



Camilla Albini Bravo
Giulietta Ascoli
Laura Branchetti
Stefano Carta
Maria Teresa Colonna
Pier Claudio Devescovi
Gianluigi Di Cesare
Anna Fabbrini
Elvio Fachinelli
Franco Fornari
Nicole Janigro
Domenico Lipari
Franco Livorsi
Giovanni Lo Cascio
Alessandro Macrillò
Romano Màdera
Barbara Massimilla
Lea Melandri
Alberto Melucci
Letizia Oddo
Moni Ovadia
Marco Pontecorvo
Lella Ravasi
Anna Scattigno
Franco Riva
Silvano Tagliagambe
Lidia Tarantini
Walter Tocci

a cura della
Redazione

Psiche e politica



rivista di psicologia analitica
nuova serie

Psiche e politica

a cura della Redazione

contributi di

Camilla Albini Bravo, Giulietta Ascoli, Laura Branchetti, Stefano Carta, Maria Teresa Colonna, Pier Claudio Devescovi, Gianluigi Di Cesare, Anna Fabbrini, Elvio Fachinelli, Franco Fornari, Nicole Janigro, Domenico Lipari, Franco Livorsi, Giovanni Lo Cascio, Alessandro Macrillò, Romano Màdera, Barbara Massimilla, Lea Melandri, Alberto Melucci, Letizia Oddo, Moni Ovadia, Marco Pontecorvo, Lella Ravasi, Anna Scattigno, Franco Riva, Silvano Tagliagambe, Lidia Tarantini, Walter Tocci

cinema e politica

a cura di Barbara Massimilla e Lidia Tarantini

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

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

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

Antonella Antonetti, Luisa Cerqua, Pia De Silvestris, Lori Falcolini, Barbara Massimilla, Lidia Tarantini.

Hanno collaborato in questo numero: A. Arrighi, A. Baldassarro, L. Bellanova, D. Brotto, L. Cancrini, C. Chianese, A. Dugo, F. Fabbri, M. Galeazzi, A. Michelotti, A. M. Sciascia, M. Strani, L. Vagnetti, G. Zoena.

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Impaginazione

Margo design - www.margodesign.it

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, Domenico Chianese, Luis Chiozza, Maria Teresa Colonna, Giorgio Corrente, Cristina, Francesca e Paola Comencini, Roberto Faenza, Elda Ferri, Matteo Garrone, Andreas Giannakoulas, Lorenzo Hendel, Antonino Lo Cascio, Giuseppe Maffei, Mario Martone, Silvio Orlando, Sergio Rubini, Stefano Rulli, Lucio Russo, Gabriele Salvatores, Studio Azzurro, Adamo Vergine, Paolo Virzi.

Copertina

Qualunque mente regia di Giulio Manfredonia

sommario

marzo / giugno 2011

- 4 editoriale**
Cinema e politica
- 6 cinema e psyche**
No man's land
di A. Baldassarro
Mafia e politica
di A. Arrighi



- 14 l'intervista**
Ferzan Ozpetek
di L. Falcolini

- 18 cult**
Quarto potere
di L. Vagnetti



Mister Smith va a Washington
di L. Cancrini
Salvezza e rinuncia.
Il dualismo del battesimo del Padrino
di M. Strani
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto
di L. Bellanova

- 26 nel film**

Il vento che accarezza l'erba
di L. Cerqua
Il discorso del re
di A. Antonetti



Qualunque mente
di A. Angelini
San Michele aveva un gallo
di A. Dugo
We want sex
di C. Chianese



Amore e guerra
di G. Zoena
Il giorno della civetta
di A. M. Sciascia
Noi credevamo
di P. De Silvestris e M. Galeazzi

- 42 il personaggio**
La trilogia di Sokurov
di D. Brotto

- 46 l'altro film**
Cento Autori
di B. Massimilla

- 52 arti visive**
La pittura di Lore Schacht
di P. De Silvestris

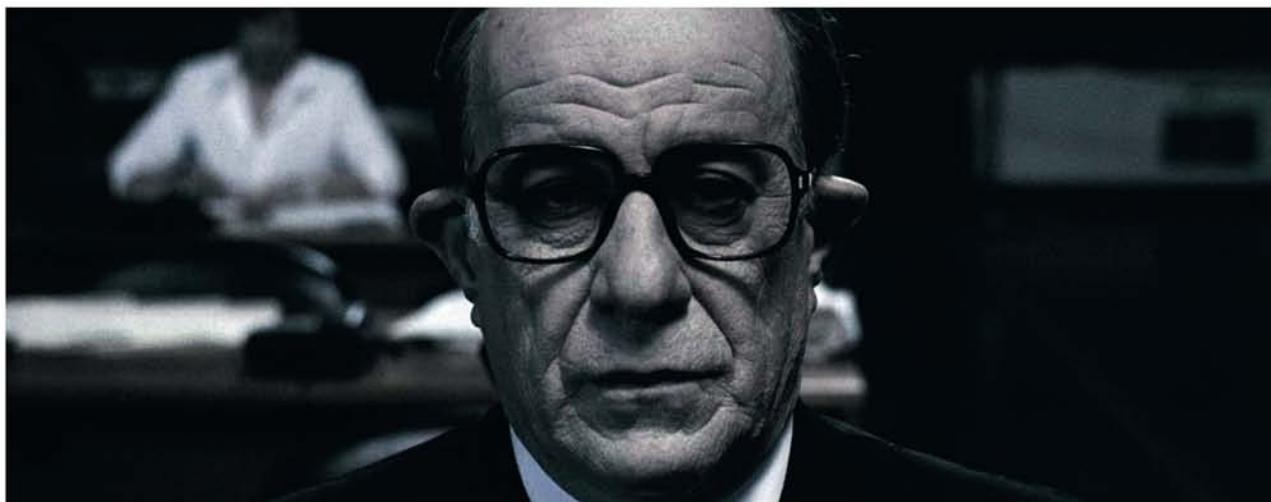


Erasmus is late!
di F. Fabbri
Giovanna Da Por. Feminae
di A. Antonetti

- 62 eidos-news**
La perdita
di B. Massimilla
La famiglia nel cinema
di A. Michelotti
Festival di Capalbio
Calendario del popolo

nel prossimo numero
cinema e sport

IL CINEMA È POLITICA



Il divo regia di Paolo Sorrentino.



Il caimano regia di Nanni Moretti.

Una delle scene più significative del film di Sorrentino *“Il Divo”* è la scena in cui un monopattino vuoto attraversa, a folle velocità, tutto il Transatlantico di Montecitorio, tra gli sguardi stupiti dei deputati e alla fine della sua corsa si trasforma nella bomba di Capaci. Trovo che questa immagine sia un modo immediato ed efficace di fare cinema politico, attraverso il medium cinematografico per eccellenza, e al contempo trasmetta un chiaro messaggio su quella che Sorrentino ritiene essere la vera responsabile della strage, cioè l’intera classe politica italiana dell’epoca.

Non necessariamente è la narrazione o il dialogo esplicito che “fa” politica, ma si fa cinema politico, a mio avviso, quando si induce lo spettatore, attraverso le immagini e la tecnica narrativa, a spostarsi dalla stereotipia e dalla ovvietà, per aprirsi a diverse modalità interpretative del reale, non scontate e omologate, mettendo insieme cose impossibili, come diceva Aristotele della metafora. Ogni buon film contiene una metafora, ci dice, cioè, altro e di più rispetto alla storia che racconta ed è in questo scarto, in questo non esplicitato che risiede il suo valore politico. Non è perciò sufficiente il “che”, l’argo-



I pugni in tasca regia di Marco Bellocchio.



Draquila regia di Sabina Guzzanti.

mento scelto, ma quello che fa politica è il “come”. Come dice Piera Detassis a proposito de “*I pugni in tasca*” il fatto di destrutturare il linguaggio narrativo significava per Bellocchio rompere gli schemi ritenuti immutabili delle nostre vite e questo era il suo messaggio rivoluzionario. Tra il gesto del regista, l’uso della macchina da presa, il modo di organizzare le sequenze e le inquadrature e la sua visione del mondo, la sua etica, la sua visione politica, deve esserci una risonanza profonda che lo spettatore coglie come la “metafora” sottesa a quel film e che non consiste solo nella storia narrata o nei dialoghi. Potremmo dire che il metaforico e il simbolico siano la cifra distintiva dell’immaginario filmico, che è tanto più “politico” quanto più riesce a contrapporsi e a trasformare in pensiero libero e creativo un immaginario collettivo, colonizzato e omologato dai mass media, TV compresa. La TV di oggi, in particolare, è sempre più al servizio di una cattiva politica, della disinformazione e utilizza pensiero e emozione dello spettatore per guidarlo, con un attento uso di immagini spazzatura, verso un progressivo imbambolamento politicamente corretto.

L’uomo è un animale politico, diceva Aristotele, ma per lui la parola politica non faceva riferimento ad una ideologia o ad una istituzione, ma si riferiva al bisogno, tutto umano, di appartenere e di partecipare alla polis, al gruppo, sia esso la famiglia, la città, la nazione o il mondo.

Più siamo “politici” più desideriamo condividere una appartenenza ad una polis allargata che ci permetta di accedere ad un pensiero plurale, che abbia come riferimento non solo una morale condivisa, ma un’etica universale perchè, come diceva Kant, non siamo soli al mondo e non c’è altro posto dove andare, almeno per ora...



Germania anno zero regia di Roberto Rossellini.

Possiamo chiedere al cinema, proprio perchè utilizza un mezzo tra i più universali ed immediati quale le immagini, di educarci ad avere uno sguardo pensante, uno sguardo-pensiero, che si trasformi in emozione e che ci aiuti a leggere la realtà non in modo piatto e uniforme, magari fornendoci anche una informazione critica e non imbavagliata sulla realtà che viviamo, “*Draquila*” insegna.

Qualche decennio fa si parlava di cinema “impegnato” come espressione di una precisa ideologia politica, per lo più di sinistra. Oggi mi sembra che l’impegno sia tutto nell’esercizio di una onestà intellettuale, in una etica nel lavoro di cineasta, nella capacità e nella volontà di cogliere lo spirito del tempo, di indicarlo senza compromessi, di illuminarlo con le immagini, con lo stile narrativo, e anche di percorrere i tempi con onestà e coraggio. Penso come esempio attualissimo al film di Moretti “*Il Caimano*”.

La vita di un film è fatta di un doppio movimento, una andata e un ritorno: si parte da una idea, da una interpretazione del mondo del regista, dello sceneggiatore, a volte di uno scrittore, per trasformarla in immagini, in narrazione, in stile narrativo. Poi dalla visione di quelle immagini da parte dello spettatore si ritorna all’idea di partenza, quella che ha fatto nascere il film. Ma il ritorno è gravido, contiene quel “di più” da pensare, quel “di più” che il pensiero collettivo sveglia e non imbambolato su quel racconto-immagini avrà attivato. Questo pensiero è “politico”.

Vorrei concludere, così come ho iniziato, con la scena di un film del periodo del così detto neo-realismo, periodo che sicuramente ha rappresentato una rivoluzione nel modo di fare cinema in Italia negli anni del dopoguerra. Il film è “*Germania anno zero*”, la regia era di Rossellini, ma questa scena fu filmata da Carlo Lizzani, perchè Rossellini si era dovuto assentare dal set.

È una scena molto cruda in cui un gruppo di affamati si accanisce sul corpo di un cavallo morto in strada per tagliare qualche brandello di carne. Credo che questa scena, breve, crudele, “realistica”, sia un messaggio fortemente politico perchè produce non solo conoscenza o ricordo della fame e della disperazione che la guerra produce, ma genera anche “pietas” per tutti gli esseri umani di ieri, di oggi e di domani, di tutti i paesi del mondo, costretti dalla volontà criminale di chi potrebbe cambiare le cose, a comportarsi come bestie e solo bestie affamate, abdicando alla propria sensibilità di uomini e donne. Queste immagini con il loro profondo significato sono in grado di provocare, in chi sa e vuole davvero “vedere”, un profondo sentimento di scandalo e di sdegno, prodromi di un desiderio di autentico cambiamento. Credo che questo sia un esempio eticamente condivisibile di ciò che a mio avviso significa “fare” cinema politico. •

NELLA TERRA DI NESSUNO. NO MAN'S LAND

Andrea Baldassarro



“Qual è la differenza tra un pessimista ed un’ottimista? Il primo pensa che le cose non possano andare peggio di così, il secondo sì”

Dal film *“No man’s land”*, di Danis Tanovic

L’epoca che stiamo vivendo sembra ci stia consegnando un compito molto impegnativo da assolvere. Guerre, incidenti, catastrofi naturali o più spesso dovute all’insipienza e alla pretesa umana di governare la natura, delineano uno scenario sempre più inquietante. Non sappiamo più se i nostri tempi sono davvero più drammatici che qualsiasi altra epoca, oppure se, come sempre, in ciascun tempo si ritiene di essere nel peggiore, solo perché è quello in cui si vive. Speranze e trasformazioni, fino a poco tempo fa promesse di un futuro migliore, sembrano essersi arenate di fronte alla violenza delle cose e dell’uomo. La *ùbris*, la sfida inconsapevole dell’uomo di fronte alle sue insufficienze, presagio di catastrofi inimmaginabili, sembra puntualmente abbattersi sul genere umano, come se davvero gli dei punissero l’arroganza e la presunzione umana di sfidare le leggi divine e della natura.

Ciò che colpisce ancora una volta, negli scenari di guerra attuali, è l’esaltazione inconsulta, la gioia feroce di uomini armati di tutto punto che vanno incontro alla morte ed alla distruzione da un lato, e dall’altro l’impotenza e l’impossibilità della ragione di governare e di controllare questo spirito esasperato e questa volontà di morte. La “banalità del male” è allora ancora più disarmante dell’incapacità della politica di trovare soluzioni alla spinta distruttiva del genere umano. Nuovi e inquietanti scenari di guerra si affacciano non lontano dai nostri confini, mentre abbiamo già dimenticato quello che solo fino a poco tempo fa era sembrato il culmine dell’orrore.

Quell’orrore sembra esser già rimosso, e la guerra dei Balcani dei primi anni ’90 sembra lontanissima nel tempo, siamo ormai immemori dello stupore e dell’angoscia che quel conflitto aveva ingenerato. Un film, semplicissimo e terribile, è però rimasto a ricordarcelo, anzi a ricordarci quanto tutte le guerre siano assurde eppure ingovernabili, destinate sempre ad affidare agli uomini ed alla loro inevitabile *ùbris* la loro nascita e la loro conclusione. Questo film è stato *No*

man's land, ovvero la “terra di nessuno”, limpido e atroce ritratto della guerra dell'ex-Jugoslavia dell'esordiente Danis Tanovic, regista bosniaco che a soli 38 anni ha conseguito vari riconoscimenti internazionali, tra cui il premio per la miglior sceneggiatura al festival di Cannes del 2001, ed il Golden Globe e l'Oscar per il miglior film straniero nel 2002. Ma in questo film non vediamo folle esaltate di dannati pronti a morire con il sorriso sul volto e il mitra in pugno, piuttosto siamo spettatori, o voyeurs impotenti, della sorte di uomini che la guerra non la fanno affatto volentieri, che piuttosto sembrano trovarcisi lì per caso, controvolgia, vittime di un destino insondabile designato altrove.

La pellicola è ambientata nel 1993, e racconta la vicenda di due soldati, uno bosniaco ed uno serbo, che si ritrovano bloccati insieme, unici sopravvissuti, in una trincea tra i due schieramenti, appunto nella “terra di nessuno”. In realtà in mezzo a loro c'è anche un altro soldato bosniaco, svenuto, ma che era stato creduto morto. Proprio sotto il suo corpo, un militare serbo aveva piazzato una mina, prima di essere ucciso a propria volta. E proprio la crudeltà esaltata di quest'ultimo gesto dà il segno irrimediabile dell'indifferenza umana alla sorte altrui, e del godimento paradossale che procura la morte, del godimento provato a fronte dell'idea che, quando i suoi compagni sarebbero andati a riprenderne il corpo, sarebbero saltati in aria insieme al cadavere del soldato bosniaco. La particolarità di questa mina, che il soldato serbo, prima di essere ucciso, mostra ironicamente come sia “made in EU” - ideata e prodotta da noi stessi, insomma - è infatti quella di esplodere quando si toglie la pressione che si esercita sopra, appunto come quella che ora procura il corpo immobilizzato del soldato creduto cadavere.

Eppure questo film, pur così drammatico, non perde mai un certo tono leggero e grottesco, ingenerando spesso un sorriso melanconico nello spettatore, come quando assistiamo a dei siparietti ironici tra i due protagonisti che, al riparo della trincea, si accusano reciprocamente di aver iniziato la guerra; e, dato che le argomentazioni sono assolutamente speculari, prevale alla fine chi in quel momento imbraccia il fucile e minaccia l'altro, che accetta a quel punto supinamente la colpa di aver voluto iniziare il conflitto: portatore della responsabilità collettiva del proprio popolo, ma ancor di più dei disegni oscuri dei propri governanti. Ma ancora più surreale ed inutile è la presenza delle truppe delle Nazioni Unite nel conflitto: un sergente francese tenta inutilmente e disperatamente di intervenire per salvare la vita ai due militari ed al soldato che giace sulla mina, ma deve scontrarsi con l'insipienza ed il disinteresse dei suoi superiori, preoccupati solo di salvaguardare il proprio piacere e la propria immagine e di salvare la pelle dei propri soldati. Ma non per un senso di responsabilità, quanto piuttosto per il timore della stampa e delle conseguenze che la perdita di vite umane tra i militari delle Nazioni Unite avrebbe nell'opinione pubblica occidentale. E la stampa, onnipresente nella figura di una giornalista americana, apparentemente sostenuta dal compito nobile di

documentare e di denunciare dal vero gli orrori della guerra, risulta in realtà desiderosa solo di guardare voyeuristicamente la morte in diretta, e di mostrarla agli spettatori di tutto il mondo, che la guerra possono godersela stando comodamente in poltrona.

Il regista Tanovic ha dichiarato di essersi ispirato ad una novella di Selimovic per la realizzazione del film, novella nella quale due cavalieri non vogliono cedere il passo l'uno all'altro su di un ponte, e si combattono fino allo stremo, fin quando esausti si siedono e si parlano, scoprendo allora di conoscere una stessa ragazza. Poi, riprese le forze, riprendono a combattersi uccidendosi alla fine l'un l'altro. È quanto accade in effetti ai due protagonisti che, proprio quando uno sminatore tedesco ha dichiarato l'impossibilità di disinnescare la mina sotto il corpo del soldato bosniaco, alla fine si uccidono all'improvviso, dopo aver provato simpatia e forse anche affetto l'uno per l'altro. E tutto dinanzi ai soldati ed agli ufficiali dell'Onu e sotto lo sguardo delle telecamere, in diretta televisiva. È la follia della guerra, che si esprime tutta nel film nella battuta ricorrente di uno dei soldati francesi delle truppe di interposizione che sembrano essere lì a sbrigare una pratica di cui non capiscono il senso: “Questi sono tutti pazzi...!”, riferita alle parti in conflitto, come se potesse



esistere una guerra in cui si può essere savi ed anche sopravvivere... Sembra una sorta di sillogismo: per fare la guerra bisogna essere pazzi, gli uomini continuano a fare la guerra, la conclusione è evidente, gli uomini sono tutti pazzi?

In realtà, il film sembra ricordarci in una forma a volte drammatica, a volte grottesca che il conflitto è insanabile per la specie umana, come lo è la spinta alla distruttività, altrettanto inestinguibile quanto i tentativi della ragione di costituire un argine ad essa. La psicoanalisi da tempo ha ravvisato una fragilità proprio di quelle istanze preposte alla mediazione tra le spinte pulsionali interne, gli imperativi superegoici e le richieste della realtà. L'Io, bisogna pur sempre ricordarlo, è una struttura debole, incerta, non è padrone neppure in casa propria, come si spinse una volta a dire Freud. Sappiamo che il padre della psicoanalisi fu sempre scettico sulla possibilità di una soluzione alla tendenza alla distruttività umana, alternandosi sempre spinte distruttive ad altre integrative e costruttive, le une inevitabili e necessarie quanto le altre. Ed anche quando Einstein gli chiese di intervenire in un dialogo epistolare rimasto celebre con il titolo *"Perché la guerra?"*, propose tesi non proprio incoraggianti sulla possibilità per il genere umano di fermare o mitigare la propria tendenza alla guerra ed alla distruttività. La domanda di Einstein era: "C'è un modo per liberare gli uomini dalla fatalità della guerra?", e la sua risposta stava nella possibilità per gli stati di rinun-

ciare in parte alla propria sovranità ed alla propria libertà d'azione per garantire una maggiore sicurezza collettiva. Per far questo, Einstein proponeva che tutti gli Stati istituissero "un'autorità legislativa e giudiziaria col mandato di comporre tutti i conflitti che sorgano tra loro", e che si impegnasse a rispettare il giudizio ed i provvedimenti di tale autorità. Ma egli stesso era già avvertito, che, coincidendo di fatto il diritto con il potere, è necessario un potere che imponga il diritto. È proprio la situazione descritta nel film, nella quale le truppe delle nazioni Unite sono di fatto impotenti a risolvere il conflitto perché non hanno il potere di esercitare il diritto cui si ispira la propria missione: il paradosso è che le forze di interposizione non possono agire militarmente direttamente con le forze in conflitto, né sacrificare vite umane che non sarebbero giustificabili all'opinione pubblica. È la situazione cui fa riferimento Freud nella sua risposta ad Einstein: perché le forze di interposizione – intendendo qui la capacità dell'Io di gestire i conflitti intrapsichici e quella dei governi di mediare tra le forze in conflitto – sono spesso impotenti di fronte alla distruttività, e la funzione di mediazione è impossibile quando prevale la distruttività? "Una sola risposta è possibile. Perché l'uomo alberga in sé il bisogno di odiare e di distruggere. In tempi normali la sua inclinazione rimane latente, solo in circostanze eccezionali essa viene alla luce: ma è abbastanza facile attizzarla e portarla alle altezze





di una psicosi collettiva". La conclusione laconica di Freud è infatti che "non c'è speranza di poter sopprimere le inclinazioni aggressive degli uomini", in quanto il diritto, che si esercita attraverso il potere, è frutto di una violenza originaria, e può solo mitigare la tendenza umana alla sopraffazione reciproca e provare ad opporsi alla violenza stessa, soprattutto quando il potere si trasmette dai singoli ad una comunità tenuta insieme da vincoli emotivi tra i suoi membri.

Oggi la situazione sembra ancora più complessa, in quanto il diritto, come ha mostrato Giorgio Agamben, tende ad essere sempre più spesso "sospeso" da quelle condizioni di "eccezione", quelle sospensioni temporanee dell'ordine giuridico cui siamo normalmente sottoposti, che diventano sempre più frequenti sia nella politica interna che in quella estera. Lo "stato di eccezione" configura così una progressiva cancellazione del confine tra assolutismo e democrazia, proprio una sorta di "terra di nessuno" che fa riemergere lo stretto legame tra diritto e violenza cui Freud aveva lucidamente fatto più volte riferimento.

Nessuno si salva dalla follia della guerra, né i contendenti, né le forze di interposizione, né i testimoni che diventano in nome dell'informazione puri voyeurs della guerra e del suo orrore. Alla fine di *No man's land* resta un uomo solo tra la vita e la morte, solo in quanto dinanzi alla morte ciascuno è irrimediabilmente solo. Ma non assisteremo mai alla conclusione della vicenda, al momento in cui inevitabilmente il soldato finirà per spostarsi dalla mina e la farà così esplodere. Non assisteremo a questa conclusione, ma la scena finale è ancora più atroce: il corpo del soldato bosniaco ancora in vita viene ripreso dall'alto, sempre più da lontano, lasciato solo nella *no man's land* perché non c'è alcuna possibilità di disinnescare la mina, una volta privata della propria sicura. Una metafora crudele della distruttività umana, che, quando si ingenera e supera i confini della ragione, non può essere più arrestata. •



No man's land

Nazione: Italia / Belgio / Slovenia / Gran Bretagna/ Francia / Bosnia-Erzegovina.

Anno: 2001.

Durata: 98'.

Regia: Danis Tanovic.

Cast: Branko Djuric, Rene Bitorajac, Filip Sovagovic, Simon Callow, Katrin Cartlidge, Geirges Siatidis.

Produzione: Counihan Villiers Productions, Fabrica, Man's film, Noé Productions, Studio Maj/Casablanca.

Distribuzione: 01 Distribution.

