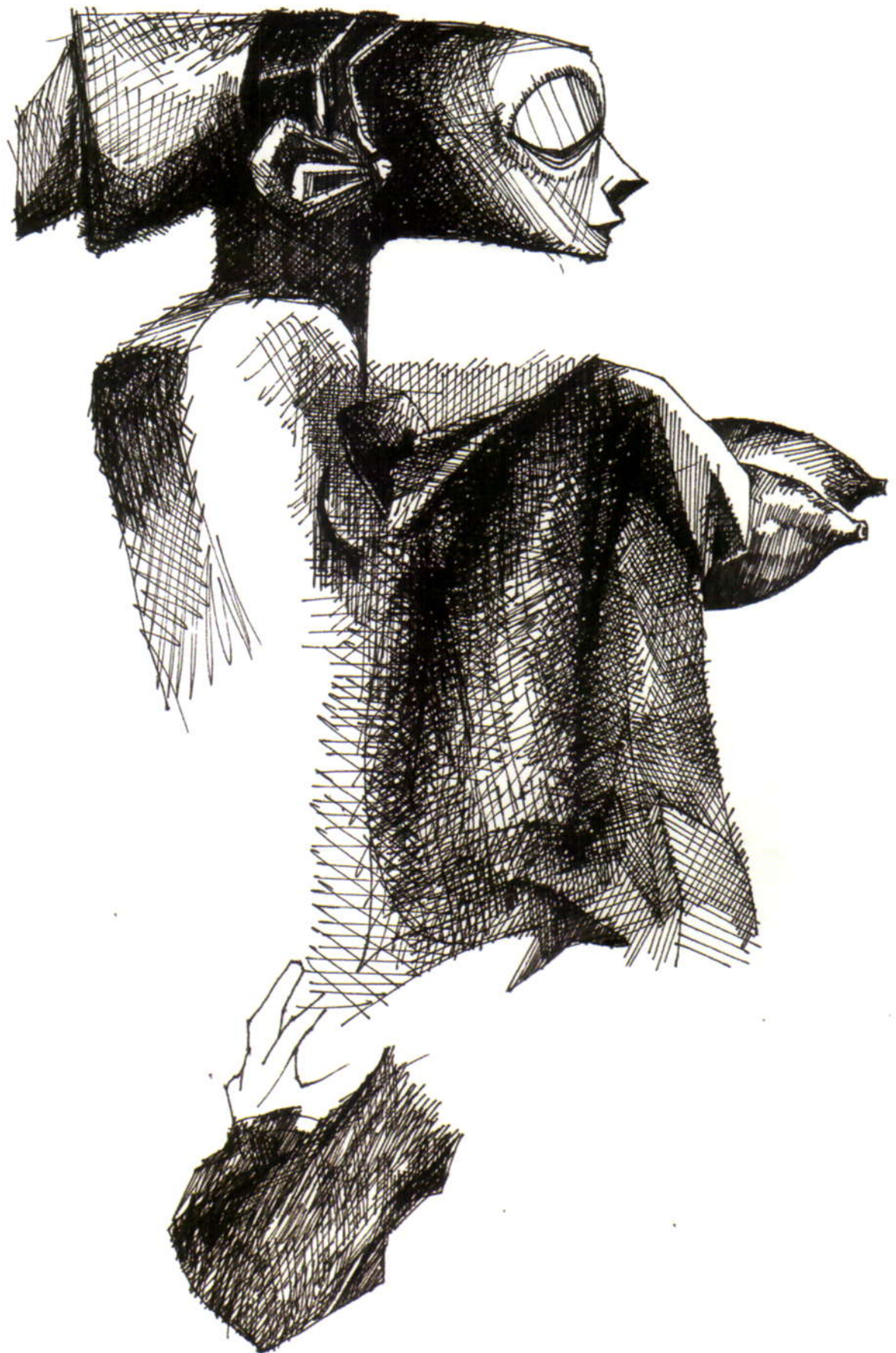
Leonardo Albrigo

Psicologo, psicoanalista. Dopo la laurea ha frequentato l'Accademia delle Belle Arti, dedicandosi con particolare passione all'incisione. Anche grazie a queste acquisizioni la modalità abituale nel prendere appunti durante il lavoro di analista si è concretizzata in una trascrizione di sogni, immagini, emozioni, libere associazioni tramite segni, disegni, grafismi, come se si trattasse di una scrittura automatica. Innumerevoli quaderni hanno immagazzinato, nel corso del tempo, senza alcuna aspirazione estetico-artistica, una enorme quantità di appunti-immagini come una scatola nera di un aereo o di un treno che può incamerare costantemente informazioni senza selezionarle o catalogarle.

