

eidos

cinema psyche e arti visive

cinema e psiche
Anime erranti

l'intervista
Guido Lombardi

nel film
Monsieur Lazhar
Almanya
L'odio

l'altro film
Marley

arti visive
Anna Romanello
Sidi Val

cinema e migrazioni



Foto © JEAN-MARC CAIMI

**ETNOPSICOLOGIA
ANALITICA**



Foto © JEAN-MARC CAIMI

- Sportelli d'ascolto
- Corsi di formazione
- Incontri di supervisione
- Eventi culturali
- Ricerca clinica e scientifica

www.etnopsicologianalitica.org



**ETNOPSICOLOGIA
ANALITICA**

cinema e migrazioni

a cura di Lidia Tarantini e Lori Falcolini

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, Lulù Cancrini,
Luisa Cerqua, Cecilia Chianese,
Renata De Giorgio, Antonella Dugo,
Pia De Silvestris, Lori Falcolini,
Barbara Massimilla, Lidia Tarantini

Hanno collaborato in questo numero:
F. Castriota, J. M. Caimi, K. Çuka,
D. Evola, L. De Franceschi,
M. M. Gazzano, E. Guillaume, F. Pedroni,
F. Proietti, R. Romano Toscani, M. Zanda

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Impaginazione

Margodesign - 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

Nuovomondo regia di Emanuele Crialese

sommario

luglio / ottobre 2012

4 editoriale

Cinema e migrazioni
di **L. Falcolini**



6 cinema e psyche

Anime erranti: spettatore,
analista, scrittore
di **L. Tarantini**

10 la suggestione

Concorso EIDOS
di **D. Evola**

12 l'intervista

Guido Lombardi
(Là-Bas Laggiù)
di **L. Falcolini**

Dagmawi Yimer

Come un uomo sulla terra
di **L. Falcolini**

16 cult

Quando l'emigrante era Italiano
di **L. Cerqua**

18 nel film

Miracolo a Le Havre

di **P. De Silvestris**

Lettere dal Sahara

di **F. Pedroni**

Almanya

di **A. Antonetti**

L'odio

di **C. Chianese**

Monsieur Lazhar

di **E. Guillaume**

Il Profeta

di **F. Proietti**

Cosa piove dal cielo?

di **R. R. Toscani**

Welcome

di **A. Dugo**



34 docufilm

Storie di dolore e di speranza
di **C. Chianese**

48 l'altro film

Marley. Il sogno africano
di **B. Massimilla**

42 approfondimento

"Per una diversità necessaria,
culturale e non solo"
di **M. M. Gazzano**
Quel che resta di una primavera:
Egitto e Tunisia a un bivio
di **L. De Franceschi**
Musica africana
di **M. Zanda**



52 arti visive

Anna Romanello
di **L. Cancrini**
Museo Ellis Island
di **R. De Giorgio**
L'occhio del nostro mondo
di **J-M. Caimi**
Sidi Val
di **B. Massimilla**



63 esperienze

La nave dolce:
Docufilm e memoria
di **K. Çuka**



65 eidos-news

Cinemente Psicoanalisi e cinema
di **F. Castriota**

CINEMA E MIGRAZIONI

Lori Falcolini



Rengaine di Rachid Djaidani



Nuovomondo di Emanuele Crialese

Le problematiche legate all'immigrazione, la ricchezza delle diversità, l'intercultura sono temi sempre più sentiti dalle cinematografie di tutto il mondo. E non potrebbe essere altrimenti dal momento che viviamo nella circolazione globalizzata di merci e persone e ne *L'era delle migrazioni* come hanno titolato il loro libro Stephen Castles e Mark J. Miller, esperti in flussi migratori.

Il cinema e il documentario che, da sempre, riflettono e fanno riflettere sul mondo in cui viviamo raccontano una storia contemporanea fatta di storie. Così attraverso o dietro o oltre le stesse immagini sullo schermo scorre la faccia oscura della migrazione con le dislocazioni forzate e i drammi provocati dalle restrizioni dei flussi migratori. Le immagini veicolano i pregiudizi, le intolleranze, le mafie, i razzismi scoperti o camuffati ma anche i gesti preziosi della solidarietà e dell'accoglienza.

Scorre sullo schermo la "normalità" delle vite migranti: i sogni, le illusioni, gli affetti, le perdite e le nuove acquisizioni, la quotidianità del radicamento nelle nuove terre, l'affresco delle differenze. Come racconta *Rengain* – film rivelazione del Festival di Cannes 2012 - opera prima irriverente e poetica di Rachid Djaidani, regista, documentarista e scrittore francese, figlio di padre algerino e madre sudanese.

Attraverso lo sguardo dei registi, degli attori, degli sceneggiatori che hanno vissuto in prima persona l'emigrazione o che sono figli di emigranti – cittadini a tutti gli effetti del

Nuovomondo (Emanuele Crialese) – le storie del cinema raccontano: emozioni, paesaggi, suoni e stridori di guerra, colori e odori di terre sconosciute ri-portano alla memoria smarrita o rimossa un comune passato di colonizzatori e colonizzati.

Grazie a questi film, lo spettatore nel buio della sala si apre all'ascolto della parola degli "altri". Così soltanto può nascere la riflessione sulle proprie radici e uno sguardo diverso sulla realtà in continuo mutamento del mondo in cui viviamo.

"Ci lasciamo andare ai ricordi della nostra vecchia terra, ormai lontana, ormai smarrita. E da lì un sentimento difficile da spiegare riempì la nostra anima. Non era malinconia, non era tristezza, non era gioia, non era pianto...Cico Buarque, il poeta e cantante brasiliano, l'avrebbe definita sicuramente *saudade*. Che bella parola! Una parola intraducibile, ma così chiara, come può esserlo solamente il nostro nome in una notte di luna piena. Una sorta di malinconia che si prova quando si è o si è stati molto felici, ma nell'allegria si insinua un sottile sapore di amaro. Ed è in questa *saudade* di esiliati dalla propria madre terra che ha uno dei suoi inizi questa storia. Dico uno dei suoi inizi perché non si inizia mai una volta sola nella vita. Mai da una parte sola." •

(da *La mia casa è dove sono* di Igiaba Scego)

Anime erranti: spettatore, analista, scrittore

Sogno un pensiero che non dica la propria intenzione, ma che continui a pensare l'erranza”.

E. Jabe

Lidia Tarantini

È stato nel corso di un viaggio in terra straniera che ho appreso la storia di un'isola, splendido reperto archeologico in mare aperto, quell'isola che aveva già sedotto Heidegger che l'aveva chiamata “la Manifesta”, colei che, non celata, disvela, ma allo stesso tempo nasconde e protegge. L'isola di Delo, infatti, dice la leggenda, fu luogo segreto di nascita di Apollo e Artemide, nascosti alle ire di Giunone. Ma un'altra storia meno nota, almeno per me, racconta che quest'isola, unica in tutta la Grecia per la quantità di tesori votivi, venne dichiarata “sacra” da Pisistrato con una legge detta della “Purificazione”. Essa proibiva a chiunque di nascervi e di morirvi, per cui partorienti e moribondi venivano trasferiti su un'isoletta di fronte, in modo che Delo non potesse essere ritenuta la Patria di nessuno, nessuno essendovi nato e nessuno avendo lì sepolti i suoi avi. Tutti i suoi abitanti avevano quindi lo statuto giuridico di “stranieri”.

Questa storia mi aveva colpita moltissimo e solo ripensandoci ho capito il motivo. Ho pensato “all'isola” del *setting* analitico, luogo di incontro tra due “stranieri”, o

meglio, luogo di transito, di passaggio, in cui i due stranieri che si incontrano all'inizio, tali ridiverranno alla fine. Luogo dove anche le parole dette sono parole migranti, interpretazioni alla ricerca di una Patria ultima, la Verità, consapevoli che questo rimpatrio è impossibile, e che solo se questo statuto di migrazione e di ricerca sarà accettato, sarà forse possibile trovare un luogo dell'anima “come se” fosse la Patria.

E poi un libro: *Novecento* di Alessandro Baricco: “[...] Potevi pensare che era matto. Ma non era così semplice. Quando uno ti racconta con assoluta certezza che odore c'è in Bertham Street, d'estate, quando ha appena smesso di piovere, non puoi pensare che è matto per la sola stupida ragione che in Bertham Street, lui non c'è mai stato. Negli occhi di qualcuno, nelle parole di qualcuno, lui, quell'aria la aveva respirata davvero.

Il mondo, magari, non l'aveva visto mai. Ma erano ventisette anni che il mondo passava su quella nave ed erano ventisette anni che lui, su quella nave, lo spiava. E gli rubava l'anima, sapeva leggere la gente. I segni che la gente si porta addosso: posti, rumori, odori, la loro terra,



Delos

la loro storia. Tutta scritta addosso. E lui leggeva e con infinita cura catalogava, sistemava, ordinava [...]”.

Questo è Novecento (il protagonista del libro), ma non è così anche l’analista e un po’ anche lo spettatore per il tempo che dura il film? Un vivere esiliato in un altro, in un continuo altrove, accettando che lo straniero che gli viene incontro, anche alla fine di un lungo percorso condiviso, tale resterà per lui. Ma proprio in questa estraneità risiede tutto il fascino della ricerca e della scoperta di una conoscenza possibile, ancorché mai esaustiva o esaurita. Come Novecento, l’analista e lo spettatore conoscono il mondo, la “Realtà” attraverso l’altro, attraverso quello straniero grazie al quale, almeno per qualche momento, vedono, percepiscono, sentono, soffrono il mondo là fuori “come se” fosse il loro.

E allora anche un film. Il romanzo di Baricco, è diventato il film di Giuseppe Tornatore (1998) *La leggenda del pianista sull’oceano*. Non stupisce che la storia di Novecento abbia catturato la fantasia di un regista, di un artigiano dell’immagine e della ri-costruzione della real-

tà attraverso la narrazione di storie, grazie alle quali l’anima si esilia nel racconto di vite altre, di storie altre, di luoghi altri. Attraverso l’artificio filmico questo altrove entra a far parte della nostra vita, noi spettatori/scrittori/analisti, come Novecento, come gli abitanti dell’isola di Delo, siamo e non siamo gli abitanti e i protagonisti di quelle storie. Siamo stranieri, ma anche cittadini di quella strana Patria che è la narrazione e l’immagine.

Nel corso del film più volte il giovane pianista Novecento viene tentato di scendere dalla nave, da quel non-luogo sul quale è nato e vissuto, tentato dalla seduzione di conoscere e visitare quel “là fuori” che lui conosce solo attraverso i racconti dei passeggeri. Forse in quel mondo là fuori c’è una Verità, un Senso Ultimo delle cose che solo toccato con mano, come Tommaso, può rivelarsi a noi? Ma è questo quello che conta nella vita o proprio questa è la più grande illusione, il più grande inganno?

Alla fine la scelta di Novecento è di restare su quella nave che altro non è se non la sua stessa anima, il suo



La leggenda del pianista sull'oceano



Delos

stesso corpo, carne, sangue, occhi, sensazioni, odori, rumori. Fino alla fine, quando la sua morte coinciderà con la morte stessa della nave, ormai diventata inutile oggetto da rottamare.

L'analista-spettatore, anche lui deve accettare fino in fondo il suo statuto di esiliato-straniero, in quel luogo di transito che è l'analisi. E la sua funzione non può essere che quella di abitarlo senza cedere alla seduzione di "scendere a terra", di scendere nella vita reale per trovarvi una Verità.

E l'esilio dell'analista continua anche nella sua parola: l'interpretazione è anch'essa parola straniera, voce di

quell'altro straniero che è l'inconscio. Uno straniero per il quale sarà inevitabile, al termine di quel lungo migrare che è l'analisi, accettare che la Terra Promessa, Patria di un Io vincitore e padrone dell'Es, non è che un miraggio. Migrazione ed esilio sono la sostanza stessa del suo esser-ci, come per Novecento, fino alla fine.

Voler svelare il supposto significato nascosto, voler "scendere a terra" per vedere il mondo con gli occhi dell'Io, rispondere alla domanda del desiderio onnipotente: "cosa è il Vero?", porre termine una volta per tutte alla migrazione dell'anima, sono figure di morte. Per questo il saggio Novecento sceglie di non abbandonare la nave e il viaggio, la migrazione e l'esilio su quella patria mobile, come mobile è la creatività, l'esplorazione, la ricerca, la fantasia. Insomma la vita.

Tiresia aveva predetto a Narciso che sarebbe vissuto finché non avesse conosciuto se stesso. Non sarebbe morto, dunque, per non essersi ri-conosciuto (come una più ingenua versione racconta), ma al contrario per aver osato conoscersi e ri-congiungersi a sé.

La tragedia di Edipo è anch'essa legata a un desiderio senza limiti di conoscenza: incesto e parricidio devono invece restare il fondo rimosso e indicibile dell'essere umano, territorio interdetto che nessun essere deve poter considerare come la propria Patria, come l'isola di Delo per i suoi abitanti "stranieri".

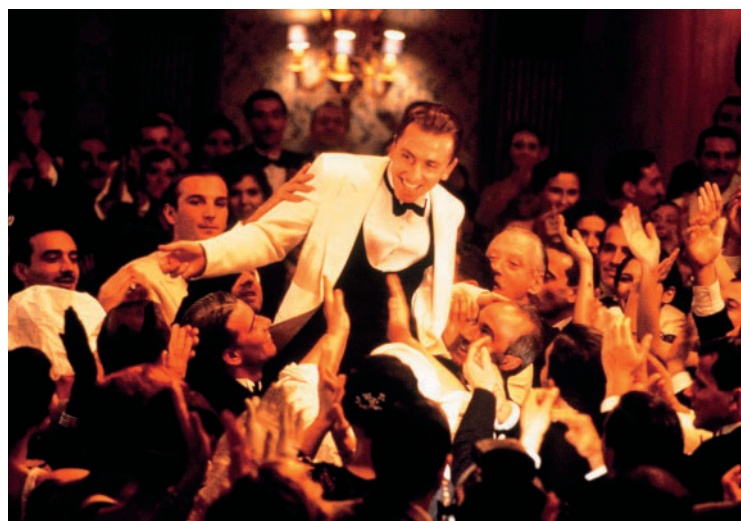
È dalla promessa non mantenuta del ricongiungimento onnipotente con la Totalità che si crea quella scissione, quella ferita fondatrice della soggettività, un soggetto



Angelus Novus, Paul Klee



La leggenda del pianista sull'oceano



La leggenda del pianista sull'oceano

espulso dall'Eden per un peccato di conoscenza, un soggetto che nell'accettare il suo inevitabile statuto di migrante, può trovare nell'immagine dell'*Angelus Novus* di Klee un sua straordinaria e parlante rappresentazione. Dice Walter Benjamin di questo dipinto: “[...] Rappresenta un Angelo che sembra volersi allontanare dal luogo in cui si trova, immobile. Gli occhi spalancati, le braccia aperte, le ali spiegate [...] Dal Paradiso soffiava un vento di tempesta sulle sue ali, così forte che l'Angelo non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge incessantemente verso l'avvenire a

cui lui volge le spalle, mentre davanti a lui si accumulano rovine fino al cielo. Questa tempesta è ciò che noi chiamiamo progresso”. Questo evento forse potremmo anche chiamarlo la nascita del soggetto finito, nascita che comporta essere sospinti, sospinti e sospinti dal vento della storia che ci porta lontani dall'Eden, in mezzo a rovine e macerie della storia individuale e collettiva. Ma Benjamin dice anche che questo viaggio, ineludibile per ogni essere umano, deve essere compiuto “[...] non per amore delle macerie, ma della via che vi passa attraverso”, cioè per amore della vita. •