MAFIA E POLITICA

NELLA RAPPRESENTAZIONE
CINEMATOGRAFICA.
LA DIFFICOLTÀ DI ESSERE
(REALMENTE) DIFFERENTI

Andrea Arrighi



Può dare un senso di sconforto riflettere su ciò che molti film classici sulla mafia implicitamente suggeriscono: è quasi impossibile prendere le distanze in maniera significativa da un tipo di vita strettamente connesso con la criminalità, così come cercare di combattere uno stile di vita "normalmente" malavitoso con le armi delle istituzioni. Anche una delle fiction più note, ripresa recentemente in termini polemici dalle cronache, come la *Piovra* (AA.VV., 1984-2001, Italia), non sembra fare eccezione. Il celebre commissario Cattani fini-



Il padrino regia di Francis Ford Coppola.

sce, infatti, per "farsi" uccidere, andando incontro ad un agguato di cui sembra comprendere l'inevitabilità: non reagisce tentando un'inutile fuga né una breve sparatoria come in certi film epici o western. Forse intuisce che il suo compito è finito e può solo sperare che altri portino avanti la sua lotta, rendendogli meno amaro il ruolo di capro espiatorio o di "eroe dei nostri tempi". O forse è semplicemente troppo stanco di una lotta al crimine dove non solo non si è sentito particolarmente appoggiato dalle istituzioni, che hanno assolto molte delle persone che lui aveva contribuito ad incriminare, ma per il fatto stesso di scoprire che combattere la delinquenza organizzata significa (cercare di) smantellare interessi politico/economici che rendono il crimine troppo conveniente per essere del tutto eliminato. In alcuni altri episodi di questa serie, si insiste, infatti, sulla difficoltà di rintracciare i mandanti più nascosti di quell'omicidio: alte sfere della politica hanno, se non appoggiato esplicitamente, caldeggiato

indirettamente con il non intervento, la "rimozione" dell'ostacolo maggiore al permanere di una situazione di proficua (anche se per pochi) illegalità "legale". La meno nota *Piovra 10*, la conclusiva, parla esplicitamente di un intreccio, più o meno occulto, tra mafia, economia e politica come fondamento più solido della criminalità organizzata. È questo dato di fatto che, soprattutto, sembra uccidere gli eroi antimafia. Una conferma è rintracciabile già nel *Padrino II* (*Il Padrino I, II e III* di F. F. Coppola, USA, 1972, 1974, 1990), Michael Corleone, quando risponde alle accuse offensive che gli muove il governatore del Nevada, Geary, cui lui ha appena elargito una cospicua donazione. M. Corleone risponde a Geary che loro due rappresentano "due facce della stessa ipocrisia". In altri termini, sono gli interessi economici, gestiti anche, se non soprattutto, attraverso la politica, che non possono essere messi seriamente in discussione. Certo, almeno in termini di principi e valori si cerca di trovare una mediazione, almeno con la propria coscienza. È quello che cerca di fare il governatore, quando dice che accetterà il denaro di Corleone - infatti hanno appena finito di stringersi, anche se non troppo calorosamente, la mano davanti agli invitati e ai giornalisti di una grande festa - ma intende spremere i mafiosi come lui, attraverso "tangenti" fisse e costi volutamente esagerati di licenze per casinò e alberghi di lusso gestiti appunto dalla malavita. Corleone non accetta questo tipo di predica, anche solo perché il suo interlocutore si è azzardato a offendere, davvero con un eccesso di arroganza che pagherà carissimo, il valore principale di riferimento di Corleone stesso, cioè la sua famiglia, intesa anche come localismo, attaccamento culturalmente morboso e imprescindibile al proprio piccolo comune di nascita, ai suoi usi, costumi e specifico modo di fare affari. È un localismo che molti storici (come Duggan, C. *La forza del destino. Storia d'Italia dal 1796 a oggi*. tr. it Laterza, Bari, 2008 e Galli della loggia, E. *L'identità italiana*. Il Mulino, Bologna, 1998) ritengono tipico degli italiani e che L. Visconti evidenzia bene nella magistrale trasposizione in film (Italia, 1962) del celebre romanzo storico *Il Gattopardo* di T. Di Lampedusa. Geary si piegherà a M. Corleone dopo aver trovato la testa del suo purosangue più costoso nel suo letto. Forse non è un caso che poco dopo questo incontro tra Geary e M. Corleone, Coppola ci mostri, in un flashback, come nella New York del 1917 Vito Corleone, il Padrino I, perde il posto di lavoro perché il padrone del negozio dove lui lavora fin da ragazzino è costretto ad assumere, con un ottimo stipendio, un parente stretto del mafioso più potente nel quartiere, a cui già paga un ingente "pizzo" per la protezione del suo locale. È da questo momento che Vito inizia ad essere mafioso attivamente, arrivando a uccidere di persona chi gli aveva, indirettamente, tolto un regolare stipendio. Vito si trasforma così nel boss stesso, inteso come intermediario per risolvere ogni tipo di problema del quartiere. La sua ricchezza, che da quel momento in poi tenderà a crescere quasi ininterrottamente, anche grazie a guerre con altre famiglie, è lo strumento per



Gomorra regia di Matteo Garrone.

proteggere la sua famiglia di emigrato italiano dei primi del '900. Protezione del proprio mondo particolare e voglia di farsi giustizia da sé, in mancanza di aiuto istituzionale, sembrano essere, quindi, ingredienti indispensabili per abbracciare in modo quasi irreversibile una filosofia criminale di vita. E la politica è così ridotta a strumento per realizzare un insieme molto ristretto di benessere "particolari", per dirla con Guicciardini, storico del '500 che, con la sua teoria della difesa del proprio interesse "particolare" rappresenta per lo storico Duggan, già menzionato, uno degli archetipi negativi dell'essere italiani.

E quelli che dall'interno di un contesto criminale ad un certo punto non reggono più questo tipo di vita? Questi hanno

poche speranze di venirne fuori. Lo stesso M. Corleone ci prova. In un certo senso è quello che molti malavitosi si ripromettono, quasi giustificandosi con frasi del tipo "faccio il criminale fino a quando sono così ricco da poter fare solo affari puliti." È quello che più o meno dice M. Corleone a sua moglie, sempre più preoccupata dei rischi che corre a fare la "moglie del gangster". La trama de *"Il Padrino III"* racconta bene il pentimento di M. Corleone, basato su una cronica stanchezza rispetto al costante rischio della sua vita e di quella dei suoi familiari, ma anche legato a violenti divorzi e a scelte drammatiche come quella di uccidere anche parenti stretti, come suo fratello, accusato di tradimento. M. Corleone arriverà anche a confessarsi ad un prete, per alleviare il disgusto per quanto ha fatto. Cercherà di tirarsi fuori anche da ogni tipo di affare, cedendo il titolo di Padrino a suo nipote e sarà contento che suo figlio si dedichi al canto e all'opera come professione. Ma in un agguato proprio fuori dall'Opera dove il figlio debutta, invece che colpire lui, uccideranno la sua giovane figlia. Per lui significa morire nel tormento dell'inevitabilità di scontare il fatto di essere stato parte integrante e fondamentale di un certo sistema affaristico malavitoso di grandezza mondiale. Interessante notare che la storia di M. Corleone era iniziata con lui che dice alla sua futura moglie, nella celebre prima grande festa con cui inizia il *"Padrino I"*, qualcosa del tipo "Io sono diverso dalla mia famiglia" alludendo alla scelta di aver intrapreso la carriera militare. Poi, vedendo come suo padre è lasciato senza protezione da agguati anche ricoverato in uno dei maggiori ospedali d'America, inizierà ad accettare l'inevitabile eredità di boss mafioso.



Il padrino regia di Francis Ford Coppola.

Una significativa ricostruzione di una storia vera, come quella di Peppino Impastato, raccontata in modo encomiabile ne *I 100 passi*, (di M. T. Giordana, Italia, 2000) ci mostra come la ribellione sia veramente difficile anche se compiuta in giovane età. Peppino viene ucciso quando dà troppo fastidio, cioè mette seriamente a rischio affari troppo allettanti per troppe persone, per così dire. Il caso di Cinisi, paesotto teatro della vicenda, è interessante perché in un qualche modo mostra il conflitto, davvero difficilmente rappresentabile, di una comunità intera, dei parenti stessi, tra cui suo padre, violentemente tormentati dalla contraddittorietà eccessiva che Peppino mostra rispetto al vivere "normalmente" una vita palesemente ipocrita e criminale, dove ai funerali, per fare solo un esempio, arrivano gli assassini del defunto a porgere le condoglianze e sono ricevuti con rispetto, per timore di ulteriori ritorsioni, dai parenti del morto. Anche nel film *Gomorra*, (di M. Garrone, Italia, 2008) libera quanto valida reinterpretazione cinematografica della complessità descritta nel romanzo/inchiesta/saggio di R. Saviano, i posti di lavoro molto ben remunerati sono un tema cruciale. È di questo che si parla anche nella risposta che l'inquinatore consapevole dei terreni della Campania dà al giovane che incredulo vede buttar via la verdura appena ricevuta come omaggio a loro da una povera signora. Sembra davvero troppo rovinare quasi irreversibilmente la terra rendendola luogo generalmente dannoso per la salute di tutti, solo per un guadagno maggiore: al giovane viene detto dall'inquinatore-smaltitore di rifiuti abusivi "tomatene pure a fare le pizze!", un lavoro anche quello, ma remunerato in modo ben diverso. Il giovane comunque si allontana, non rispondendo più a frasi del tipo



"Non pensarti diverso da me!" o "Risolvero problemi creati da altri", con riferimento allo smaltimento di rifiuti tossici, che l'inquinatore gli propone fino all'ultimo. Forse, nel suo gesto non scontato, questo giovane è il personaggio più eroico e "vincente" nel senso più umile e ordinario. Rappresenta quei tantissimi ignoti personaggi appartenenti ai più svariati contesti, nazionali o internazionali, che fanno una tacita, ma non meno rilevante opposizione, con il semplice non approfittare di occasioni criminali, non accontentandosi della scusa che "così fanno (quasi) tutti", Rispetto agli altri protagonisti di *Gomorra*, ma forse anche del *Padrino I, II e III*, è l'unico che riesce a sopravvivere, rinunciando, certamente, ad un business proficuo quanto pericoloso e stressante. *Gomorra* inizia infatti con immagini eloquenti di camorristi che vengono trucidati in quei pochi momenti di rilassata quiete che trovano in un centro estetico, mentre si abbronzano artificialmente. In definitiva, l'immaginario relativo alla criminalità organizzata sembra suggerire, attraverso scarsissimi lieti fine, non l'impossibilità, ma l'inevitabile difficoltà e la necessaria gradualità che caratterizzano non solo il contrastare, ma anche il semplice vivere diversamente rispetto a modelli di vita criminali. •

FERZAN OZPETEK

Lori Falcolini

Regista e sceneggiatore turco, Ferzan Ozpetek vive a Roma dagli anni settanta ed è considerato, sin dal suo trionfale esordio alla regia con *Il bagno turco* (1997), un rappresentante del cinema italiano aperto, in modo intelligente e poetico, alla complessità dei sentimenti e della vita. È da qui che Ozpetek attinge le sue storie corali e i personaggi "controcorrente". L'intervista si svolge nella sua casa di Roma, in una pausa della scrittura del nuovo film che sta realizzando con Ivan Cotroneo e Silvia Pontremoli. Per l'inaugurazione dell'edizione 2011 del Maggio Musicale Fiorentino, Ozpetek ha curato per la prima volta la regia di un'opera, *Aida*, dando al kolossal di Verdi - insieme al maestro Zubin Mehta che dirigerà l'orchestra e al geniale scenografo Dante Ferretti - una lettura romantica, emotiva e intimista.

Ferzan Ozpetek, il tuo cinema veicola uno sguardo sulla realtà poetico ma anche profondamente aperto a tematiche sociali importanti quali la solidarietà, la condivisione, la valorizzazione delle differenze, la libertà di essere controcorrente perché "se uno fa sempre quello che gli dicono gli altri non vale la pena di vivere" dice la nonna in *Mine Vaganti*. I valori della politica, insomma.

Mi ha fatto molto piacere quando al Moma (Museum of Modern Art di New York) hanno deciso di dedicarmi una retrospettiva; non capivo perché proprio a me, con tanti registi italiani. All'apertura della retrospettiva, la direttrice ha detto: "Noi abbiamo scelto Ozpetek perché è stato un regista controcorrente nelle sue scelte, non ha mai seguito una linea facile; nonostante che sia stato premiato dalla critica e dal pubblico, ha continuato sempre così; ha fatto scelte coraggiose" (a me non sembravano coraggiose, comunque); lei spiegava la trasversalità del mio cinema, dei personaggi. Ti dirò una cosa, invece, riguardo a *Mine Vaganti*: all'inizio, non volevo fare il film perché mi sembrava di toccare un argomento che non interessasse nessuno; poi, un mio amico scrittore, turco, che amo molto mi ha detto:



Ferzan Ozpetek.

"Ferzan, stai toccando un argomento - l'omosessualità, la sessualità, la diversità, comunque - su cui sia la sinistra che la destra, in tutti i paesi, sono contrari; Obama nel suo discorso parla di questo argomento che scotta ovunque e tu ci giochi e in più ci scherzi su, quindi è ancora più forte". Però, tutto ciò non è fatto appositamente; avviene per caso perché io racconto le cose che mi piacciono, come ne *La finestra di fronte*: Massimo Girotti parla del 1943, dice a lei (Giovanna Mezzogiorno) che sono in pericolo, che bisogna scappare, nascondere le cose, proteggere i bambini; lei pensa che stia parlando del 2003, non capisce, si confonde. E lì che stai facendo il film politico, che parli della gravità della seconda guerra mondiale e però fai capire che stai parlando di oggi. Con il mio cinema, non voglio dare messaggi, però in qualche modo arrivano delle cose alla gente. Come è stato capace *Le fate ignoranti* di influenzare le persone! È entrato nelle famiglie facendole parlare di un argomento di cui non avrebbero mai parlato. Dei miei amici mi hanno detto di aver rivelato ai loro genitori di essere gay, dopo aver visto il film. Poi, oggi mi accorgo che questo film è stato una novità anche riguardo ai personaggi. Mentre faccio le cose non me ne accorgo.

QUESTIONI DI CUORE

L'opera prima di un artista contiene in embrione un tema forte o più temi che tornano nelle opere successive. Nel tuo *Il Bagno Turco* è un *hammam* ad unire tutti i personaggi. L'*hammam* come metafora di un luogo dove le ambivalenze - la morte e la vita, femminile e maschile, spiritualità e carnalità sono uniti e non più contrapposti - può essere considerato il filo conduttore di tutte le tue storie?

Mah, *Il Bagno Turco* è un film di grande nostalgia delle cose che non ci sono più. Io ho la mania delle cose che non ci sono più; per esempio la cosa che mi piace di più al mondo, quando entro in una stanza, è trovare le cose che una persona ha lasciato: la sciarpa o il bicchiere; e da lì parte tutta la mia fantasia su quello che ha fatto quella persona in quella stanza. Ho sempre la mania dell'assenza che diventa presenza. E nel film ho giocato molto su questo; *Il Bagno Turco* ha colto l'ultimo periodo di Istanbul prima che la città cominciasse a cambiare; raccontavo un cambiamento. È quasi nostalgico, oggi, per uno di Istanbul vedere il film, quelle atmosfere. Quando ho deciso di fare il film, in Turchia, tutti mi prendevano in giro perché il bagno turco, allora, era un posto popolare, sporco, non aveva più l'atmosfera di inizio secolo, era fatiscente; poi, con il film, è diventato di moda; sono uscite una marca di sapone che si chiamava "Il bagno turco" e una casa di moda ha fatto un profumo che si chiamava "Hamman"; insomma hanno cominciato a guardare alla loro cultura, in Turchia, dicendo che questo film apprezza la nostra cultura, perché io guardavo dal di fuori. Per quanto riguarda, invece, la filosofia del bagno turco l'idea di avere un posto dove ti lava qualcuno mi fa impazzire: attraverso la carne, dando sollievo alla carne, dare sollievo allo spirito, all'anima. Poi c'è una cosa che mi attira molto: nel bagno turco sei nudo, non hai vestiti quindi non hai segnali sociali; questi puoi averli dalla fisicità, ma nella vita cambia tantissime volte; tu puoi capi-



La finestra di fronte.

re una persona da come è vestita: per esempio tu hai un anello, una collana di perle, ti posso inquadrare in qualche modo; ma in un bagno turco non avrei potuto dire di che ceti sociali sei. Per questo, il bagno turco mi piace molto. Intanto, le donne stanno con le donne e gli uomini con gli uomini, poi una donna guarda un'altra donna, vede il seno dell'altra e lo misura con se stessa; la nudità diventa una misura di fisicità senza distinzioni sociali. Poi lì non si parla perché il vapore crea l'eco, si sta molto in silenzio; i nostri sensori diventano gli sguardi. Quando andavo ad Istanbul frequentavo sempre il bagno turco; c'era un'atmosfera bellissima che mi affascinava molto. Anche nella vita mi piace giudicare una persona per quello che è, senza sapere chi sia.

La perdita - anche se "quello che conta non ci lascia mai, anche quando non vogliamo" (*Mine Vaganti*) - è un altro tema forte sempre presente. È questa la malinconia o se vuoi la sofferenza che si avverte nelle tue storie anche quando si ride?

Io trovo che nella vita, nella risata ci sia sempre la malinconia e nella malinconia dovrebbe esserci la risata; le cose si mischiano sempre. Però, io sono una persona sempre molto malinconica; sono anche capace di ridere nelle tragedie, però ho sempre la paura che accada qualcosa di brutto; credo perché sto bene, perché sono felice, ho paura che accada qualcosa che tolga questa felicità, che arrivi una tragedia. Nello



Le fate ignoranti.

sguardo verso la vita e le cose, ciò che mi mette più paura è la morte, non la morte in sé. Elio Petri, che ho avuto la fortuna di frequentare nel suo ultimo periodo, mi diceva sempre: "Ferzan, qualunque cosa facciamo è per allontanare l'idea della morte: andare al cinema, mettere a posto i fiori, mangiare in un certo modo; da quando l'uomo nasce sa di morire e cerca di allontanare questa idea". Altrimenti non si spiegherebbe nemmeno perché ci sono persone che accumulano fortune e continuano a farlo pensando di vivere per l'eternità. Parlavo l'altro giorno con Procacci e dicevo che bisognerebbe guadagnare fino a cinquant'anni e poi sperperare per il resto della vita.

Alba (*Mine Vaganti*) è un personaggio queer, uguale a Tommaso nel loro essere "diversi". Tommaso è attratto da lei o lo sta risucchiando "la nostalgia di una banale, stupida, vita normale" come dice Michele in *Le Fate Ignoranti*?

Sono tutti e due molto attratti. Io sono convinto che nella vita c'è la sessualità e che l'eterosessualità e l'omosessualità siano un'invenzione delle grandi religioni. Non credo ad una definizione di eterosessualità e omosessualità e non sto richiamando la bisessualità; voglio dire che l'attrazione per una persona è al di fuori per me dell'omosessualità o dell'eterosessualità: la persona con cui vai d'accordo, con cui c'è un'intesa e, dopo, la sessualità, può essere di qualsiasi sesso. La situazione che mi divertiva molto è che sia Tommaso che Michele sono convinti di essere gay e mi piace molto che questo venga destabilizzato. In genere, tra i gay, se tu dici che una moglie o un marito diventa gay tutti dicono "che bravo!", sono tutti ammirati; guai però se un gay si mette con una donna o una lesbica con un uomo, diventa subito traditore o traditrice. Per me, ne *Le fate ignoranti* Michele s'innamora perdutamente di Antonia, lei è attratta ma non in modo forte come lui. Ho sempre pensato la stessa cosa di Tommaso in *Mine Vaganti*; lui è molto attratto da Alba ed è quasi per orgoglio che non va con lei. Mi fa ridere questa cosa.

Nelle tue storie c'è quasi sempre una donna, una zia - la dedica del tuo primo film era per la seconda madre - una nonna o un uomo "materno" che accompagna il viaggio dei tuoi eroi. Come mai?

Non ho figli ma sono molto contento di fare lo "zio" anche per i figli dei miei amici. Io ho avuto una infanzia da una parte molto infelice, dall'altra felice; c'erano eventi molto gravi ma anche meravigliosi. Sono cresciuto in un ambiente completamente trasversale su tutto: religione, razze, identità e poi con tante donne, le cosiddette zie. La zia, in *Mine Vaganti*, che grida "Al ladro, al ladro" esisteva veramente, era la zia Handan che veniva sempre e bevicchiava e che mi piaceva molto. Però mi accorgo che mi sono sempre piaciute le persone un po' fuori dal solito; non dal normale, perché normale è una parola che non mi piace. Io amo molto i ribelli, quelli che in un attimo bruciano una cosa importante, quelle persone che fanno qualcosa per cui tu dici: "Ma come, stava benissimo!"; ecco, quelle mi attraggono molto.

Perché hai scelto l'Italia come luogo in cui fare i tuoi film?

Non so, veramente, perché sono venuto in Italia; stavo per andare in America per studiare cinema, poi ho detto a mio padre che sceglievo l'Italia. Lui era contrarissimo anche se aveva un'amante italiana - dopo si è scoperto - forse per questo era contrario (ride). Non so perché ho scelto l'Italia; però, credo di essere molto fortunato: forse, questo è un momento in cui non si dovrebbe dire, ma l'Italia è un paese in cui mi sono trovato subito bene, come se fossi nato qui, mi sembrava tutto molto naturale. Io, poi, penso di non appartenere a nessun luogo, non credo alle nazioni, alle bandiere; però, guai se qualcuno all'estero parla male dell'Italia o della Turchia; mi sento male, mi sento offeso... certo, sono due paesi di cui si parla facilmente male, che attaccano in qualche modo; quindi sono sempre in contrasto. Credo che tra l'Italia e la Turchia ci siano molte cose in comune come cibo, comportamenti e poi sono due paesi esteticamente meravigliosi; c'è qualcosa di simile, c'è un legame.

Come influisce sulla tua vita e sulla creatività questa tua condizione in *between*?

Moltissimo; quando facevo *Il bagno turco*, in Turchia, tutti i miei amici, i giornalisti mi chiedevano come avessi fatto a trovare certi posti; lo vedevano anche loro come uno sguardo dello straniero, in qualche modo. L'essere straniero dappertutto da una parte è la cosa più bella del mondo; dall'altra però è molto scottante e difficile. Però è così, tu non sei mai del tutto in quel posto lì; e poi in qualche modo devi sviluppare qualche organo in più; come le donne, nella vita, per avere qualcosa di più nel lavoro. Io, nella mia condizione, sono paragonato ad una persona che dovrebbe fare più degli altri per ottenere delle cose; come aiuto regista ero considerato tra i più validi perché lavoravo moltissimo, di sabato, di domenica. Anche nel cinema è così o nelle cose che faccio ora, per esempio l'opera, non devo mai lasciare le cose al caso o rilassarmi. Mi butto intensamente nelle cose. Questa è una condizione che ho anche in Turchia, anche se sono nato lì, è sempre questa la mia condizione. Mi piace molto.



Mine vaganti.

È una questione di tensione, quindi.

Mah, non solo tensione. È una cosa che ti viene naturale... Considera per esempio un uomo e una donna, oggi, che entrano in una banca e sono laureati tutti e due con trenta e lode, sono preparati allo stesso modo; hanno la stessa situazione però non hanno le stesse condizioni perché l'uomo con più facilità può andare avanti. E non diciamo che siamo nel 2011! Perché c'è ancora un razzismo verso le donne, peggiore di prima perché è più sottile. Ancora oggi, un uomo intelligentissimo ed intellettuale parla con una ragazza, poi quando quella si allontana, lui le guarda il culo. È automatico, ovunque, nell'area mediterranea. Per cui una donna, nel lavoro, deve svilupparsi di più, vedere oltre quello che ha in mano. Nel mio lavoro, non lascio nulla al caso; vado in profondità, faccio una ricerca in più che magari un'altra persona non farebbe. Sei in un bosco da solo, devi avere più antenne.

Nei tuoi film, la poesia di Nazim Hikmet, la musica raffinata di Sezen Aksu esprimono la tua nostalgia o al contrario sono il modo di fare entrare lo spettatore nel tuo mondo immaginale?

Ho una grande tensione sulle cose però mi muovo sui sentimenti, sulle emozioni - parlo di Aksu - lei mi emoziona molto con la sua musica. Tre o quattro generazioni sono impazzite per lei, in Turchia; è una di quegli artisti che ammiro tantissimo ed è anche un'amica, con lei c'è uno scambio personale sulla vita, sulle cose; è meravigliosa: la chiamo, le chiedo qualcosa e lei la fa subito e me la manda, con semplicità; è una dea della musica eppure è una persona che si mette a disposizione in un attimo. Però, in tutto questo io cerco l'emozione. Anche durante le riprese, se piango o rido o penso in un modo emozionale, quello arriva allo spettatore e questo io voglio. Poi in un film, comunque, io voglio passare le mie sensazioni allo spettatore; quasi il regista si toglie di mezzo.

Sei un regista espressionista?

(ride) Non lo so.

Tommaso (*Mine Vaganti*) "non sa parlare" e vuole scrivere per esprimere fino in fondo i sentimenti. Per te che sei

sceneggiatore e anche regista questo vale di più per la scrittura narrativa o immaginale?

Quella immaginale; gli scrittori sono Ivan Cotroneo, Gianni Romoli, Federica Pontremoli; sono tutte persone che si esprimono meglio con la scrittura, con le parole. Io al contrario con le immagini.

Portare sullo schermo - tu dici aldilà dell'omosessualità e dell'eterosessualità - il tema della diversità per il grande pubblico che cosa significa? Per molti registi, attori e sceneggiatori è oggi il punto d'arrivo; per te è stato il punto di partenza. Cosa significa per la tua creatività, oggi?

Come dice la mia amica Sezen Aksu, racconto quello che vedo nella vita, quello che conosco, niente di più e niente di meno. Io sono un regista che prende l'autobus; lo faccio spessissimo, mi piace vedere e sentire; ma non lo faccio per questo. Su un autobus c'è un contatto con la realtà più forte che andando da soli in macchina; ci sono mille cose che succedono; ti posso già raccontare un film. Io parlo molto della omosessualità - diciamo così per intenderci - quindi parlo della vita, dei sentimenti delle persone; probabilmente anche nel prossimo film parlerò di questo argomento perché è quello che conosco. Ho impiegato cinque anni per fare *Il Bagno Turco* perché tutti i produttori mi dicevano: "se non fosse la storia di un gay; se non ci fossero due lingue; se tutto il film fosse tutto in italiano sarebbe meglio". La gente, sempre, cerca di normalizzare - non mi piace questa parola, ma è così - cerca di canalizzare le cose.

Quindi le tue storie nascono dalla vita. Anche la "tua Aida"?

Ti dico una cosa. Nell'*Aida* Radamès è innamorato di Aida ma Amneris, la figlia del re - che è il personaggio che amo di più - ama Radamès. Ora, se tu ami una persona e quella è innamorata di un'altra, ami anche questa. L'amore gira, secondo me. Nell'opera c'è questa cosa molto bella, molto forte.