Nel DVD alcune immagini scorrono senza soluzione di continuità cercando di restituire il concretizzarsi e il dissolversi di rappresentazioni frutto di incontro a metà strada della comunicazione tra due inconsci: quello del Paziente e quello dell'Analista.

"... Dica dunque tutto ciò che le passa per la mente. Si comporti, per fare un esempio, come un viaggiatore che segga al finestrino di una carrozza ferroviaria e descriva a coloro che si trovano all'interno il mutare del panorama dinanzi ai suoi occhi".

Freud: "Nuovi consigli sulla tecnica della psicoanalisi". Inizio del trattamento. (1913 OSF Boringhieri).



Il complesso di Amleto

di Chiara Roveri

Il lavoro presentato è frutto della sensibilità di chi fa del dialogo con le parti più nascoste dell'individuo, uno degli elementi centrali della propria vita professionale.

La felice collaborazione fra Lidia Tarantino, psicoanalista junghiana, e Renata Biserni, psicodrammatista, ha saputo dare origine ad una esperienza di forte impatto emotivo sia per i colleghi che si sono sperimentati in questa drammatizzazione teatrale che per il pubblico che ha partecipato all'iniziativa.

Il tema trattato coinvolge profondamente ciascuno di noi, in quanto nasce da una riflessione sulle dinamiche legate alla struttura familiare oggi esistente.

L'evolversi e la crisi della società capitalista ha portato ad una modifica dell'originale struttura mononucleare della famiglia, nella quale erano riconoscibili specifici rapporti affettivi e psichici, non ultimo quello ampiamente dibattuto ed analizzato, rappresentato dal mito classico di Edipo.

Nella nuova struttura assistiamo ad una più complessa rete di relazioni che nascono dal frequente smembramento della famiglia originale e dalla ricostruzione di nuovi legami, con una sostanziale modifica dei ruoli e delle funzioni.

"Spettri e fantasmi di Amleto" porta l'attenzione sulle dinamiche interiori attivate dall'insieme di queste complesse relazioni.

La scena scarna, l'essenzialità dei dialoghi fra personaggi caratterizzati da maschere, la musica di Roberto Laneri, che scandisce con suoni antichi ed atmosfere intense i passaggi significativi del lavoro, determinano forti risonanze emotive in chi entra in contatto con la drammatizzazione.

Renata Biserni ci accompagna con delicatezza, dosando l'impatto emotivo dell'incontro con questa dimensione interiore. Diversamente da come accade nella maggior parte dei lavori teatrali, nei quali lo spettatore viene accompagnato durante tutto l'evolversi di una narrazione, fino alla sua logica conclusione, in "Spettri e fantasmi di Amleto" ci troviamo di fronte ad una realtà nella quale tutto è già accaduto, i drammi delle storie di Amleto ed Edipo si sono già determinati ed il tempo, libero dalla sua linearità, consente l'incontro di personaggi altrimenti distanti.

Il dialogo intimo fra Amleto, ancora confuso per la sua impossibilità di collocarsi all'interno di una dinamica familiare fatta di tradimenti e silenzi, ed Edipo, prigioniero di un destino che lo espropria della libertà di scelta, ci conducono

immediatamente in uno spazio interiore nel quale la consapevolezza di sé passa attraverso la ricerca della parte mancante, quella mai espressa, quella che cambia gli equilibri.

Il fantasma del padre di Amleto, con le sue verità inconfessabili, completa la triade dei personaggi maschili, che si confrontano dolorosamente su chi e che cosa abbia realmente mosso i fili delle loro storie.