IL VOLTO E IL RITRATTO

Eidos Premio Borgo 2012

Dario Evola

Ha una particolare rilevanza l'attenzione al volto e al ritratto che il *Premio Borgo 2012* ha centrato per quest'ultima edizione. Nella pratica artistica ritratto e volto sembrano offrire due disfunzioni di tipo opposto, una ipertrofica, inflazionata nella pratica del consumo e, l'altra, identificata nella sparizione dell'immagine, nella cancellazione della figura operata da una nozione dell'arte iconoclasta. Entrambe le posizioni sono poi ovviamente bilanciate dalla prassi d'abitudine di chi l'arte la pratica comunque come piacere, come necessità, come conoscenza, come "piacere disinteressato" kantiano, come "promessa di felicità" stendhaliana. Dunque scegliere di operare nella pittura, nella scultura, nella fotografia, nella grafica, in termini figurativi - mettendo cioè la figura come termine di riferimento, come questione aperta - ha un senso etico e una funzione estetica. Le prove che abbiamo visto in occasione del concorso, sono una testimonianza di una necessità estetica ed etica di rapportarsi ancora con il ritratto, con il volto, con la figura. Forse quello del ritratto, della rappresentazione del corpo e poi del volto, è stata la prima istanza che ha dato senso all'atto artistico. Otto Rank sostiene che la pittura ha una funzione "magica" in quanto duplica e in quanto rappresenta (presenta) l'anima dell'uomo e delle cose nel ruolo di "doppio". Freud sostiene che il doppio da sé, il sosia, costituisce un baluardo contro la scomparsa dell'io. Proprio la scomparsa dell'io sembra essere il paradosso di questo scorcio di postmodernità: in modo paradossale la eterizzazione onnipresente e compulsiva dell'io, della bellezza compulsiva, della sua immagine, sembra far smarrire la coscienza del sé. Con il sé, si perderebbe anche l'anima delle cose. Il paradosso della contemporaneità è la perdita del sé, la perdita della funzione dell'arte ridotta a feticcio, la perdita del senso dell'immagine nella sua dispersiva e ipertrofica moltiplicazione. Dunque il lavoro dell'artista si pone come "intervallo ritrovato". Un tentativo più o meno consapevole di risalire un percorso antico che va dai primordiali ritratti funerari dei *Fayyum* dell'Egitto romano del I sec. a.C. come esorcismo della morte, al ritratto degli umanisti che con il volto segnavano la coscienza dell'uomo nel mondo alla ricerca di una identità, come segno del freudiano perturbante, *unheimlich* letteralmente spaesamento, come condizione moderna. Come sappiamo da



Laura Felici, *Premio del pubblico*

Freud nessuno a livello inconscio crede effettivamente nella propria morte, dunque nessuno sarebbe in grado di rappresentarla, ma occorre rappresentarne un'eventualità, un possibile, e a questa esigenza risponde il mito, la letteratura. L'arte, con la rappresentazione del volto e del ritratto: il mito di Narciso apre una dolorosa ma anche intensamente passionale via alla necessità di un'immagine di sé come coscienza e come rappresentazione e come volontà. Essere davanti ai nostri occhi ecco il senso dell'immagine. *L'analgon*, il ritratto come lavoro sul lutto possibile, il doppio, il ritratto lo specchio, il riflesso, l'immagine sono comunque espressione di un altro da sé che mantiene con il soggetto un legame forte. Il gioco dell'attrice Kim Novak- Carlotta Valdes in *Vertigo* di Hitchcock è la ricerca di un'identità possibile che diventa impossibile nella narrazione cinematografica. Il gioco di Nuti e della Varia Nestoroff nella domanda confessione a Serafino Gubbio "quanto dura un'immagine?" è il dubbio che si apre come un abisso nella moderna società dell'immagine-spettacolo

che Pirandello prefigura fin dal 1915. Già, chi è nel ritratto? Chi vi si ri-conosce in quel grande primo piano proiettato sulla tela nel suo effimero sfarfallio? A chi appartiene il ritratto che si è fatto immagine nel mondo, intanto che esso stesso si è fatto immagine? Sembra dunque che il farsi immagine sia fuggire alla conoscenza. Ritrarre, letteralmente da *traho, trahere, retrahere*, ritrarre, o *pro traho* da cui *portrait*, produrre un segno con un gesto intenzionale, indicare ciò che sta al posto di, trarre fuori, mettere davanti, dunque rivelare, far uscire, trarre fuori. Sono questi i termini che la prassi artistica conosce bene nelle *technai* della pittura, della scultura del segno grafico e poi della fotografia e del cinema. Roman Opalka per anni si è autoritratto rigorosamente, costantemente, ogni giorno. Come in uno specchio, conoscenza imperfetta nella riflessione di Platone di San Paolo e in un drammatico aggiornamento in Bergman. Jean Cocteau nell'*Orfeo* affermava che lo specchio è la porta attraverso cui la morte va e viene. Le opere pervenute sono caratterizzate dalla elaborazione del tema del ritratto e del volto con l'uso di vari mezzi dalla tradizionale pittura, alla fotografia, alla scultura.

Isabella Collodi, nella sua acquaforte, ritratti come maschere moltiplicate all'infinito sul rizoma delle venature di una foglia. Questi si dispongono come gioco di figure, grottesche, simboliche, allegoriche come narrazioni possibili giocando sull'antico modo di chiudere la narrazione popolare. Il segno marcato, figurativo, esplica la natura illustrativa e, al tempo stesso, espressiva del ri-trarre.



Isabella Collodi, Premio Giuria

Dolores Carli opera piuttosto in una tri-dimensione altresì figurativa, ma modulare. La figura umana non ritrae qualcuno in particolare, né autoritrae, è però segno di una condizione frantumata e allo stesso tempo ri-composta, ri-costituita nel plasmare della materia scultorea. Esili fili connettono i pezzi nella tensione alla ricerca di una dimensione tesa verso un possibile.

Laura Felici ha scelto una tecnica antica, classica, quella del bronzo. Come ombre due figure sono complementari. Nel loro anonimato si richiama un nominare universale. Gli spazi delimitati dalla figura ricercano una unione, una costituzione forse per sempre perduta ma che si presenta come possibile. Il bronzo richiama il monumento ma in questo caso, complice l'assenza di un preciso ritratto, il monumento è *memento* universale. •



Dolores Carli, Premio Giuria Sculture

GUIDO LOMBARDI

LÀ-BAS LAGGIÙ

Lori Falcolini

Là-Bas Educazione Criminale lungometraggio del regista e sceneggiatore Guido Lombardi è stato premiato come opera prima con il “Leone del Futuro” alla Mostra del Cinema di Venezia (2011) ed è vincitore di molti altri premi. Il film, fedele alla complessa realtà di Castel Volturno tanto da essere stato girato in inglese, francese e italiano, racconta con originalità e senza pregiudizi una storia d’immigrazione sullo sfondo di un territorio di “frontiera” in cui si lotta per la sopravvivenza e in cui rivaleggiano clan camorristici e spacciatori africani.

Guido Lombardi, com’è nata l’idea di *Là-Bas*?

L’idea mi è venuta in diverse fasi. Centrale è stato l’incontro con Kader Alassane e Moussa Mone - diventati poi i due protagonisti del film nelle parti di Yussouf e dello zio Moses - che organizzavano feste in discoteca, esclusivamente per africani, di cui io facevo le riprese. Una parte importante l’ha avuta la scoperta, ormai quasi otto anni fa, di questo pezzo di Africa a pochi chilometri da Napoli, Castel Volturno, un luogo che frequentavo da adolescente perché andavo in vacanza un po’ più su a Baia Domizia e che ha subito una radicale trasformazione ignorata, credo, dalla maggior parte dei napoletani. Mi ha colpito molto scoprire l’esistenza di una comunità così grande con i suoi riti e i luoghi d’incontro. In realtà, l’idea primigenia di *Là-Bas* è nata da quelle illuminazioni che ti vengono casualmente. Ero fermo al semaforo di fronte allo stadio S. Paolo, uno dei più incasinati di Napoli, e ho scoperto che gli africani vendevano i fazzolettini in

maniera completamente diversa da tutti gli altri: correvano tra le macchine lasciando i pacchetti sui parabrezza e prima che scattasse il semaforo facevano a ritroso tutte le macchine raggiungendone così molte di più e vendendo più pacchetti. Il fatto che mi ha colpito è che facessero questa cosa in piena estate con trentacinque gradi all’ombra. Ho provato una grande ammirazione per la loro energia. Da lì è nata l’idea di fare un cortometraggio. L’idea del film è nata poi quando ho accompagnato in Africa un gruppo teatrale napoletano per documentare con la mia telecamera lo scambio culturale con un altro gruppo teatrale del Burkina Faso. Questo metteva in scena uno spettacolo che si chiamava *Allez Là Bas*. nel cui primo atto si raccontavano i dubbi di quelli che dovevano emigrare e, nel secondo, cosa accadeva quando gli emigranti sbarcavano nel paese d’immigrazione. Il regista aveva strutturato questo secondo atto in maniera molto innovativa facendo vedere lo sfruttamento, in ambito criminale, di chi emigra da parte di altri africani. Mi diceva che per la prima volta veniva raccontata la realtà dell’emigrazione perché quelli che la vivono danno una versione molto edulcorata delle reali condizioni di vita nei paesi d’immigrazione. Partono carichi di grandi aspettative, anche quelli che hanno un lavoro – magari non un lavoro ben pagato, come maestro di scuola elementare o di medie – perché sono invogliati dalle storie di successo che hanno ascoltato. Nel momento in cui le cose, però, non vanno bene, accade che continuano a raccontare, per un senso di vergogna sociale, realtà ben diverse da quelle che vivono. E così il meccanismo si perpetua. Alcuni



Là-Bas

non ce la fanno neppure ad attraversare il Mediterraneo; rimangono in Libia e raccontano di essere in Italia e che tutto va bene. Il discorso che faceva il regista africano era talmente nuovo che nemmeno lui aveva elaborato il testo di questo secondo atto sulla base di racconti o di esperienze personali ma lo aveva immaginato a partire dall'articolo di un giornalista italiano che aveva pubblicato un *reportage* sull'Espresso in cui si era finto emigrato nordafricano ed era finito a lavorare nei campi.

Nel film, hai operato un ribaltamento: i migranti non sono ombre senza volto né storia; non sono “gli altri” ma sono “noi” e lo spettatore deve identificarsi con il loro sentire.

Assolutamente sì. Ho visto parecchi film che parlano d'immigrazione; *Welcome*, per esempio, racconta la storia di un ragazzo che per raggiungere la sua amata è disposto ad attraversare a nuoto la Manica. All'inizio tu segui l'immigrato (Firat Ayverdi); poi, però, subentra il personaggio interpretato da Vincent Lindon che è il tipico europeo; t'identifichi con lui e la storia d'immigrazione diventa collaterale. Io volevo che uno spettatore italiano, anzi “bianco”, s'identificasse con uno “nero”. Era l'unico modo per fare percepire la realtà che vivono questi ragazzi e soprattutto - poiché il bivio di fronte al quale si trova Yussouf è quello della criminalità/non criminalità - volevo che si percepissero che, poste determinate condizioni difficili di sopravvivenza, diventa quasi razionale quella scelta. Può sembrare un paradosso ma credo che sia la realtà dei fatti; altrimenti non ci sarebbe la criminalità africa-

na ma soprattutto quella italiana, a partire da quella dei ragazzi di Napoli che fanno rapine o spacciano! Volevo, insomma, che non ci fosse questa distanza che normalmente vedo tra italiani e immigrati. Di solito gli immigrati sono considerati come una massa all'interno della quale nessuno riconosce un'individualità. Sono semplicemente “gli immigrati” o, addirittura, “gli extracomunitari” quasi fossero extraterrestri. Io volevo estrapolare da questa massa indistinta una individualità e mostrare come le problematiche sono le stesse nostre, tanto che ti ci puoi identificare.

Yussouf arriva in aereo, è scultore, ha un sogno da realizzare; segue la via della criminalità ma non ne viene corrotto. È un “Candido”?

Il discorso del Candido è relativo. È come se in qualche modo avessi rimosso la coscienza di Yussouf. Lui non si pone tutti questi problemi; resiste anche alla visione di un corpo squartato per estrarne gli ovuli della droga. Dal mio punto di vista, lui non torna indietro per un problema di coscienza ma per paura: di fronte a un cadavere si rende conto che il gioco non vale la candela. Questo della coscienza è un falso problema che definirei da persona europea, borghese, con tutto un retaggio di cultura cattolica e di senso di colpa. I ragazzi che spacciano droga non credo che si pongano minimamente il problema di coscienza; devono soltanto appagare un bisogno di soldi per essere uguali agli altri, per avere gli stessi vestiti, per permettersi di uscire la sera a farsi la pizza e magari offrire. Nei reati violenti vedo un problema di coscienza perché tu entri in contatto con il dolore dell'altro. Nel caso di Yussouf

sei soltanto uno che deve vendere una bustina e ti danno cento euro perché lo stato ritiene che sia un reato quell'azione; ma se legalizzassero la droga, come a suo tempo hanno legalizzato l'alcool, da un giorno all'altro non sarebbe più reato.

Quello di Yussouf mi sembra un percorso simbolico: per arrivare a un *là-bas* dove lo spinge il suo sogno, deve sprofondare prima in un "giù" come la sua scultura che viene interrata.

Ho costruito il film con un sacco di simboli che però ho cercato di fare passare in modo sotterraneo. C'era per esempio la questione dell'arrugginarsi. In un dialogo lo zio Moses dice "Forse è meglio tirare fuori dalla terra la statuetta" Yussouf risponde "È meglio che la facciamo arrugginire un altro pò" e lo zio dice "Come noi". Per portare avanti quel lavoro, si stanno e si devono imbarbarire. Forse l'affiorare di una certa coscienza in Yussouf, quello che lo cambia dentro, è provare vergogna per aver acconsentito che fosse picchiato a sangue chi lo aveva accolto. La statuetta viene tirata fuori dalla terra alla fine del film quando Yussouf si libera; e ciò accade per mano dello zio che, in qualche modo si riscatta ristabilendo con il nipote quel rapporto filiale che esisteva un tempo e che lo ha portato in Italia.

Nel finale, Yussouf si libera del vestito bianco e torna nudo, ossia nero, nella comunità di africani riuniti per un concerto. Si tratta di un percorso identitario?

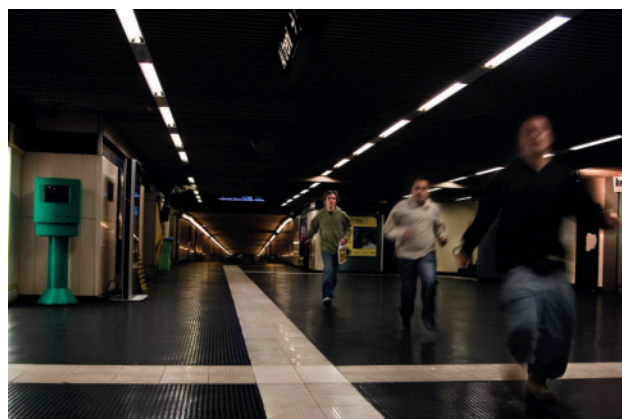
Ho immaginato il finale della corsa nel bosco molto prima di concepire il film *Là-Bas*. Da ragazzo, mi piaceva l'immagine di qualcuno che corre nel bosco vestito di bianco. Nel film, il vestito bianco rappresenta quell'identità che lo zio gli aveva 'cucito' addosso per metterlo in grado - dal suo punto di vista - di vivere quella realtà criminale: liberandosene Yussouf si ritrova nudo. Mi piaceva l'idea che l'unico modo di salvarsi era essere nero nel buio, ossia di tornare ad essere invisibile. Quando poi, da invisibile rientra nella comunità, questa lo accoglie nel suo interno quasi fosse una specie di figliol prodigo e chi gli mette la bandiera addosso è lo stesso che è stato vittima del pestaggio, cioè il capo della comunità. La soluzione forse è soltanto la solidarietà all'interno di quella comunità che è in grado di parlare italiano e di rapportarsi con una società più complessa del paese che li ospita. Credo che sia successa la stessa cosa negli Stati Uniti quando gli italiani o altre etnie sono emigrati e hanno fatto gruppo solidarizzando tra di loro. Così hanno fatto gli italiani di Little Italy o i cinesi di Chinatown. La musica e il cibo sono gli strumenti attraverso i quali si entra in contatto con gli altri. Noi abbiamo esportato la pizza, oltre che la mafia negli Stati Uniti. Questo discorso è sociologico oltre che simbolico. Io credo che un domani si permetterà agli africani di Castel Volturno di aprire i loro restaurantini; in questo modo comincerà a esserci un contatto reale tra africani e italiani. Oggi i restaurantini ci sono, ma sono nascosti e sono soltanto per gli africani. Noi eravamo gli unici bianchi ad andare a mangiare da loro.