C'è un triangolo amoroso?

Sì, però loro non lo sanno. •

QUARTO POTERE

L'enigmatica solitudine del cittadino Kane.

Luigi Vagnetti

Enfant prodige della settima arte, Orson Welles esordì appena venticinquenne con una pellicola che rivoluzionò il cinematografo in maniera capillare. Con *Citizen Kane*, venne finalmente riconosciuto alla figura del regista cinematografico uno status pienamente "autorale", in radicale rottura con lo schema proprio dello studio system, sino allora preponderante ad Hollywood. Nelle molteplici vesti di regista, produttore, sceneggiatore ed interprete principale, l'autorialità di Orson Welles risultò immediatamente indiscutibile. Il film d'esordio del poliedrico artista segnò uno spartiacque nella storia del cinema anche in virtù del compendio di innovazioni tecniche ed artistiche presentate agli spettatori del 1941. Ispirato dal padre del linguaggio filmico David Wark Griffith e dall'espressionismo di Fritz Lang, il giovane cineasta perfezionò le tecniche di ripresa, combinando i codici narrativi teatrali e cinematografici e realizzando un'opera di forte impatto visivo.

Prima di essere acclamato pressoché unanimemente come uno tra i più grandi film della storia, *Citizen Kane* dovette tuttavia fronteggiare i tentativi di ostracismo attuati dai magnati della stampa. Il Charles Foster Kane interpretato dallo stesso Orson Welles traeva effettivamente palese ispirazione dalla vita del ricchissimo imprenditore William Randolph Hearst (1863-1951), il quale ricorse a tutto il suo immenso potere mediatico pur di boicottare una pellicola che metteva implacabilmente a nudo la psicologia dei plutocrati del capitalismo contemporaneo.

Orson Welles smaschera infatti il "quarto potere" proprio del-



l'informazione mediatica nelle moderne società di massa. Chi ne detiene il controllo, è in grado di influenzare, se non addirittura veicolare, l'opinione pubblica. Charles Foster Kane è, per sua stessa ammissione, «<<un'autorità su come far pensare la gente>> attraverso i mass media; proclama la sua strategia, in maniera lampante, alla redazione della testata di sua proprietà, l'*Inquirer*: «<<Se il titolo è grande, la notizia diventa subito importante>>. In verità l'opera di esordio di Orson Welles non è semplicemente un pamphlet filmico sui mezzi di comunicazione di massa, quanto piuttosto una parabola del sogno americano rappresentata dalla vita del plutocrate Charles Foster Kane. A tal riguardo, il titolo originale *Citizen Kane* riassume molto più esaurientemente gli intenti dell'opera rispetto alla traduzione italiana *Quarto potere*, che risulta fuorviante in quanto sottolinea esclusivamente uno dei temi affrontati nella pellicola.

Nel tentativo di comprenderne la complessa personalità, Orson Welles demolisce e ricompone la vita di Kane, ricorrendo al flashback in maniera decisamente innovativa. Dopo la ricostruzione dell'immagine pubblica presentata dal cinegiornale, cinque testimoni raccontano il Charles Foster Kane che hanno conosciuto; a seconda dei punti di vista, il carismatico magnate viene descritto come un giovane ribelle, un grande direttore, un amico megalomane, un marito arido di sentimenti o un padrone eccentrico. Emerge, nelle pur soggettive testimonianze, il ritratto di un uomo capace di amare solo alle sue condizioni e destinato alla solitudine, sia pure estremamente sfarzosa, della sua residenza di Xanadu (inspiegabilmente tradotta in "Candalù" nella versione italiana).

Le ragioni di un isolamento tanto sedimentato vanno ricercate nell'infanzia del protagonista. Privato dell'affetto materno, il giovane Kane è costretto a crescere lontano dai genitori. Ereditato in età adulta il cospicuo patrimonio familiare, utilizzerà le sue risorse a favore delle classi meno agiate, in cerca di un riconoscimento universale. Agli occhi dell'opinione pubblica, Charles Foster Kane assume così le fattezze di un socialista sui generis: un milionario intenzionato a riconoscere i diritti dei lavoratori, mantenendo al contempo la propria posizione di comando. Di fatto il carismatico imprenditore si rivolge al popolo egoisticamente, come se la massa fosse di sua appartenenza. Egli non comprende che i sacrosanti diritti dei lavoratori non debbono essere un'indulgente concessione del potere, bensì una conquista realizzata dai diretti interessati. Soprattutto in virtù di queste ragioni, i suoi tentativi di intraprendere la carriera politica risultano puntualmente disastrosi.

Nel tentativo di sopperire al rancore nutrito nei confronti del padre e al traumatico distacco dall'amata madre, Kane è poi destinato a rapportarsi con l'altro sesso in maniera estremamente conflittuale. In virtù della sua fama e della sua ricchezza, il magnate conquista le donne senza difficoltà. Più che amarle, però, ambisce a detenerne il possesso, sancendo ancora una volta la sua posizione di comando. Pur di appagare questo desiderio narcisistico, il poliedrico imprenditore asseconda senza esito le velleitarie ambizioni artistiche delle sue compagne; ma le destinatarie non tardano a vedere la mancanza di autentico amore insita in questi "investimenti". In prossimità di una crisi affettiva, la seconda moglie del protagonista smaschera definitivamente questa sua concezione

malata dei rapporti sentimentali. Il precoce epilogo della sua infanzia ha dunque portato Kane a considerare l'amore in maniera prettamente possessiva. Di conseguenza non ha mai ottenuto amore genuino, perché forse non aveva da darne. Non ha mai nutrito affetto autentico per nessuno all'infuori della madre. E l'amore che nutriva per se stesso era di sorta prettamente narcisistica.

La repentina morte di Charles Foster Kane trova impreparate sia le persone che hanno incrociato la sua esistenza che i cronisti; nessuno riesce ad attribuire un significato a quella parola, "Rosebud" ("Rosabella" nella versione italiana), con cui il magnate dell'editoria ha preso congedo dall'esistenza. Pur avendo trascorso undici anni accanto a Kane, anche il maggiordomo Raymond è disorientato dall'enigmatica morte dell'eccentrico plutocrate: «<<Il signor Kane era un uomo che otteneva ciò che voleva per poi perderlo. Forse Rosabella è una cosa che non è riuscito ad avere o che ha perso. Ma non può essere la parola chiave di un segreto. Non basta una parola sola per svelare la vita di un uomo. No. Secondo me Rosabella non è che un pezzo del rompicapo. Un pezzo che manca>>.

Nel memorabile finale della pellicola, allo spettatore viene concesso il privilegio di scoprire il mistero di Rosabella, il cui valore è in stretto legame con quella infanzia perduta troppo precocemente. Per tutti gli altri, l'intima essenza di Charles Foster Kane resta impenetrabile anche dopo la morte e il suo enigma è destinato a rimanere insoluto. La pellicola giunge quindi a conclusione nello stesso modo in cui aveva avuto inizio; un cartello in prossimità della magione di Xanadu rammenta esplicitamente l'inviolabilità di una solitudine gelosamente custodita: "No trespassing". Vietato l'accesso. •

Citizen Kane (Titolo originale)

Produzione: Mercury. Distribuzione: Rko.

Origine: Usa 1941. Genere: Drammatico.

Durata: 119'.

Prodotto e diretto da: Orson Welles.

Sceneggiatura: Orson Welles, Herman J. Mankiewicz.

Con: Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane, Ray Collins, Paul Stewart.

Musiche: Bernard Herrmann.

Fotografia: Gregg Toland.

Montaggio: Robert Wise.



MISTER SMITH VA A WASHINGTON: L'America tra sogno e realtà

Lulù Cancrini

Mister Smith va a Washington, considerato uno dei capolavori di Frank Capra, è il film intermedio della cosiddetta trilogia sociale del maestro. Accolto con delle riserve dai giornalisti americani, scontenti forse della loro rappresentazione, il film è stato ampiamente criticato anche da alcuni esponenti politici. La pellicola, però, non è così taglientemente critica. Si rifà, piuttosto, ai canoni della commedia sofisticata americana: vuole intrattenere lo spettatore e lo fa con la costruzione di personaggi spesso buffi e caricaturali.

Jefferson Smith, interpretato da uno splendido, come sempre, James Stewart, è l'uomo americano medio; un boy scout del Montana amante della natura e dei bambini. All'inizio della pellicola viene piazzato al Senato degli Stati Uniti per prendere il posto di un senatore appena deceduto. È l'eroe americano *par excellence*: persegue il bene comune, lotta per la giustizia e la verità in nome della democrazia. Di lui veniamo a sapere che ha addirittura spento un incendio completamente da solo. La sua ingenuità e purezza d'animo lo rendono, agli occhi dei colleghi senatori del suo stato, una pedina facile da manovrare per portare a termine il progetto di costruzione di una diga che farà arricchire un noto imprenditore locale, Taylor, invischiato fino al collo negli interessi della politica.

Jeff Smith arriva a Washington con negli occhi il sublime stupore del bambino. Il primo piano del magistrato ingenuo Stewart ci mostra in controcampo le meraviglie della capitale: in quei luoghi è stata costruita la grande nazione in cui vive, sono state pronunciate le frasi che hanno plasmato il suo pensiero.

Qui è interessante sottolineare quanto Frank Capra non si curi delle sue radici italiane: le sue origini, le origini del suo pensiero e del suo mestiere, sono profondamente radicate nella memoria e nella storia degli Stati Uniti. E questo è in certa misura comprensibile: è l'America che ha permesso a un giovane immigrato italiano di diventare un importante regista, coronando il suo personale sogno. La Casa Bianca e i monumenti di Washington sembrano rappresentare per Smith quello che, come brillantemente mostrato ne *La leggenda del pianista sull'oceano* di Giuseppe Tornatore, la Statua della Libertà e Manhattan devono aver rappresentato per il piccolo Capra emigrante dal paesino della Sicilia.

Jeff Smith è un accanito *fan* (termine quantomai appropriato) di Abramo Lincoln. La sua passione, legata dunque a un'idealizzazione dell'individuo chiaramente ispirata alla filosofia rooseveltiana del New Deal, lo trascina magneticamente al Lincoln Memorial, dove un bambino e un anziano di colore ne leggono con commozione alcune massime. Capra sembra voler ribadire che i grandi ideali americani, incastonati nelle parole di Lincoln, rappresentano una base solida su cui costruire una società integrata che si curi del futuro della nazione.

Nel film vi è una chiara contrapposizione tra verità e corruzione, onestà e arricchimento del singolo. La frenesia capitalista della città, mostrata magistralmente nella rapida sequenza iniziale dove la notizia della morte del senatore Sam Foley si diffonde rapidamente di telefono in telefono, conduce a un dilagante scetticismo, alla perdita di ideali, come ribadito dalla segretaria Saunders, una splendida Jean Arthur: "Quando sono venuta qui i miei occhi erano punti di domanda blu, ora sono simboli di dollaro verdi". Mister Smith spalanca la finestra sulle bellezze della natura e sull'importanza della formazione dei giovani americani. Così stila una proposta di legge per costruire un centro estivo per ragazzi, scegliendo, malauguratamente, lo stesso luogo in cui il senatore Paine, manovrato dall'imprenditore Taylor, ha deciso di far costruire la diga.

L'ingenuo Smith, avendo capito il gioco dei suoi colleghi, decide, con l'aiuto di Saunders, di prendere la parola e non lasciarla per ben ventiquattro ore, declamando tutti quei principi che si rifanno alla giustizia, all'onestà e al bene comune al fine di sollecitare, col suo gesto esemplare, una rivolta popolare contro il malcostume del Senato. Una mobilitazione, sospinta come sempre dai ragazzi, farà uscire fuori la verità, nonostante il cattivissimo capitalista Taylor corrompa tutte le testate dello stato e impedisca che venga pubblicato alcunché riguardo alle eroiche gesta di Smith, diffamandone piuttosto il buon nome (fino al buffo grido: "Picchiate i bambini!"). È interessante notare l'accento alla manipolazione dei media: in fondo Quarto Potere di Orson Welles viene alla luce solamente due anni dopo, nel 1941.

Il finale è molto sofferto, seppur l'*happy ending* sia una conseguenza inevitabile del genere. Ideali e sensi di colpa si riac-



cedono nell'animo corrotto del senatore Paine che, dopo un esagerato tentativo di suicidio e attraverso un guizzo di onestà, spalanca le porte del Senato e denuncia la sua condotta, liberando Smith, ormai tracollato a terra, da ogni colpa. Jeff Smith, come un Forrest Gump *ante litteram*, arriva molto lontano nella sua corsa. E sebbene ancora oggi l'America continui a trascinarsi dietro l'utopia di una crescita continua e di un liberismo estremo dalle infinite possibilità, molti sono gli autori che ne sottolineano le tante contraddizioni. Un esempio è Gabriele Muccino nel suo film americano più riuscito, *The Pursuit of Happiness*, dove un uomo di colore ce

la fa, ma a scapito di tanti altri. O Sam Mendes nei suoi *American Beauty* e *American Life*. O ancora, e soprattutto, Todd Solondz in film come *Happiness* e *Perdona e Dimentica*, i cui protagonisti, schiavi delle loro libertà e ossessionati dal bisogno di felicità, si rivelano del tutto incapaci di comprenderla e di perseguirla. •

Mister Smith va a Washington

Anno: 1939.

Regia: Frank Capra.

Cast: James Stewart, Jean Arthur, Claude Rains, Edward Arnold.

Sceneggiatura: Sidney Buchman.

Genere: Commedia.

Nazione: Stati Uniti.

Frank Capra - Filmografia essenziale

Accadde una notte 1934

È arrivata la felicità 1936

Orizzonte perduto 1937

L'eterna illusione 1938

Mister Smith va a Washington 1939

Arriva John Doe 1940

Arsenico e vecchi merletti 1944

La vita è meravigliosa 1946



SALVEZZA E RINUNCIA: IL DUALISMO DEL BATTESIMO DEL PADRINO

Marianna Strani



Il dualismo connaturato alla scena del battesimo è fin troppo esplicito: Michael Rizzi riceve il battesimo cristiano, atto benefico che segna il suo ingresso in un percorso virtuoso, mentre Michael Corleone riceve il battesimo di morte che lo porta ad essere membro dell'organizzazione mafiosa, in una discesa negli abissi che si dipana con lo svolgersi della liturgia battesimale. Tuttavia, i passaggi che la scena e le forme del doppio rito assumono lo sono un po' meno.

Secondo la liturgia battesimale, la funzione di Michael in quanto *padrino* spirituale del nipote è quella di fornire come sostegno la sua anima cosciente e la sua consapevolezza spirituale al posto di quella che manca all'infante. È Michael Corleone quindi che risponde per entrambi, ed è proprio questa funzione espletata dal *padrino* che rende possibile il gioco implicito nella scena: egli risponde alle domande del sacerdote, e così facendo risponde per il suo battesimo e per quello dell'infante. Nelle risposte di Michael infatti è presente un doppio dialogo: da una parte egli risponde per il piccolo Michael, segnando il suo battesimo in un regno virtuoso; dall'altra egli risponde per se stesso, scendendo le scale del suo percorso verso la dannazione.

Ma se quello di Michael è un percorso di dannazione, è lecito che questo avvenga con un'aperta sfida a dio. La sfida lanciata dal padrino si gioca sul filo dell'ironia. In un montaggio alternato egli ha l'occasione di rispondere alle domande del sacerdote in favore della salvezza del bambino, ma simultaneamente le sue risposte diventano altrettanti comandi di morte che prontamente si attuano ai danni dei suoi nemici, con un certo parallelismo tra le sue risposte e l'assassinio delle vittime. Il gioco ironico si regge sull'ambigua valenza dell'allocuzione "I do renounce it" che può essere inteso con un cinico "Let it/him go," ovvero "end him, execute him." Così alla domanda "do you renounce to Satan" la risposta di Michael "I do renounce it" è contrappuntata dall'apparizione di una figura sgradevole, velatamente mefistofelica, responsabile della morte di Sonny, che

verrà abbattuta alla sua uscita dall'ascensore. Alla domanda "and [do you renounce] all his works?" corrisponde una nuova risposta affermativa che è un nuovo comando di morte: in quest'occasione "le opere di Satana" vengono esplicitamente incarnate nella lussuria, e non casualmente vengono uccise due persone sorprese a letto nonché Moe Greene, il manager del Casinó; ancora meno casualmente egli viene abbattuto mentre riceve un massaggio: l'atto virtuoso della rinuncia alla lussuria nobilita l'anima del neonato, mentre la sentenza di morte per il lussurioso porta in basso l'anima del padrino. È il tempo della terza rinuncia: "and all his promises?" La risposta affermativa del padrino è contrappuntata da un'esecuzione collettiva che coinvolge tutti i beneficiari del patto di tregua fra le famiglie mafiose stipulato da Don Corleone.

A completare il quadro, la musica dell'organo fa da contrappunto ad ogni colpo di pistola, segnando in modo inversamente proporzionale i vari gradini della sua discesa agli inferi che culminano - una volta uccisi tutti - con la domanda 'will you be baptized?' e la risposta 'I will'.

L'atto di sfida al divino è condotto in maniera consapevole e proprio per questo è vissuto da Michael con spirito di rassegnazione. Egli ha affrontato un percorso di trasformazione che lo ha portato dall'essere uno spirito etico, lontano dalle attività criminose della famiglia, a divenire il protagonista principale delle future attività del suo clan. È quindi con consapevole rassegnazione e viva coscienza - quella necessaria a chi riceve il battesimo - che Michael Corleone consegna la sua anima alla perdizione ed all'immoralità; il suo "I do renounce it" è in questo senso anche una rinuncia alla sua precedente anima e morale: rinuncia che attua paradossalmente proprio per seguire un diverso grado di moralità, a cui egli non riesce a sottrarsi - ovvero il dovere di salvaguardare il bene della sua famiglia. •

The Godfather (Titolo originale)

Origine Usa 1972.

Durata 175.

Regia Francis Ford Coppola.

Tratto dal romanzo di Mario Puzo.

Sceneggiatura Mario Puzo e Francis Ford Coppola.

Con Marlo Brando, Al Pacino, Robert Duvall, James Caan, Diane Keaton, Talia Shire, John Cazale, Sterling Hayden, Richard S. Castellano, Abe Vigoda, Al Lettieri, Richard Conte, Simonetta Stefanelli, Sarò Urzi, Angelo Infanti, Franco Citti.

Non accreditati Carmine Coppola, Roman Coppola, Sofia Coppola.

Musiche Nino Rota con Carmine Coppola. Scenografia Dean Tavoularis.

Prodotto da Albert S. Ruddy. Produzione e distribuzione Paramount Pictures.



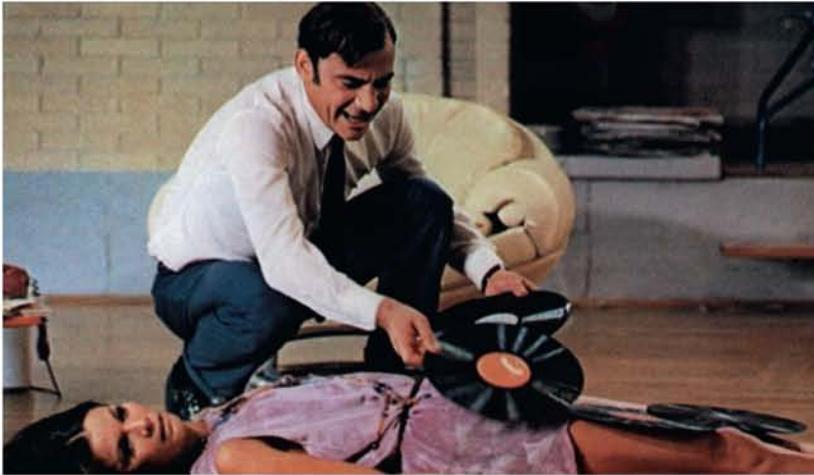
INDAGINE SU UN CITTADINO

Livia Bellanova

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto (1970) di Elio Petri, premio Oscar come miglior film straniero, premio speciale della giuria al festival di Cannes, nastro d'argento a Gian Maria Volontè come attore protagonista.

Il film uscì nelle sale nei primi mesi del 1970, in un clima politico molto destabilizzato, subito dopo la strage di piazza Fontana, dopo l'arresto di Valpreda e la morte dell'anarchico Pinelli. Fece molto scalpore perché un'istituzione ritenuta sacra come la Polizia, nelle vesti del suo capo, veniva rappresentata come responsabile di un assassinio. La trama del film

è molto nota: Il capo della squadra omicidi di Roma (Gian Maria Volontè) commette un efferato delitto sgozzando la sua bellissima amante (Florinda Bolkan) e seminando volutamente sul luogo del delitto numerosi indizi e tracce inequivocabili della sua colpevolezza. In un delirio di onnipotenza, egli sembra voler sfidare tutto e tutti per dimostrare che nella sua posizione di potere egli è intoccabile, insospettabile, impunibile. Subito dopo il delitto, si reca in questura dove si festeggia la sua nomina a capo dell'ufficio politico e lì esterna il suo pensiero, in modo del tutto dissociato e psicotico,



con un discorso autoritario contro la criminalità ordinaria che lui associa direttamente alla sovversione politica. Memorabili le sue affermazioni: "Repressione è civiltà" e ancora "Sotto ogni criminale può nascondersi un sovversivo e sotto ogni sovversivo può nascondersi un criminale".

La determinazione del protagonista nel non voler essere punito vacilla nel corso del racconto in un intreccio in cui, volta a volta seduce e allontana i colleghi che indagano sul delitto, fornendo nuove prove della sua colpevolezza o smentendole.

Il film è soprattutto giocato sulla tecnica del flashback in cui si ricostruisce il rapporto del protagonista con la sua amante che, dopo averlo perseguitato telefonicamente per indurlo a conoscerla, lo coinvolge in un legame perverso raccontandogli di una sua relazione con un rivoluzionario, provocandolo continuamente ad abusare del suo potere e ad eccitarla con il racconto di particolari morbosi dei casi da lui risolti o facendosi fotografare nella ricostruzione e messa in scena delle immagini più violente e crude incontrate nella sua carriera.

Il film si conclude lasciando aperto il finale. In un sogno il protagonista prefigura una situazione in cui tutti i colleghi respingono la sua colpevolezza e addirittura lo costringono a "confessare la sua innocenza". Il potere si dimostra capace di salvare se stesso. La sequenza finale del film vede giungere a casa del protagonista i membri della squadra Omicidi, come era rappresentato nel sogno, ma la scena si chiude senza svelare la conclusione, lasciando liberi gli spettatori di immaginare una.

Da un vertice psicoanalitico, il film offre una privilegiata rappresentazione di tratti psicopatologici. Sembrerebbe che la messa in scena dei meccanismi di difesa la faccia da padrone. La parte del protagonista, emblematicamente consiste in una grave patologia narcisistica. La grandiosità del Sè, l'iper-trofia dell'Io, l'onnipotenza, l'atteggiamento di comando urlato che non ammette contraddittorio rivelano una difesa maniacale da un soggiacente senso di impotenza, di insicurezza e di vuoto che si svela, per esempio quando il protagonista piagnucola o si spaventa di fronte agli attacchi e alle critiche della sua amante.

L'atteggiamento di identificazione con la legge e con l'assolutezza della sua applicazione, nelle parole e negli atteggiamenti del capo della squadra omicidi-assassino, rivelano una scissione potente della personalità: in effetti in lui convivono il poliziotto che dice "noi siamo a guardia della legge che vogliamo immutabile, scolpita nel tempo" e l'uomo che sgozza una donna.

I personaggi del film, in particolare la figura dell'amante, potrebbero essere interpretati come espressione di parti interne del protagonista, come rappresentazione cioè di una dinamica intrapsichica. La donna darebbe voce al conflitto interno del poliziotto tra un richiamo alla potenza, al senso di sé, alla grandiosità e quello, più nascosto, regressivo, relativo ad un sé fragile, incompiuto e profondamente immaturo. L'amante rappresenta la spinta interna del protagonista a seguire istinti trasgressivi e aggressivi. Il gioco perverso tra i due amanti nel ricostruire scene morbose di delitti descriverebbe la stessa perversione soggiacente alla scelta professionale del protagonista in cui sadismo e voyeurismo si intrecciano; nella vita ci si impegna a punire e reprimere ciò che inconsciamente eccita e attira.

Il rapporto poi con i colleghi, le autorità, che non sono in grado di credere che un elemento costituente del potere abbia potuto compiere un gesto illegale, antiautoritario o delittuoso sembra descrivere una struttura del Super-Io malata dove impera la negazione, la collusione e la confusione. Il rapporto tra bene e male diventa psicosi. •

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto

Paese: Italia.

Anno: 1970.

Regia: Elio Petri.

Sceneggiatura: Elio Petri, Ugo Pirro.

Musiche: E. Morricone.

Fotografia: L. Kuveiller.

Montaggio R. Mastroianni.

Attori: Gian Maria Volontè, Florinda Bolkan, Gianni Santuccio, Orazio Orlando.

PASSIONE POLITICA FRA EROS E THANATOS

Luisa Cerqua

Damien: "È facile sapere contro chi si combatte. Più difficile è sapere in cosa veramente si crede"

In *The Wind That Shakes the Barley* (alla lettera *Vento che scuote l'orzo*, "rebel song" di R. Dwyer Joyce) sceneggiato da Paul Laverty, Ken Loach affronta il tema del fallimento della politica che si trasforma in guerra.