Le quattro donne presenti sulla scena sono le madri, le figlie, le mogli. L'immagine che la tradizione ci ha tramandato ce le mostra come segnate dalle scelte esistenziali dei loro uomini, che avrebbero determinato e dato senso alla loro stessa esistenza, eppure ascoltandole emerge qualcosa di molto diverso e di profondamente inquietante.

Queste donne, finalmente, si permettono una ricerca della loro verità, nella quale svelarsi e riconoscersi, si confessano i loro bisogni, intravedono la complessità della loro soddisfazione e le conseguenze drammatiche che da questo possono nascere, si confrontano con il rischio, sempre presente, di sacrificare sé stesse, nell'impossibilità di crearsi uno spazio autonomo e come strumento estremo per proteggersi dalla colpa e dal fallimento.

La Pizia, che forse sa e forse ha capito, è l'occhio che può guardare tutto questo e può invitarci in uno spazio nel quale è possibile porsi domande ed ascoltare le risposte o i silenzi che sono dentro di noi.

La complessità delle relazioni, l'attribuzione di responsabilità, di colpe gravi, i rancori profondi, i bisogni nascosti, tutto questo appare attraverso le piccole pennellate dei dialoghi, in cui quello che viene detto appare in tutta la sua potenza.

Quello che emerge sulla scena apre una porta sull'indicibile, sull'inconfessabile che finalmente sembra avere uno spazio per essere espresso.

In questo spazio possibile viene invitato a entrare chiunque dei presenti senta muoversi dentro qualcosa che vuole essere ascoltato, è possibile il dialogo con tutte le figure presenti sulla scena, così come è possibile amplificare i contenuti espressi dai vari personaggi.

L'attivazione di questo ascolto interiore ed il bisogno di condividere non sembra esaurirsi con la fine dell'esperienza, e questo, forse, perché proprio là dove esiste uno spazio per le domande e i dubbi può nascere uno spazio reale per l'incontro con parti segrete di sé e con l'altro che è dietro la maschera. •

Associazione Italiana di Psicologia Analitica (AIPA) – Sezione Romana
Ass. It. Gestalt Analitica (AIGA) • Plays (Istituto di Psicodramma a Orientamento Dinamico)

Una drammatizzazione ideata da Renata Biserni e Lidia Tarantini

Testi di Lidia Tarantini • Regia di Renata Biserni • Musiche composte ed eseguite dal vivo da Roberto Laneri



Spettri e fantasmi di Amleto

Si può oggi parlare di "Complesso di Amleto" anziché di "Complesso Edipico" per cercare di descrivere quello che di psichico accade nelle "nuove" famiglie allargate? Sempre più spesso, infatti, al classico triangolo familiare (padre, madre, figli), si va sostituendo una figura più complessa, con un numero sempre più ampio di partecipanti, figura che potremmo chiamare "nuovo poligono familiare", di cui la vicenda di Amleto potrebbe essere un esempio *ante litteram*.

Quali cambiamenti avvengono nella psiche individuale, in conseguenza di questi cambiamenti, e quali trasformazioni negli equilibri interpersonali in seguito alla mutata geometria della famiglia?

Finché esisteva un triangolo familiare il modello della psicoanalisi poteva ancora funzionare. Oggi questo modello è evidentemente in crisi... Nei testi classici del marxismo, di fronte all'accusa di promuovere la distruzione della famiglia, la risposta era: chi distruggerà la famiglia borghese sarà la borghesia stessa. E questo si è verificato: la crisi della famiglia tradizionale coincide con il dominio universale del capitalismo, cioè con quello che noi chiamiamo "globalizzazione".

E' possibile richiedere il copione di "Spettri e Fantasmi di Amleto" facendone richiesta a: Renata Biserni, renatabiserni@plays.it

Screen memories from eastern europe

BAFTA, Londra,
29 ottobre – 1 novembre 2009

Il Festival Psicoanalitico del Cinema Europeo (epff) torna a Londra!