Nei tuoi lavori, da *Vomero Travel*, a *Napoli 24* a *Là-Bas*, c'è sempre il tema di un altrove da scoprire. Si tratta di un percorso cinematografico o di un percorso creativo tutto tuo?



Là-Bas

Sì, in effetti mi rendo conto pensando a *Vomero Travel* o al frammento di *Napoli 24* - in cui ho girato un matrimonio rom - o a *Là-Bas* che è così. Credo che dipenda dal fatto che il cinema per me, almeno per ora, è la scoperta, come dici tu, di un altrove. Il genere di film che incarna meglio lo strumento cinema e che ne permette il massimo sfruttamento è il *road movie* dove ogni tappa della narrazione è la scoperta di un luogo e di una situazione. In questa scoperta, per quello che mi riguarda, c'è il mio desiderio di viaggiare. Alla fine tutti i protagonisti delle mie storie vanno a scoprire qualcosa di nuovo; non necessariamente un luogo ma anche l'umanità che popola quel luogo. Il ragazzino di *Vomero Travel* non va neanche a Scampia, ma è Scampia che viene al Vomero e lui scopre quell'umanità e altrettanto dicasi dei ragazzi che si spostano al Vomero e scoprono la possibilità di un incontro mediato dalla musica. Tra i giovani, la musica fa superare barriere culturali e sociali anche rilevanti come quelle che esistono e separano la periferia di Napoli dai quartieri "per bene". Quello di *Là-Bas* è un viaggio psicologico abbastanza comune; lo spettatore dovrebbe essere portato a identificarsi con Yussouf, che è poi l'obiettivo che devi sempre cercare di raggiungere quando fai un film. La scena del pullman - all'inizio del film - non l'avevo neanche girata; c'era nella sceneggiatura ma l'avevamo tagliata. A un certo punto mi sono reso conto che era fondamentale per lo spettatore vedere, all'inizio, Yussouf da solo in modo che l'attenzione andasse subito a lui. E quindi a distanza di tre mesi dalla fine delle riprese sono andato a girare quella scena.



Vomero Travel

DAGMAWI YIMER

COME UN UOMO SULLA TERRA



Lori Falcolini

In questo numero di **Eidos** Cinema e Migrazione non poteva mancare il contributo di chi ha vissuto in prima persona l'esperienza dell'emigrazione e ha saputo raccontarla in opere che sono di denuncia ma anche cinematografiche. Dagmawi Yimer attraverso le immagini e le storie raccontate nei suoi cortometraggi e nei docufilm riesce a emozionare e fare riflettere lo spettatore sul dramma dell'emigrazione, sulle esperienze, sui desideri, sulle delusioni e sulle speranze di un futuro migliore; in definitiva sulla realtà dell'integrazione. Dagmawi Yimer ha iniziato il lavoro di regista partecipando al corso di video-narrazione organizzato presso il centro interculturale con i migranti Asinitas Onlus di Roma al cui interno si è occupato di mediazione linguistica e culturale. Le sue opere sono state realizzate anche in collaborazione con l'Archivio delle Memorie Migranti Asinitas e hanno ricevuto premi e riconoscimenti.

In *Come un uomo sulla terra* (di Andrea Segre, Dagmawi Yimer, Riccardo Biadene) lei comincia la narrazione del suo travagliato attraversamento del Corno d'Africa verso l'Europa - migrante tra migranti - con le brevi ma significative immagini di guerra dell'Italia intenta a invadere la Libia e poi l'Etiopia per colonizzarle. Perché ha deciso di vivere proprio in Italia?

In realtà, non ho deciso di vivere in Italia; per me intanto la decisione certa era la partenza ma non l'arrivo. E il film inizia con il repertorio per ricordare che, anche nella storia, questi paesi del Corno d'Africa, la Libia e l'Italia hanno a che fare col passato; cioè non è iniziato adesso...

Dai suoi primi lavori anche collettivi, *C.A.R.A. Italia, Il deserto e il mare a Soltanto il mare e Benvenuti in Italia* come è cambiato il suo sguardo di film maker?

Come film collettivi ho partecipato a *Il Deserto e il mare* (che è prima di *Come un uomo sulla terra*) e all'ultimo, *Benvenuti in Italia*. Lo sguardo sarà sempre quello dell'immigrato che vive in prima persona ma che sta cercando di avere il proprio taglio registico nei suoi racconti.

E la condizione dei migranti, oggi, in Italia?

La condizione dell'immigrato riflette (rispecchia) la vita, la mentalità, l'economia e le prospettive del paese ospite. C'è tanto da fare ma credo profondamente che bisogna occuparsi di più delle scuole e cercare di dare abbastanza strumenti ai ragazzi che crescono insieme ai figli dei migranti. Il presente è sempre un'emergenza, e ne abbiamo in Italia un sacco. L'emergenza è un fattore italianissimo quindi lo sarà anche per l'immigrato... Tra le condizioni difficili che vive l'immigrato c'è che la sua esistenza dipende dal suo lavoro; il lavoro lo rende libero, se non ne ha, sarà messo nei C.I.E (Centri d'identificazione ed espulsione N.d.R.) ...

I volti e gli sguardi oltre le storie mi sembrano una caratteristica del suo cinema.

Nei miei racconti cerco di portare l'uomo (donna), di dare il nome alla storia e rispetto al racconto che mi concedono. Chi vede il personaggio incontra l'essere umano e non un qualsiasi 'numero'; deve portare a casa il suo nome, il suo volto e la sua storia.

Cosa rappresenta per lei che è mediatore culturale fare cinema?

Non ho ben capito ancora in cosa consista veramente la mediazione culturale ma credo che ognuno debba essere il mediatore della propria cultura e che lo sia nei gesti quotidiani ... credo che anche il mio lavoro consista in questo. •

QUANDO L'EMIGRANTE ERA ITALIANO STEREOTIPO O DRAMMA?



Bello, onesto, emigrato Australia, sposerebbe compaesana illibata di Luigi Zampa

Luisa Cerqua

Il cinema nazionale sull'emigrante italico ha raccontato diversi aspetti umani e sociali di questa complessa e sempre attuale realtà ma ha anche utilizzato *cliché* e stereotipi. Al centro del racconto filmico del dopoguerra sulla condizione dei nostri migranti troviamo la ricerca di un futuro migliore perlopiù idealizzato e la fuga da realtà miserabili e arretrate nella speranza di un altrove in cui i sogni si avverano; italiani del tutto impreparati all'impatto con la realtà che li attende.

Sono del '48 *Emigrantes* di A. Fabrizi e *Fuga in Francia* di M. Soldati, seguiti nel '49 dall'utopistico cortometraggio *Come scopersi l'America* di C. Borghesio. Del '50 *Ragazze d'oggi* di L. Zampa e del '52 *Due soldi di speranza* di R. Castellani, del '53 *Napoletani a Milano* di E. De

Filippo. Siciliani di "Cuore" vediamo in *Dagli appennini alle Ande* di F. Quilici '59.

Le storie calcano volentieri l'umanità e la bontà degli sprovveduti e spesso raggirati protagonisti che, sfidando l'ignoto, inseguono ingenuamente la loro buona stella.

Accanto ad un modo a volte scontato di rappresentare quelle drammatiche realtà, troviamo l'epopea popolare che sa trasformare la cronaca in simbolo come *Il cammino della speranza* di P. Germi del '50, girato alla maniera del Western. Un'Odissea da figli di un Sud miserabile, rusticamente ingenui e primitivi ma capaci di lottare per riscattarsi la ritroviamo poi nell'antiepico e recente *Nuovomondo* di Crialesi, 2006, surreale traversata dalla Sicilia arcaica al paese della cuccagna.



Rocco e i suoi fratelli di Luchino Visconti



Pane e cioccolata di Franco Brusati

Accanto al cliché del “buon selvaggio” e degli italiani “brava gente” sentimentali, ingenui e sprovveduti, troviamo quello del malavitoso aggressivo che sfrutta l’altrui ingenuità, furbastro, spregiudicato e mafioso.

Ne *I Magliari* del ‘59 F. Rosi offre un Sordi arraffone e fanfarone che cela col cinismo fallimenti e vuoto esistenziale, contrapponendolo a Salvatori, bravo guaglione nostrano che conserva lealtà e sanità di cuore. In *Smog* del ‘62 F. Rosi tratta il tema dell’emigrante megalomane e fallito in cerca di facile successo che copre gli smacchi con la millanteria. Il tema dell’imprenditore gaglioffo, volgare e un po’ folle possiamo ritrovarlo ne *Il Gaucho* di D. Risi ‘64, con Gassman, così come nel più recente *Nel continente nero* di M. Risi del ‘92, con Abatantuono, mentre *Pane e cioccolata* di F. Brusati ‘73 offre un Manfredi ciociaro, sempliciotto e onesto che si fa biondo nell’inutile tentativo di sentirsi svizzero.

La filmografia degli anni ‘60, quelli del boom, evidenziava soprattutto il fenomeno dell’emigrazione interna e l’impatto del “terrone” ignorante con la metropoli del nord industrializzato, lo smarrimento dei riferimenti affettivi, culturali e linguistici. Affrontava il tema della perdita dei fondamenti identitari, della disgregazione della cultura contadina e della famiglia nell’impatto con le metropoli che confondono, umiliano e corrompono i semplici.

Emblematico è *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti del ‘60. La rustica famiglia lucana dei Parondi sbarca alla stazione di Milano come su un altro pianeta; sradicata dalla terra d’origine e ingoiata dalla periferia cittadina non ha più identità, sono “africani”. *Mimì metallurgico* di L. Wertmuller, “terrone” milanesizzato che trova in fabbrica la nuova identità scriverà alla moglie: “Non sono più Carmelo, ora sono Carmelo metallurgico”.

Con pungente satira, nell’episodio *Il frigorifero* del film *Le coppie* del ‘71 Monicelli tratta lo smarrimento dei valori etici: una giovane emigrata a Torino, d’intesa con lo stordito consorte, paga lo scotto della raggiunta modernità offrendosi *una tantum* a uno sconosciuto per saldare le rate dell’ambito frigorifero ma poi vuole la lavatrice.

In *Trevico-Torino-viaggio nel Fiat-Nam* del ‘73, Scola con piglio documentaristico denuncia senza sconti la realtà del “terrone” in Fiat; in *Sacco e Vanzetti* del ‘70 Montaldo, e poi Costa col suo remake del 2005, accusano xenofobia e razzismo d’oltreoceano.

A volte il cinema cerca la chiave comica, forse per alleggerire temi così lontani dalla comicità, ma la sensazione di ritratto superficiale che ne resta priva i film di mordente metaforico inscrivendoli nel registro della commedia che sfiora la farsa come *L’emigrante* di Festa Campanile. *Bello, onesto, emigrato Australia, sposerebbe compaesana illibata* di Zampa ‘72 abborda in chiave stereotipata un po’ claudesca il tema della non integrazione dell’emigrante, della solitudine e del bisogno di un affetto familiare che addolcisca la vita di chi si sente straniero, dando a tratti la sensazione di una sequenza di macchiette che, riviste oggi, lasciano un senso di vuoto.

È nel detto “partire è un po’ morire” che si condensa, io credo, la condizione profonda di chi emigra perché il mondo interno dell’emigrante è sempre segnato dalla perdita, dal lutto e dalla melanconia. G. Nicolussi (N. H. Baiguera ‘97) definisce ‘lutto migratorio’ quel processo interno di separazione che inizia con la decisione di partire. Persone, legami, valori, luoghi di sempre e abitudini non ci saranno più. Ma non è una morte reale quella che affronta chi parte, è la morte di una parte di sé accompagnata dall’angoscia di perdersi ed essere dimenticati, rifiutati da ciò che si è lasciato. •

È PROPRIO VERO CHE SOLO UN MIRACOLO PUÒ SALVARE L'UMANITÀ

Miracolo à Le Havre di Aki Kaurismäki

Pia De Silvestris



Questo film ha ricevuto il premio della critica e la menzione speciale della giuria ecumenica al Festival di Cannes del 2011. È vero che *Miracolo à Le Havre* merita un premio, ma forse quello per cui è stato premiato non corrisponde propriamente all'intenzione dell'autore. L'invenzione di una favola, come quelle di Esopo e di Fedro, comporta una spietata lucidità nei confronti della realtà seguita da una

morale che, nell'opera di Kaurismäki, assume anche il valore di un'etica senza speranza.

La favola di Marcel Marx(!), che da scrittore si trasforma in lustrascarpe, che vive in un quartiere povero ma vicino al mare, dove gli abitanti si aiutano e si rispettano senza "finzioni sociali", presuppone un totale capovolgimento della logica sociale che porta all'individualismo.



Questo viraggio nel contrario esistente fin dall'inizio della narrazione filmica come un "per assurdo", prosegue con lo stesso intento rappresentando l'amore sempre dedito e premuroso di Marcel verso l'unica donna della sua vita. La costanza degli affetti e l'attaccamento vengono narrati attraverso poche immagini essenziali che mostrano come questo essere umano sia capace di arrivare al momento giusto quando la persona amata ha bisogno di aiuto.

Mentre l'ottimismo di Marcel non ha ombre, la moglie Arletty (il nome ci ricorda la grande attrice francese degli *Amanti perduti* del 1945 di "Marcel" Carné) sembra più preoccupata del futuro, proprio e degli altri. Il silenzio misterioso della donna, poi, nasconde a tutti una grave malattia che sembra annunciare la sua fine prossima.

L'arte di Kaurismäki riesce a costruire un mondo possibile ma così lontano dal nostro che persino i miracoli possono essere contemplati.

In questo contesto da favola l'autore, oltre a darci una visione ideale della vita, introduce anche la storia di un bambino africano clandestino, sfuggito alla polizia e ricercato. Marcel non solo lo nasconde ma lo protegge e lo salva. Tutto il quartiere collabora con lui a costruire un tipo di affiliazione e di legame umano con il bambino e inoltre a trovare il denaro per permettergli di raggiungere la madre.

I momenti particolarmente poetici sono quelli in cui il bambino africano e Marcel riescono ad intendersi con un solo sguardo, proprio come se appartenessero l'uno all'altro.

Kaurismäki, con la storia di questo incontro tra razze diverse, crea una paternità che raggiunge i più alti ideali dell'umanità.

I prodigi a Le Havre sono più di uno. Non solo Arletty

guarisce completamente ma anche il poliziotto del quartiere, che aveva scoperto il nascondiglio del bambino, contribuisce al progetto comune di salvarlo.

Si potrebbero dire molte cose su questo piccolo capolavoro inneggiante alla bontà e alla generosità umana. Personalmente mi sembra che il film di questo grande regista finlandese sia un dono per tutti coloro che credono che la vita sia un privilegio.