Il regista di *Terra e libertà* (1995) e *La canzone di Carla* (1996), nel *Vento che accarezza l'erba* mette in primo piano la violenza delle pulsioni umane che, scatenandosi, trasformano il vento in tempesta, l'amore in odio, il fratello in nemico del fratello. Purtroppo niente di nuovo sotto il sole della storia. L'amor di patria, la difesa di confini, religione o stato, sono sempre stati vessilli in nome dei quali si è ucciso, distrutto, violentato. Il nemico cercato all'esterno è all'interno di tutti noi. *Eros e Thanatos*, pulsione di autoconservazione e distruttività, si intrecciano infatti costantemente nelle azioni dell'uomo, mostrando come in queste forze "la civiltà trova il suo più grave ostacolo." (S. Freud, *Il disagio della civiltà*, 1929).

Irlanda 1920, dominio britannico. Dei giovani giocano ad hockey su un prato verde. Quel gioco, scambiato per riunione politica dai *Blacks and Tans* (brutali truppe d'occupazione inglesi), si trasforma in tragedia. Ne è vittima il diciassettenne *Michael* il solo che, dopo la gara, si oppone all'umiliante perquisizione dei soldati. *Michael* viene brutalizzato fino alla morte sotto lo sguardo impotente della madre e dei compagni di gioco che, per reazione, imbracceranno le armi entrando a far parte dell'IRA (Irish Republican Army).

Protagonisti del film sono i due fratelli *O'Donovan*, *Damien* (Cillian Murphy), giovane medico dal brillante futuro, pacato e idealista, e *Teddy* (Pádraic Delany), ex seminarista ora dirigente del movimento indipendentista irlandese.

Dopo un ennesimo episodio di violenza britannica, il mite *Damien* rinuncia alla sua carriera di medico per partecipare alla lotta armata guidata dal fratello. Si troverà a dare la morte di suo pugno. In una scena terribile, prima di sparare al petto di *Chris*, giovane compagno di lotta giudicato traditore, *Damien* sussurra a se stesso: "Spero che l'Irlanda valga questo sacrificio".



Pur in conflitto con la propria coscienza il giovane medico, sposando il massimalismo della lotta armata e ubbidendo agli ordini, da vittima si fa carnefice. Questo episodio segnerà il suo destino.

Inizialmente uniti da un ideale di lotta contro il nemico comune, i due fratelli *O'Donovan* si troveranno progressivamente divisi, tanto che le loro opposte scelte ideologiche, sfociate in conflitto fratricida, termineranno solo con l'eliminazione fisica di uno dei due.

Nelle vicende drammatiche della lotta per la liberazione del paese, nulla verrà risparmiato. Le donne, madri, sorelle e spose depositarie della tradizione e degli affetti, nessun argine potranno opporre all'irrompere della violenza. Purtroppo, quando le distruttive logiche della lotta armata e della ragion di stato, sconvolgendo l'economia degli affetti e dei legami,



allontanano l'individuo dalle proprie radici, lo estraniano da se stesso e cancellano la sua identità, non ci sono più vincitori né vinti. Quel sanguinoso conflitto per l'indipendenza non solo spaccò l'Irlanda senza darle la libertà ma trasformò il suo esercito popolare di liberazione in un'organizzazione terrorista. Essere indipendenti è una grande avventura fuori dal noto, un cambiamento di stato e di identità doloroso, caratterizzato dal lutto verso ciò che si lascia e dall'ambivalenza, dall'aggressività e dalla colpa.

Ken Loach, porta lo sguardo attraverso verdi colline e cupi interni irlandesi, ma le ampie panoramiche che sembravano annunciare liberi spazi, si chiudono su volti di uomini e donne lontani dalla speranza, segnati dal lutto e dal dolore.

Einstein, domandando a Freud se esistesse *“un modo per liberare gli uomini dalla guerra”*, osservava che *“l'uomo sembra portare dentro di sé una pericolosa passione, il piacere di odiare e di distruggere”* (Lettera a Freud 1932). Freud gli rispose che tutta la storia dell'evoluzione umana è fatta di lotte violente: *“l'essere vivente protegge la propria vita distruggendone altre. Ogni conflitto d'interesse è deciso tra gli uomini mediante l'uso della violenza”*. (Perché la guerra? 1932)

Purtroppo le trasformazioni di una società, la conquista della libertà individuale e collettiva, passano attraverso la caduta di idealizzazioni e illusioni e, prima di arrivare al traguardo, la violenza sanguinaria di Thanatos la fa da padrone.

Questo film narra senza sconti una vicenda struggente e terribile che si dibatte tra l'insolubile della tragedia greca e la macelleria del xx secolo, evidenziando come gli uomini non imparino mai dalla storia. È un film per non dimenticare. *“Non si fa la rivoluzione con i film. Ma un film può essere la leva per sollevare l'inerzia delle cose o delle persone”*, afferma Loach. A Cannes, durante la premiazione, ricordò quanto sia *“necessario conoscere il passato per capire il presente, perché la storia spesso ritorna sui suoi passi.”* •

Il vento che accarezza l'erba

Palma d'oro al festival di Cannes 2006

Regia: Ken Loach.

Cast: Cillian Murphy, Padraic Delaney, Lian Cunningham, Orla Fitzgerald.

Sceneggiatura: Paul Laverty.

Genere: drammatico.

Produzione: Pathé - Distribuzione: Bim.

Nazione: Francia, Irlanda, G.Bretagna.

KEN LOACH - FILMOGRAFIA

Kes, 1969

Family life, 1971

L'agenda nascosta, 1990

Riff Raff, 1991 (Premio Felix miglior film europeo)

Piovono pietre, 1993 (Premio speciale della giuria Cannes)

Terra e libertà, 1995, (1994 Leone d'oro alla carriera Venezia)

La canzone di Carla, 1996

Il mio amico Eric, 2009

Route Irish, 2010



IL DISCORSO DEL RE

Antonella Antonetti

Il titolo del film si riferisce al discorso che il re d'Inghilterra deve rivolgere al suo popolo, attraverso la radio, in seguito alla minaccia di invasione del suolo nazionale da parte della Germania di Hitler.

Tom Hooper, regista elegante e acuto, nel *Discorso del re* volge lo sguardo verso la monarchia Britannica, colta nel contesto drammatico della seconda Guerra mondiale.

Al centro della scena il malinconico duca di York (Colin Firth), futuro Giorgio VI, affetto da un disturbo del linguaggio e l'incontro con un logopedista australiano a cui egli si rivolge per essere curato.

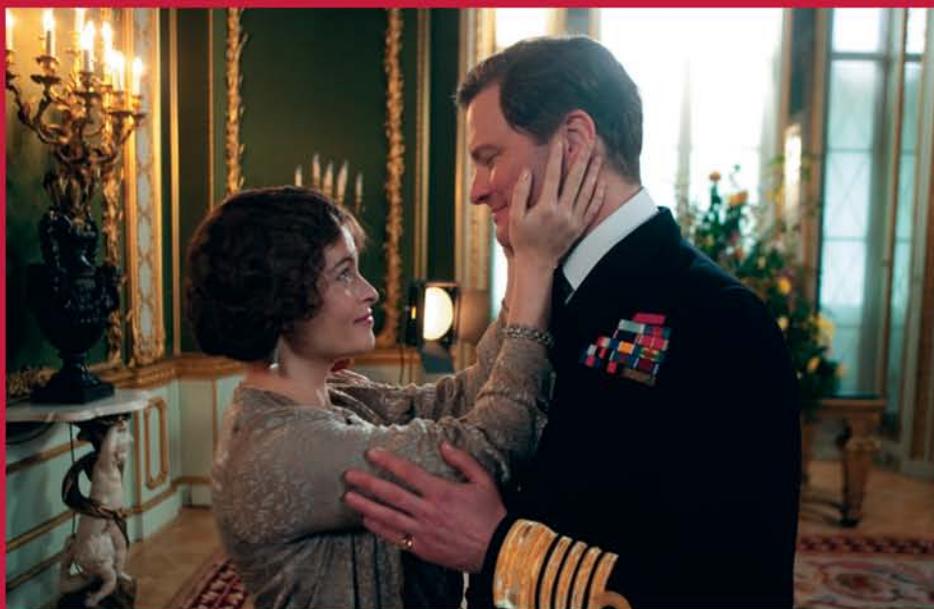
Entrambi i personaggi, pur di notevole impatto emotivo, sono disegnati con una sobrietà e un equilibrio che sono frutto di un efficace lavoro di approfondimento di regia, di sceneggiatura e di recitazione: timido, goffo il primo, ma anche altero e impulsivo; pacato, sobrio e istrionico il secondo.

Tra i due nasce un rapporto emotivo profondo che va oltre le tecniche poco convenzionali adottate dal logoterapista Lionel Logue (Geoffrey Rush) e che promuove, oltre alla risoluzione del sintomo, anche processi di crescita e di maturazione di conflitti infantili irrisolti. In tal senso il racconto del film diventa psicoanalitico, in quanto rappresenta, con sensibilità e accuratezza, la complessità dei movimenti profondi e degli scambi emotivi messi in gioco nelle relazioni umane.

Tratta dalla storia vera di Giorgio VI, la narrazione fluisce con un ritmo misurato, rigoroso senza battute d'arresto o accelerazioni, sempre diretto e sincero, emozionante. Il duca, Bertie - così lo chiamano in famiglia -, secondogenito di Giorgio V, è afflitto fin dall'infanzia da una forma di balbuzie che gli aliena la benevolenza del padre e provoca il dileggio del fratello. Fonte di angoscia sono quelle esitazioni, quei suoni prolungati, quegli inceppamenti spastici che ostacolano un eloquio fluido e ingenerano in lui un sentimento penoso di impotenza.

Il disagio di Bertie sembra collegarsi ad una relazione difficile con le figure maschili, descritte come poco comprensive e poco disponibili sul piano affettivo: un padre autoritario e irascibile, un fratello maggiore spigliato e grintoso, verso i quali egli nutre, in silenzio, sentimenti contrastanti, inconsciamente camuffati da un comportamento esteriore di soggezione e di compiacenza, che ha lo scopo di evitare un confronto diretto. La balbuzie è l'espressione, il sintomo di tale conflitto interno (rimosso). Fare il discorso del re rappresenta per lui mettersi a confronto col re-padre-fratello e assumere la responsabilità dei suoi impulsi ambivalenti di odio e amore.

L'avvento della radio, che va trasformando la politica in spettacolo, contribuisce ad accentuare le difficoltà espressive di Bertie, che si ritrova nell'impossibilità di stare al



passo con una modernità, espressa anche dalla scelta del fratello di rinunciare al trono per amore di un'americana pluridivorziata.

Il duca di York ha una moglie devota e premurosa; la macchina da presa lo coglie nell'intimità familiare come un marito affettuoso e un padre tenero di due bambine, Elisabeth, futura regina d'Inghilterra, e Margaret, quasi a sottolineare che le sue difficoltà relazionali riguardano l'area maschile.

Il regista si concentra sui vissuti interni del protagonista e segue con uno stile elegante e delicatamente ironico i movimenti emotivi che accompagnano l'instaurarsi della relazione terapeutica. Vediamo il protagonista oscillare tra atteggiamenti di arrendevolezza e di arrogante irritabilità verso il logopedista, tra il desiderio di affidarsi e la paura di abbandonare la sua regalità ingessata che lo protegge ma anche lo soffoca.

Tali contrasti sono rimarcati anche dal contrasto tra la dimora reale sontuosa e ricca e lo studio di Logue, scarno, essenziale, "semplice" come egli stesso lo definisce, uno spazio che sembra in attesa di accogliere, come a rappresentare uno spazio interno di disponibilità verso l'altro. Il terapeuta si rivolge al duca di York col diminutivo affettuoso usato in famiglia, sinceramente desideroso di stabilire con lui una comunicazione autentica, di mettersi in contatto con la sua

sofferenza; con garbo e determinazione si impegna a definire e proteggere uno spazio terapeutico, dove i ruoli e le funzioni siano ben definiti: rivendica a sé la competenza e la responsabilità di prendersi cura e riconosce all'altro il ruolo di chi è bisognoso d'aiuto, nello studio Logue è il "padre" e Bertie è il "figlio".

In compagnia e con la guida di un padre-terapeuta autorevole e affidabile Bertie va sperimentando la possibilità di vivere, nella relazione attuale col terapeuta (nel transfert), sentimenti e risentimenti antichi rivolti verso la figura paterna, che aveva dovuto reprimere nella solitudine dell'infanzia, realizzando così quella che Theodor Reik ha definito "una esperienza emozionale correttiva".

Tra esercizi muscolari, di respirazione e di parola l'eccentrico logopedista Lionel Logue sostiene e conferma il regale paziente nell'impegnativo sforzo di ricostruire la sua autostima, a riprendere in mano la sua vita, riallacciando il filo di un discorso interrotto con se stesso e col mondo esterno.

Bertie pronuncia il discorso del re, può mettersi al posto del padre, abbandonando il ruolo di figlio e Logue può chiamarlo "Maestà", riprendendo il suo ruolo di "suddito".

Il rapporto di stima e di rispetto reciproco durerà per tutta la vita. •



Il discorso del re

Regia: Tom Hopper

Sceneggiatura: David Seidler

Attori: Colin Firth, Guy Pearce, Helena Bonham Carter, Timothy Spall, Geoffrey Rush.

Fotografia: Danny Cohen.

Musiche: Alexandre Desplat.

Produzione: See Saw Films, Bedham Productions.

Distribuzione: Eagle Pictures.

Paese: Australia, Gran Bretagna.

Anno: 2010.

Durata: 111'.



QUALUNQUEMENTE

Alberto Angelini

Diomede, autore latino del quarto secolo dopo Cristo, affermava che *Satira est carmen ad carpenda hominum vitia*, ovvero che la satira serve a colpire i vizi degli uomini. Precedentemente Giovenale, intorno al primo secolo, aveva già canonizzato la satira connotandola come invettiva rivolta alla politica. È appunto in questa forma di strale contro il mondo politico, che a noi oggi, maggiormente, viene offerta su tutti i *media* possibili.

Il film *Qualunque* di Antonio Albanese costituisce un classico e potente esempio di satira politica contemporanea. È una satira diretta e tragica che, pur basata sulle gag, non impedisce la riflessione. Una poesia con funzione di invettiva.

Volgarità, machismo, gagliarda ignoranza, corruzione, erotomania e menefreghismo: questa è la ricetta programmatica con cui *Cetto La Qualunque* si candida alle elezioni comunali di Marina di Sotto, paesino nemmeno troppo immaginario della Calabria, gemellato con Weimar.

Egli è un piccolo imprenditore corrotto, depravato e ignorante che disprezza la natura, la democrazia e soprattutto le donne, di cui promette ai suoi sostenitori grande abbondanza. Nella trama del film *Qualunque*, Cetto torna in Italia dopo una lunga fuga e latitanza all'estero, in compagnia di

una bella ragazza e di una bambina. Di entrambe non rammenta il nome. Sono la sua nuova famiglia! In Italia, Cetto ritrova il suo fidato braccio destro Pino, la moglie Carmen e il figlio. Viene informato dai vecchi amici che le sue proprietà sono minacciate da una inarrestabile ondata di "legalità", che sta invadendo la zona. Alle imminenti elezioni potrebbe prevalere un "pericoloso" paladino dei diritti. Così La Qualunque, dopo una lunga e faticosa riflessione in compagnia di compiacenti ragazze decide di "salire in politica" per difendere la sua cittadina. In chiave di satira, il tema fondamentale del film è la comunicazione politica o, più esattamente, il rapporto tra *comunicazione* e *potere*; quindi anche le asimmetrie nei rapporti di potere, come conseguenza di relazioni asimmetriche sul piano della comunicazione. Cetto non promette strade e case popolari, ma sesso per tutti. È una satira radicale, che finisce per sfumare la barriera che separa l'uomo dall'animale. La Qualunque è talmente improponibile da risultare sublime. Quella idea di ragione che si fonda, appunto, sulla rimozione della dimensione fisica è, in lui, completamente assente. Pur nella modestia dell'opera si percepisce quella satira che, fuor di metafora, nacque dalla tragedia e non dimentica la sua origine.

In questa maschera, appunto anche tragica, offerta da Albanese, riconosciamo il ghigno distorto di una realtà che va oltre la fantasia. Il mondo è addirittura più brutto di quanto si possa ammettere; ma esiste sempre una speranza in quella risata che, se non ci seppellirà, potrà ripristinare il senso del ridicolo. Bisogna crederlo.

Famiglia, religione, sanità, stupro del territorio, disponibilità al clientelismo, informazione mistificata, idolatria del potere: Antonio Albanese si muove a tutto campo e, con la sensibilità che distingue la sua arte eccellente, si scatena in un corpo a corpo con i residui di civismo e cultura, di buonsenso e repulsione, perché tornino a ravvivarsi, perché resistano ostinatamente alle provocazioni contorte del suo politico sgangherato e impunito.

Il film non richiede particolari chiavi interpretative, poiché non si allontana mai dal polo dell'incredulità, evocata dall'assurdo. Ma la pretesa è diversa; vi è l'idea di una satira come strumento terapeutico per curare l'individuo dai suoi mali morali e capace di fornire al pubblico un normale sfogo per la sua indignazione rispetto ai mali sociali.

Proprio per la sua funzione sociale, volta ad emendare vizi e ad inculcare comportamenti razionali, medi e virtuosi, la satira suggerisce una sua vocazione normativa ed una affinità con la comunicazione didattica. Si avverte, in forma remota, il dilemma che pone la satira in bilico tra lo smascheramento del vizio e quelle istanze di smorzamento e pacificazione che resero il genere invisibile ad Adorno. Il riso della satira non è mai come quello carnevalesco, che nasce dalla trasgressione totale dell'impianto culturale corrente.

Anche prendendo le mosse da un film a contenuto satirico e di modeste pretese, è possibile affrontare il problema della

democrazia, dei suoi limiti e delle sue prospettive. Non serve concentrarsi sui profili istituzionali o sulle garanzie che *formalmente* descrivono la fisionomia del sistema, ma bisogna riflettere sui fondamenti costitutivi delle strutture di potere e sulla loro distribuzione disuguale all'interno della società italiana, in cui la dimensione politica è sempre riuscita ad allagare l'area dello stato e delle istituzioni.

Tuttavia, *Qualunque* non potrebbe mai essere un autocrate, un soggetto separato. Egli appare piuttosto connotato all'esistenza stessa di un universo di rapporti umani e culturali storicamente dati. Un universo dominato da asimmetrie e squilibri ineliminabili. Egli destinerebbe ad inevitabile fallimento ogni tentativo, psicologico e non, di "redenzione" individuale. L'impresa sarebbe resa fatua anche dalla perfetta sintonia del personaggio con un ambiente che è capace di accoglierlo e apprezzarlo.

Risulta di valore pedagogico la vicenda del dibattito elettorale con l'avversario, sbaragliato in virtù di una palese e iniqua faziosità del giornalista conduttore. È un piccolo, ma chiarificante, esempio di quella dittatura mediatica che ci investe ogni giorno con le trombe tonanti di una propaganda sempre più sfacciata. Nel contemporaneo caos mediatico, si assiste infatti alla scomposizione del binomio comunicativo, che si trasforma, da ideale relazione, in una altalena di editti e pettegolezzi. Il video resta comunque dominato dalla invisibilità di chi vede e dalla visibilità di chi non può vedere. Il punto di arrivo, in una società fondata sulla ricerca e sulla valorizzazione dei media, non è una dilatazione orizzontale e paritetica delle reali possibilità di comunicazione ma, all'opposto, una violenta concentrazione, che scinde e contrappone il vedere e l'esser visto.

Il limite più ovvio del film consiste, però, proprio nel tentativo di trasformare delle gag, nate in tv e vissute nei teatri, in un lungometraggio. L'incursione sul grande schermo tende così a scivolare nello schema psicologicamente rigido della maschera offerta dall'attore, malgrado la regia cerchi di smarcarsi da questa trappola, cercando di costruire, intorno a lui, degli spazi cinematografici. Vediamo, perciò, Cetto immerso nel suo ambiente, circondato dalle sue improbabili famiglie e imboccato dal suo coach elettorale, Sergio Rubini, che rinnega le origini meridionali. Con tali sostegni assume una dimensione bruciante e assai più tragica del previsto, ma sempre comica e popolare. In definitiva, il candidato saprà, certamente, rastrellare un suo solido elettorato. •

Qualunque

Regia: Giulio Manfredonia.

Sceneggiatura: Antonio Albanese, Piero Guerrera.

Attori: Antonio Albanese, Sergio Rubini, Lorenza Indovina, Nicola Rignanese, Davide Giordano, Luigi Maria Burrano, Alfonso Postiglione, Veronica Da Silva, Salvatore Cantalupo, Antonio Gerardi, Asia Ndiaye, Maurizio Comito, Massimo Cagnina, Livia Vitale, Massimo De Lorenzo, Antonio Fulfaro, Sebastiano Vinci, Manfredi S. Perrotta, Mario Cordova.

Fotografia: Roberto Forza.

Montaggio: Cecilia Zanuso.

Musiche: Banda Osiris.

Paese: Italia 2011.

Genere: Commedia.

Durata: 96 Min.



UTOPIA E POLITICA

San Michele aveva un gallo

Antonella Dugo

Un giorno di marzo del 1875, una dozzina di anarchici internazionalisti del gruppo "Pisacane" tentano l'assalto ad un antico borgo italiano, nella speranza di provocare la rivolta degli abitanti con l'azione e la "propaganda di fatto". Giunti armati nella piazza deserta, i paesani sono tutti in chiesa spaventati, entrano nel municipio, espongono la bandiera, defenestrano carte e documenti, (il potere è burocrazia, la burocrazia è contro il popolo), sfondano la porta di un granaio e vorrebbero che gli abitanti se ne appropriassero. Arrivano i soldati che li arrestano e nello scontro ne uccidono due. La rivolta è fallita, il capo del gruppo, Giulio Manieri, viene condannato all'ergastolo e passerà 10 anni in carcere in completo isolamento. Questa la prima parte-antefatto del film. Nella seconda parte, la più bella ed interessante, vediamo il protagonista G.M., che in carcere cerca di affrontare la difficile prova contro l'abbruttimento e la perdita di qualsiasi dignità, rimanendo strenuamente attaccato alle proprie idee, convinto sempre di più che siano vere, giuste e realizzabili. Sublimando tutti i suoi bisogni e la disperazione, si costruisce un mondo immaginario dove i suoi ideali trovano condivisione e realizzazione. Qui, gli autori affrontano il tema del film, quello della lotta rivoluzionaria, attraverso l'analisi di un solo personaggio, isolato e staccato dal contesto, la prigionia come metafora, ed entrano nella mente e nell'anima del protagonista che ci rappresenta teatralmente il dramma esistenziale dell'intel-



lettuale-rivoluzionario, in un continuo monologo con se stesso, o con i suoi simili, ipotizza "un mondo diverso "... in cui le caratteristiche più intollerabili risultino eliminate e sostituite da altre caratteristiche consone ai propri desideri" (Freud, *Il disagio della civiltà* pg 573). L'intellettuale rivoluzionario compie una trasformazione delirante della realtà, unico vero nemico, nell'intima certezza che rinunciando ai suoi desideri, privilegi di casta, piaceri della vita, sessualità, successi professionali, si libererà dei sensi di colpa e realizzerà la soddisfazione narcisistica di potersi ritenere superiore agli altri. Dopo 10 anni di isolamento, il protagonista viene trasferito in carcere nei pressi di Venezia. Durante il viaggio in barca nella laguna, incontra un'altra barca dove si trovano dei condannati politici di diverso credo: socialisti marxisti. L'incontro ed il dialogo con questi prigionieri segnerà la fine per il Manieri.



Diversamente dalle sue aspettative, viene trattato con ironia, insofferenza e senso di superiorità. Gli dicono che le sue idee non solo sono superate, ma sono state dannose. La loro attuale teoria rivoluzionaria è quella giusta perché si basa su un'analisi socio-economica: il marxismo, che fonda la rivoluzione sul proletariato urbano di nuova formazione e non più sui contadini. I proletari presa coscienza del loro sfruttamento si ribelleranno. Manieri non regge all'accusa di fallimento e si getta nella laguna. "... chi in una rivolta disperata imbrocca tale cammino verso la felicità, non ottiene di regola nulla: la realtà si dimostra per lui troppo forte ed egli diventa un pazzo che non riesce a realizzare il suo folle desiderio..." (Freud, idem)

L'idea del film nasce da un racconto di Tolstoj *L'umano e il divino* dove si racconta una storia analoga. Ma credo che l'intento del film sia quello di trattare un tema che si stava imponendo in quegli anni, il tema cioè della lotta armata negli anni '70. Il film, è del 1972, quando in Italia scemato il movimento del '68 che, ricordo brevemente, aveva la caratteristica di essere un movimento di massa, che auspicava cambiamenti pacifici rivendicando la libertà di espressione intellettuale e sessuale contro l'autoritarismo dello stato e della religione, e soprattutto maggiore spazio politico ed economico per la piccola borghesia emergente che trovava un forte ostacolo nella classe alto borghese dominante, i baroni ed i padroni. Finito il '68, cominciano a formarsi gruppi extra parlamentari, che operano anche in clandestinità, con intenti dichiaratamente

eversivi "lo stato si abbatte non si cambia" e che utilizzando modelli esterni: la Cina, Cuba, il Vietnam, si distaccano dalla realtà italiana, dal suo passato, costruendo un dover essere avulso dalla realtà. Di questo parlano a mio avviso i Taviani dando un'interpretazione riuscita di quanto stava accadendo. È uno di quei casi in cui l'arte si fa interprete ed anticipa la realtà (il 3 marzo 1972 primo sequestro BR) Il film ebbe poca diffusione ma fu considerato un capolavoro. Infine una notazione sul titolo *San Michele aveva un gallo*. La scena di apertura del film ci mostra un bambino che viene chiuso in uno stanzino in punizione, e qui il bambino spaventato ed umiliato, per farsi coraggio, canta la filastrocca di San Michele aveva un gallo, bianco, rosso verde e giallo..."di fronte all'impotenza infantile e dalla conseguente nostalgia del padre nasce il bisogno di religione (illusione) contro l'angoscia di fronte allo strapotere del fato" (Freud, *Il disagio della civiltà*). •

San Michele aveva un gallo

Regia: Paolo e Vittorio Taviani.