Questa quinta edizione biennale, presieduta da Bernardo Bertolucci, ha come tema "Memorie dello schermo dall'Europa dell'Est" e consiste di: Proiezione di nuovi film dall'Europa orientale (per lo più mai distribuiti altrove), seguiti da discussioni fra psicoanalisti e registi o sceneggiatori; Tavole rotonde su tematiche relative al cinema europeo e ai suoi complessi rapporti con la psicoanalisi; "Workshops" su aspetti specifici del lavoro cinematografico (quali il montaggio o la censura) in parallelo con analoghi processi all'interno dell'attività psicoanalitica; Partecipazione attiva del pubblico al dibattito con psicoanalisti e cineasti. Consideriamo epff5: screen memories from eastern europe essere un'occasione unica per cineasti internazionali, studiosi di storia e teoria cinematografica, psicoanalisti e terapeuti, di incontrarsi e confrontarsi fra di loro e col pubblico. Fra i lungometraggi in programma, ricordiamo l'ungherese *Own death* di Peter Forgacs, l'estone *Somnambuu* di Sulev Keedus ed il rumeno *Elevator* di George Dorobantu. Fra le tavole rotonde, una sul ruolo dell'"Immaginazione erotica" ed una sul rapporto fra cinema d'animazione e letteratura, con proiezione del film di Alexander Petrov su un racconto di Dostojevski.

Psicoanalisti di fama internazionale prenderanno parte a tutti i dibattiti in programma. Dopo una festa all'Ambasciata Ungherese il sabato sera, epff5 si concluderà la domenica con una seduta plenaria moderata da Laura Mulvey e Andrea Sabbadini (direttore del Festival). A seguito del successo dei precedenti quattro Festival, ancora una volta epff5 costituirà un momento importante di riflessione sul cinema, oltre ad offrire a tutti i partecipanti una piacevole occasione di incontrare vecchi amici e di farne di nuovi. Offriamo il nostro caloroso benvenuto a tutti coloro che si interessano di cinema, psicoanalisi o entrambi.

I giganti dello spirito di Giona Tuccini

Giona Tuccini, critico letterario toscano e docente universitario che risiede e lavora a Roma, ha dedicato quattro anni della sua attività di ricerca ai rapporti di dipendenza della letteratura italiana del Primo Novecento (G. Boine e G. Papini) con la letteratura mistica del Medioevo e dei Secoli d'Oro, in particolare con la tradizione mistica

spagnola (Giovanni della Croce, Raimondo Lullo, Teresa d'Ávila), senza tralasciare la matrice araba ed ebraica della letteratura spirituale mediterranea.

Il frutto di questo intenso lavoro è la pubblicazione di due volumi interessantissimi: *Spiriti cercanti* (Urbino, QuattroVenti, 2007) e *Voce del silenzio, luce sul sentiero* (Urbino,

Giona Tuccini

Voce del silenzio, luce sul sentiero

Di altre pagine mistiche tra Italia e Spagna



QuattroVenti

Giona Tuccini

Spiriti cercanti

Mistica e santità in Boine e Papini



Quattroventi

QuattroVenti, 2008). La ricchezza spirituale dei mistici in questione, studiati con perizia ed ingegno da Tuccini anche in qualità di poeti, sta nel loro essere "stranieri in terra", in quanto, attraverso la mortificazione del corpo e la desertificazione dell'anima, rivendicano la loro appartenenza al cielo. È da considerare che queste persone non hanno fatto percorsi umanamente spiegabili; il loro rapporto col mondo e con gli uomini è quantomeno destabilizzante. E soprattutto oggi, nel mondo opulento

e fragoroso in cui viviamo, questi aristocratici dell'asceti, che perdono tutto per ritrovare Tutto, ci appaiono a maggior ragione stranieri, nel senso di estranei, altri.

Papini e Boine lo sapevano bene, e hanno avuto il pregio di ricondurre le varie esperienze mistiche – ma anche le testimonianze dei Padri della Chiesa – agli archivi della letteratura. Nei mistici, questi due autori si riscoprono fratelli nello spirito, sotto l'egida della potenza creatrice del *cantus*. A ideale commento, riporto

di Pia De Silvestris

un passo di Boine che Tuccini trae dalle sue lettere (non ancora integralmente edite): «L'anima mia non è un Vigile Veggente, l'anima mia è una bambina scapigliata e strana allevata nei boschi, che dorme a lungo sul muschio umido all'ombra e poi ad un tratto si sveglia e corre nel vento e nel sole».