Il film, tuttavia, rimane immerso nella fiaba come se l'autore non avesse alcuna speranza che l'umanità possa cambiare. •

Il poeta R.M. Rilke nella settima elegia duinese scritta il 7 febbraio 1922 ci ricorda:

*"Ogni cupa svolta del mondo ha tali diseredati
cui non appartiene il passato né ancora il futuro più
prossimo".*

Titolo originale: Le Havre

Anno: 2011

Nazione: Finlandia, Francia, Germania

Regia: Aki Kaurismäki

Sceneggiatura: Aki Kaurismäki

Fotografia: Timo Salminen

Produzione: Pandora Filmproduktion, Pyramide Productions, Sputnik

Distribuzione: BIM Distribuzione

Cast: André Wilms, Kati Outinen, Jean-Pierre Darroussin, Blondin Miguel, Elina Salo, Evelyne Didi, Quoc Dung Nguyen, Umban U'kset

LETTERE DAL SAHARA

LO SGUARDO DI UN MAESTRO DEL CINEMA

Federico Pedroni

A un anno dalla scomparsa di Vittorio De Seta è necessario, nell'analizzare i modi spesso difettosi che il nostro cinema ha usato per raccontare i flussi migratori e la difficile integrazione in Italia, ricordare il testamento filmico del più importante documentarista italiano: *Lettere dal Sahara*. Il film racconta il viaggio di Assane, partito dal Senegal dopo la morte del padre in cerca di una vita migliore e approdato dopo un naufragio in un centro di accoglienza a Lampedusa. Da lì inizia la sua peregrinazione, descritta come una dolente Via Crucis, all'interno del nostro paese, seguendo la linea della speranza verso un Nord sempre più affogato da una ricchezza becera, incapace di confrontarsi, se non attraverso lo sfruttamento, con le mutazioni di una modernità globalizzata. Dai lavori in nero delle piantagioni di pomodori di Villa Literno alla ricerca di possibilità nelle città più avanzate – prima Firenze e poi Torino – che si dimostrano capolinea senza speranza di un'integrazione spersonalizzante e impossibile. Lo sguardo di De Seta si concentra sulla portata morale e umana di questo percorso, è fisso sul giovane africano, analizza il contesto in cui si muove filtrandolo attraverso i suoi occhi, fa coincidere il dolore con l'indolenza distratta delle perso-



ne cui passa accanto, dimostra la sua umanità per contrasti, denuncia un'impotenza rabbiosa. Purtroppo non tutte le buone intenzioni di De Seta funzionano: lo schematismo ideale – più che ideologico – a tratti irrigidisce la narrazione, il ragionare per antinomie amplifica la scarsa fluidità del racconto, l'accurata partecipazione non è esente da un filo di retorica che appesantisce la voluta secchezza della storia. Assane è una vittima e come tale viene continuamente descritta. Non ci sono sfumature nel ragionamento, perché forse è troppo tardi per sfinirsi in sottigliezze descrittive. Ma la valenza simbolica della figura del protagonista – un Cristo laico crocefisso da un mondo incapace





di vedere e di sentire – è una gabbia che in alcuni momenti imprigiona il film. Questi difetti strutturali non macchiano però la purezza dello sguardo di De Seta, testardo e coraggioso nella sua lettura etica che non scende a compromessi, pur rischiando la rigidità. Quel che resta è un film imperfetto – vagamente declamatorio, vittima di una sceneggiatura a tesi che lascia poco spazio all’interpretazione – che però ripropone De Seta come uno dei pochi registi capaci di dialogare con la storia che racconta e con i suoi personaggi in condizioni paritarie, senza il tono protettivo di superiorità con cui buona parte del cinema italiano ha affrontato l’argomento (quasi tutto, in realtà, tranne la magnifica eccezione di *Lamerica* di Gianni Amelio). *Lettere dal Sahara* sfiora l’enfasi senza dimenticare il portato morale del racconto, il suo cuore pulsante. Racconta la nostra incapacità di accoglienza attraverso gli occhi di una vittima, non guardando mai con distacco i conflitti, non peccando di quella presunzione che assolve declamando la propria estraneità. Con tutti i suoi difetti, De Seta si tiene lontano dagli esercizi di fastidioso paternalismo – sdolcinati nella loro amoralità quasi coloniale – presenti in film come *Terraferma* o *Quando sei nato non puoi più nasconderti*. Figlio di una famiglia agiata, De Seta rifiuta il pietismo borghese che avvelena il nostro cinema “umanitario” e affronta a viso aperto il suo rapporto con l’altro, il debole, lo sfruttato. Il suo cinema si confronta da sempre con il proletariato e con le classi sociali più basse. Negli anni ‘50 i suoi documentari raccontavano la vita dura ma dignitosa dei pescatori siciliani e dei pastori della Barbagia. Inquadra terre semisconosciute restituendo la voce a chi era costretto al mutismo, testimoniando un paese che molti volevano rendere invisibile negli anni della ricostruzione economica e della trasformazione industriale. Gramsci scriveva nei *Quaderni dal Carcere*: “Negli intellettuali italiani l’espressione “umili” indica un rapporto di protezione

paterna e padreternale, un sentimento di sufficienza dato dalla propria indiscussa quanto supposta superiorità, come in un rapporto tra due razze in cui una viene ritenuta superiore e l’altra inferiore, come tra adulto e bambino nella vecchia pedagogia”. La descrizione perfetta di un certo assistenzialismo paracattolico che ha guidato la vita del nostro paese, predicando solidarietà e mantenendo gattopardescamente lo status quo. Lo sguardo di De Seta ha sempre avuto presente l’amoralità di quell’atteggiamento, stimolando in maniera pedagogica l’autoaffermazione di determinati soggetti sociali. Purtroppo non è più tempo di faticosi ottimismo – ancora validi e rivoluzionari nelle periferie romane degli anni ‘70 di *Diario di un maestro* – e il pensiero di De Seta sembra essersi fatto più cupo. L’arricchimento reciproco che i nuovi migranti potrebbero portare a un mondo sempre più disumanizzato sembra un’utopia. Ciò che resta è lo sforzo di un’artista che non vuole arrendersi alle brutture del contemporaneo e che, tenendo salda la barra della moralità, si mette in discussione senza timore di sbagliare, rischiando, mettendosi ancora una volta in gioco. Una lezione, questa sì, da non dimenticare. •

Titolo Originale: Lettere dal Sahara

Anno: 2006

Paese: Italia

Regia: Vittorio De Seta

Sceneggiatura: Vittorio De Seta

Fotografia: Antonio Gambrone

Montaggio: Marzia Mete

Musiche: Ismaël Lô

Produzione e Distribuzione: Cinecittà Luce

Cast: Djibril Kebe, Paola Ajmone Rondo, Stefano Saccottelli, Madawass Kebe, Fifi Cisse, Tiherno Ndiaye, Luca Barbeni



EMIGRAZIONE, SOGNI E REALTÀ

Almanya - La mia famiglia va in Germania

Antonella Antonetti

Un piccolo affresco di un mondo post-migratorio, consapevole della necessità sia di conservare viva la memoria e tramandare la propria storia, sia di evolvere attraverso processi di trasformazione.

Commedia corale, animata da bravi attori, *Almanya - La mia famiglia va in Germania*, affronta il tema dell'emigrazione discostandosi dall'ottica conflittuale e drammatica della tradizione filmica sull'integrazione; senza accuse di rifiuto o di rigetto ma piuttosto esprimendo soddisfazione e gratitudine verso il paese che li accoglie. La regista Yasemin Samdereli, tedesca di origine turca, partendo dal proprio vissuto, racconta il senso dell'essere immigrati attraverso le vicende della famiglia Yilmaz, stabilizzata in Germania ormai da tre generazioni, nel momento in cui si mette in viaggio verso la terra d'origine.

Nello svolgersi del testo filmico, che ha il pregio di tenersi quasi sempre brillante e fresco senza cedere a una retorica nostalgica, il presente s'intreccia con il passato e attraverso una serie di flash-back è narrata la storia della famiglia, a partire dall'incontro tra Huseyin, il capofamiglia, e Fatma, sua moglie.

Emigrato da un piccolo villaggio dell'Anatolia negli anni sessanta, Huseyin vive circondato da un nucleo parentale multiculturale, che include oltre ai tre figli, due maschi e una femmina, una nuora tedesca, un nipote, il piccolo Cenk, turco per metà e alle prese con la difficoltà di capire quale sia la sua squadra di calcio, quella turca o quella tedesca? Al più giovane della famiglia spetta dunque il compito di porre l'accento sul tema della confusione identitaria, legato alla migrazione, come forse a indicare il radicamento di tale problematica, che attraversa le generazioni silenziosamente, prima di poter essere riconosciuta e affrontata.

Il piano narrativo si svolge con leggerezza e con una semplicità che talvolta appare semplificazione e rinuncia ad approfondire le implicazioni emotive e identitarie che l'esperienza del distacco suscita, cosicché il tema dell'emigrazione risulta depurato da complessità e confezionato in commedia.

Al tempo stesso, quasi inatteso nel tono allegro e fresco del film, giunge il richiamo ai sogni, che aprono lo sguardo sulla dimensione inconscia dei vissuti che il cambiamento

mobilità. I sogni punteggiano due momenti significativi dell'esperienza separativa, tratteggiando un arco di tempo di cinquant'anni che va dalla vigilia della partenza dall'Anatolia a quella del ritiro dei passaporti tedeschi, come a segnalare la consapevolezza di una dimensione emotiva profonda che accompagna, come un fiume carsico, l'esperienza di un cambiamento desiderato e temuto.

I sogni, sia quello fatto da Muhamed bambino, secondo figlio di Huseyin, sia nel sogno di Huseyin stesso, ormai anziano, sembrano dare forma a vissuti angosciosi di perdita di sé, espressi attraverso funzionamenti corporei legati all'oralità. Il bambino sogna una specie di alimentazione forzata di coca-cola e un crocifisso che compare minaccioso e angosciante, entrambi simboli, nel suo immaginario, della nuova terra, idealizzata come nutriente e munifica e temuta come divorante. Il nonno, nella rappresentazione onirica si vede costretto a rinnegare la sua cultura musulmana e a ingozzare carne di maiale insieme al funzionario governativo addetto al rilascio dei passaporti.

Il cambiamento, sia nei suoi aspetti separativi che di acquisizione, sembra riattivare la paura e l'angoscia di regredire a uno stadio di disintegrazione (essere divorato, fatto a pezzi) dei propri aspetti identitari e d'incorporazione dell'altro da sé (coca-cola per Muhamed e carne di maiale per Huseyin); la relazione con l'ambiente si traduce emotivamente in una "assimilazione", che, come afferma E. Gaddini (1981 *Note sul problema mente - corpo*) a differenza dell'integrazione, non implica alcun riconoscimento della realtà. L'autore scrive: "La mente primitiva tende a fare concretamente proprio (assimilare al Sé) ciò che altrimenti sarebbe da riconoscere in modo oggettivo."; e ancora nel 1985 precisa: "(Il distacco)...può spingere la mente del bambino- che teme di non riuscire a tenere insieme i frammenti di cui è costituita- a restaurare e potenziare il funzionamento magico dell'assimilazione al Sé e dell'estensione di sé, caratteristico dei mesi precedenti". L'assimilazione assumerebbe, quindi, il significato di una modalità primitiva, difensiva rispetto al riconoscimento di una realtà esterna sentita come minacciosa per la coesione della propria identità, e, al tempo stesso protettiva verso il Sé.

A margine della tematica centrale del film, relativa all'emigrazione, la regista pone l'accento sulla relazione, carica di ostilità tra i due fratelli, figli di Hussein, l'uno più integrato e di successo dell'altro. Una rivalità di antica data, quando, bambini costretti nello stesso letto, si contendevano la coperta, che sembra delineare, sommessamente, collocate all'interno della famiglia, fantasie di conflitti fratricidi riattivati dai movimenti migratori. Il viaggio in Anatolia offre ai fratelli l'occasione di riaprire un dialogo schietto tra loro e con sguardo tenero la regista li inquadra addormentati pacificamente nello stesso letto.

Il film si rivela commedia intelligente e godibile, un album di famiglia dai colori caldi e vivaci che capovolge la pro-



spettiva rispetto ai pregiudizi, soffermandosi su quelli dei turchi verso i tedeschi e non viceversa. Forse un po' ammiccante nel modo in cui stempera i conflitti e armonizza i contrasti, è acuto nel descrivere il significato di valori quanto mai attuali quali l'integrazione e il multiculturalismo. •

Titolo originale: Almanya- Willkommen in Deutschland

Anno:2011

Nazione: Germania

Regia: Yasemin Samedereli

Sceneggiatura: Nesrin Samedereli, Yasemin Samedereli

Fotografia: Ngo the Chau

Musiche: Gred Bauman

Produzione: Roxy Film

Distribuzione: Teodora Film

Cast: Aylin Tezel, Vedat Erincin, Farhi Ogun Yardim, Lilay Huser, Demet Gul, Denis Moschitto, Raphael Koussouris.





L'ODIO: I FIGLI DELLA VIOLENZA

Jusqu'ici tout va bien

Cecilia Chianese

Uscito nelle sale cinematografiche nel 1995, questo piccolo capolavoro, scritto e diretto da un allora giovanissimo Mathieu Kassovitz, mantiene oggi lo stesso impatto visivo e la stessa scorrevolezza che gli valsero la Palma d'Oro, oltre ad un enorme successo di pubblico.

La chiave del successo de *L'Odio*, l'elemento innovativo che, pur risultando facilmente "accattivante" per un pubblico giovane, lo ha salvato dal divenire un puro fenomeno di moda, risiede nella sfrontatezza espressiva di Kassovitz, che coniuga abilmente vari registri tematici e stilistici, unendo generi e "suggestioni" in un amalgama che, quasi-miracolosamente, risulta perfettamente riuscita. *Humor* surreale e grottesco, iperrealismo "tarantiniano" e denuncia sociale si fondono dunque in un film che risente di ampie ed eterogenee influenze, e che riesce nella difficile impresa di coniugare uno stile di regia elegante e seducente con l'esuberante ironia dei dialoghi e delle digressioni, affrontando tematiche complesse con intelligenza e profondità.

La trama del film si svolge nell'arco di ventiquattro ore, durante le quali seguiamo le vicende di Said, Vinz e Hubert, tre giovani abitanti del quartiere periferico di Muguets, a trenta chilometri da Parigi.

Allo scorrere dei titoli di testa, assistiamo ai violenti scontri tra polizia e abitanti della *banlieue*; scontri nati in seguito al pestaggio da parte di un poliziotto del giovane magrebino Abdel Ichaha, per cui il ragazzo è entrato in coma. Durante la rivolta, Vinz trova una pistola, e progetta di usarla per "pareggiare i conti" nel caso in cui Abdel non uscisse dal coma.

La mattina seguente, Said, Vinz e Hubert si aggirano tra le macerie della *banlieue*, ancora piena di camionette e poliziotti in tenuta antisommossa, e in una specie di scenario post-bellico, nel quale la polizia incarna l'esercito occupante, i tre ragazzi passano la loro giornata vagando quasi senza meta tra gli enormi palazzi e i cortili desolati della Muguets. Attraverso l'uso del bianco e nero, che contribuisce a creare un clima onirico di sospensione, il microcosmo asfittico della periferia viene descritto come il luogo della noia e della nullafacenza, nel quale i tre ragazzi si aggirano come in una gabbia a cielo aperto, sotto il costante controllo di forze dell'ordine aggressive e prepotenti.

In serata i tre si spostano a Parigi, e durante la nottata si ritrovano in un crescendo di circostanze folli e tragicomiche. Faranno infatti conoscenza con soggetti sempre più



bizzarri, tra i quali uno spacciatore cocainomane pazzo, un anziano sopravvissuto ai campi di lavoro in Siberia, un gruppo di nazisti, un simpatico e generoso ubriaccone.

Pur divertendosi a creare una serie di *sketch* esagerati e barocchi, quello che Kassovitz ci mostra, sintetizzato nell'arco di una giornata, è lo spaccato di vita di tre ragazzi costantemente maltrattati e umiliati. Tutto in loro, dai modi di fare da "cafoncelli di periferia" al modo di parlare e di vestirsi, li definisce agli occhi della società intera con un marchio indelebile, e li condanna all'isolamento.

Se a Muguets il loro tempo scorre senza far nulla, ed ogni slancio al cambiamento sembra essere condannato a fallire, a Parigi i ragazzi semplicemente non riescono a adattarsi, si ritrovano stranieri in un paese ostile, "snobbati" e allontanati anche da quelle frange della società che fanno un vanto della loro apertura mentale (ne è un esempio il fallito abordaggio delle due ragazze durante il *vernissage* di una mostra) ed aiutati solo da altri emarginati come loro. Rabbia e frustrazione, incamerate negli anni, sembrano attendere solo la minima scintilla per esplodere con una violenza senza possibilità di ritorno.