Anno: 1976.

Cast: Giulio Brogi, R. Scarpa, V. Fantoni, V. Ciuffini, C. Brun.

Genere: Drammatico-politico.

Sceneggiatura e soggetto: P. e T. Taviani, tratto dalla novella di L. Tolstoj "Il divino e l'umano".

Produzione: Ager film e Rai TV.

WE WANT SEX (EQUALITY)

Cecilia Chianese



Scegliendo di cambiare il titolo originale del film di Nigel Cole dal ben più pertinente *Made in Dagenham* in *We want sex*, le intenzioni risultano chiare: vendere al pubblico italiano un prodotto camuffato, indurlo ad andare al cinema con la speranza di vedere un bel filmetto leggero dal possibile sfondo sexy...una specie di *Vacanze di Natale* all'inglese, per intenderci.

Non a caso nella locandina italiana non è stato tralasciato di mettere l'immagine dell'alta e bionda Rosamund Pike, una delle protagoniste del film, e di sicuro la più attraente.

Purtroppo per lui però chiunque sia andato al cinema stuzzicato puramente dal titolo e ignorando la trama, sarà rimasto deluso, ritrovandosi di fronte ad una storia diversa da quella

che si lascia furbescamente intendere, e specialmente ad un gruppo di donne meno "sexy" e più reali di quelle che troppo spesso siamo abituati a vedere.

Questo perché *Made in Dagenham* è sì una commedia, ma principalmente un documento storico, e ci presenta la vicenda di 187 operaie della Ford nell'Essex, che nel 1968, costrette a lavorare in condizioni tremende, ed essendo per di più considerate operaie non qualificate (e pertanto meno pagate dei colleghi maschi), decidono di dar via ad uno sciopero che porrà le basi per la legge sulla parità dei diritti e di salario tra uomo e donna.

Diventato famoso in Italia grazie a una commedia esilarante e spensierata come *L'erba di Grace*, con *Made in Dagenham* Nigel Cole sembra essersi posto un difficile traguardo: come mantenere l'ironia dei successi passati, impiantandola in un contesto complesso e a tratti tragico come quello delle lotte sindacali e del disagio sociale della classe operaia inglese?

Il compromesso è difficile da rendere, e a parte alcune scene brillanti, Cole sacrifica un po' della freschezza e della leggerezza delle sue precedenti opere, a favore di un linguaggio semplice e pulito, col quale ci racconta, senza enfasi e sottolineature melodrammatiche, le vicende di questo coraggioso gruppo di donne.

Ed è proprio grazie a questa scelta stilistica, a mio parere, che il film risulta nel complesso piacevole da vedere, quanto essenziale nel messaggio che trasmette.

Protagonista della storia, e suo malgrado leader delle scioperanti, è Rita O'Grady, interpretata dalla bravissima Sally Hawkins (magistrale anche in *Happy go lucky* di Mike Leigh).

La Hawkins è particolarmente efficace nel far risaltare tanto la fragilità e il timore quanto la forza e la tenacia del suo personaggio, che intraprende un percorso di graduale presa di coscienza dei diritti propri e della comunità di donne alla quale darà voce.

Se all'inizio del film non è in grado di reagire all'umiliazione inflittale da parte di un maestro razzista e violento che sottoponeva il figlio a punizioni corporali, adducendo come scusa che "gli studenti delle case popolari erano i più distratti ed indisciplinati", man mano che la storia si sviluppa la rabbia di Rita si incanala e si esprime attraverso un'insospettata capacità oratoria, e pur facendo ancora trasparire emozione nella voce tremante, i suoi discorsi si fanno sempre più decisi, tanto da lasciare addirittura senza parole i rappresentanti sindacali ed i manager della Ford (tutti uomini naturalmente) che all'inizio di un colloquio non l'avevano minimamente presa in considerazione.

Accanto a Rita ci sono le sue amiche e colleghe, che le rimarranno solidali nonostante le vicissitudini, e c'è il leader sindacale Albert Passingham (interpretato da un bravissimo Bob Hoskins), l'unico uomo ad essere sin da subito e senza esitazione dalla parte delle operaie.

Sul fronte opposto infatti Rita e le altre si ritroveranno ad affrontare una comunità intera di uomini, dai dirigenti della Ford a una larga parte del sindacato, fino ai loro stessi colleghi e mariti, nient' affatto disposti a lasciar perdere il loro status quo ed a concedere che le donne prendano loro stesse potere decisionale e dimostrino di essere perfettamente in grado di autorappresentarsi.

Quello che Cole efficacemente descrive è quindi la forza della solidarietà femminile, unica arma che queste donne hanno per riscattarsi da un ruolo subalterno, e che serve come stimolo per superare addirittura le rigide barriere delle differenze tra classi.

Sostegno e conforto inaspettatamente arrivano quindi da parte della moglie di uno dei dirigenti della Ford, che con un discorso a mio parere emozionante incoraggia Rita a portare avanti la sua battaglia, facendole capire che a quel punto la posta in gioco non è più "semplicemente" una parificazione salariale, ma il ruolo stesso delle donne, stanche di veder



mortificato il loro orgoglio e la loro dignità.

Sembra chiaro quanto nello squallore dell'Italia di oggi un film come questo assuma un valore particolare.

Quello che Federico Rampini definisce "il più efficace manifesto anti - Marchionne che ci sia in circolazione", alla luce degli eventi di questi mesi e questi anni viene visto da noi italiani più come una fiaba, con il suo finale felice, che come una possibile realtà. •

Made in Dagenham (Titolo originale)

Origine: Gran Bretagna.

Anno: 2010.

Durata 113'.

Regia: Nigel Cole.

Con: Sally Hawkins, Bob Hoskins, Miranda Richardson, Geraldine James, Rosamund Pike, Kenneth Cranham, Noah Taylor, Rupert Graves.

AMORE E GUERRA (Love and Death)

Giurita Zoena



[...] lo Stato ha interdetto al singolo l'uso dell'ingiustizia, non perchè intenda sopprimerla, ma solo perchè vuole monopolizzarla, come il sale e i tabacchi.

Lo Stato in guerra ritiene per sé lecite ingiustizie e violenze che disonorerrebbero l'individuo singolo.

S. Freud, *“Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte”* (1915), OSF, Boringhieri, 3, pag 127, n° 8.

Ispirato ironicamente al romanzo di Tolstoj *Guerra e pace*, la commedia *Amore e guerra* (1975) del regista e sceneggiatore Woody Allen rivisita, come già si evince dal titolo tanto evocativo, i misteri più grandi con cui l'essere umano è costretto a cimentarsi nel corso della propria vita, quello dell'amore e quello della distruttività della morte.

“Come mi sono messo in questa situazione, non lo capirò mai. Assolutamente incredibile! Essere giustiziato per un crimine che non ho mai commesso. Ma in fondo non siamo tutti su una stessa barca? Non è così per tutta l'umanità? Tutti alla fine vengono giustiziati per un crimine che non hanno mai commesso. La differenza è che nessuno sa precisamente quando se ne va”. Attraverso la tragicità, di cui “l'ironia alleniana” si fa efficacemente portavoce, queste parole, pronunciate dal protagonista Boris Grushenko (interpretato dallo stesso Allen), e con le quali la pellicola si apre, esprimono la triste e forse bizzarra percezione che ciascun uomo ha quando, di fronte alla propria morte, sperimenta se stesso alla stessa stregua di un condannato che, innocente, espia una colpa che sa di non aver commesso.

Quella stessa morte che la religione individua come la conseguente punizione per la colpa primordiale di Adamo ed Eva che, osando trascendere la propria finitudine di creatura, hanno desiderato separarsi dal Creatore per prenderne il posto e divenire gli unici artefici della propria esistenza.

L'interrogativo sull'amore e la paura della morte rappresentano, dunque, il *fil rouge* della pellicola. Fulcro della matura riflessione del regista sono proprio i concetti di ἔρως (eros) e θάνατος (thanatos), verso i quali già il pensiero filosofico classico aveva orientato la propria dissertazione, e che Freud, condividendo il pessimismo schopenhaueriano, riprese in *Al di là del principio di piacere* (1920) per descrivere, in maniera tanto suggestiva, la drammatica dialettica pulsionale che caratterizza gli aspetti psichici e biologici che governano l'essere umano.

Come, secondo la teoria dualistica freudiana, le pulsioni di vita che animano l'uomo sono contrapposte ab origine alle pulsioni distruttive, che trascinano ogni sforzo vitale verso il nulla e la quiete della morte, così in *Amore e guerra* il regista ripropone il contrasto tra gli sforzi compiuti dalla civiltà occidentale per raggiungere il benessere ed il progresso, e gli impulsi di devastazione e rovina che scaturiscono dalla violenza della guerra.

Il protagonista, che vive nella Russia del XIX secolo, è un uomo molto particolare. Intellettuale, goffo e poco avvenente, Boris Grushenko fatica a reggere il confronto con i due fratelli, senz'altro più valorosi e sicuri di sé, ma completamente analfabeti e da lui ritenuti, in linea evolutiva, di sicuro più vicini all'uomo di Neanderthal che ai Sapiens. Il rapporto con la fratria lascia intravedere sullo sfondo l'esistenza di una primitiva invidia per il possesso e l'amore della madre, una donna poco amorevole e castrante nei confronti di Boris, invidia esacerbata efficacemente dalla battuta del protagonista che, descrivendo il suo legame con il fratello Ivan, sostiene di volergli bene *come Caino amava Abele*.

Le mire espansionistiche di Napoleone, che vuole annettere al proprio impero le grandi potenze europee, e le terribili aspettative dei genitori e della comunità civile, che condannano la codardia del pacifismo proclamato da Boris, costringono l'uomo ad arruolarsi nell'esercito per combattere nella difesa della Madre Russia. In guerra egli avrà l'opportunità di sperimentare l'assurdità della violenza scaturita dall'intento, seppur legittimo, di fermare l'invasore, preservare i confini della propria terra, tutelando i propri costumi e le proprie tradizioni.

L'umorismo di Allen, pur riducendo apparentemente la motivazione dei soldati all'intento di impedire ai francesi di portare in Russia la loro discutibilissima e poco apprezzata cucina, è strumento cinematografico immediato e diretto, che aiuta lo spettatore ad entrare in contatto subitaneamente con gli aspetti più folli e scissi della guerra. Inoltre le musiche del compositore russo Sergej Prokofiev, che accompagnano con solennità lo snodarsi della narrazione, a volte stridendo con la comicità verbale utilizzata dal regista, evidenziano il paradosso della condizione umana, rievocando la gravità di quegli accadimenti di fronte ai quali l'uomo si scopre, suo malgrado, impotente.

Boris sembra essere a suo agio soltanto quando è coinvolto insieme alla bellissima, e complicata, cugina Sonja (Diane Keaton) in *discorsi profondi*, intellettualmente vivi, fecondi e stimolanti. I dialoghi, dall'andamento incalzante, evidenziano un climax di argomentazioni che continua fino al parossismo, addirittura fino all'incomprensibilità, mettendo in luce l'impossibilità del pensiero umano di circoscrivere concetti molto complessi in definizioni esaustive.

I due s'interrogano sull'esistenza di Dio, sull'immoralità dell'omicidio e sugli aspetti soggettivi dell'etica; e sarà proprio il dubbio da cui Boris viene colto quando deve scegliere se uccidere Napoleone, impedendogli di portare morte e distruzione nell'intera Europa, o risparmiargli la vita in virtù del rispetto di ogni esistenza, che gli sarà fatale.

La visione pessimistica del protagonista, secondo cui la vita e la natura sarebbero *un enorme ristorante*, in cui l'animale più grosso mangia il più piccolo, e la prospettiva di Sonja, per la quale *amare è soffrire, non amare è soffrire e soffrire è soffrire*, ricalcano il turbamento e l'inquietudine dell'uomo quando vede il proprio progresso intellettuale e civile messo fuori gioco dalla violenza della stessa civiltà che gli impone di adeguarsi alla morale e reprimere i propri impulsi aggressivi.

L'incapacità di Boris di adattarsi a questo paradosso della civiltà richiama, a mio avviso, l'inettitudine nevrotica di Zeno Cosini, protagonista de *La coscienza di Zeno* del nostro Italo Svevo, che si erge ad imago dell'uomo post-moderno, che prende coscienza del fatto che la propria patologia non riguarda esclusivamente la propria persona, ma è il prezzo che l'intera umanità paga al processo di incivilimento. •

Love and death (titolo originale)

Origine Usa/Francia 1975.

Durata 85'.

Scritto e diretto da Woody Allen.

Ispirato liberamente al romanzo di Lev Tolstoj *Guerra e Pace*.

Con Woody Allen, Diane Keaton, Jessica Harper. Casting Juliet Taylor.

Prodotto da Charles H. Joffe.

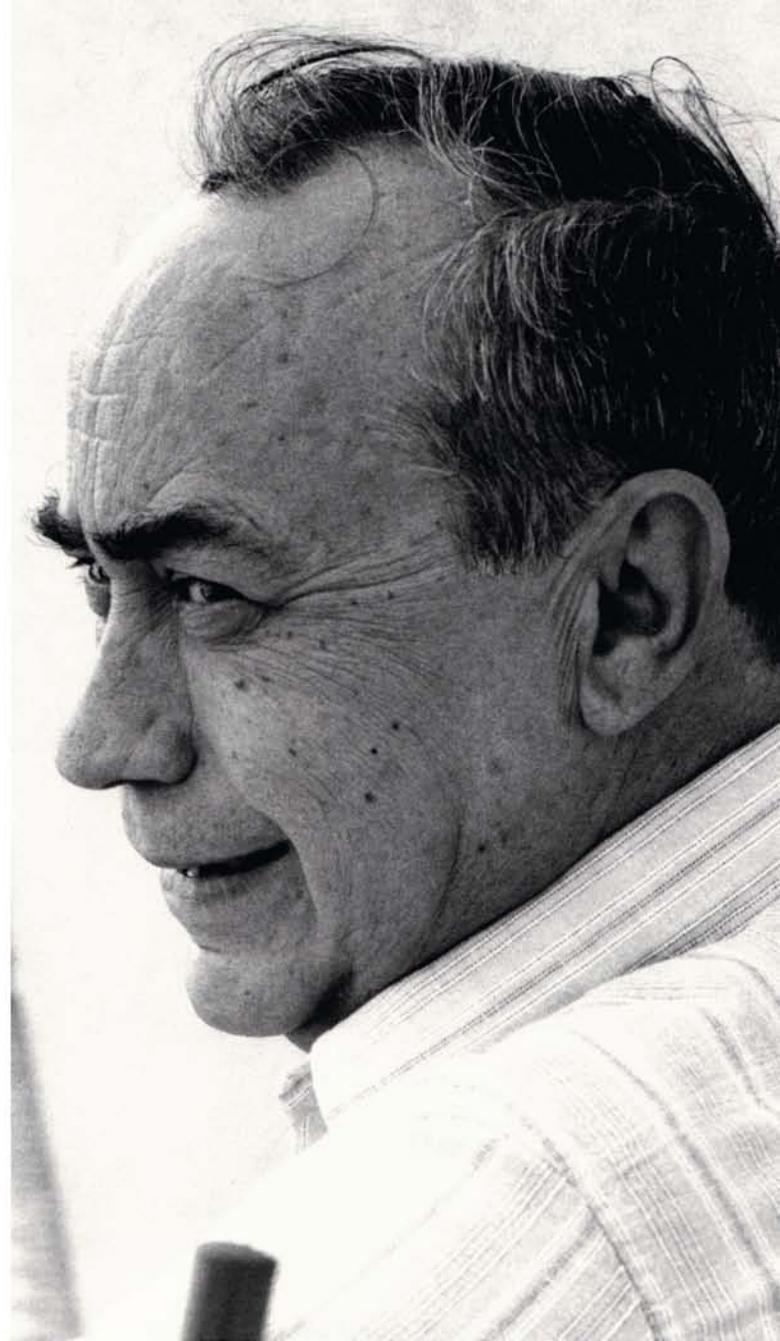
Produzione e distribuzione United Artists.



IL GIORNO DELLA CIVETTA

Anna Maria Sciascia

Il giorno della civetta è, tra i libri che mio padre ha scritto, per me il più evocativo. Quando lo rileggo o mi capita di rivedere il bel film di Damiani con Claudia Cardinale e Franco Nero o di assistere ad una rappresentazione teatrale che da quel racconto è stata tratta, la mia memoria immancabilmente va ad un anno e ad un luogo: l'anno è il 1960 e il luogo è quello delle vacanze estive: contrada Noce, territorio di Racalmuto, provincia di Agrigento. E il ricordo muove sempre dalla vecchia casa di pietre e gesso a due piani, due piccoli vani sotto e due sopra con un minuscolo gabinetto; addossata a questa costruzione una casupola, con un ingresso a parte per la cucina e il forno a legna. Siepi di ficodindia circondavano questo semplice e rustico insieme e, a pochi metri, un prugno e un mandorlo intrecciavano i loro rami creando una sorta di capanna alla cui ombra trovava riparo, su un tavolo decrepito e traballante ricoperto da una tovaglia di plastica "americana", un rigoglioso vaso di basilico. Accanto al tronco del prugno vi era una grande gabbia di legno dove galli e galline, attirati da una scodella piena di un impasto di crusca e acqua, si rifugiavano al tramonto dopo aver razzolato tutto il giorno in piena libertà. Sotto il mandorlo, invece, su una sedia sgangherata stava una piccola pila dove quotidianamente mi deliziavo a lavare la biancheria. Non c'era l'energia elettrica in quella contrada e l'acqua veniva portata a dorso di mulo, tutto apparteneva ad un mondo arcaico e remoto e quelle vacanze, in realtà scomode, erano allora per me, e ancora di più lo sono nel ricordo, felicità assoluta. Quasi tutti i libri di mio padre sono stati scritti in quel luogo e sono come conaturati ad esso. Mio padre aveva l'abitudine di scrivere solo al mattino, fino alle undici, in una delle camerette al piano di sopra: la macchina da scrivere appoggiata ad un tavolo di fattura piuttosto dozzinale ricoperto



da una tovaglia di un colore, di una trama e con un disegno così particolari da rendere l'insieme sobrio ed elegante. I fiori, gelsomini o magnolie, non mancavano mai su quella accomodata scrivania che resta per me la più poetica e artistica che mio padre abbia mai avuto. In quella stanza, che era l'unica dotata di un balconcino da dove si vedeva il grande pino e la casa-castello della villa dei "Matrona" (nella casa più grande che mio padre ha fatto costruire nel 1974 ha voluto che dalla finestra del suo studio si vedesse lo stesso panorama), dormivamo io e mia sorella e così ogni giorno al momento del riposo pomeridiano entrambe ci precipitavamo a leggere le pagine nuove: era il nostro romanzo a puntate. Quell'anno l'estate era particolarmente afosa: interminabili giornate assolate in attesa dei sospirati momenti della sera quando tutta la famiglia si riuniva all'aperto a fare conversazione fino a tarda sera, il canto lento e accorato di Tanu o il lamento triste di 'gnura Turidda che solitaria andava nel buio con la quartara in testa a pigliare l'acqua o il latrato rabbioso di "Barruggieddu". Ed è proprio questo cane terribile che,



con il suo aspetto e con il suo nome ha ispirato due pagine di quel libro: una profonda riflessione che partendo dall'origine etimologica di quell'appellativo "Barruggieddu" cioè "Bargello", capo degli sbirri, altrimenti denominati cani della legge, giunge infine, attraverso il ricordo dei domenicani, chiamati cani del Signore, all'Inquisizione. Ospite assiduo della nostra nitida ed essenziale casetta era, insieme alla famiglia, l'allora maggiore dei carabinieri Renato Candida che aveva da poco pubblicato un libro: *Questa mafia*. Molto di Renato Candida è nel personaggio del capitano Bellodi, anche se così scrive Francesco Merlo nella splendida prefazione all'edizione speciale per il Corriere della sera de *Il giorno della civetta*: "Bellodi dunque non è, come spesso si dice in letteratura, un personaggio realmente esistito, ma è una folla di personaggi che realmente esisteranno, non è ispirato ma ispiratore, è tutti gli eroi antimafia che l'Italia ha conosciuto" e più avanti continua: "Il giorno della civetta è stato il Sessantotto, quel che di Sessantotto poteva esserci in Sicilia, Il sessantotto siciliano che ha cambiato il mondo." Nel periodo che intercorre tra la prima rappresentazione teatrale di quel testo del 1963, anno in cui ancora era pericoloso parlare del legame tra mafia e politica e l'edizione cinematografica del 1967, il modo di pensare e di vedere era notevolmente cambiato e quel film non solo ha avuto e continua ad avere un grandissimo successo, ma con la sua larga diffusione, ha veramente contribuito a cambiare la mentalità degli Italiani e dei Siciliani in particolare. Mio padre, nella nota finale del libro scriveva: "gli Stati Uniti d'America possono avere, nella narrativa e nei films, generali imbecilli, giudici cor-

rotti e poliziotti farabutti. L'Italia non ne ha mai avuti, non ne ha, non ne avrà mai." Quel film invece, fedele al libro nella sostanza e nel messaggio finale, è stato il primo di una serie in cui puntualmente vengono smascherate personalità politiche o istituzionali. Naturalmente, mentre era semplice far vivere nella versione cinematografica i due antagonisti Don Mariano Arena capomafia e il capitano Bellodi onesto e acuto servitore della legge, difficile era rendere quest'ultimo in tutta la sua complessità di personaggio letterario, modello di coraggio e umanità che pensa con i versi di Bertolucci e ha letto Quasimodo.

Quando mio padre, che pensava che ogni buon film deve avere una sua autonomia rispetto al testo letterario, ha visto il film è uscito dalla sala sorridente e compiaciuto con un unico appunto: Lee J.Cobb aveva, ai suoi occhi, un aspetto troppo americano. •

Il giorno della civetta

David di Donatello ai protagonisti, Targa d'oro alla regia

Regia: Damiano Damiani, soggetto Leonardo Sciascia,

Sceneggiatura: D. Damiani, U.Pirro.

Cast: Franco Nero, Claudia Cardinale, Lee J. Cobb,

Serge Reggiani.

Musiche: Giovanni Fusco.

Genere: drammatico

Durata: 112'.

Anno: 1968.

nel film

UN RISORGIMENTO AL FUTURO

“Noi credevamo” di Mario Martone

Pia De Silvestris e Marco Galeazzi





Il dibattito sulle celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia ha – come era prevedibile – visto prevalere l'uso politico della storia su quello pubblico, che studiosi come Gallerano auspicavano e sostenevano. La querelle politica, spesso reativa se non deprimente, ha fatto premio sul valore unificante e non agiografico di quella data e del suo senso nazional-popolare, nell'accezione gramsciana.

Da un lato circolano letture filologiche discutibili. Si pensi al giudizio di Alberto Mario Banti che, con chiose e osservazioni valide linee di principio, ha definito la “lezione storica di Benigni” come l'espressione di una deriva nazionalistica, contagiosa per la sinistra, per sua natura fondata sull'internazionalismo e sui valori dell'illuminismo.

Dall'altro, è possibile registrare, nella storiografia e nelle varie forme d'arte, un fraintendimento del Risorgimento e del processo di unificazione nazionale, legato a nostro giudizio, al condizionamento del presente, alla drammaticità della situazione del paese.

In tale temperie, *Noi credevamo* di Mario Martone è ispirato da un intento nobile e ambizioso: quello di ricostruire, in meravigliosi interni e attraverso magistrali interpretazioni, il dibattito che precedette e preparò il 1861, riportando alla luce figure rilevanti, da Carlo Poerio a Cristina Trivulzio di Belgiojoso. Con la volontà di cercare e denunciare le “radici malate” di un albero che comunque fu piantato. Ma uscendo dalla sala in cui il film veniva proiettato abbiamo avuto netta la sensazione che il Risorgimento non fosse quello, o solo quello. Che a realizzarlo fu certo una minoranza, descritta come lontana, culturalmente e fisicamente, dal popolo. Ma che anche una parte non irrilevante di esso, sentisse come proprio l'obiettivo di riunire la nazione. Sappiamo che Crispi sarebbe divenuto un uomo politico autoritario, responsabile di disastri e di repressioni durissime. E non ignoriamo certo la lettura acutissima che del Risorgimento ha dato Gramsci. Ma il “blocco agrario industriale”, che fu l'artefice della nascita dello stato nazionale, imponendo costi assai pesanti alle popolazioni del mezzogiorno, non permette di porre l'accento solo sul *Sangue del sud*, di cui parla in un suo recentissimo libro Guerri. La conquista da parte dello stato sabaudo

può far dimenticare l'esito decisivo dell'unificazione amministrativa, economica, culturale? Dal volume di Guerri, così come dal film di Martone, se ne dovrebbe concludere che l'azione della classe di governo erede di Cavour fosse, in buona sostanza, speculare agli esiti nefasti e repressivi della dominazione borbonica.

Vi è forse la traccia, più o meno consapevole, del secessionismo leghista, che sottolinea solo gli esiti negativi di quel processo, rimuovendone le innegabili conquiste?

Sia per Martone, sia per Banti, ci pare che vi sia un limite di fondo nel loro metodo e nella loro lettura. Per quanto riguarda quest'ultimo, parafrasando Carlo Ginzburg, riteniamo che siano diversi i compiti dello storico e quelli dell'attore.