Là dove i mistici, interrogati da Papini e Boine, si negano al mondo e ad un percorso umanamente condivisibile (quello scandito dalla realizzazione professionale, dal matrimonio, dai figli ecc.), sarà subito compreso che il loro modo di percepire e di trattare il tema amoroso si spiega soltanto in virtù della loro esperienza totalizzante del divino, a seguito di un allontanamento radicale dalle cose terrene e quindi anche dalla società. A questo punto, come non ricordare la magnifica dichiarazione d'amore di Teresa d'Ávila a quel suo Dio che tante estasi le procura fino allo sfinimento? «Come una donna e un'amante, sono spinta dallo sguardo del mio Amato. Dove Lui è, li voglio essere io. Quando soffre, voglio soffrire con lui. Quale lui è, tale voglio essere: crocifissa per amore».

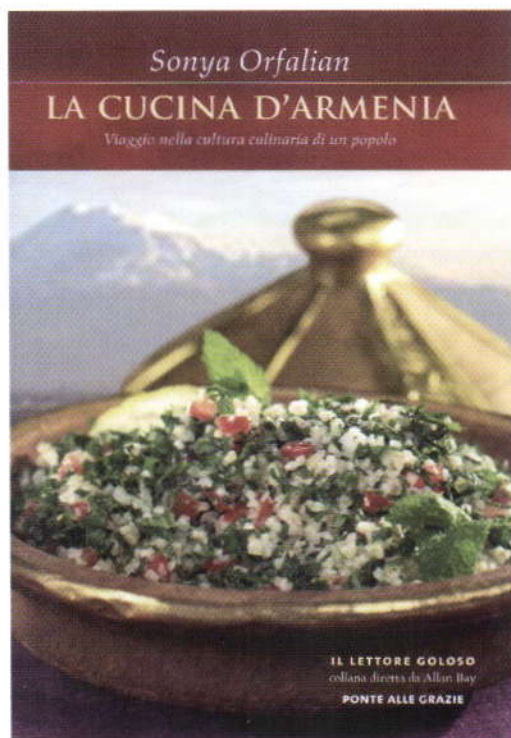
Per restare alle scritture mistiche, ciò che da una parte potrebbe lasciarci diffidenti (talora inorriditi), rispetto ad un altro diverso da noi, dall'altra ci affascina e ci seduce, come la zona più oscura non cessa di sollecitarci, anche di fronte a certezze indiscutibili.

Con questi libri, Tuccini, assai sensibile alle inquietudini del soggetto contemporaneo, cerca nello spazio della memoria con viaggi in profondità, obbedendo ad un suo piano interiore, ma scende soprattutto alle sorgive del misticismo fino a ritrovarvi quei moti che, a distanza di secoli, ispirarono il pensiero pragmatista e modernista, con la capacità di parlarci ancora oggi.

Sonya Orfalian

La cucina d'Armenia.
Viaggio nella cultura culinaria
di un popolo
Edizioni Ponte alle Grazie,
Milano, 2009

Si comincia chiedendo a una parente "quanto" di una certa cosa va in "quella" ricetta; si prosegue cercando una serie di ingredienti, confrontando versioni, ascoltando consigli spesso divergenti. E si finisce mettendo insieme il tutto con anni di ricerche storiche ed etnografiche e traduzioni di testi rari e pressoché introvabili. In questo modo Sonya Orfalian ha intrapreso e concluso



un'opera monumentale in cui sono custodite, insieme alle oltre centotrenta preparazioni, le radici e le ramificazioni di una cultura millenaria tanto più meritevole di essere catalogata e raccontata in quanto offesa, misconosciuta e strappata dalla sua terra d'origine. Ecco allora, chiamati per nome e pronti per esse-

re sperimentati e gustati, gli ingredienti e i piatti della tradizione, accompagnati dalla ricostruzione della vita quotidiana in terra d'Armenia – luoghi, usi, proverbi, leggende e ricorrenze religiose e civili, in un repertorio in cui il piglio rigoroso della studiosa si stempera nei ricordi, richiamando luoghi e figure di familiari e amici, mescolandosi al peso dolce e amaro di un'eredità da onorare.