L'odio genera odio, dirà Hubert per tentare di dissuadere Vinz a usare la pistola trovata durante gli scontri; eppure, come in una sorta di studio sociologico, quello mostrato con drammatica lucidità da Kassovitz è un circolo vizioso da cui pare non esistere via di uscita, all'interno del quale chi non schiaccia verrà schiacciato.

Nel corso del film, per ben tre volte è citato una sorta di aneddoto, che recita: "È la storia di un uomo che cade da un palazzo di cinquanta piani, cadendo, il tizio per farsi coraggio si ripete: fino a qui tutto bene, fino a qui tutto bene, fino a qui tutto bene. Il problema non è la caduta, ma l'atterraggio".

Avvicinandosi al finale, il celebre aneddoto assume un significato sempre più concreto, mentre lo spettatore si

rende conto che, inesorabile come la forza di gravità, il destino violento dei tre ragazzi dovrà compiersi inevitabilmente.

Rivedere il film a distanza di sette anni dalla guerriglia urbana esplosa nell'autunno del 2005 che per settimane ha incendiato i sobborghi parigini e oltre 200 comuni in tutta la Francia, risulta piuttosto impressionante.

Sconcertante è la similitudine tra gli eventi raccontati dal film e quelli realmente accaduti, dato che la miccia per l'esplosione delle rivolte del 2005 è stata la morte di due adolescenti, Bouna Traore e Zyed Benna, di 15 e 16 anni; morti a causa delle ustioni provocate all'interno di una cabina dell'alta tensione, dove si erano rifugiati per sfuggire a un gruppo di poliziotti che li inseguiva credendoli dei rapinatori.

Film profetico, dunque, quello di Kassovitz, che con un'inquietante freddezza di calcolo rappresenta con forza e chiarezza le conseguenze di una politica oppressiva e segregante. Tornando all'aneddoto citato, viene da chiedersi quanto tempo ci vorrà prima del prossimo atterraggio. •

Titolo Originale: La Haine

Anno: 1995

Paese: Francia

Regia: Mathieu Kassovitz

Sceneggiatura: Mathieu Kassovitz

Fotografia: Pierre Aim

Montaggio: Mathieu Kassovitz, Scott Stevenson

Musiche: Vincent Tulli

Distribuzione: Mikado Film

Cast: Vincent Cassel, Hubert Koundé, Said Taghmaoui, Abdel Ahmed Ghili

MONSIEUR LAZHAR

Un Socrate algerino in classe

Elisabetta Guillaume

“*Ecouter, se parler, trouver une solution*”: il cartello appeso su una parete della scuola in cui è ambientato *Monsieur Lazhar* chiarisce subito il senso di un film che celebra il potere terapeutico e il valore di integrazione della parola. Eppure, nella scuola elementare di Montréal sconvolta dal suicidio di un’insegnante che si è impiccata in aula e il cui cadavere è stato visto da due bambini, Simon e Alice, la direttrice vuole solo cancellare il dramma, rimuovendone ogni traccia: fa ridipingere l’aula, affida i bambini a incontri settimanali con una psicologa, l’unica ritenuta adatta ad affrontare il trauma, cerca un sostituto della maestra; ma trovare un supplente in questa situazione è impossibile, e così è accettata la proposta dell’algerino Bachir Lazhar che si è offerto come insegnante. Di Bachir non si sa nulla, lo spettatore scopre il suo segreto solo quando egli lo racconta davanti alla Commissione che deve esaminare la sua domanda di asilo politico: la moglie insegnante e le due figlie uccise proprio alla vigilia della loro partenza per raggiungerlo a Montréal, vittime dell’integralismo in Algeria. Il suo dolore è espresso con pochi accenni, le lacrime davanti a una foto, l’emozione nel ritrovare gli oggetti della moglie, ma rimane muto con gli altri, così come la nostalgia per il Paese d’origine si manifesta nella musica, in un passo di danza appena accennato, nel cibo, ma si ritrae quando Bachir scopre le immagini dell’Algeria nel banco di Alice o quando l’alunno arabo vorrebbe parlare con lui la sua lingua d’origine. Bachir Lazhar non è un insegnante,



ignora il gergo modernista della sintassi e la didattica creativa, ma ama la letteratura e i suoi alunni con i quali stabilisce una relazione profonda, complessa e inizialmente simmetrica in cui si intrecciano menzogna e senso di colpa, ossessione per una “morte ingiusta” e curiosità per la vita, non detto e necessità di comunicare; e che grazie all’empatia permette di elaborare il lutto e vivere la sofferenza, dopo le lacrime catartiche di Simon che con una bugia credeva di aver causato il suicidio della maestra.

Adattato dall’opera teatrale *Bachir Lazhar* (2003) di Evelyne de la Chenelière, il quarto premiatissimo lungometraggio del canadese Philippe Falardeau non è solo l’ennesimo film sulla scuola né affronta unicamente il tema della morte e del lutto, che pure costituisce lo sfondo di tutta la vicenda, ma presenta una molteplicità di riflessioni intorno al rapporto tra il contraddittorio mondo degli adulti e i bisogni dell’infanzia, alla relazione insegnante/alunni, alla solitudine e ai modi d’integrazione dell’immigrato, all’incontro tra culture diverse. In un gioco di specchi, la società canadese è vista attraverso gli occhi di uno straniero che paradossalmente parla un francese migliore di quello di alunni e personale della scuola dal forte accento del Québec – aspetto che purtroppo nella versione italiana è irrimediabilmente perso – o che, con i suoi metodi d’insegnamento antiquati, può svelare le mancanze di un sistema educativo che bandisce l’espressione delle emozioni o il contatto fisico con i bambini, quasi fossero “oggetti radioattivi”.



Malgrado il modo di filmare naturalistico teso a “mostrare” più che a “raccontare”, certo influenzato dall’attività di documentarista del regista, nel film i confini tra finzione e realtà sono invece dichiaratamente mescolati: si pensi al ruolo tutto simbolico affidato all’autrice della *pièce* da cui è tratto il film, che qui riveste i panni della madre di Alice e ringrazia Bachir per ciò che ha fatto con i bambini, o alla presenza ricorrente di libri - Balzac, London, o La Fontaine, su cui la telecamera si sofferma più volte - omaggio forse all’ineguagliato regista di bambini e di libri che è stato Truffaut. *Monsieur Lazhar* diventa così una sorta di fiaba come quelle che l’insegnante fa scrivere agli alunni e attraverso le quali essi riescono ad esprimere il loro vissuto: il testo di Alice che denuncia la violenza esercitata contro di loro dalla maestra con il suo suicidio o quello sull’ingiustizia, contributo di Evelyne de la Chenelière alla sceneggiatura, con il quale Bachir, costretto ormai ad andarsene, si congeda dai bambini che ha cercato di proteggere e aiutare, “crisalidi che si riparano tra i rami di un imponente albero”, in un divertente scambio di ruoli per cui sono i bambini ormai “guariti” a correggere gli errori dell’insegnante.

Il protagonista è magistralmente interpretato dall’attore di teatro e comico algerino Mohammed Fellag, la cui esperienza biografica di esiliato politico durante la guerra civile contribuisce a rendere ancor più credibile la fragilità e la dignità del personaggio. Da segnalare anche la recitazione,

mai affidata all’improvvisazione, di Emilien Néron e Sophie Nélisse: nei panni di Simon e Alice, si muovono con la spontaneità e la sicurezza di piccoli attori che, all’età di undici anni, hanno già una lunga esperienza di televisione e pubblicità.

Pur senza essere un capolavoro, *Monsieur Lazhar* risulta una prova d’autore densa e avvincente che riesce ad evitare i toni del melodramma, del *pathos* o del moralismo e ha almeno il merito di sfatare numerosi stereotipi sugli immigrati. •

Titolo originale: Monsieur Lazhar

Anno: 2012

Nazione: Canada

Regia: Philippe Falardeau

Sceneggiatura: Philippe Falardeau

Musiche: Martin Léon

Scenografie: Emmanuel Frechette

Produzione: Luc Déry, Kim McCraw

Distribuzione: Christal Films

Cast: Mohamed Said Fellag, Sophie Nélisse, Emilien Néron, Danielle Proulx, Brigitte Poupart, Evelyn de la Chenelière, Seddik Benslimane, Jules Philip, Vincent Millard

IL PROFETA DI JACQUES AUDIARD

IDENTITÀ E LINGUAGGIO

Fabiana Proietti



Nell'orizzonte autoriale di Jacques Audiard il linguaggio è una merce di scambio preziosa e controversa tra il piano elaborato e iper-strutturato della sceneggiatura e quello fisico, istintuale della regia, di una messa in scena che nasce e si sviluppa unicamente attorno al corpo attoriale.

È dall'insanabile conflitto tra la testa del racconto e il corpo della *performance* che l'universo audardiano trae la sua linfa, facendo del linguaggio, della parola, del dialogo – o della sua negazione – un vettore tra due sistemi narrativi mai riconciliati.

In un cinema che fa della “mancanza”, del difetto fisico, morale o sociale il fulcro di un'intera poetica, il senso di estraneità dei personaggi di Audiard si manifesta innanzitutto nel corto circuito linguistico, con modulazioni sempre nuove di un disagio emotivo, di una alienazione esplicitata in un contesto sociologico ma in fondo esistenziale.

Sin dall'opera d'esordio *Regarde les hommes tomber*, coi suoi dialoghi frammentari, si delinea infatti quell'equivalenza, poi sempre presente nel suo cinema, tra “incomunicabilità” – sia quella del mutismo, della sordità o di una sorta di autismo emozionale – e “marginalità”.

È attraverso la parola, dunque, che si costruisce tanto il prestigio sociale quanto l'identità: con un effluvio di falsi dettagli il protagonista di *Un héros très discret* reinventa un'esistenza da eroe di guerra su un castello di menzogne che finirà per cadere ma che lo segnala al mondo.

Da questo punto di vista il Kassovitz di *Un héros* è il personaggio più prossimo al giovane protagonista de *Il profeta*, la cui scalata ai vertici criminali della prigione si dà proprio attraverso la conquista di un linguaggio – o, come vedremo, di più lingue e gerghi appartenenti ai diversi gruppi etnici – che ne disegnano un'identità polifonica.

La rivalsea è il vero *fil rouge* che lega le storie di questi personaggi minati sul piano espressivo; un riscatto che consiste nel trovare un posto nel mondo ma attraverso l'elaborazione un sistema di comunicazione non necessariamente verbale. Dalla lettura delle labbra della sordomuta Emmanuelle Dévos al superamento delle barriere linguistiche attraverso l'universalità della musica in *Tutti i battiti del mio cuore*, fino al puro contatto fisico di *Ruggine e ossa*, Audiard sembra anzi cercare vie di fuga, soluzioni alternative all'uso sociale del linguaggio, che in *Un héros*



très discret coincide di fatto con il “falso”.

La posizione dell'autore si fa allora ambivalente: se da un lato sancisce il linguaggio come fondamento nella costruzione del processo identitario, dall'altro opera in direzione di un rifiuto di sistemi semantici tradizionali. Alla luce di questa impostazione *Il profeta* si rivela un testo chiave per tentare di comprendere il lavoro di Audiard sul linguaggio, che si palesa qui in maniera incontrovertibile.

Quella della prigione è infatti una Babele linguistica all'interno della quale Malik El Djebena (Tahar Rahim) percorre tutte le tappe della crescita di un essere umano e il suo romanzo di formazione corrisponde alla progressiva emancipazione linguistica, all'appropriazione di un vocabolario corredato di una precisa gestualità e di altrettanto definiti schemi mentali.

Da *enfant sauvage*, privo di parola e perciò innocente, ves-

sato dagli altri detenuti e dalle guardie, Djebena inizia un apprendistato criminale che coincide con lo studio, con la frequenza della scuola del carcere e l'apprendimento delle lingue che gli consentiranno l'accesso e poi il comando dei vari gruppi. Una soglia varcata nel momento in cui, dopo un esercizio costante, quasi ascetico, può finalmente rivelarsi a César Luciani (Niels Arestrup), il temibile boss corso, dicendo «Io parlo la tua lingua», in maniera nient'affatto distante dall'“*I see you*” degli Avatar di Cameron, che arrivano invece all'identità attraverso l'esperienza totalizzante della *visione*.

Dall'assenza di linguaggio alla sua iperbole, il giovane *profeta* – che è tale in quanto sa accogliere in sé una pluralità di segni – passa agevolmente dal francese-lingua burocratica (quella della Legge e dello Stato) all'arabo-lingua del cuore, degli affetti e della famiglia (l'amico Ryad) al corso, che diviene di fatto il simbolo di un'assenza di identità e della sua pluralità allo stesso tempo. Perché, come ha sottolineato lo scrittore e linguista Jacques Thiers, quella corsa è una «lingua *polinomica*, in cui l'unità non procede dal consolidamento di una norma unica, ma dalla volontà dei parlanti di proclamarla unica tollerando le variazioni della diversità dialettale e sociale».

In tal senso questo linguaggio ibrido, capace di convogliare una pluralità di riferimenti culturali ma soprattutto di risonanze emotive, può essere eletto a centro e metafora della riflessione linguistica di Audiard, tesa a valorizzare un'identità ottenuta per sottrazione – come il corso appunto, né francese né italiano – e che trova ne *Il profeta* la sua formulazione più compiuta. •

Titolo Originale: Un prophète

Anno: 2009

Paese: Francia

Regia: Jacques Audiard

Sceneggiatura: Thomas Bidegain, Jacques Audiard

Fotografia: Stéphane Fontaine

Montaggio: Juliette Welfling

Musiche: Alexandre Desplat

Distribuzione: BIM Distribuzione

Cast: Tahar Rajim, Niels Arestrup, Adel Bencherif, Hichem Yacoubi, Reda Kateb, Jean Philippe Ricci



PERCHÉ L'ASSURDO, A VOLTE, INCONTRA IL REALE COSA PIOVE DAL CIELO?