Benigni non ha voluto fare nessuna lezione di storia, ma solo suscitare emozioni. E lo ha fatto benissimo. Se la sua *performance* e il canto sommesso dell'inno di Mameli è andato al cuore di molti giovani (di ciò abbiamo avuto conferma), l'attore toscano ha saputo incarnare la categoria nazional-popolare e stimolare uno spirito pubblico di cui oggi si ha un grande bisogno. Con buona pace della corporazione degli storici accademici.

Per il tentativo incompiuto, secondo noi, del regista, diremmo che ha fatto proprio il mito della rivoluzione tradita, che sarebbe stato riproposto dopo il 1945, ancora una volta rimuovendo un momento alto e collettivo della storia di un'Italia divisa per secoli.

Da questo punto di vista, alcuni momenti de *Il gattopardo* (pensiamo al colloquio tra l'emissario sabaudo e il principe di Salina e al modo in cui ebbero luogo, nelle varie regioni e stati preunitari i plebisciti, che suscitano l'entusiasmo di Calogero Sedara e fanno infuriare Serge Reggiani: “se tutti hanno votato per l'unificazione, dove è finito il mio voto?”) ci pare abbiano colto più in profondità una pagina di storia, che peraltro è lontanissima – come ha notato De Luna – dalle istanze e dalle prospettive della società italiana, soprattutto i giovani, alle prese col futuro che sembra negare loro ruoli, speranze, responsabilità dirigenti.

L'affresco di Martone è suggestivo, ma come *Il resto di niente* sulla sventurata rivoluzione napoletana del 1799, sono sempre i forti dislivelli culturali le cause delle nostre sconfitte e le vere ragioni a chi possono essere addebitate se non agli intellettuali stessi? •

Noi credevamo

Origine: Italia 2010.

Regia Mario Martone.

Tratto dall'omonimo romanzo di Anna Banti.

Sceneggiatura: Giancarlo De Cataldo e Mario Martone.

Con: Luigi Lo Cascio, Valerio Binasco, Luigi Pisani, Francesca Inaudi, Luca Zingaretti, Toni Servillo, Andrea Renzi, Renato Carpentieri, Ivan Franek, Michele Riondino, Anna Bonaiuto, Roberto De Francesco, Fiona Shaw, Luca Barbareschi, Edoardo Winspeare.

Produzione: RaiCinema.

Distribuzione: 01 Distribution.

Durata 185' (versione integrale 204').

DI STORIA E DI POTERE. LA TRILOGIA DI SOKUROV

Denis Brotto



«Il nostro compito non è di giudicare, ma di capire»
(Aleksandr Sokurov)

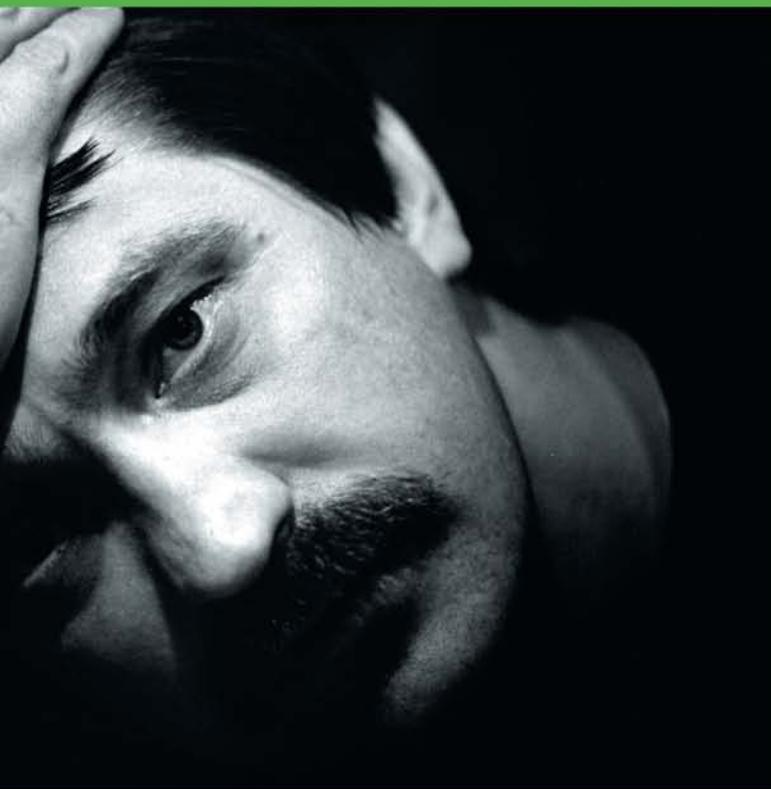
Storico di formazione, prima ancora che regista, Aleksandr Sokurov ha dedicato ai temi della storia e del potere una intensa ed accorta trilogia, legata a doppio filo con il passato recente della Russia. Le figure storiche narrate nei film si rivelano come altrettanti simboli dell'evoluzione avvenuta nel corso del Novecento in Russia. Hitler, simbolo del nazismo tedesco, è raccontato in *Moloch* (1999) nei mesi che precedono l'attacco all'Impero sovietico; a Lenin, artefice della Rivoluzione d'Ottobre, viene dedicato *Taurus* (2000), sorta di canto del cigno per colui che ha lasciato un segno così profondo nel suo paese; Hiro-Hito, alleato di Hitler e simbolo del Giappone imperiale, è infine mostrato da Sokurov ne *Il sole* (2005). Se il richiamo a Lenin risulta immediato, Hitler ed Hiro-Hito rievocano una fase storica ben precisa dei loro rispettivi paesi, Germania e Giappone; geograficamente agli antipodi, sono questi i due stati che hanno confinato la Russia nel cuore del secondo conflitto mondiale.

Storia e potere dunque. Nelle opere di Sokurov questi aspetti sono presenti per mezzo di documenti scritti, materiali d'archivio, lettere private, atti, comunicazioni ufficiali. Ma ciò che si staglia in modo evidente delle figure narrate è il carattere privato, intimo, riservato sul quale Sokurov ripone il proprio sguardo. Ad essere noto di questi personaggi era soprattutto l'aspetto pubblico, quello esultante, esibito di fronte alle piazze, attraverso i media. Sokurov mostra invece il lato nascosto, recondito del potere, aperto per una volta all'occhio dello spettatore.

Attraverso la trama dettata dal quotidiano, Sokurov riesce però a mettere in luce anche la dimensione ripugnante che la

“bellezza del potere” può assumere. *Moloch* rivela appieno il senso di superiorità che contraddistingue l'uomo prima del suo declino. L'avidità di Hitler, l'idea di egemonia che lo pervade sono autentiche minacce, segni premonitori di quanto di lì a poco accadrà. *Moloch* rappresenta il dietro le quinte della vita di Adolf Hitler e di Eva Braun. Sokurov racconta due giorni della vita del Führer al castello di Berghof, nel 1942, nel mezzo della sua ascesa al potere, quando ancora la tragedia non si è compiuta. La Storia rimane alle porte del castello, trovando spazio solo attraverso alcune sequenze di cinegiornali (*Die WochenSchau*) tra cui Hitler assieme a Goebbels. Eppure quella che viene raccontata è una lunga successione di moniti, di avvertimenti, di piccoli segnali di una fine imminente. Hitler che balla con un sorriso estasiato, Hitler che parla dei cambiamenti climatici avvenuti in Italia grazie ai nuovi boschi piantati da Mussolini. Nessuno osa contraddirlo o ridere di fronte alle sue parole. Nessuno si permette di rendere ridicolo il “genio” del Führer. La sua follia è scambiata per desiderio di rivalsa. Un'intera nazione arriva ad identificare in lui la propria sete di vendetta. Hitler ha incarnato quel senso di rivalsa che si propagava nella Germania di allora, sino a divenire egli stesso quel desiderio di vendetta. E fa riflettere, a tal proposito, la concomitanza semantica del termine tedesco *Gewalt*, traducibile al tempo stesso sia come potere che come *violenza*. Un concetto ambivalente impersonificato in modo unitario proprio dalla figura di Hitler.

Accanto al Führer, Sokurov sottolinea, sin dalle immagini iniziali, il ruolo di Eva Braun. La solitaria figura di Eva, nuda e in piedi sul cornicione del castello, sembra chiedersi compiaciuta come sia stato possibile, in così poco tempo, creare un tale distacco tra sé e gli altri esseri umani. Un senso d'on-



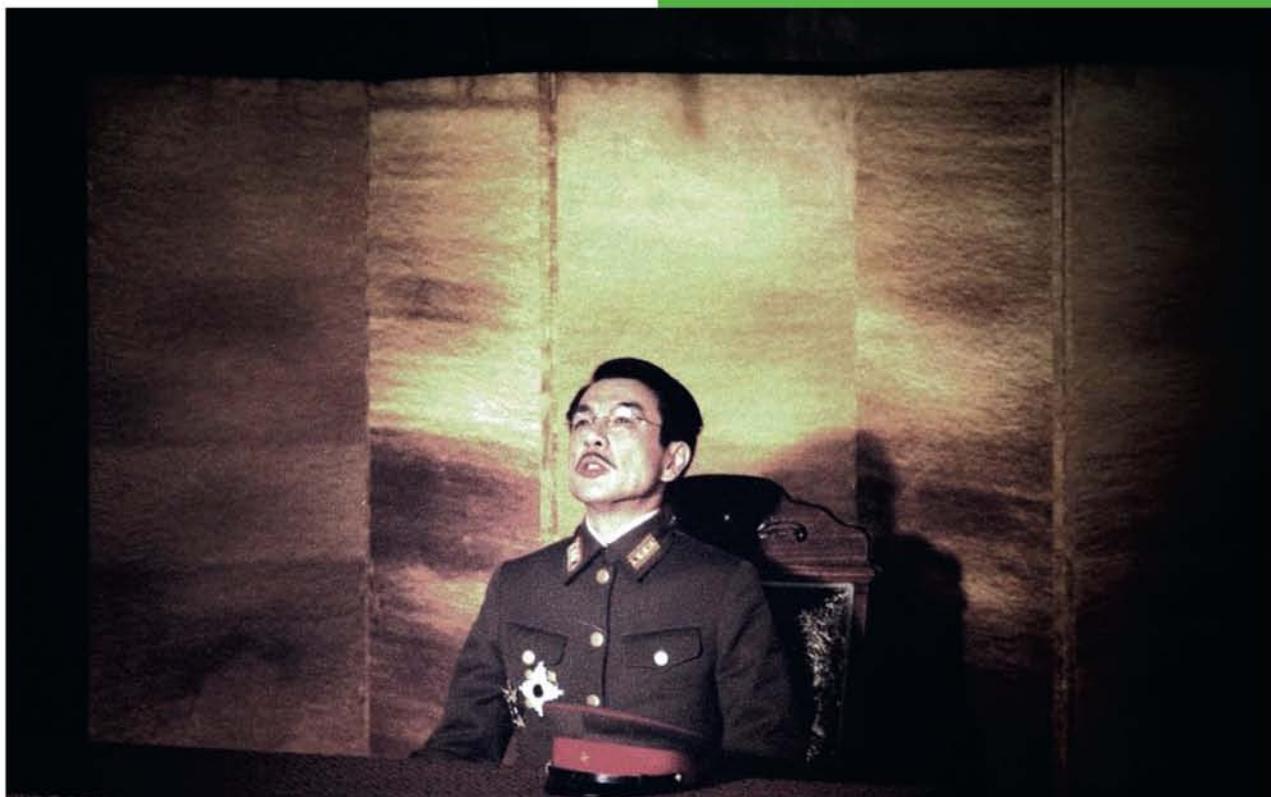
Aleksandr Sokurov.



Molok.

nipotenza apparentemente inscalfibile. Guarda dall'alto del castello il mondo sottostante. È lei del resto la prima ad essere assoggettata al desiderio di onnipotenza di Hitler. Il Führer vuole un figlio da lei, ma non come conseguenza del loro amore, bensì come forma di continuazione della sua privata idea di razza. «Nonno e nonna Hitler. Papà e mamma Hitler. La figlia Hitler. E il figlio Hitler. Un tesoro questo piccolo bambino. Totalmente Hitler. Tutta una famiglia di Hitler. Che possono tutto». Nel delirio del Führer non vi è spazio per alcuna forma d'amore. È tuttavia il sorriso finale di Eva Braun a contenere in sé il significato di ciò che sta per accadere. L'ingenuo sorriso di Eva, la vertigine data dal potere, nascondono in sé il mistero e l'origine della catastrofe.

Proprio il mistero che sta alla base di *Moloch*, la trattenuta tensione del castello di Berghof pronta ad esplodere, vengono esplicitati e resi ancor più intelligibili nel successivo *Taurus* del 2000. Il secondo capitolo della trilogia mostra gli ultimi giorni della vita di Vladimir Lenin, osservato da Sokurov nel momento del declino fisico e personale, lontano dal ruolo di guida della sua nazione. Se in *Moloch* la catastrofe era imminente ma ancora soltanto avvertibile, qui la tragedia è già in atto. Siamo nel vivo del dramma di Lenin, nel vivo del disordine lasciato dal potere. È il 1923, pochi anni dopo la Rivoluzione. A soli cinquantuno anni, la salute di Lenin è compromessa. Il suo corpo è allo stremo, la sua mente annebbiata. Del rivoluzionario, dell'uomo di potere, non rimane che lo scheletro, un'ossatura inerte. Fuori, il paese è flagellato da sommovimenti sociali, da dolorose ribellioni. Paralizzato dalla malattia, imbalsamato prima ancora di morire, Lenin non può fare più nulla per il suo popolo, nonostante faticosi a rinunciare al suo ruolo sociale, così come alla sua sfida con Dio, al suo "sostituirsi a Dio". Attraverso i movimenti debilitati di Lenin, Sokurov coglie dunque l'atmosfera di un periodo storico cruciale per la Russia, indicando il futuro e complesso tragitto di un popolo attraverso le incognite del Comunismo. Alla staticità che caratterizza la vita di Lenin fa da contraltare il palesarsi di un'altra figura cruciale per la storia della Russia. Stalin si insinua nella vita di Lenin fingendo amicizia, deferenza, rispetto. Saluta un Lenin morente con un abbraccio che sa di soffocamento, evade in modo sistematico le sue domande sul futuro del paese, gli accarezza la giacca, gli sorride, ma non sembra davvero partecipare al suo dolore. È una cortesia simulata, ipocrita, storicamente rivelatoria. *Taurus* ricrea il momento in cui il delirio e l'abbaglio del potere si tramutano in polvere ed appare indicativa, in questo senso, la scelta di far interpretare allo stesso attore che aveva rappresentato Hitler in *Moloch*, Leonid Mozgovoï, anche il ruolo di Lenin.



Molok.

Impemato su un'idea di potere come sintomo di adorazione, di devozione, *Il sole* richiama invece sin dal titolo la Dea Sole Amaterasu Omikami, adorata in Giappone e dalla quale discendono i centoventiquattro imperatori di cui Hiro-Hito rappresenta l'ultimo, colui che ha interrotto questa provenienza divina («Mi guardi» dice Hiro-Hito al ciambellano di corte, «Che cos'ho io di divino? Niente, non ho niente di divino»). Ma *Il sole* costituisce anche il massimo grado del lavoro di ricostruzione della Storia da parte di Sokurov. La lunga preparazione che precede il film è testimoniata dalle ricerche compiute dal regista assieme allo sceneggiatore Jurij Arabov direttamente sulle registrazioni e le testimonianze scritte lasciate da Hiro-Hito.

Interpretata da Issei Ogata, la figura dell'imperatore Hiro-Hito si presenta come una figura chiusa, che incarna su di sé il fardello del potere, restituendone il peso. Rispetto all'esaltazione di Hitler e alla consunzione di Lenin, Hiro-Hito mostra un lucido desiderio di rinuncia, di disamore verso il potere e i doveri che questo comporta. Nel cuore della Seconda Guerra Mondiale, dopo gli attacchi degli Stati Uniti e le bombe di Hiroshima e Nagasaki, l'imperatore giapponese mostra la volontà di lasciare il potere da parte, di sbarazzarsene, se possibile. Non solo, la stessa dimensione divina di cui gode diviene per Hiro-Hito un'ulteriore incombenza, un ulteriore aggravio per la sua condizione. Sokurov sviluppa il racconto muovendosi ancora una volta "tra le righe" del quotidiano e aprendo le porte della vita a corte di Hiro-Hito nell'agosto del 1945, nel momento della scelta, in cui l'imperatore deve stabilire se continuare il conflitto bellico al fianco di Hitler o se ritirarsi salvando la sua popolazione dall'attacco americano. Ad



Il sole.



Il sole.

intervallare il tempo della riflessione intervengono gli interessi personali di Hiro-Hito, le lezioni di botanica, di biologia marina, l'amore per gli *haiku*, i suoi studi, le sue riflessioni. La parte inattesa di Hiro-Hito, la sua delicatezza, costituiscono anche la sua complessità, rivelando tuttavia anche uno scomodo paradosso; l'interiorità di Hiro-Hito, il suo amore per l'arte, i suoi interessi privati sembrano infatti offuscare, sino ad escludere, l'insieme dei suoi doveri, puntualmente elusi proprio nel momento più delicato della vita del suo paese. Il suo ruolo governativo, i suoi compiti, le sue responsabilità d'imperatore vengono mostrati sotto il segno dell'eclissi (*il sole*, appunto). Si scorge un imperatore-fantoccio, un manichino della vita politica, inadatto a prender decisioni, ma anche un uomo dolce, un essere umano di grande sensibilità. L'equilibrio infranto dell'imperatore è il primo passo per un progressivo estraniarsi dalla conduzione del potere, sino a tirarsi fuori dalla responsabilità stessa della guerra arrivando alla storica decisione di rinunciare alla discendenza divina.

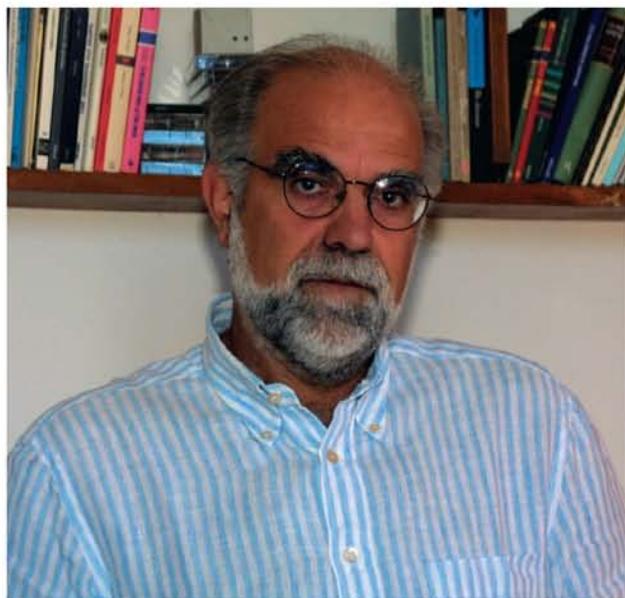
Attraverso la sua trilogia Sokurov rappresenta non la contemplazione e la deferenza riservate al potere, bensì l'ambiguità di quest'ultimo ed il *caos* che inesorabilmente produce inghiottendo, senza soluzione di continuità, l'essenza stessa degli uomini che ne hanno incarnato le sembianze. Sokurov rivela la sua abilità nello scorgere, attraverso i dettagli, la faccia nascosta dei suoi personaggi come della Storia. Al declino del potere fanno così da contraltare l'avanzare della malattia di Lenin e le sconfitte personali e di un popolo incarnate da Hitler e Hiro-Hito. *Moloch*, *Taurus* e *Il sole* concorrono a creare un modo di osservazione unitario dei tratti della Storia e del potere, dove l'ipocondriaco timore della morte di Hitler, il sopraggiungere della fine per Lenin e la presa di coscienza della propria mortalità per Hiro-Hito, costituiscono altrettante *nuances* del complesso rapporto tra uomo e potere. Un rapporto delicato, rischioso, limitato nel tempo, che spesso ha rivelato l'incapacità dell'uomo di coglierne la natura ambigua e distruttiva. •

100 AUTORI

DIALOGO CON STEFANO RULLI

Barbara Massimilla

Stefano Rulli, critico e autore cinematografico, presidente dell'associazione italiana *100autori*, fondata nel febbraio 2010 da un gruppo di lavoratori dell'Audio-Visivo – impegnato da sempre nel sociale come dimostrano i suoi primi lavori *La Macchina Cinema* (1979), *Matti da slegare* (1976) e successivamente l'intenso documentario *Un silenzio particolare* (2004), i film *La meglio gioventù* (2003), *Le chiavi di casa* (2004). Per lei il cinema sembrerebbe anche uno strumento per sensibilizzare alle diverse forme di sofferenza e disagio. L'opera cinematografica, oltre che attivare l'immaginario collettivo, documenterebbe necessariamente la realtà offrendo diretta testimonianza di un'epoca. Riguardo alla relazione profonda tra cinema e realtà mi tornano in mente i film 'artigianali' di Alberto Grifi, la sua indimenticabile *Anna*...



Stefano Rulli

Grifi girò *Anna* nello stesso periodo di *Matti da slegare* e realizzò un lavoro molto bello. Negli anni '60 nasceva la presa diretta e il cinema-documentario di frontiera esprimeva forti potenzialità narrative assumendo la forma del racconto, racconto della realtà in diretta.



La meglio gioventù regia di Marco Tullio Giordana.

Di qui anche una profonda novità: quella di poter raccontare la realtà *dal basso*. Una serie di film davano finalmente la parola a soggetti che non l'avevano mai avuta prima, come i pazienti psichiatrici o gli operai durante le lotte sindacali dell'autunno caldo. Si accendeva la speranza di creare un cinema che potesse accogliere dentro di sé la realtà.

In ipotesi un'evoluzione del neorealismo?

Anzi, quel cinema ha incarnato più di altri il senso più profondo del neorealismo. Zavattini teorizzava il *pedinamento*, come documentare l'intera giornata di un individuo, narrare una mito-biografia attraverso la continuità di ogni istante,

poter fissare una memoria storica. Ed è proprio grazie all'ausilio delle nuove tecnologie degli anni '60 che quell'utopia è potuta diventare realtà.

Per assonanza riguardo la compenetrazione tra elementi forti di realtà e trama narrativa in quanto frontiera di sperimentazione mi torna in mente il film *Hereafter* di Clint Eastwood nel quale il regista ha inserito lo tsunami avvenuto nell'oceano indiano e l'attentato terroristico a Londra di alcuni anni fa da parte dei fondamentalisti islamici.

Nel caso di Eastwood lo sviluppo di nuove tecnologie e modelli narrativi lo porta a concepire sintesi simboliche



Hereafter regia di Clint Eastwood.

molto 'alte' sullo sfondo di storie che a prima vista appaiono piccole, riuscendo a esprimere contenuti profondi e universali.

Tornando alle vicissitudini delle strutture produttive del nostro paese quale andamento c'è stato?

Alla fine degli anni '60 il neorealismo lasciava il posto alla Commedia all'italiana e al cinema politico. Ma nel giro di un ventennio anche questi modelli narrativi entrano in crisi e con loro finisce una generazione e una idea di cinema come industria.

A Cinecittà, che simboleggiava il modello produttivo vincente negli anni '50, verso gli ultimi anni '80 non ci lavorava ormai nessuno. *La macchina cinema*, il film-documento che realizzai con Agosti, Bellocchio e Petraglia, era una riflessione su questa fine ma anche sul perché il mito del cinema malgrado tutto resistesse e fosse ancora così centrale nell'immaginario degli italiani. In questi ultimi anni il cinema è tornato ad essere un'industria, ha riconquistato una fetta di mercato impensabile e un rapporto con il pubblico. E' necessario però capire di quale tipo di cinema parliamo. La questione grave consiste nel fatto che la crescita è legata alla produzione di commedie e di una tipologia specifica di commedie. Si ha l'impressione che gran parte dell'apparato produttivo si stia orientando solo in quella direzione.

Come *100 autori* poniamo il problema che è un diritto del

pubblico avere la possibilità di accedere a diverse forme narrative di cinema. E' un principio della stessa importanza di quello che garantisce a ogni cittadino il diritto di poter scegliere tra diversi tipi di studio e di attività. Nel cinema devi assicurare lo spazio a forme di creatività anche di diverso livello. Il problema è aprire nuovi spazi, dare spazio anche a un altro tipo di cinema, un cinema che sperimenta e fa pensare, ma per questa tipologia di film invece i finanziamenti sono meno certi.

100 autori si batte per una legge che preveda come il modello francese un Centro Nazionale di Cinematografia a cui dovrebbero affluire, assieme ai finanziamenti dello Stato, anche una quota di finanziamenti automatici che vengono da tutti i media - vecchi e nuovi - che utilizzano i film italiani per la loro programmazione. A gestirli dovrebbe essere un consiglio di amministrazione, composto da rappresentanti del governo e delle più importanti associazioni di categoria. Dopo una dura battaglia durata tutto l'anno siamo riusciti in extremis a garantire al cinema italiano, quello che Bondi e Tremonti avevano giurato non fosse possibile concedere: il ripristino del FUS ai livelli almeno dello scorso anno (poco sopra i 400 milioni di euro) e il tax credit per un altro triennio, dal momento che aveva dato buona prova di sé nel finanziamento del nostro cinema degli ultimi anni. E la cifra necessaria a questa operazione è stata reperita all'ultimo secondo dall'ammontare complessivo di un aumento della



Le chiavi di casa regia di Gianni Amelio.

benzina. A partire da qui il messaggio politico del governo è stato: siamo stati costretti ad aumentare la benzina per finanziare quei piantagrane dello spettacolo. Ma dal momento che questo non è vero, perchè quell'aumento è servito a finanziare anche ben altro, l'obiettivo reale del proclama di Tremonti era di coprirsi dietro gli autori per fare cassa e insieme invitare i cittadini a guardare a sceneggiatori, registi e produttori come nuovi predoni in agguato dietro ogni pompa di benzina per rapinare i proprietari di auto. E invece noi ci teniamo a dire che non è questo che avevamo chiesto per il rilancio eco-

nomico del settore. Noi infatti, ieri come oggi, pensiamo che la strada maestra per sganciare il cinema dai condizionamenti della politica sia quello di chiedere risorse soprattutto a chi quel cinema lo utilizza, in particolare tutti i new media che stanno crescendo a vista d'occhio e che non pagano un centesimo per l'utilizzo dei nostri film.