Sonya Orfalian, figlia della diaspora armena, è nata cinquant'anni fa in Libia. Artista, scrittrice e traduttrice, ha dedicato una grande parte del suo impegno e della sua ricerca al ricchissimo patrimonio culturale e alle tradizioni antiche della sua gente. Attualmente vive e lavora a Roma.

DAL LIBRO

“Considerando la posizione geografica dell'Armenia, è facile comprendere come la sua cucina abbia subito influssi sia da oriente che da occidente. L'avvicinarsi delle dominazioni persiana e bizantina, due culture di grande ricchezza, ha indubbiamente impreziosito anche l'arte culinaria autoctona. Grano e riso vi regnano sovrani. Attraverseremo dunque la cucina armena in un viaggio ideale tra profumi di aglio e di cipolla che soffriggono, di carni arrostiti, tra i rumori delle stoviglie. Il mio pensiero va al suono del mortaio di casa quando ancora l'uso del mixer non era diffusissimo e mia madre doveva preparare delle pietanze speciali: nessun altro strumento come il mortaio di legno col suo pestello può schiacciare a dovere l'aglio riducendolo in poltiglia. Da bambina era quello il mio compito in cucina e mi piaceva tanto guardare gli spicchi d'aglio che via via si frantumavano; poi, dietro suggerimento di mia madre, aggiungevo un po' di sale, e ancora pestavo e schiacciavo, schiacciavo e pestavo...

Andrea Balzola

Una drammaturgia
multimediale.

Testi teatrali e immagini
per una nuova scena

Editoria & Spettacolo, Roma 2009

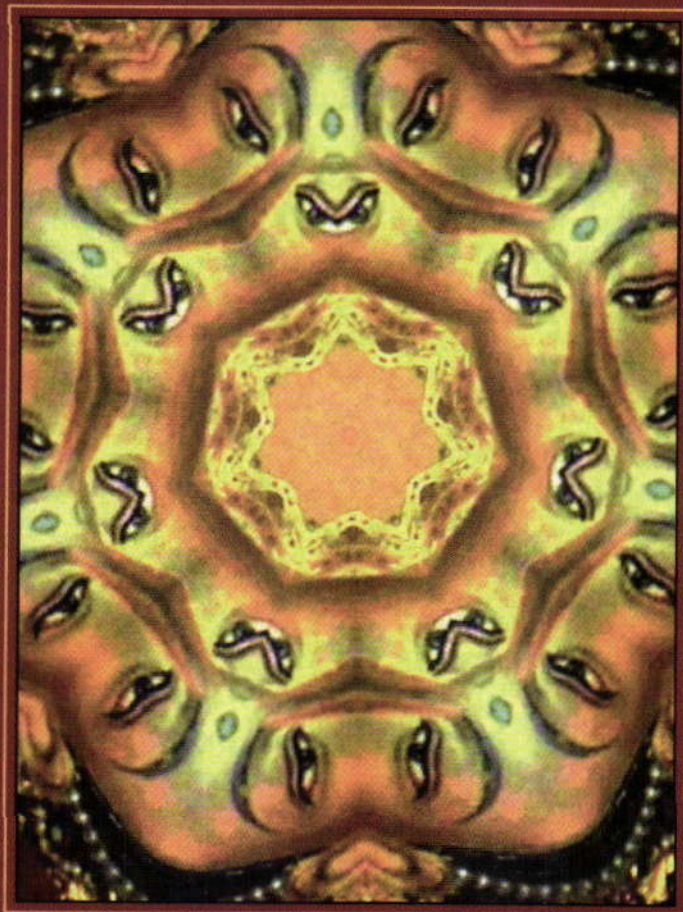
La scena della realtà è stata radicalmente cambiata dalle tecnologie, i nostri comportamenti, le nostre abitudini, il nostro rapporto con lo spazio e con il tempo hanno subito profonde trasformazioni che le arti cercano di interpretare. Il teatro è un luogo dove l'uomo, mediante la finzione, può trasformare la propria identità, generare alter ego, sperimentare i propri limiti fisici e psichici, trasformare le relazioni interpersonali, produrre nuovi modelli di interazione e di socialità. Il teatro è potenzialmente e può essere concepito come un laboratorio antropologico. La sperimentazione drammaturgica multimediale si muove oggi in questa direzione, non solo per elaborare nuove forme espressive ma per disegnare una mappa delle mutazioni prodotte dalle nuove tecnologie nell'uomo e nel suo habitat: intervenendo sulla qualità e sulla struttura dell'evento scenico, segnando il passaggio da un testo lineare a un ipertesto polimorfo, da un teatro rappresentativo a un teatro interattivo e da un teatro spettacolo allo spettacolo laboratorio, dove il drammaturgo si trova a scrivere eventi performativi polisensoriali in tempo reale.