Rosa Romano Toscani

Cosa piove dal cielo? No, vi prego, non è una domanda che inviti ad alzare il capo, non troverete lì la risposta. No! Dal cielo non piove felicità. Il film di Sebastian Borensztein, in originale *Un Cuento Chino, Cosa piove dal cielo?* sviluppa un racconto delicato e coinvolgente in cui l'assurdo e il quotidiano sanno annodarsi di quel misterioso e affascinante *fil rouge* con cui è intessuta la trama della vita. Appena ho finito di vedere questo film, mi è subito venuto in mente il libro ottavo della parte quarta de *I Miserabili* che si intitola "incanti e desolazioni". I volti dei due protagonisti, nel *dénouement* della storia, raccolgono la bellezza tragica dell'incrocio di queste emozioni. L'incanto del collezionista, la desolazione del solo. Il film si presta con agio a più livelli di lettura psicanalitica. Il trauma è al centro della narrazio-

ne e, come sempre, assume un significato di rottura della continuità dell'esistenza. Ancora di più quando l'avvenimento ha i caratteri dell'assurdo e diviene incomprensibile: l'impossibilità di riscrivere la vita non permette elaborazione e superamento. Roberto, il collezionista, perde la madre alla nascita e a diciannove anni, scappato alla sua di morte come prigioniero nella guerra delle Falkland, si scontra con la scoperta della scomparsa del padre. Ritornato in patria riapre la ferramenta di famiglia e decide che, come il ferro di cui è circondato, il suo cuore sarà impenetrabile e duro. Jun, il cinese, perde la fidanzata proprio quando le sta offrendo l'anello per legarla a sé, e muore nel modo più improbabile e incredibile: una mucca le cade dal cielo. Già orfano, partirà per l'Argentina alla ricerca di uno zio e di un nuovo



destino, sperando di trovare almeno uno dei due. La nascita di una vita e quella di un amore sono recise dalla morte. Il trauma connoterà la vita dei due protagonisti e sarà la base dell'attrazione inconscia nelle simmetrie dei loro vissuti che si scatena nel momento del loro primo incontro. Jun viene buttato per strada da un tassista e Roberto, testimone della scena, rivive il suo essere stato espulso nella vita da una madre morta. La macchina, come l'utero materno, l'espulsione come condizione di vita. Il caso maligno e crudele si trasforma in benefica occasione. Roberto si attiva nell'accogliere Jun e si offre di accompagnarlo alla ricerca dello zio. L'inconscio li unisce, la lingua li divide. La comunicazione tra i due si sposta sul registro non verbale, mediante sguardi, gesti, segni: questo è "comunicare anche attraverso il silenzio" come afferma Pia De Silvestris. Sebastian Borensztein, attraverso l'immagine drammatizza, dà una drammaturgia al trauma. Osserviamo una scena che, per certi versi secondaria, possiede una notevole rilevanza psicanalitica: il vomito di Jun. Nel momento in cui sale in macchina, Jun sperimenta l'accoglienza dell'utero ed è come a dire che solo qui è possibile liberarsi dell'indigerito, del dolore indigerito. Non è facile accoglierlo: fa male, il vomito è difficile. Roberto, infatti, razionalizza l'incredibile e lo espelle, abbandonandolo sulla strada. Ma c'è qualcosa di ignoto che lo lega a quel giovane cinese e, sotto la pioggia, lo va a riprendere e Jun è ancora lì; inconsciamente entrambi sapevano che si sarebbero ritrovati. Di nuovo "la comunicazione inconscia" prende il sopravvento sull'incomunicabilità, sulla rabbia, sull'ambivalenza, sull'intrusione che Roberto avverte nei confronti di questo sconosciuto che è entrato in maniera dirompente nella sua quotidiana routine, infrangendone i meccanismi difensivi già oleati. Mentre Jun è troppo prossimo al trauma e ne è ancora avvinto, in Roberto il trauma è maggiormente sedimentato. Negli anni ha sviluppato una difesa ossessiva, un ritiro narcisistico, una solitudine senza speranza, una compulsione a ricercare

storie di traumi tanto più assenti quanto più consolatori. Roberto è un collezionista di fatti incredibili. Li ritaglia dai giornali, li cataloga, è affascinato dall'assurdo e si identifica inconsciamente nella vita altrui. Legato alla madre, conosciuta solo attraverso le fotografie, sviluppa verso di lei un rituale maniacale: lei sempre è lì, presente e assente, sul comò della sua stanza a ricevere i suoi saluti e le porta sempre gli stessi garofani al cimitero. Roberto è immobile, una creatura di passaggio tra due distanze. Il regista offre una risoluzione dei due traumi quasi inaspettata. Il doppio, la simmetria tra le due vite che si muovono sullo stesso binario. Roberto ha accolto Jun, arrivato senza risorse in un paese straniero, e questi ha il compito inconscio di rompere la difesa ossessiva. L'incontro ha operato inconsciamente una lenta trasformazione tanto da poter accogliere l'imprevisto. Jun ritrova lo zio, Roberto accetta l'amore di Mari. Non sforziamoci, adesso, di trovare morali. È una storia sulle tracce dell'esistenza che ci insegna che nessun uomo, davvero, può restare per sempre un'isola. •

Titolo originale: Un Cuento Chino

Anno: 2011

Paese: Argentina

Regia: Sebastián Borensztein

Sceneggiatura: Sebastián Borensztein

Fotografia: Rolo Pulpeiro

Musiche: Lucio Godoy

Scenografie: Laura Musso

Produzione: Pampa Films

Distribuzione: Archibald Film

Cast: Ricardo Darin, Ignacio Huang, Muriel Santa Ana, Ivan Romanelli, Vivian El Javer



WELCOME COME MUORE LA SPERANZA

Antonella Dugo

Il regista di *Welcome*, Philippe Lioret, affronta il dramma degli immigrati clandestini in Francia, raccontando una storia non vera ma emblematica, ambientata nella realtà di Calais.

Bilal è un giovane di sedici anni, che ha lasciato il suo paese, l'Iraq, e dopo tre mesi di cammino è giunto clandestinamente a Calais, dove si aggiunge alle centinaia d'immigrati che cercano di passare clandestinamente la Manica e raggiungere l'Inghilterra, nella speranza di trovarvi un lavoro, un posto per vivere.

Sin dalle prime scene la macchina da presa ci porta tra questi uomini che si muovono come ombre, fantasmi invisibili, in una città umida, fredda e buia, dove non possono vivere né sopravvivere, pena l'arresto e dalla quale cercano di fuggire, senza respirare, nascosti in uno dei tanti tir che trasportano merci dalla Francia in Inghilterra. Per non essere scoperti devono calarsi un sacchetto di plastica sulla testa e dimezza-

re così la respirazione che le guardie di frontiera registrano con apposito rilevatore. Bilal deve passare in un tir, ma non sopporta di respirare dentro il sacchetto e viene così scoperto. Persa questa possibilità Bilal non si rassegna, non può, al di là della Manica, a Londra, c'è Mina, il suo grande amore, per la quale è disposto a tutto. Decide allora di passare la Manica a nuoto e comincia a frequentare una piscina. A questo punto l'atmosfera cambia e nel buio entra un po' di luce, rappresentata dalla piscina: il sogno di Bilal prende spazio. In piscina Bilal trova l'allenatore Simon, un uomo di cinquanta anni, da poco divorziato dalla moglie Marion, della quale è ancora innamorato, ma senza aver fatto alcun tentativo per non perderla: "Non sono stato in grado di attraversare la strada e raggiungerla". La sua vita è triste, solitaria e senza progetti. L'incontro con Bilal è destabilizzante per Simon, che esce dal torpore in cui è immerso e viene contagiato dalla forza e dalla spinta adolescenziale del ragazzo, che mette

tutto in gioco, compresa la vita, per realizzare il desiderio unico e assoluto di raggiungere Mina. Simon lo accoglie rischiando la denuncia e tenta di dialogare con lui mostrandogli le difficoltà e i limiti che la realtà presenta: per attraversare la Manica occorre essere un bravissimo nuotatore; la traversata non si può fare d'inverno con l'acqua troppo fredda. Simon identificandosi con Bilal, con la voglia di vivere e



amare, ne diventa il padre che si prende cura, protegge e aiuta il figlio nel realizzare il suo progetto di crescita e di vita.

Ma questo incontro possibile tra due persone che riescono a conoscersi e a riconoscersi non è tollerato nel clima sociale di violenza e di odio, dove in nome della legge vengono perpetrati attacchi continui alla dignità e alla vita umana.

Il film si conclude con il tentativo di Bilal di attraversare la Manica senza riuscirci, morirà annegato a 800 metri dalla costa, mentre Simon raccoglie il testimone lasciategli da Bilal, il desiderio, decidendo di tentare di cambiare la propria vita.

Nel raccontare la storia di Bilal e di Simon, Lioret non si discosta mai dalla realtà, non la perde di vista neanche per un attimo. In tutto il film è costante la presenza di poliziotti, di cani poliziotto, che setacciano il porto di Calais, mettendo in atto una continua caccia all'uomo, alla quale partecipano anche le cosiddette persone perbene con le loro denunce nei confronti di coloro che cercano di aiutare gli immigrati. C'è solo ostilità e paura che si trasforma in violenza. In un'intervista Lioret ha dichiarato che come nel '43 era proibito nascondere un ebreo, oggi grazie a una legge è proibito nascondere un immigrato. Ancora una volta, anche se con modalità apparentemente diverse, l'Occidente è colpevole di razzismo e genocidio nei confronti di altri uomini che arrivano dal mare e chiedono aiuto. Ma questi uomini, considerati diversi e che Bilal rappresenta, sono la nostra adolescenza - sogni, illusioni, fantasie irrealizzabili - che abbiamo dimenticato e rimosso e che non siamo stati in grado di guidare in un percorso in cui "il momento magico dell'illusione" si possa trasformare in una realtà dove la vita prevalga sulla morte, il costruire sul distruggere. Il vecchio Occidente ha trasformato la realtà in un eterno conflitto tra vittime e carnefici, svuotandola di senso e costruendo una società che non appartiene a nessuno. Perseguitare gli immigrati è come uccidere una nostra parte sana e vitale, privi della quale diventiamo vecchi senza progetti e speranze. Interessante nel film è la diversa idea di futuro: è finito il tempo escatologico, non c'è un futuro migliore dell'oggi e di ieri in una sorta di trascendenza della storia. L'uomo è immerso nelle sue passioni nel bene e nel male e come ha svelato la "scandalosa" psicoanalisi, può solo conoscere e gestire l'interna ed eterna lotta tra istinto di vita e istinto di morte. •

Titolo originale: Welcome

Anno: 2009

Paese: Francia

Regia: Philippe Lioret

Sceneggiatura: Philippe Lioret, Emmanuel Courcol, Olivier Adam, collaborazione di Serge Frydam

Fotografia: Laurent Dailland

Musiche: Nicola Piovani, Gabriel Yared

Produzione: France 3 Cinéma, Mars Distribution, Fin Aout Production

Distribuzione: Teodora Film

Cast: Vincent Lindon, Firat Ayverdi, Audrey Dana, Derya Ayverdi

MARECHIUSO FERRHOTEL BENVENUTI IN ITALIA

STORIE DI DOLORE E DI SPERANZA

Cecilia Chianese



Marechiuso

Marechiuso, Ferrhotel, Benvenuti in Italia: tre opere che riportano le complesse vicende dei migranti nel nostro paese, di coloro che intraprendono il lungo e tortuoso viaggio per raggiungere le nostre coste, e dei molti che, una volta arrivati, cercano faticosamente di costruirsi una vita.

Rispetto alla quasi totale indifferenza o strumentalizzazione del tema dell'immigrazione da parte dei nostri media, questi documentari assumono un forte valore etico in quanto rare, autentiche e toccanti testimonianze del travagliato tragitto (a livello concreto quanto a livello interiore) che il migrante è costretto a percorrere nella speranza di poter raggiungere una qualche forma di stabilità e di riconoscimento.

Il luccichio del mare ci appare nelle prime scene di *Marechiuso*, un mare apparentemente placido e accogliente, ma che per i migranti è troppo spesso una barriera insormontabile, se non una fonte di morte. Con questo documentario, Andrea Segre e Stefano Liberti puntano l'obiettivo sul tentativo di arrivare in Italia da parte dei migranti somali ed eritrei, in fuga rispettivamente da guerra civile e dittatura. Tragitto già pieno di pericoli e difficoltà, reso ancora più complesso, quando non impossibile, dal Trattato di Amicizia tra Italia e Libia firmato da Berlusconi e Gheddafi nel giugno 2009, frutto di una collaborazione decennale volta all'interruzione dei flussi migratori verso l'Europa, e "ratificato dal parla-



mento italiano con una maggioranza dell'87%".

Se già nel precedente *Come un uomo sulla Terra*, girato da Segre assieme a Dagmawi Yimer, venivano efficacemente denunciate le brutalità inflitte ai migranti dal governo libico con il beneplacito dell'Unione Europea e le sovvenzioni del governo italiano, con *Marechiuso*, Segre e Liberti ci rendono testimoni degli effetti concreti di una recente delibera emessa dallo Stato Italiano in



Marechiuso



materia di immigrazione: i respingimenti via mare, attivati nel 2009 e durati per più di un anno, sospesi solo in seguito allo scoppio della guerra in Libia.

Dal desolato deserto tunisino, ascoltiamo dunque il racconto dell'odissea dei migranti, iniziata nel 2009, quando, per imbarcarsi, i profughi sono costretti ad attraversare la Libia, dove vengono presi e rinchiusi nelle carceri di Zliten o di Tweisha. Lì subiscono percosse e torture, molti si ammalano per la totale assenza di igiene, alcuni muoiono. Quelli che riescono ad uscire dal carcere, tentano di imbarcarsi clandestinamente per l'Italia con mezzi di fortuna: "Parti solo mosso dalla speranza. È una cosa davvero pericolosa. Le navi hanno un motore non affidabile, il capitano non è affidabile. Provi perché non hai altra scelta, semplicemente non hai altre opzioni".

Dopo due giorni dall'imbarco, finiscono acqua e cibo, poi il motore ha un guasto. Molte ore dopo vengono soccorsi da una nave militare italiana. "I nostri problemi erano finiti. Ci sentivamo già in Italia". Purtroppo l'euforia sarà breve, e il gruppo scoprirà presto che le intenzioni dei loro "salvatori" sono ben altre che quelle di portarli in Italia. Stipati nel boccaporto, senza cibo né acqua per una nottata intera, al risveglio i profughi riconosceranno dagli oblò un paesaggio tristemente familiare: la costa libica dalla quale erano fuggiti.

Ogni tentativo di dialogo con le forze dell'ordine italia-

ne risulterà inutile, e attraverso l'uso di manganelli e pistole elettriche, i migranti vengono consegnati alle autorità libiche. Seguendo una sorta di macabra ironia, il loro viaggio pare dover finire dov'era iniziato: nelle carceri libiche.

Nel Febbraio del 2011 però scoppia la guerra in Libia, e molti migranti riescono a fuggire, alcuni rifugiandosi nel campo profughi dell'ONU costruito in Tunisia, altri tentando il tutto per tutto un'altra volta, e imbarcandosi verso le coste nostrane.

Parole piene di amarezza e sconforto concludono il racconto dei respinti, i quali, privati dei loro documenti, apparentemente dimenticati dal mondo in quella tendopoli in mezzo al deserto, vivono in una condizione di totale impotenza e assenza di prospettive. "Era meglio morire in mare. Ancora oggi mi fa male vivere una vita come questa, in queste condizioni".

Ripresi da Segre nella semioscurità delle tende, assediati da un deserto arido e accecante, anche lo sguardo della telecamera gradualmente si allontana e abbandona i respinti al loro destino, mentre il racconto si snoda seguendo altri due diversi contesti. Allontanandoci dal deserto tunisino, ci spostiamo nel paesino calabrese di Sant'Anna, dove incontriamo il giovane Ermias Behrane, che attende il responso della Corte Europea dei diritti dell'uomo a Strasburgo, in cui è in corso un processo per stabilire le responsabilità del governo italiano

sui respingimenti, e sui conseguenti disastri in mare di coloro che sono stati costretti a reimbarcarsi; mentre da San Giorgio in Lucano un altro ragazzo ripercorre i tragici giorni passati in mare, quando in seguito al guasto del motore della barca che doveva portare lui e 72 suoi compagni in Italia, per il mancato soccorso da parte di un elicottero che pure li aveva avvistati, nel corso di quattordici giorni assiste impotente alla morte di ognuno di loro.

Alla conclusione del documentario sapremo che il governo Italiano è stato condannato dalla Corte di Strasburgo al pagamento di 15.000 euro a Ermias e ogni altro ricorrente.

La situazione descritta da Mariangela Barbanente in *Ferrhotel* è invece quella di quanti raggiungono le nostre coste. Il titolo del documentario è preso dal nome di un hotel abbandonato di Bari, occupato da un gruppo di profughi somali. Una scritta introduttiva, prima dello scorrere delle immagini, ci spiega che molti di loro vorrebbero spostarsi dall'Italia, ma che "il Regolamento di Dublino dell'Unione Europea impedisce agli immigrati di vivere e lavorare in un paese diverso da quello che gli ha rilasciato il permesso di soggiorno".

"Siamo dentro una scatola e non possiamo fare nulla" si lamenta Hassan, "anche se riesci a partire, se te ne vai in Scandinavia, Svezia, Norvegia, dopo sei mesi ti rimandano indietro. Come fa una persona senza casa e lavoro a migliorare la sua vita?".

"Qui in Italia se non hai i soldi, ti deridono. Ti danno i documenti e ti dicono: vai!" racconta Dhayib, parlando al telefono con sua madre. Ed è proprio Dhayib, seguendo nel lunghissimo e complicato procedimento in corso per far ottenere il nulla osta a sua madre, sua moglie e i suoi quattro bambini, che ci rende testimoni della strada in salita che devono continuare a percorrere quelli che arrivano. Oltre alle battaglie burocratiche per ottenere il ricongiungimento familiare, si aggiunge il problema della ricerca di un lavoro. "I ragazzi aspettano e sognano, perché trovare lavoro per noi è un sogno" dice Mohamed; purtroppo però per gli uomini è ancora più difficile da trovare che per le donne, e molti di loro dopo mesi di attesa e ricerche infruttuose si deprimono e perdono le speranze, mentre altri sono costretti ad accettare lavori stagionali estenuanti e sottopagati, come Dhayib, che raccoglie la frutta per quattro euro l'ora.