E anche far crescere il pubblico...

Per me è fondamentale il rapporto tra cinema e scuola. Il cinema è una forma d'arte sempre più centrale nella formazione dei giovani. Per la mia generazione la parola scritta era il fulcro della comunicazione mentre ora è l'immagine. Il cinema (ma direi il racconto audiovisivo in generale) rappresenta una forma di espressione artistica e culturale che non può essere esclusa dalla scuola. Insegnare a guardare il cinema come si insegna a leggere *L'Iliade* credo sia una premessa decisiva per creare anche nuovi spettatori. Come 100 autori abbiamo dato la nostra disponibilità per iniziative scolastiche e rassegne.



100autori occupazione del red carpet - Festival del cinema di Roma, 28 ottobre 2010.



Un tempo esisteva il cineclub con forme di spettacolo diverse, adesso l'assenza di quegli spazi culturali annulla la possibilità di una fruizione di film diversificati tra loro e soprattutto cancella la memoria dei film che hanno fatto la storia del cinema. E' vero, esistono collane di dvd o canali che presentano anche dei classici, ma non c'è più la cultura per sentire come importante per la nostra identità conoscere quella storia. Durante i colloqui di ammissione al Centro Sperimentale di cinematografia ti accorgi che i primi film a cui i giovani fanno riferimento risalgono agli anni '80. Prima c'è il nulla. Ed è assurdo che nell'epoca dell'immagine, sia trascurata proprio la cultura cinematografica. In Francia si respira un'altra aria, senti un forte amore verso il cinema, lo riscontri anche nelle istituzioni.

100autori nasce in un momento storico italiano nel quale il cinema risente dei riflessi di una realtà politica per certi versi grottesca e drammatica.

Sì assolutamente. Esiste un appiattimento sulla televisione che è culturale ma anche economico. Il presidente del Consiglio ha interessi enormi nel settore delle televisioni. Questo governo si interessa solo delle televisioni. Come 100autori sentiamo sia il settore cinematografico che televisivo come parti decisive di un unico universo, quello dell'audiovisivo. E consideriamo superata e sterile la distinzione tra cinema come arte, e fiction televisiva come non arte. L'attuale governo si occupa delle televisioni in un gioco al ribasso. Nello scenario di una crisi economica mondiale, questa stessa crisi è stata affrontata in Italia in modo assurdo, tagliando anche settori che avevano rilevanza strategica come l'audiovisivo. Nella televisione i tagli più severi sono stati fatti alla *fiction*. Per compensare i budget ridotti i produttori vanno a produrre ormai in Serbia, in Argentina, in Romania, Roma viene ambientata nella pampas o Torino in Montenegro. La delocalizzazione permette di abbassare i costi ma produce danni gravissimi perchè comporta una drastica riduzione delle ore di lavoro delle nostre troupe e dei nostri tecnici. Per non parlare dei danni che produce a livello artistico. Per ricostruire paesaggi italiani in Argentina occorre rendere l'ambientazione astratta, generica.

Il massimo della derealizzazione e depersonalizzazione visiva per chi crea e gira il film.

La questione identitaria viene bypassata a favore del guadagno economico, il leitmotiv di questo modo di governare in Italia da una quindicina d'anni.

L'importanza dell'arte cinematografica consiste anche nel modificare lentamente l'immaginario di un popolo adeguandolo a una realtà che cambia e offrire nel contempo nuovi stimoli. Continuando su questa linea l'immaginario degli italiani diventerà di plastica.

Così come di plastica sono i sogni ammanniti agli italiani da Berlusconi.

Il presidente del Consiglio ha fornito con le sue affabulazioni l'illusione di un sogno grandioso e falso: tutti potevano arricchirsi come lui. Ma con il passare degli anni il sogno, nel confronto con la realtà, si è rivelato grottesco. Capisco che si possa votare un uomo per un sogno, non per una barzelletta.

Forse la responsabilità è anche di chi avrebbe dovuto offrire proposte più coinvolgenti e non l'ha fatto. Manca una progettualità politica alternativa al narcisismo fondata sull'idea di solidarietà. Così come sarebbe decisivo contrapporre a chi pensa alla cultura come fenomeno residuale e parassitario l'idea che si tratta invece di un settore strategico e decisivo, in particolare per il nostro paese. La cultura dovrebbe e potrebbe essere la prima industria italiana, sia per numero di lavoratori che per le risorse finanziarie che è in grado di attivare. E in questo anche l'audiovisivo deve diventare un settore trainante per l'economia in Italia, come nel resto d'Europa.

A proposito di narcisismo e solidarietà, il tipo di realtà politica che viviamo attualmente nel nostro paese è molto infantilizzante, per cui anche la gente di cinema che pure è così creativa, rispetto alla precarietà e alla necessità di denaro, intuisco possa inconsciamente agire dinamiche fratricide che vanno a vantaggio del berlusconismo dilagante. 100autori mi pare si opponga a queste forme regressive e competitive e cerchi di sottolineare l'autorevolezza identitaria del popolo del cinema. Di un gruppo che combatte per esistere al meglio e non per sopravvivere.



Sono orgoglioso dell'esperienza che abbiamo costruito come associazione in questi anni perchè ha permesso a ognuno di noi di essere un gruppo oltre che degli autori centrati sulla propria opera. Come gli autori del neorealismo che avevano rivendicato una identità comune come cinema – pur nella diversità di contenuti e stili – anche noi torniamo a rispecchiarci in un'identità comune. In questo senso era necessario creare una nuova associazione che rispondesse meglio al cambiamento della società e offrisse nuovamente una risposta di tipo solidale. Anche se una parte di autori non ha ancora recepito l'importanza di questa possibile identità comune, che va al di là dei nostri singoli film e che dà forza a tutti, io penso che non ci sia un'alternativa a questa strada. In pochi anni siamo riusciti a rimettere in discussione la storica diffidenza tra autori cinematografici e televisivi. Quelli di cinema si sentivano di serie A mentre gli autori televisivi provavano rabbia di non essere riconosciuti come artisti. Progettando una storia per il cinema o una serialità televisiva devo necessariamente usare linguaggi diversi e costruzioni narrative specifiche, ma questo non significa che l'uno ha valore artistico e l'altro ne è privo. L'obiettivo è accrescere la massa critica iniziale dell'associazione per poter ricostruire un'identità in cui tutti possano riconoscersi senza far prevalere logiche conflit-

tuali e disgreganti. Quello che resta decisivo di questi mesi di lotte è l'essere riusciti ad unirci intorno a un programma che potesse essere comune e disegnasse un altro profilo del rapporto tra audiovisivo e politica, prefigurando un possibile rapporto di confronto e autonomia. Ed è importante che anche chi si considera un artista si riconosca anche come lavoratore tra gli altri del mondo dell'audiovisivo. Non è un atto di falsa umiltà ma un gesto politico che ci unisce a centinaia di migliaia di altri lavoratori e ci rende parte di un settore decisivo, sia a livello economico che culturale, per il futuro del nostro paese. •

STEFANO RULLI

Regista e sceneggiatore italiano. Realizza in collaborazione con M. Bellocchio, S. Agosti e S. Petraglia due film-inchiesta (*Matti da slegare*, 1976; *La macchina cinema*, 1979). In seguito si dedica alla sceneggiatura, tanto per il cinema quanto per la televisione (firma, esclusa la seconda, le prime sei serie di *La Piovra*). Lavora spesso in coppia con S. Petraglia e scrive, tra gli altri: *Il gabbiano* (1977) di M. Bellocchio, *Mery per sempre* (1989) e *Il muro di gomma* (1991) di M. Risi, *Il portaborse* (1991), *Arriva la bufera* (1993) e *La scuola* (1995) di D. Luchetti, *Il ladro di bambini* (1992) di G. Amelio, *Pasolini, Un delitto italiano* (1995) di M.T. Giordana e *La tregua* (1996) di F. Rosi. In seguito ha collaborato alle sceneggiature di *La meglio gioventù* (2003) e *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005) di M.T. Giordana, *Le chiavi di casa* (2004) di G. Amelio e *Romanzo criminale* (2005) di M. Placido. Nel 2004 esordisce nella regia con il documentario *Un silenzio particolare*.

Premi

MIO FRATELLO È FIGLIO UNICO

David di Donatello 2007
Premio Miglior sceneggiatura
Nastri d'Argento 2008
Nomination Miglior sceneggiatura

ROMANZO CRIMINALE

David di Donatello 2006
Premio Miglior sceneggiatura

IL LADRO DI BAMBINI

Nastri d'Argento 1993
Premio Miglior sceneggiatura

IL MURO DI GOMMA

Nastri d'Argento 1992
Premio Miglior soggetto originale

IL PORTABORSE

David di Donatello 1991
Premio Miglior sceneggiatura

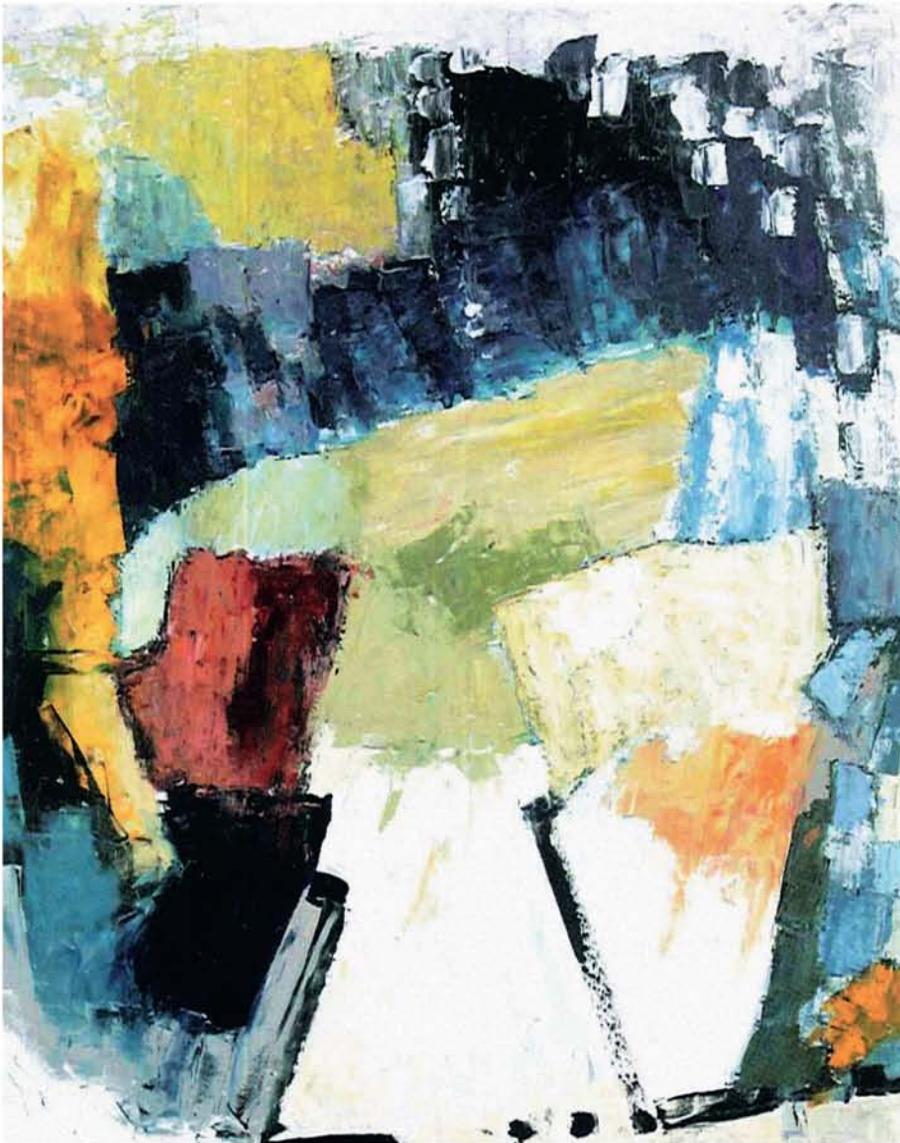
LA PITTURA DI

LORE

SCHACHT

NUOVA, CALDA,
FUGGITIVA ONDA
DEL CUORE (R.M. Rilke)

Pia De Silvestris

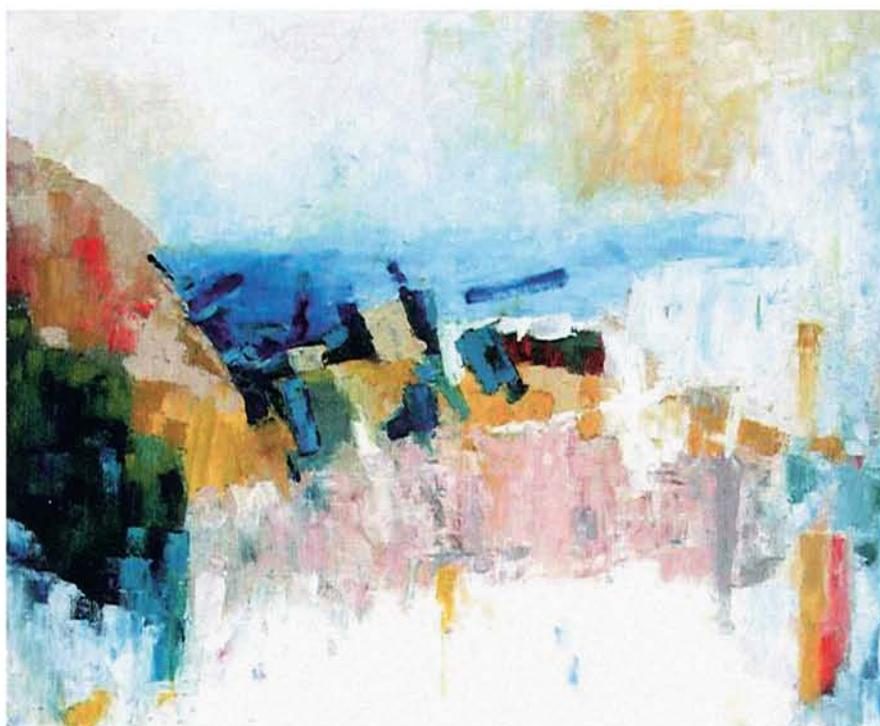


Dei dipinti di Lore Schacht non è facile parlare, è come se volessimo dire qualcosa dell'inconscio. Ti affascina e non sai spiegare perché. Sembra che questa illustre psicoanalista - nella sua opera pittorica, raggiunta sorprendentemente quasi al termine di una feconda carriera ricca di meriti riconosciuti - spinta da una grande pressione interiore, sia stata trascinata a rappresentarla attraverso la creatività delle libere associazioni dei colori e dei suoni, che riescono a mettere insieme emozioni contraddittorie.

Lore Schacht è nata a Krefeld in Germania e vive a Emmendingen, un piccolo e fatato paese della Foresta Nera vicino a Friburgo. Ma è in Francia, di cui conosce perfetta-

mente la lingua, che trascorre le sue vacanze e particolarmente in Bretagna, luogo amato, dove la vediamo ritratta mentre osserva la luce del paesaggio. In Belgio la pittrice vede per la prima volta una mostra delle opere di Nicolas de Staël, nel quale riconosce un mondo parallelo, *“una logica della vibrazione che ci restituisce la vertigine del visibile”*.

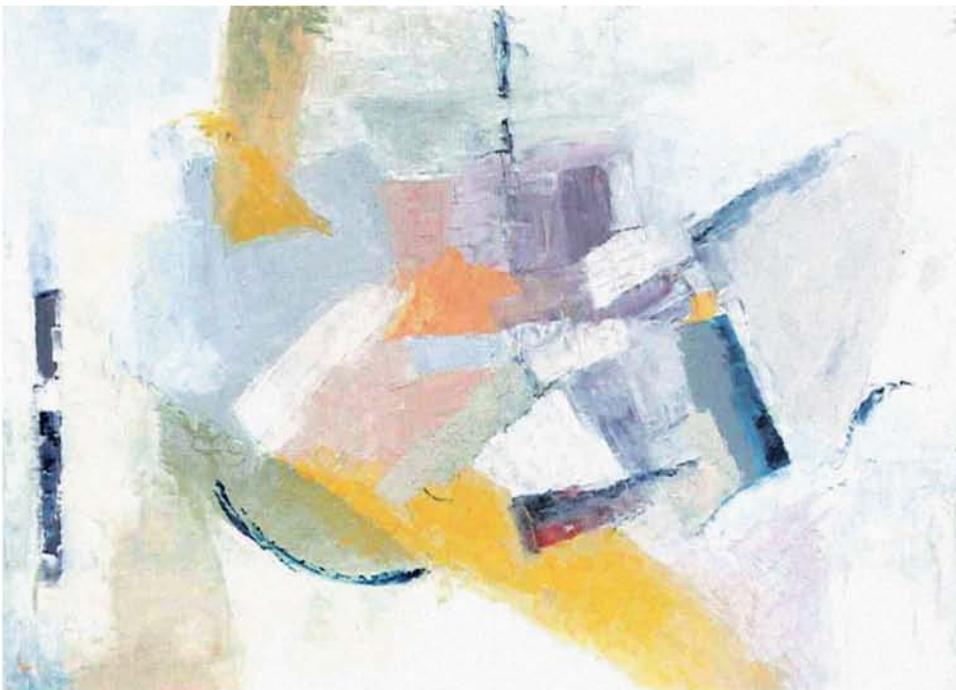
In seguito, Lore Schacht inizia a produrre quadri in modo sistematico poco prima dei settanta anni, poiché in precedenza il lavoro analitico e la scrittura scientifica la occupavano quasi completamente. Assistiamo quindi ad un fervore della nascita creativa che sorprende l'artista stessa e che giunge alla profonda volontà di ricominciare dalle origini



della natura e della cultura in una sorta di deflagrante ontogenesi primordiale (*La spiaggia, In estate, Apocalisse 2*). Lore Schacht sembra accettare il gioco bilanciato e il clima compromissorio tra rigore formale ed emozione che si possono ricondurre alla formula astrattismo-ricostruzione (*Adagio*). Intensa la pasta pittorica, una pasta calda, vitale, di grande suggestione (*La grande porta, Il bambino*). Le ampie superfici colorate, definendosi come rapporti e

contrasti di luci diverse, mettono in moto la fantasia dello spettatore portandolo a intuire allusioni di oggetti, preziosismi di ombre, risalti di sporgenze luminose.

L'artista, infatti, è cosciente che quello che importa non è tanto la struttura fatta di superfici che si intrecciano tra loro, ma la suggestione di una luce che inonda il quadro, trascinandolo la fantasia in uno spazio che va oltre il diaframma della superficie colorata. •



RIUSCIRÀ IL NOSTRO EROE A SALVARE IL MONDO?

Franca Fabbri

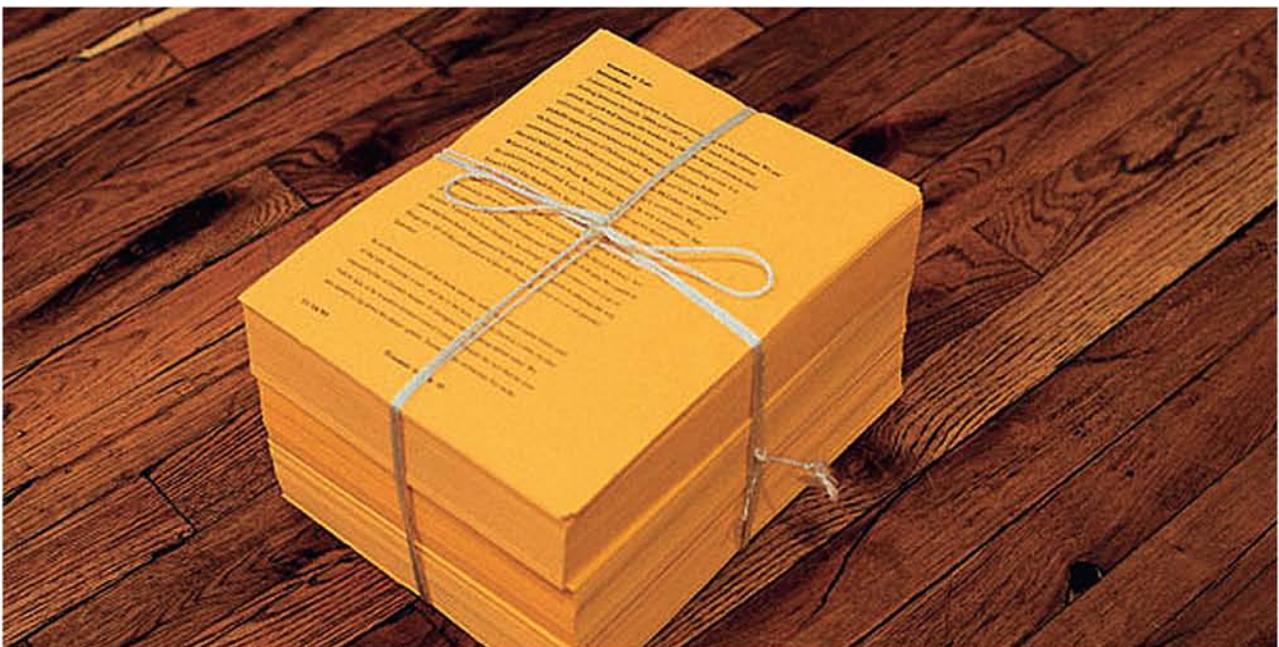
Erasmus is late! Erasmus is late è una delle opere più conosciute di Liam Gillick e si presenta sottoforma di libro, un testo narrativo leggibile dal fruitore. Gillick è un'artista contemporaneo presente all'ultima biennale di Venezia nel padiglione tedesco, nonostante sia inglese. Le tematiche portanti del suo lavoro sono: la cultura, la società, l'economia, la politica e come queste si influenzino costantemente. Gillick lavora in modo estremamente articolato coinvolgendo differenti strumenti. Ad esempio, al testo di *Erasmus is late* sono collegate altre opere, che riprendono alcuni aspetti della storia raccontata e li traducono in sculture o installazioni. Il testo è stato scritto in diversi anni e viene concluso definitivamente nel 1995. Invece la storia del libro è ambientata in una dimensione temporale che va dal 1810 al 1997. Lo stesso Gillick esplicita questa dimensione temporale nell'introduzione, dove accenna anche ad una piccola presentazione dei personaggi e del loro scopo nella storia: "Una cena sta per aver luogo". Domani tutto sarà diverso. Facciamo salti temporali dai primi anni del 1800 al 1997. Per quelli bloccati nel primo periodo, la folla si trasformerà in lavoratori. Nel 1997 i lavoratori ritorneranno alla loro vecchia identità. Un gruppo di persone è stato invitato per mangiare qualcosa. Probabilmente è meglio soffermarsi sulle loro attività. Robert McNamara era segretario della difesa sotto Kennedy e più avanti un rappresentante della Banca Mondiale. Masaru Ibuka co-fondò la Sony. Elsie McLuhan, madre di Marshall McLuhan, era una speaker pubblica specializzata in racconti morali. Murry Wilson era il padre di Brian Wilson. Come suo figlio, era autore di canzoni, ma le sue ambizioni furono ostacolate. Più tardi cercò di rivivere i suoi sogni attraverso la band di suo figlio, i Beach Boys. Quindi sembra proprio che siamo in compagnia di una specifica collezione di persone. Forse potrebbero sembrare personaggi secondari per molta gente, ma in questo contesto il loro raggruppamento per la cena spiega perché non ci furono cambiamenti in un preciso periodo della storia Britannica. Non un semplice cambiamento, ma un cambiamento davvero radicale e rivoluzionario. Ci sarà anche una guida a Londra. Una guida per liberi pensatori. Un tentativo di riguadagnare il controllo su un insieme di idee di cui si sono appropriate persone che non hanno alcun interesse nel cambiare le cose così come sono. Tutto questo ha luogo in un "framing device" di una serie di storie parallele". La vicenda raccontata nel libro comincia dalle prime ore della sera, fino alle cinque del mattino successivo, quindi *Erasmus is late* si sviluppa nel corso di una notte. Durante questa notte, viene effettuata una scansione temporale simile

ad un lungo momento di sospensione, dove i vari personaggi riflettono sulle tematiche affrontate da Gillick, ma ogni tanto il narratore o alcuni di loro si accorgono che il tempo passa ed Erasmus ancora non è arrivato. Una frase che appare spesso, infatti è *Erasmus is late* che diventa una sorta di guida per calcolare il trascorrere delle ore e crea una sorta di corsa contro il tempo perché l'introduzione ha fatto nascere nel lettore l'aspettativa di un incontro importante che sta per accadere, un evento che è destinato a cambiare la storia, ma per far sì che ciò accada deve avere luogo questa cena, dove il padrone di casa, Erasmus, incontrerà gli altri personaggi e farà scaturire il dibattito che cambierà le sorti politiche, sociali, economiche dell'Inghilterra e quindi del mondo. Dopo lunghi momenti di riflessione, al fruitore viene ricordata la gravità della situazione, e si crea un effetto simile alla sospensione del thriller psicologico. Soprattutto alla fine del libro diventerà molto forte, e il fruitore rimane in un'atmosfera sospesa con un senso di incompletezza, perché Erasmus non riesce a tornare a casa sua in tempo; la storia, infatti, termina con l'ultimo invitato rimasto in casa, Murry Wilson, che sente un rumore di passi al piano di sotto, quindi Erasmus arriva quando ormai tutti gli ospiti se ne sono andati, lasciando il personaggio che può contribuire di meno al dibattito mancato. Per quanto riguarda la collocazione storica della narrazione, in *Erasmus is late* avviene una sorta di fusione temporale che diventa ancora più estraniante per il fruitore, perché si riversa nello stesso spazio. In pratica, ci sono personaggi appartenenti al 1800 che ne incontrano altri del 1900. Inoltre Erasmus riflette come un uomo del 1800, Masaru Ibuka, invece, come una persona che vive nel 2000, la cosa, poi, si complica ulteriormente perché il personaggio centrale si muove in uno spazio in realtà a lui precluso dal punto di vista temporale: "La Londra in cui si trova è chiaramente un posto familiare a noi, che assistiamo alla conclusione del ventesimo secolo". La situazione stessa viene spiegata da un narratore esterno che è al corrente dei tempi, e da Erasmus stesso che avvisa il lettore: "Devi essere in grado di saltare indietro o avanti attraverso il tempo in modo da apprezzare le informazioni che ti darò. Questi passaggi di tempo non sono così difficili da fare e il processo implicato, mente causa dei problemi a me, non dovrebbe essere così difficile per chiunque altro. Infatti alcuni lo troveranno la più chiara forma di stimolo". Erasmus diventa una sorta di guida anche perché "sente" i pensieri dei vari invitati, nonostante si trovi altrove, e si rivolge a loro e anche al lettore creando un piano unico tra storie parallele. Il nucleo del problema sembra essere la