In questo libro troviamo raccolti alcuni testi teatrali rappresentati di Andrea Balzola, uno dei drammaturghi italiani (anche studioso e docente di arti multimediali) che più precocemente e più coerentemente hanno lavorato sulla frontiera fra teatro e new media dagli anni Novanta a oggi, cercando di coniugare un radicale impegno etico sui contenuti con l'innovazione della scrittura teatrale nel contesto tecnologico. I testi sono accompagnati dalle immagini progettuali o di scena degli artisti con i quali Balzola ha allestito

Andrea Balzola

Una drammaturgia multimediale

Testi teatrali e immagini per una nuova scena



ES
&S

percorsi

gli spettacoli: Tullio Brunone, Onofrio Catacchio, Theo Eshetu, Elisa Nicolaci, Johannes Pfeiffer, Paolo Rosa di Studio Azzurro. I critici Nico Garrone, Anna Maria Monteverdi e

Oliviero Ponte di Pino, con le loro note introduttive, offrono le coordinate interpretative di quest'inedita esperienza di scrittura multimediale per il teatro.

Premio Collio Cinema

Successo straordinario per la prima edizione del Premio Collio Cinema, che ha terminato la sua prima edizione con l'assegnazione del premio di 7.000 euro a Alfredo Covelli per il soggetto intitolato *Nonna si deve asciugare*. Una prestigiosa giuria composta dal regista Giuseppe Piccioni, dallo sceneggiatore Francesco Bruni, dal presidente della Film Commission Friuli Venezia Giulia Federico Poilucci, dalla produttrice Donatella Botti, e dal disegnatore Altan, ha premiato il lavoro di Covelli scegliendolo tra 157 soggetti provenienti da Toscana, Piemonte, Emilia-Romagna, Lazio, Trentino Alto Adige, Lombardia, Sicilia, Veneto, Campania, Abruzzo, Calabria, Puglia, Marche e - ovviamente - dal Friuli Venezia Giulia - per una media di età dai 21 ai 75 anni.

Realizzato dal Consorzio Vini Collio e la Transmedia SpA in collaborazione con la CCIAA e il Dams Cinema di Gorizia - Università degli studi di Udine ed il patrocinio della Friuli Venezia Giulia Film Commission, il concorso è riuscito nel suo intento: richiamare l'attenzione della stampa, degli addetti ai lavori, di sceneggiatori accreditati o aspiranti tali, di studenti o semplici curiosi per un territorio, il Collio nello specifico, da scoprire e leggere attraverso una creatività e una visionarietà nuove. Il concorso offriva infatti la possibilità ai partecipanti di esplorare il potenziale narrativo di questo territorio presentando un soggetto inedito riferito ad un cortometraggio narrativo a tema libero per ciò che concerneva il genere e la struttura narrativa ma con l'unico vincolo di ambientare la storia sullo sfondo del Collio.



“La prima edizione è stata davvero un successo - ha dichiarato Giuseppe Longo di Transmedia - abbiamo raggiunto il nostro scopo di promuovere un territorio attraverso un progetto culturale che ci ha permesso di unire vino e cinema per raccontare due peculiarità del Friuli Venezia Giulia con lo sguardo rivolto ad un turismo culturale ed enogastronomico consapevole.”

Per informazioni sul premio: www.premiocolliocinema.it

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 scienza e fantascienza

16 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 - 70%
DCB Roma

ISSN 1824-8713



9 771824 871008