Grazie allo sguardo "indiscreto" della telecamera della Barbanente, che si inoltra nei corridoi e nelle camere dell'albergo per spiare i racconti e le confidenze dei suoi abitanti, ascoltiamo la storia di Samira, che per entrare in Egitto, a 12 anni prende il documento di una donna di 25, ed è costretta a vivere per otto anni con un altro nome. "Avevo nostalgia del mio nome" racconta alla sua amica Nasra.

Ma la vita nell'albergo non è scandita solo da momenti di malinconia, e quella che ci viene mostrata è una comunità affettuosa e solidale, composta da uomini e donne che si sostengono a vicenda, e non tutte le speranze tra l'altro risultano essere vane. Nelle scene conclusive del documentario, scopriamo infatti che un progetto ideato



da Zahra per la creazione di una cooperativa di prima accoglienza per i profughi somali, è stato finanziato dalla regione Puglia.

I destini dunque si biforcano per gli abitanti dell'hotel, c'è chi parte e chi resta, chi trova lavoro e chi continua a cercarlo. Nel finale, vediamo Hassan passare le sue giornate nella noia dell'attesa, mentre affacciandosi alla finestra dell'hotel, osserva la vita di Bari scorrere ignara.

Il terzo ed ultimo documentario, *Benvenuti in Italia*, è una creazione collettiva, nata all'interno di un progetto di più ampio respiro, l'Archivio per le Memorie Migranti.

L'idea di creare un archivio, "a futura memoria" per registrare le storie dei migranti e i graduali cambiamenti sociali e culturali che il fenomeno migratorio sta comportando nel nostro paese, è maturata nell'arco di alcuni anni, durante i quali vari gruppi che lavoravano in campi diversi hanno iniziato una fertile collaborazione. Sviluppatisi grazie ad un'intuizione particolarmente innovativa e intelligente, *Benvenuti in Italia* è "un'opera



Benvenuti in Italia

di testimonianza portata avanti dai migranti stessi” che nasce con l’idea di “invertire il consueto racconto nostro su di loro”, come scrive Alessandro Triulzi, uno dei fondatori dell’Archivio.

A quattro allievi e un collaboratore del laboratorio di regia documentaria - organizzato dalla casa di produzione ZaLab con la scuola di italiano per stranieri Asinitas Onlus - è stato chiesto di scegliere una storia e di testimoniare. In questo modo sono nati gli episodi che compongono il documentario, dai quali traspare una profonda empatia, quando non un vero e proprio contatto affettivo, tra chi sta dietro e chi sta davanti alla telecamera, e che mostrano un’immagine dell’Italia “nuova” spesso non lusinghiera.

In *Tanti Auguri* diretto dal giovanissimo Aluk Amiri, seguiamo quindi le vicende di Nasir, un ragazzo proveniente dall’Afghanistan, che vive nella Casa di Accoglienza per minori non accompagnati di Mestre e da quasi due anni ha perso ogni contatto con la sua famiglia, mentre in *Dadir* ascoltiamo la voce narrante del regista Zakaria Mohamed Alì raccontarci la storia di Mohamud Alì Abdulkadir, soprannominato dai tifosi “Dadir”, un famoso calciatore somalo, costretto dalla guerra a scappare in Italia, dove nonostante le difficoltà porta avanti la sua passione continuando a giocare a calcio.

Nel dolente *La vita per lei* di Hevi Dilara, attraverso il racconto delle amare vicende di Musa e Mevlude, una giovane coppia curda con una bimba di pochi mesi, veniamo a conoscenza delle persecuzioni inflitte al popolo curdo da parte del governo turco.

Nel bellissimo *Chez Margherita* di Hamed Dera, ci viene presentata Marguerite Bambara, una signora la cui intra-

prendenza è eguagliata soltanto dalla sua generosità: costretta dalle violenze del marito a fuggire dal Burkina Faso, Marguerite trova rifugio a Napoli, dove decide di aprire in casa propria un ristorante africano, e di dare ospitalità ai migranti appena arrivati che non saprebbero dove altro andare. Dagmawi Yimer, in *Una relazione*, ci fa fare conoscenza con Mohamed Ba, un uomo straordinario che dedica la sua vita all’integrazione e al contatto tra le persone, attraverso spettacoli teatrali e incontri con i bambini nelle scuole di Milano, perché: “Una grande città non può essere definita tale soltanto per l’altezza o la grandezza dei palazzi che vi sono, ma per la qualità degli uomini che abitano in quei palazzi”.

All’eterogeneità dei racconti di vita degli uomini e delle donne che appaiono in questi documentari, corrisponde una gamma molteplice di emozioni. Se nell’ascoltare la storia dell’unico superstite di un disastro in mare, o di una famiglia di profughi respinti e abbandonati nel deserto, come della brutale violenza subita da Mohamed Ba, (accoltellato da un uomo dalla testa rasata che “non gradiva” la sua presenza alla fermata del tram), veniamo invasi dalla rabbia e dallo sconforto, è grazie allo spirito di iniziativa di Zahra, alla risolutezza di Marguerite, e alla forza nel non farsi abbattere dall’odio e dalla paura dello stesso Mohamed, che, nonostante tutto, vediamo aprirsi la speranza per il nostro paese di svilupparsi creando finalmente una società aperta e multi culturale.

In un’Italia che, dopo anni di relativo benessere, assiste con terrore all’affacciarsi della crisi, le storie dei migranti andrebbero colte come preziose lezioni di tenacia e di coraggio. •

MARLEY

IL SOGNO AFRICANO

One love, one heart.
Let's join together and
I'll feel alright.

Barbara Massimilla

Il film *Marley* si apre su una veduta panoramica della foresta pluviale. Si allude all'Africa come all'Eden incontaminato, come al luogo perduto delle origini. Da quel paradiso terra madre furono costretti a separarsi i suoi figli ridotti in schiavitù e destinati al mar dei Caraibi. Il documentario appassionato del regista Kevin Macdonald ripercorre le tappe della vita del musicista Bob Marley dalla nascita alla morte, dell'artista che più di ogni altro è stato l'icona del grande esodo e in qualche modo del ritorno (in forma di musica) alle radici della cultura e dell'identità africana.

Il film è un'opera collettiva, un vero e proprio romanzo familiare, perché l'intera famiglia Marley e tutti gli amici hanno contribuito alla ricostruzione della biografia del mitico Bob. Sono i volti, i luoghi, la musica, le parole delle canzoni che tessono la trama della sua storia personale.

Bob era cresciuto in Giamaica a St. Ann nella casa dei nonni tra le coltivazioni di patate, cacao, banane. "Era un bambino di campagna – dice la madre – vissuto senza elettricità, tra le lucciole, la luna e le stelle". "L'unico bambino rosso della zona, perché tutti gli altri erano neri". Il padre di Bob era un uomo bianco inglese, a cui piaceva essere chiamato capitano, ma il vero nome era Norval. A 60 anni rimase colpito dalla madre di Bob che ne aveva solo 16. Bob e sua madre videro Norval poche altre volte... Sarà proprio questa doppia appartenenza a fare di Bob Marley un personaggio straordinario. Negli

anni '70 con la sua arte crollavano gli steccati che separavano le culture e le religioni e l'integrazione in forma musicale non era più un sogno impossibile. Milioni di giovani di tutto il mondo ancora oggi ascoltano e amano le sue canzoni.

Marley: "Mio padre è bianco e mia madre è nera. Ora tutti mi chiamano mezzosangue o con altri nomi. Beh io non sto dalla parte di nessuno. Non sto dalla parte dell'uomo nero né dalla parte dell'uomo bianco. Io sto dalla parte di Dio. Lui mi ha creato, Lui ha voluto che io nascessi dal nero e dal bianco".

Sospeso tra terra e cielo sul dorso di un asinello, il giovane Marley iniziava il suo viaggio nella musica suonando vari strumenti artigianali: rumba box, banjo, tamburi di pelle di vacca.

A 12 anni con sua madre si trasferiva a Kingston nella baraccopoli di Trench Town, dove musicisti, sportivi e delinquenti erano mescolati tra loro conducendo vite precarie. A Trench Town per sopravvivere si era costretti a diventare creativi. Bob regalò i suoi libri scolastici per dedicarsi totalmente alla musica.

A soli 16 anni incise *Judge not* una canzone rivoluzionaria in difesa dei diritti umani: "Who are you to judge me and the life that I live". Fondò i *Wailers* gruppo nel quale approdò il grande Peter Tosh. Suonarono nei parchi e persino nel cimitero di May Pan per i *duppy*. *Duppy* è uno spirito malvagio, un fantasma. Bob pensò che per sconfiggere le paure di stare su un palco e per diventare



coraggiosi si dovesse cantare al cimitero di notte. Nacque così il *Reggae*, un ritmo unico, in cui l'accento cadeva su un tempo debole invece che sul tempo forte. Una caratteristica musicale, non priva di suggestioni simboliche, riguardo alla cultura africana segnata da un destino di debolezza, di migrazioni. Basti pensare alle moltitudini costrette al grande esodo. Tornando alla storia familiare, se il padre di Bob, Norval, divenne nel ricordo una mitica foto seppiata che ritrae un uomo inglese a cavallo, sua madre uscì di scena quando Bob aveva 17 anni per trasferirsi negli U.S.A. Allevato dalla terra e dalle melodie di quei luoghi, s'intuisce dal film che sin da piccolo Bob abbia incarnato il personaggio di un bambino archetipico. Cresciuto più dal *genius loci* che dai suoi genitori biologici: "Ho sempre avuto consapevolezza della mia spiritualità, ma vivevo in un mondo solitario" afferma Marley. Sarà piuttosto la religione della liberazione Rastafari ad ispirarlo e a nutrire la sua anima. Diversamente dai parenti stretti sua moglie Rita, conosciuta in giovane età, costituirà un riferimento costante e fedele fino alla fine, nonostante altre storie affettive, altre donne della sua vita. "Era un ragazzo timido e molto serio – commenta nel film la moglie – la gente considerava Bob un reietto, perché non era né bianco né nero, credo si fosse sempre sentito emarginato perché di sangue misto...".

Alla luce delle discriminazioni subite si comprende ancor di più la scelta del Rastafarianesimo che predicava

la libertà dall'oppressione e prescriveva di coltivare la fiducia in se stessi, nelle proprie capacità. Una religione afrocentrica che individuava nel territorio africano i luoghi eletti descritti dalla Bibbia. Per chi ha questa fede Dio è nero come gli anziani hanno sempre insegnato. È Qualcuno con cui la razza nera può identificarsi. "Cristo ha promesso all'umanità che sarebbe tornato entro 2000 anni e che al suo ritorno sarebbe diventato il Re dei Re attraverso i discendenti di re Salomone e re Davide. Ora noi cerchiamo di capire chi è: un solo uomo Hailé Selassié I. L'imperatore Hailé Selassié I è la reincarnazione di Gesù Cristo". È lui il Dio, il Dio Rasta. Per i rasta lo scopo della vita è realizzare la felicità attraverso la pace, l'amore e l'unione. Segno fisico distintivo sono i *dread lock* che simboleggiano il fatto di aver fede e di voler applicare le regole della Bibbia. I *dread lock* "sono – dice Bob – la mia identità".

Il libro della rivelazione esorterebbe i rasta ad assumere l'erba, la marijuana, perché simile a un gesto sacro che fa progredire verso "uno stato di divinità, pace, felicità e ispirazione". Incontrando altri rasta, Bob scioglie la sua antica condizione di solitudine, compensa in questo modo l'antica assenza di una figura paterna e non solo... Coincide, infatti, nella realtà il momento storico in cui la madre lo lascia, all'età di 17 anni, con il desiderio di abbracciare la fede rastafari.

Nella collettività rasta sentirà finalmente riconosciuta la sua vera identità. Bob individuò il padre che non aveva

mai avuto in Hailé Selassié. In lui vedeva se stesso: “Non c’era più il mezzo bianco o il mezzo nero. Era una cosa sola, l’amore”... Scrive M.Recalcati nel libro *Cosa resta del padre?*: “Nel trasmettere questo amore possiamo individuare una prima funzione individuale della famiglia. Sono necessari un’alleanza simbolica, una casa, un sentimento d’identità, una radice, un luogo comune, perché vi sia iscrizione simbolica della vita nel desiderio dell’Altro.

Nutrire il desiderio del nuovo venuto con il proprio desiderio è un compito essenziale del legame familiare”. Là



dove la vita “non è stata adottata simbolicamente dal riconoscimento del desiderio dell’Altro (...) potrà essere salvata solo incontrando un altro legame, non di sangue, un legame che renda possibile una nuova iscrizione simbolica nel desiderio dell’Altro” (pag 91-92). Per Bob Marley il legame simbolico, che colma quel vuoto identitario, amplificato dall’essere di sangue misto, si costruisce attraverso la Paternità incarnata dal Re d’Etiopia, un Dio-padre eletto come figura salvifica; saranno – in aggiunta – la dedizione e l’affettività della collettività rasta, l’immaginazione creativa e la musica, a tener sempre accesi la voglia di vivere e l’amore. Il rifiuto subito dal padre personale gli permise di arrivare ad un’altra forma di paternità che lo aprì al mondo, a sviluppare una sensibilità per tutte le persone che soffrivano, invitandole al cambiamento.

La fede rastafariana inondò la musica di Bob. Le sue canzoni divennero uno strumento per dichiarare la sua fede. Non le trasmettevano spesso per radio perché oggetto di pregiudizi... eppure alla gente quella musica piaceva tantissimo, commuoveva. “Nella Bibbia si dice che ci deve essere una musica che tutte le genti, di ogni appartenenza, devono suonare, danzare e cantare. Quale altra musica potrebbe essere?”. Per Bob era il reggae.

Reggae music col suo ritmo pulsante e ininterrotto. Simile al battito del cuore.

Bob divenne un capitano, così lo chiamavano, tutti i rasta che venivano ad incontrarlo al 56 di Hope Road, in quella bellissima dimora, *Island House*, che gli faceva dire di aver “portato il ghetto nei quartieri alti”. Ad



Island House, reggae divenne anche uno stile di vita. Cura del corpo tempio del Signore. Corse in spiaggia e in montagna. Tutto ciò che faceva Bob era parte di un processo, di un percorso dedicato alla trasformazione. Il denaro non era importante, amava dire: “La mia ricchezza è la vita”, il suo obiettivo profondo era di essere spirituale. L’impegno politico verso il suo paese gli costò un attentato da cui uscì miracolosamente salvo.

Sopravvissuto ad una sparatoria ebbe il coraggio di tenere un concerto gratuito a Kingston a favore del popolo giamaicano al quale parteciparono 8.000 persone. Bob sapeva che Dio l’avrebbe protetto. Ancora un altro storico concerto per la pace in Giamaica: *One Love* il 24-4-1978, sul palco fece stringere la mano ai due avversari politici Manley e Seaga davanti a 30.000 persone di fazioni opposte. “La mia vita è importante solo se posso aiutare tante persone. La mia vita è per gli altri, tutte le persone possibili”.

Da queste parole si comprende che Bob Marley riuscì a introiettare la funzione paterna nella sua accezione più alta attraverso una costante opera di spiritualità che lo portava a coltivare la pace e l’amore per il prossimo.

Bob Marley morì a soli 36 anni per lo svilupparsi di un melanoma trascurato (tumore che è stato ipotizzato derivare dalla sua parte bianca) e non controllato adeguatamente dai medici. La sua esistenza era stata totalmente impegnata a diffondere la fede rastafari nel mondo. Bob era troppo occupato dalla sua missione per accorgersi che il male progrediva inesorabilmente. Struggenti le immagini degli ultimi mesi di vita: ridotto a un’ombra di

se stesso, deprivato degli amatissimi *dread lock*, circondato da un paesaggio innevato in una clinica olistica in Germania mentre attende la fine.