"stasi", per l'artista è un momento di chiusura al progresso che doveva accadere in un certo periodo storico inglese e che invece non è accaduto. Il motivo per cui Erasmus organizza il dibattito è proprio per analizzare le cause di questa stasi ed eventualmente cambiare la situazione. Il personaggio di Harriet Martineau nomina questa situazione: "È davvero possibile che siamo stati ingaggiati in una ricerca di molteplici e incostanti certezze nello sforzo di opporsi al patrimonio del nostro desiderio per la stasi. Non solo il nostro desiderio per essa, ma anche per la sua inevitabilità come risultato della nostra visione del mondo passato". Questa riflessione fa parte del lavoro dell'artista sullo studio dei sistemi economici e politici: "ciò che cerco di fare attraverso il lavoro è osservare alcuni di questi processi: vedere come funzionano, come collassano, e come trapelano nelle forme che ci circondano". La sua analisi, quasi storico-scientifica, ovviamente è quella che il personaggio Erasmus vuole fare sulla stasi inglese che ha avuto luogo dal 1800 in poi. Come lo stesso Gillick afferma in veste di narratore la figura principale è Erasmus Darwin, il fratello maggiore di Charles Darwin, e alcune caratteristiche descritte, per esempio il consumo di oppio e una vita dedicata interamente ai piaceri letterari e ai pranzi con gli amici liberi pensatori, compresa Harriet Martineau, è veramente parte della biografia di questo personaggio. Erasmus Darwin non raggiunge la celebrità di suo fratello, e in effetti nessuno dei protagonisti dell'opera è una figura di primo piano. Erasmus è stato scelto come figura centrale dell'opera perché rientrava in un contesto socio-politico che serviva all'artista per addentrarsi nello studio del sistema sociale di un periodo a cui lui è interessato. La sua scelta viene chiarita in un altro testo di Gillick del 1998, intitolato *Prevision: should the future help the past?* in cui afferma: "Sappiamo che Erasmus Darwin e il suo fratello più celebre, Charles, temevano che le loro convinzioni e successivamente le loro scoperte scientifiche potessero emancipare i lavoratori fino a un punto tale

che loro non avrebbero più mantenuto il senso della posizione nella società, che la ricerca biologica e le scoperte di Charles Darwin avrebbero implicato che non c'era una gerarchia data da Dio alla formazione sociale, e che tale scoperta avrebbe portato il panico e una rivoluzione su larga scala. Gli scienziati di questo periodo moderno erano spesso divisi fra l'oggettività percettiva delle loro ricerche empiriche e il loro attaccamento ideologico ad uno specifico senso di struttura sociale."

Ogni personaggio scelto, inoltre, rappresenta anche un sistema diverso: Erasmus e Harriet sono due liberi pensatori dell'800, McNamara, vista la sua posizione precedente, è legato sia al mondo politico che al mondo economico. Masaru Ibuka rappresenta la dimensione commerciale e lo sviluppo tecnologico. Elsie McLuhan, madre di Marshall McLuhan, lavorava nel sistema della comunicazione ed infine Murry Wilson, padre di Brian Wilson dei Beach Boys, diventa il rappresentante della massa popolare. L'opera oltre al testo è stata accompagnata da installazioni, dove però non era più presente la storia scritta, ma la rappresentazione fisica di alcuni particolari, incomprensibili per il fruitore che non aveva letto il racconto-opera. Perciò si assiste ad un frazionamento dello stesso lavoro in cui ogni parte è collegata alla stessa fonte. L'artista stesso dichiara "Sono interessato agli spazi fra ideologia costruita e forma visibile, e penso che questo possa essere ottenuto trovando vari percorsi dentro ad un'idea, alcuni dei quali non sono fisicamente parte della nomina del lavoro stesso. Quando non c'è un chiaro aneddoto narrativo all'interno del lavoro, ci sono altre tracce esistenti direttamente accanto. I libri, le letture e le discussioni riempiono questo aspetto del lavoro." Tracce lasciate da Gillick affinché lo spettatore le integri con la propria immaginazione perché anche questa volta il nostro eroe non riuscirà a salvare il mondo: *ERASMUS IS LATE!* •





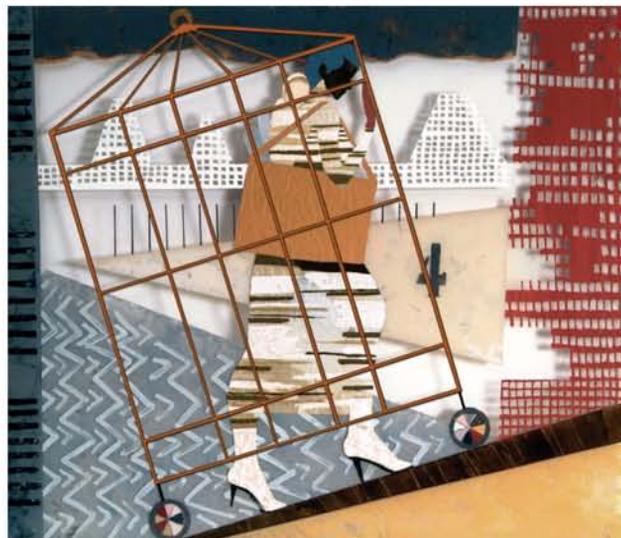
Borsa gialla.

GIOVANNA DA POR: FEMINAE

Antonella Antonetti



Armadio della sposa.



Salita.

Le creazioni dell'arte promuovono i sentimenti di identificazioni di cui ogni ambito civile ha tanto bisogno, consentendo sensazioni universalmente condivise e apprezzate.

S.Freud, *L'avvenire di un'illusione*, OSF vol.10, pag.444, Boringhieri Ed.Torino

Mi pare che una suggestione profonda che scaturisce dalla pittura di Giovanna Da Por tenda verso una nuova laicità a partire dal mondo femminile. In altre parole, di fronte all'imporsi sempre piu' arrogante di un integralismo a matrice maschile, e/o di un ritorno regressivo ad essa, una nuova liberazione "laica"- dopo la liberazione "sessuale" del secolo scorso - potrebbe venire ancora una volta dall'universo femminile. Discorso che potrebbe addirittura attraversare zone geografiche, culture, appartenenze consolidate.

Le parole di Sergio Molinari (prof.Ordinario di Psicologia Clinica, psicoanalista SPI), introducono il catalogo *Feminae* e con acume e sensibilità, nell'indicarci un'area tematica che l'artista segue e sviluppa da diversi anni, ci immette in un universo femminile, quello rappresentato da Giovanna Da Por, nel quale la donna non è vista in chiave simbolica ma posta come soggetto politico, come metafora della condizione femminile, dei ruoli che la donna riveste e degli ostacoli che contrastano la sua emancipazione e la sua libertà espressiva.

Il contesto nel quale l'artista sviluppa la sua ricerca è quello della quotidianità del vivere, dell'attualità dei fatti di cronaca, della ricerca scientifica, delle pari opportunità. Dotate di straordinario impatto emotivo, le opere rappresentano madri, manager, casalinghe, donne ingabbiate e affrante, bersagliate, ma sempre in contatto con una dimensione interiore e di pensiero e vibranti di energia e di forza.

Giovanna Da Por, nata e cresciuta a Bolzano, dove attualmente lavora, è un'artista originale e autentica, che esprime le sue idee con coraggio e onestà intellettuale, senza infingimenti né cedimenti alle leggi di mercato e della moda; nei suoi lavori si coglie una costante tensione verso la ricerca di una dimensione estetica ed etica, si avverte la necessità e la curiosità di ricercare nuove forme espressive.

Nella sua decennale esperienza ha utilizzato tecniche diverse; ha dipinto ad encausto ritratti e cicli compositivi di grandi dimensioni su muro e legno, tela e vetrate; ha realizzato sculture in ferro. Numerose sono le tematiche che ha affrontato tra cui il nucleare, la guerra, l'ecologia. Dal 2000 ha cominciato a realizzare lavori concettuali usando fogli di carta velina indurita e resa piu' trasparente con colle e resine diverse: appesa come panni stesi, drappeggiata per creare tende da campo o teatri, inserita tra plexiglass dipinti dove l'ombra proiettata sulla parete -con la quale l'osservatore puo' interagire- diventa parte determinante dell'opera. Successivamente l'uso del plexiglass si è trasformato



Trazione fatale.

Dopo.



nel senso di passare da una funzione di supporto a diventare esso stesso un corpo unico con l'intervento pittorico, attraverso un procedimento eseguito a getto d'inchiostro con raggi U.V.A.

Guardando la produzione di Giovanna Da Por nel suo complesso e in senso diacronico, il tema dell'immaginario femminile costituisce un filo costante nella narrativa pittorica dell'artista, un filo che ci guida dai lavori del 1988, in cui esso è rappresentato nella dimensione mitologica delle polene che trasportano sulle spalle navi di pietra, cariche di citazioni culturali di un Occidente alla deriva, alla serie di "Concerti interiori" (1999), nei quali, in un'atmosfera quasi metafisica, le musiciste indossano maschere e guanti come a segnalare uno stato d'animo distaccato dalla realtà esterna e rivolto all'ascolto di un ritmo interiore, permeato di mestizia silenziosa.



Interno.

Nel 2000, sembra di cogliere un cambiamento nelle opere dell'artista: oltre all'utilizzo di materiali diversi (carta velina e plexiglass), anche i contenuti si arricchiscono di profondità e di vitalità: nascono gli "armadi", come a rappresentare luoghi interni, ricchi di memorie, di esperienze vissute, di affetti, che si aprono a nuove possibilità espressive.

Nel 2004, il femminile diventa protagonista delle opere di Giovanna Da Por, con la mostra "Ritus" che raffigura, sullo sfondo di fronde di palma che sanno di sole e di sud, figure senza volto impegnate nel gioco del golf e imbalsamate in un rituale, dove ogni movimento deve essere ieraticamente misurato.

La riflessione dell'artista si rivolge alla trasformazione del ruolo della donna negli ultimi cinquant'anni.

Pensieri e osservazioni personali prendono la forma di "signorine" tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta che, col vestito della festa, attendono enigmatiche il loro destino. Un riferimento ironico all'influenza aviaria ne suggerisce il titolo "Domenica: pollo" (2005). L'anno successivo l'artista lavora al progetto "Feminae", ispirato dalla diffusa violenza sulle donne tra le pareti domestiche e nel pubblico, di cui fanno parte opere come "Isacca 2006" e "Trazione fatale", quest'ultima vincitrice del concorso per la stampa del francobollo emesso per celebrare l'anno europeo delle pari opportunità. Giovanna DaPor ci parla di donne forti, che non vogliono sottomettersi all'omologazione, di donne in carriera e di donne



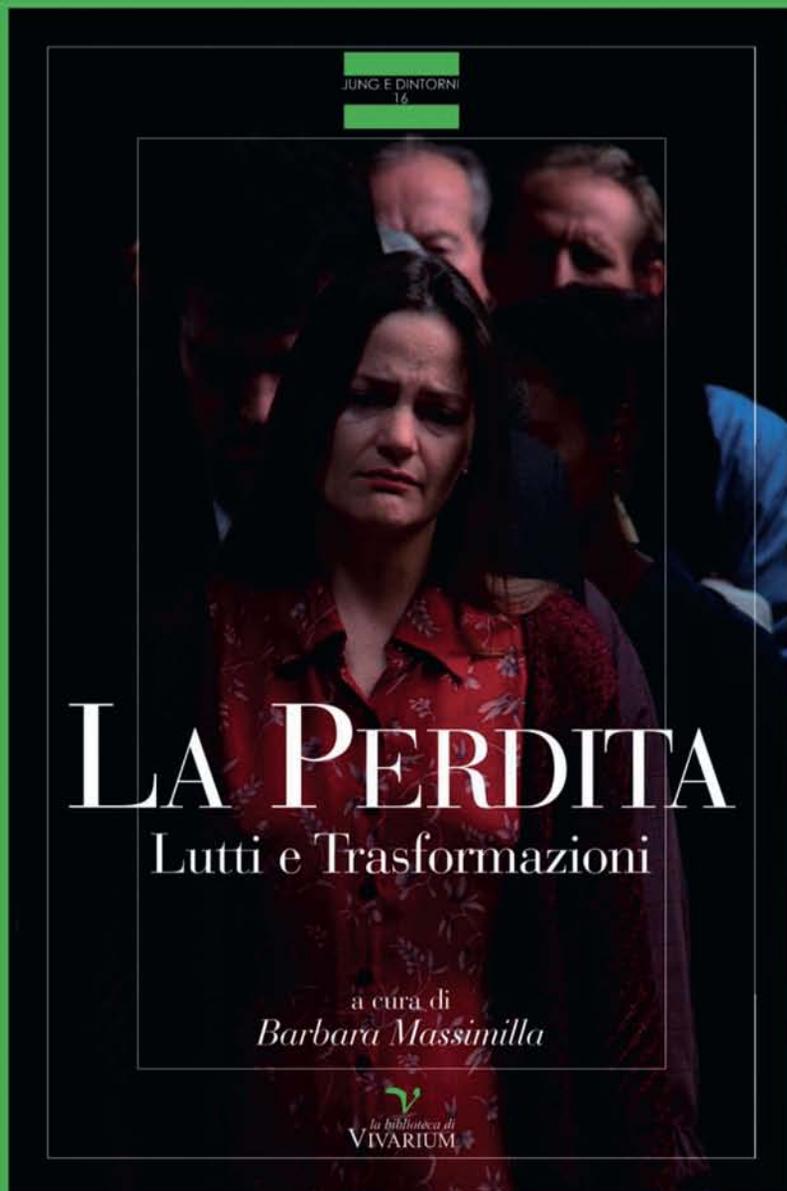
Bersaglio.

"spezzate" da ottusi comportamenti conservatori, donne che -dice l'autrice- "meritano il colore!". Infatti l'uso del colore e il piglio deciso del tratto, a volte geometrico, e la robustezza delle forme veicolano e al tempo stesso contengono l'intensità emotiva dei temi rappresentati.

Si avverte il desiderio di sottolineare l'importanza della diversità femminile e di riconoscerne la ricchezza, che consiste nel saper cogliere situazioni diverse, adattarsi e trasformarsi, avere una capacità di sintesi con più visioni d'insieme. Il tutto con i tacchi a spillo, cioè senza sacrificare la tradizionale sensibilità, la profondità del sentire, dell'essere donna, madre e moglie.

Con ammirevole continuità creativa Giovanna Da Por ha arricchito la raccolta *Feminae* di numerosi lavori, tutti di straordinaria potenza evocativa, tra i quali mi piace ricordare "Indelebile", opera di grande pathos, che racconta il dramma della pratica dell'infibulazione, così diffusa nei paesi africani ancor oggi e "La borsa gialla" che rappresenta una donna alle prese con il suo fare quotidiano, la casa, i figli, il lavoro; in evidenza una borsa gialla, come a sottolineare la funzione femminile di contenitore vitale.

Sulla borsa si staglia una silhouette, nera, come un'ombra monolitica, immobile, con una specie di corona-testa, che contrasta con l'intensità cromatica della scena rappresentata e con l'energia che da essa promana. È un elemento che troviamo nei lavori più recenti di Giovanna Da Por, una sorta di marchio misterioso; forse un richiamo ad un maschile, spettatore passivo? •



Con i contributi di:

Janine
Altounian
Antonella
Anedda
Andrea B.
Baldassarro
Livia
Crozzoli Aite
Pia
De Silvestris
Manuela
Fraire
Piergiorgio
Giacchè
Riccardo
Giagni
Romano
Màdera
Valerio
Magrelli
Barbara
Massimilla
Sonya
Orfalian
Tella
Ravasi
Rossana
Rossanda
Christiane
Veschambre
Bill
Viola

Cover: Bill Viola "OBSERVANCE" - 2002 Video a colori ad alta definizione su schermo al plasma montato a parete. (foto: Kira Perov)

Un libro di ampio respiro, culturale e non solo psicoanalitico sul tema della perdita. Il comune denominatore di una panoramica così eterogenea che il testo offre è rappresentato dall'esperienza da cui origina ogni singola voce: toccanti testimonianze che nascono dalla vita di ciascun autore e si pongono come fondamento essenziale e necessario per radicare in profondità una riflessione sulla perdita.

Sentire e pensare la perdita; il confronto con il dolore e il valore della condivisione; l'elaborazione della perdita e la sua traduzione in un linguaggio artistico e poetico – nel libro, tutti questi nuclei confluiscono liberamente al centro di un'area comune i cui vertici ideali si basano sui concetti della perpetua trasformazione, del transfert, della creatività.

Presentazione del libro a Roma presso il MUSEO NUOVO MACRO
in via Nizza angolo via Cagliari, martedì 17 MAGGIO 2011 dalle 19.30 alle 21.30.

Relatori: Antonella Anedda (poetessa), Stefano Carta (psicoanalista AIPA), Cristina Comencini (regista, scrittrice), Ludovico Pratesi (critico d'arte).

Con il patrocinio del Comune di Roma.

In libreria e nel circuito Feltrinelli (pag. 248 – euro 20,00)
(acquisto on-line consultando il sito: www.vivarium.net)

la biblioteca di
VIVARIUM

Lo “sguardo” di Truffaut: osmosi fra schermo e realtà

La famiglia nel cinema

un oggetto della psicoanalisi applicata

a cura di Barbara De Rosa e Massimiliano Sommantico.

Liguori editore, p. 86, euro 9,90.

“Usate per esprimervi...le immagini dei vostri sogni e gli oggetti della vostra memoria...la vostra infanzia”.

(R.M.Rilke *Lettere a un giovane poeta*)

Curato da Barbara De Rosa e Massimiliano Sommantico il volume realizza, a più voci, un'unica, intensa sinfonia sul tema della famiglia. Come in una ininterrotta seduta analitica, indaga e penetra argomenti cari al regista Truffaut: l'infanzia, l'adolescenza, i legami familiari e amicali, la scuola, le donne, la letteratura.

Nello scorrere delle pagine si alternano alle suggestive sequenze della saga di Antoine Doinel (dalla pre-adolescenza de *I 400 colpi* ai primi turbamenti amorosi di *Antoine e Colette*, dalla crescita difficile di *Baci rubati* alla vita adulta di *Domicile conjugal* e *L'amore fugge*) le molteplici “letture” del percorso del protagonista, scandagliato, dai vari autori, in un ventaglio che tocca i nodi classici della psicoanalisi in una visione rigorosa e suggestiva. Secondo Adele Nunziante Cèsaro, Truffaut sembra mettere in scena un doppio trauma, in una oscillazione costante fra madre assente e padre perduto, nel ripetersi continuo dello schema edipico che gira intorno ad una figura materna ambigua e inaccessibile e alla difficoltà di avere un padre prima e di essere padre poi. De Rosa e Sommantico osservano che nello scenario familiare di Antoine il maschile-paterno svolge un ruolo di secondo piano, senza la forza di diventare quell'operatore meta-psicologico della separazione, tanto importante per il processo di crescita e di soggettivazione.

Questo vuoto genitoriale, impegnerà Antoine tutta la vita a ritessere le trame della sua filiazione attraverso sempre

nuovi gruppi familiari e sarà la priorità che informa di sé il suo rapporto con l'amata. Gli autori evidenziano come Truffaut offra lo scenario di una peculiare filiazione, che spesso si incontra nel lavoro clinico e, al tempo stesso, un oggetto estremamente interessante di psicoanalisi applicata. Truffaut racconta, infatti, in Antoine, il suo dramma infantile attraverso quell'operazione creativa della finzione scenica che ci richiama alla mente Freud: “...nell'arte succede che un uomo consumato da struggenti desideri crei qualcosa di affine alla realizzazione di essi e che questa funzione... abbia il potere di evocare le stesse reazioni affettive della realtà”. (*Totem e tabù* -1913).

Lungo tutta la vita di Antoine, così come lungo le pagine del libro, sembra che la chiave di lettura riecheggi nel ripetersi di tre domande (richiamate da Anne Loncan e da Gemma Trapanese): “*Where is the father?*”, “*Where is the beach?*”, “*Where is the girl?*”, la cui risposta “*She is on the beach*” è lasciata alla spiegazione di Winnicott: “...*Il mare è la madre e sulla riva del mare il bambino nasce. La spiaggia è il corpo della madre dopo che il bambino è nato e la madre e il bambino, ora vivo, vanno conoscendosi l'un l'altro*”.

Ci sembra che tutto il testo conduca a comprendere come Truffaut ci abbia regalato, passando proprio attraverso questo ‘scambio-sguardo’ mancato o perduto, la sua straordinaria capacità di continuare a guardare il mondo con gli occhi di un ‘fanciullino’,ci abbia dato la sua impareggiabile arte e, attraverso di essa, una nuova possibilità di comprensione del reale e qui in particolare della famiglia.

A. Michelotti



I 400 colpi.



Domicilio coniugale.



Il Risorgimento visto attraverso gli occhi dell'attualità

Da Giolitti ad oggi,
passando attraverso
l'interpretazione data
durante il fascismo,
nel periodo post
bellico, negli anni
della contestazione,
fino al
"negazionismo"
leghista

11^{ma} rassegna di cinema e cultura

CAPALBIOART 2011

Capalbio, Piazza dei Pini, 23/7 - 13/8 ore 21

Ingresso €7 • www.capalbioart.it

Info. 335_7496578

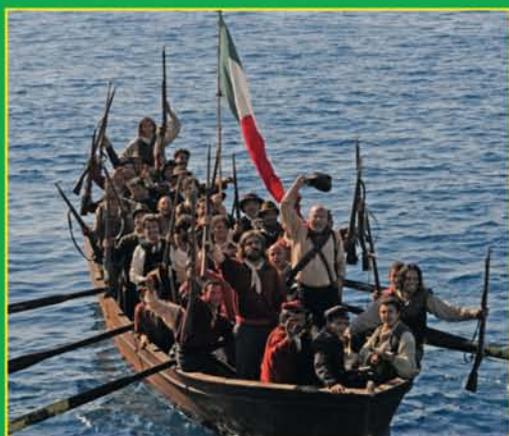
TOP MOVIES

I film dell'anno che
hanno entusiasmato
critica e pubblico

Il Cigno Nero

Il Discorso del Re...





Fra i film in rassegna

Noi Credevamo
di Mario Martone
Bronte

di Florestano Vancini
Viva L'Italia
di Roberto Rossellini

Con **EIDOS**
sconto 50%
sul biglietto

RISO AMARO

Dal berlusconismo
alla caduta dei valori,
una selezione di film
che ironizzano sulla
società italiana
contemporanea

Fra i film in rassegna

Benvenuti Al Sud
di Luca Miniero

Qualunquemente
di Giulio Manfredonia



LAVORO

IL CALENDARIO DEL POPOLO

Erri **DE LUCA**
Oliviero **DILIBERTO**
Emilio **ISGRÒ**
Gennaro **MIGLIORE**
Loris **CAMPETTI**
Maurizio **LANDINI**
Guglielmo **EPIFANI**
Paolo **FERRERO**
Carlo **GHEZZI**
Tommaso **DE LORENZIS**
Luciano **GALLINO**
Piercarlo **RAVASIO**
Giovanna **RICOVERI**
Francesco **CARTA**
Costantino **COSSU**
Pierluigi **SULLO**
Serge **LATOUCHE**
Nichi **VENDOLA**
Guido **ROSSI**
Wilma **LABATE**
Tito **BOERI**
Cesare **DAMIANO**
Mario **SAI**
Carla **CANTONE**
Maria Pia **PIZZOLANTE**
Osservatorio di **ROSARNO**
Giuseppe **PERSEU**
Manlio **MASSOLE**

NUMERO
751 | Rivista di Cultura
fondata nel 1945

eidos 21

cinema e sport



CAMPAGNA ABBONAMENTI 2011

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 solidale amici di **eidos € 30,00****
con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

l'abbonamento sostenitori € 50,00**
*con questa causale contribuisce anche al progetto editoriale **eidos***

****Per abbonamenti dall'estero (recapito non italiano) vanno versati € 12,00 in più** di spese postali, per un importo totale di € 32,00 € 42,00 o € 62,00 secondo il tipo di abbonamento scelto.

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

N. B. Per informazioni, richieste di arretrati, segnalazioni di mancate ricezioni:
abbonamenti@eidoscinema.it

eidos la trovi in LIBRERIA e
nel circuito FELTRINELLI

eidos

cinema psyche e arti visive

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

ISSN 1824-8713



9 771824 871008