Risuonano profetiche le sue ultime parole: “Non ho alcuna ambizione. Mi piacerebbe vedere gli uomini vivere insieme: neri, bianchi, cinesi. Tutti”. •

Titolo Originale: Marley

Anno: 2012

Paese: USA, Regno Unito

Regia: Kevin Macdonald

Attori e Musiche: Bob Marley

Fotografia: Mike Eley, Alwin H.Kuchler, Wally Pfister

Distribuzione: Lucky Red





Kiif di Ali Aydin

PER UNA DIVERSITÀ NECESSARIA CULTURALE E NON SOLO

Marco Maria Gazzano*

Per i dotti dell’Umanesimo e del Rinascimento la civiltà europea poggiava su quattro colonne. Alle tre colonne delle tre grandi tradizioni monoteistiche (cristiana, ebraica, islamica) si aggiungeva la quarta colonna della sapienza degli antichi, della civiltà latina e greca riscoperta dagli umanisti nel Quattordicesimo e nel Quindicesimo secolo, attraverso le mediazioni più diverse, quali il monachesimo, le tradizioni celtiche e la cultura araba.

Era un’immagine di unità nella diversità e di diversità nell’unità. Attraverso la loro integrazione e interazione, le quattro tradizioni producevano l’equilibrio e la solidità dell’intera costruzione. Lo specifico dell’identità europea, e dell’identità italiana all’interno dell’identità europea, è proprio questa diversità che è ancora e molto di più della diversità delle quattro colonne: è diversità di culture materiali, di lingue, di paesaggi naturali e umani, di climi, di cibi, di tradizioni, di Nazioni, di Regioni e di città.

Ce lo ha ricordato Edgar Morin concludendo il “Festivaletteratura” che si è recentemente tenuto a

Mantova. Non senza auspicare che il nuovo Umanesimo (planetario), figlio dei cinquecento anni dell’età moderna nonché dello sviluppo delle comunicazioni e delle tecnologie del ‘900, possa essere meno astratto, meno ideale di quello che ha riformato il mondo classico e medioevale, ma più “concreto”.

Un “universalismo concreto”, che «non oppone la diversità all’unità, il singolare al generale» in quanto fondato «sul riconoscimento dell’unità delle diversità umane e delle diversità nell’unità umana; reso necessario dal fatto che qualunque sfida – oggi – ha una portata planetaria e ha bisogno dell’impegno di tutti: ognuno nella singolarità della propria rispettiva visione, così come nella relazione e nell’apertura agli “altri”».

Un suggerimento (più che una visione utopica) che potremmo accogliere in senso non strettamente antropologico o sociale, ma anche, a esempio, disciplinare.

Non è solo la crisi delle ideologie primo-novecentesche (rapidamente rimpiazzate, occorre dirlo, da altre e meno



Pietà di Kim Ki-Duk

laiche, quali i vari fondamentalismi “religiosi” e i vari odierni mercatismi) o la crisi economica che stiamo vivendo, a consigliare infatti un cambio di prospettiva. Insegnandoci, tra l’altro, a coniugare ciò che secoli di chiusure verso «l’altro da noi» ci hanno fatto credere separati: il rigore dei bilanci e gli investimenti nelle conoscenze; la riforma economica e la cultura, la formazione e la rigenerazione dei legami sociali; la politica e la partecipazione popolare; le culture umanistiche e le culture scientifiche; la crescita economica e la sostenibilità; l’industria, l’artigianato e la salvaguardia della biodiversità; l’urbanizzazione e il paesaggio; le tecniche e l’arte; la ragione e le emozioni; lo sviluppo e lo sviluppo umano integrale.

Una tale interpretazione del concetto di “diversità culturale” – che il filosofo francese Edgar Morin ha contribuito a elaborare insieme allo storico dell’arte svizzero René Berger, ambedue negli anni Novanta insigni consulenti dell’Unesco – è evidentemente “aperta”; ma non meno legittima di altre, come a esempio quella espressa alla fine degli anni Ottanta – sempre in Francia, patria di questo concetto – dal filosofo “reazionario” Alain Finkielkraut, preoccupato dalla “sconfitta del pensiero”, lasciata intravedere dal postmodernismo nascente, a causa della quale «al mercato delle diversità culturali, quello dove i valori supremi sono assenti, tutto si appiattisce: e uno slogan o un videoclip valgono uno scritto di Voltaire».

Anche ammettere la pari legittimità di accenti così diversi fa parte del gioco progressivo della “diversità”: purché tuttavia non la si confonda con il “relativismo” culturale; con

il cinico edonismo delle idee che azzera (consumisticamente) ogni gerarchia di valori, di atti e di opere.

La storia stessa del concetto di “diversità culturale” mostra tutta la sua rilevanza umana e sociale. Nata come “eccezione” relativa alle produzioni artistiche nazionali immesse nel mercato internazionale, la “diversità” culturale ha vissuto un *iter* di trasformazioni significative, che ha portato dapprima ad ampliare il concetto di *cultura* facendone un sinonimo del concetto di *identità* (a salvaguardia delle culture particolari dei nuovi Stati indipendenti che si venivano a costituire dagli anni della guerra fredda e come resistenza all’effetto uniformatore delle tecnologie), quindi a coniugare l’idea di cultura con quella di *sviluppo* (ponendo la questione delle economie più deboli), e infine a stabilire un forte legame tra i concetti di cultura, *democrazia* e *toleranza* (anche all’interno di ciascun singolo Paese), con uno sguardo attento alla prospettiva della *solidarietà*: resi oggi più urgenti e complessi dalla natura stessa della globalizzazione e dalle problematiche connesse con i temi dell’accoglienza e della coesistenza.

Negli ultimi dieci anni l’Unesco, organismo culturale dell’ONU, si è proposto di sollecitare politiche culturali volte a rafforzare la coesione sociale all’interno di società che sono per tradizione, o sono diventate, multiculturali e multietniche, e a proteggere le eredità culturali e la diversità delle proprietà intellettuali e artistiche.

Nel 2001 (l’anno dell’attacco alle Twin Towers) gli Stati membri hanno adottato la Dichiarazione universale della Diversità culturale, in cui per la prima volta la diversità culturale è considerata *patrimonio comune dell’umanità*.



Le repentis di Merzak Allouache

L'art. 1 della Dichiarazione afferma infatti tra l'altro: «Come fonte di scambio, innovazione e creatività, la diversità culturale è necessaria per l'umanità quanto la biodiversità per la natura. In questo senso, è il patrimonio comune dell'umanità e dovrebbe essere riconosciuta e affermata per il bene delle generazioni presenti e future».

È iniziato così un percorso, la cui prima fase si è conclusa nel 2005, con la realizzazione delle singole Costituzioni nazionali della diversità culturale, che prosegue oggi con la messa a punto di programmi adeguati al tema, in cui sono impegnati circa centocinquanta Paesi, tra i quali il nostro. L'Italia, attraverso la sua Coalizione per la diversità culturale, che riunisce diverse importanti istituzioni, ha proposto all'ONU di aggiungere un nono "Obiettivo del Millennio" – relativo proprio alla necessità di valorizzare la cultura – agli altri otto già decisi dall'Organismo mondiale e relativi ai temi della fame, della liberazione da certe malattie endemiche, delle pari opportunità: nella consapevolezza che diversi degli altri *Onu Millennium Goal* trovino il terreno della loro realizzazione proprio nel quadro di riconoscimento del ruolo che in ciascuno Stato o Regione svolgono le tradizioni culturali, l'identità e il dialogo tra queste tradizioni e la identità globale a livello planetario. Si tratta in definitiva di riconoscere la complessità e la vitalità di quegli straordinari "mosaici" che chiamiamo Italia (o Europa), ma anche di riconoscere la necessità non solo sociale o politica della nozione di diversità come lievito della coesione e della consapevolezza democratiche.

È dunque molto probabile che, nel gran ballo della globalizzazione – nel vortice che sta rimettendo in discussione le storie, le abitudini e le categorie interpretative cresciute negli ultimi secoli – la nozione di diversità culturale possa rivelarsi sempre più efficace. Forse ulteriormente specificata, e naturalmente estesa ad ambiti vicini all'antropologico e al sociale quali il biologico, l'artistico, lo psicologico e le questioni di "genere" in primo luogo.

In ambito artistico e comunicativo è comunque ormai abbastanza chiaro che più del concetto di "omologazione", è quello di "diversità" a rendersi maggiormente produttivo. Come le tecnologie si moltiplicano – ciascun dispositivo con le sue specifiche peculiarità e differenze – rendendo sempre più astratte le macro-nozioni cui ci eravamo affezionati di "cinema", "televisione", "rete" in favore di quelle di vere e proprie "famiglie" di tecniche molto articolate e tra loro interagenti, così pare essere per le opere, i prodotti, i risultati della ricerca artistica e scientifica.

Nell'epoca in cui cinema e tv, ma anche il web e gli altri media, si frantumano e si estendono reciprocamente in molteplici accezioni, acquistano valore *strategico* le produzioni e le opere in epoche precedenti considerate di nicchia o marginali, quali il video e il digitale degli artisti, i cortometraggi, il cinema delle minoranze, il cinema antropologico e sociale, i programmi tv di inchiesta, i format sperimentali, le nuove modalità narrative per una tv e un cinema esplosi di là dai generi e dai modelli dei riferimenti solo pochi anni fa ritenuti consolidati. Tra i critici e gli osservatori più attenti si fa strada la consapevolezza che proprio queste tipologie di lavori - la "diversità culturale" audiovisiva – lungi dall'essere marginali (sia epistemologicamente che produttivamente) siano il lievito necessario al rinnovamento dei linguaggi e delle modalità di comunicazione (oltre a quelle di ascolto e di percezione) dominanti e *main stream*.

Diversità e creatività necessarie, dunque, per il pubblico come per i produttori: come una forma di ecologia, come la biodiversità lo è per lo sviluppo e il rinnovamento delle produzioni agricole più diffuse e per la salvaguardia dell'ambiente. •

*Docente di Cinema, arti elettroniche e intermedialità
Università degli Studi Roma Tre

QUEL CHE RESTA DI UNA PRIMAVERA EGITTO E TUNISIA A UN BIVIO

Leonardo De Franceschi

Le notizie che ci giungono, soprattutto dalla rete e da talune testate europee, raccontano di due Paesi, la Tunisia e l'Egitto, impantanati da mesi in una delicata fase di ridefinizione degli assetti costituzionali e politici, segnata dall'ipoteca di verdetti elettorali che hanno segnato l'ascesa di forze d'ispirazione islamica, le quali egemonizzano attualmente i governi provvisori, condizionando pesantemente la filosofia dei nuovi statuti e lasciano agire indisturbata una congerie di gruppuscoli salafiti che seminano terrore tra la popolazione.

Di tutto questo non v'è traccia nel cinema postrivoluzionario che almeno i tre festival di cinema maggiori hanno presentato negli ultimi due anni, a partire da Cannes 2011. I registi tunisini ed egiziani, che si confrontano con la problematica sintesi finzionale delle due rivoluzioni o reinterpretano i medesimi eventi con gli strumenti del *cinema del reale*, per il momento sembrano mossi anzitutto dalla necessità di articolare i primi segni concreti di costruzione di una memoria storica del passato prossimo, sforzandosi di superare l'urgenza dell'*instant movie* e cercando di restituire il carattere dialogico di questi due movimenti.

In queste brevi considerazioni, mi limiterò a ripercorrere alcune suggestioni dettate dalla visione di un piccolo cor-

pus di film degli ultimi due anni che, tra documentario e finzione, restituiscono il senso di queste due rivoluzioni, ai quali ho dedicato già un primo momento di riflessione¹.

Vorrei partire da un piccolo doc italiano, *I nostri anni migliori* (Matteo Calore e Stefano Collizzoli, 2011), prodotto dal collettivo ZaLab, per spostare subito il discorso in una prospettiva transnazionale, tentando di rendere più facilmente leggibile questo mio intervento all'interno di un numero monografico sul cinema delle migrazioni. In questa sede, oltre a evocare le responsabilità storiche avute dei governi italiani nel favorire l'ascesa, il consenso e la difesa fino all'estremo limite di regimi autoritari e liberticidi come quelli di Mubarak e Ben Ali, vorrei far presente che almeno nel caso della Tunisia, come anche della Libia di Gheddafi, le autorità italiane hanno contrattato e siglato a più riprese trattati bilaterali che impegnano questi stati ad arginare il flusso di immigrazione clandestina proveniente dall'Africa subsahariana, foraggiando cinicamente politiche di contrasto e respingimento condannate nei loro eccessi persino da Strasburgo. *I nostri anni migliori* ci costringe a fare i conti con ragazzi che, come era accaduto con decine di migliaia di fuoriusciti dai paesi dell'ex-cortina di ferro all'indomani della caduta del muro di Berlino,

Ni Allah ni maître! di De Nadia El Fani





Après la bataille di Yousry Nasrallah

hanno approfittato del crollo del regime di Ben Ali per partire sul primo gommone alla volta dell'Italia e dell'Europa, aderendo a un bisogno primario di conoscenza e scoperta più che sulla base di un progetto migratorio propriamente detto. Il valore politico e testimoniale del documentario sta anzitutto nella scelta di restituire – attraverso la viva voce e presenza di alcuni, ognuno dei quali identificato nella sua soggettività irriducibile – l'*agency* subalterna di questi soggetti, nella loro piccola preziosa condivisibile concretezza.

Adel, Fehti, Mehrez, Nader, Mouez inseguono sogni di affermazione anzitutto personale, come accadeva ad Ali, protagonista dello struggente *Al madina* (La città)², datato 1999 e firmato dall'egiziano Yousry Nasrallah. Proprio l'allievo più amato e talentuoso di Youssef Chahine è stato protagonista di due dei film di riferimento del corpus postrivoluzionario egiziano. *18 Days* (18 giorni, in arabo), presentato fuori concorso a Cannes 2011, è una silloge di dieci episodi, diretti da altrettanti nomi di punta del cinema egiziano contemporaneo. Senza entrare nello specifico dei singoli segmenti, quello che colpisce è la predominanza di toni disforici e la persistenza di un oscuro disagio, il quale verosimilmente nasce, per i registi, prima che dalla difficoltà di raccontare la rivoluzione, dalla consapevolezza di essere stati in buona sostanza estranei, se non altro per ragioni generazionali e di classe, alle sue prime manifestazioni.

Après la bataille (Dopo la battaglia) è un apologo denso di echi pasoliniani, che incrocia le vicende di una guida turistica di villaggio, assoldato per assaltare gli insorti di piazza Tahrir nella tragica "battaglia dei cammelli" del 2 febbraio, e di una giornalista televisiva progressista che s'in-

namora di lui e cerca a suo modo di interpretare e dar conto delle ragioni di chi è rimasto ai margini della rivoluzione. Nasrallah mescola con proficua ambiguità pulsioni erotiche e ragioni politiche, suggerendo sul piano programmatico la necessità per il nuovo Egitto di superare ogni settarismo ideologico e aprirsi dialogicamente alla differenza. Se l'*ethos* di Nasrallah appare alieno da ogni forma di normatività culturale e sessuale, lo stesso può dirsi per la filmmaker franco-tunisina Nadia Al Fani, che nel 2011 ha presentato al Marché di Cannes il controverso documentario *Ni Allah ni maître!*, distribuito in Francia col più conciliante titolo *Laïcité Inch'allah!*. Pamphlet ultimato all'indomani della rivoluzione tunisina, il film è stato concepito come veicolo di discussione sulle ragioni dei soggetti laici ed atei, per promuoverne un più ampio diritto di cittadinanza all'interno della nuova costituzione. A toccare in questo caso è la valenza quasi sacrificale del gesto di Al Fani che, esponendosi a un'inevitabile ondata di strali e violenze non solo epistemiche, si è fatta carico di mettere a nudo, entrando in scena in prima persona, l'intossicante corredo di piccole ipocrite abitudini alle quali il cittadino e la cittadina tunisini sono stati costretti negli anni per continuare illusoriamente a vivere in linea con lo spirito secolarista della Tunisia post-indipendenza, a partire dal rispetto del digiuno in tempo di Ramadan.

Una prospettiva, quella di Al Fani, tanto più fertile a mio avviso quanto riconoscibile nel suo tratto antiecumenico, antiegemonico, resistente a ogni tentazione di articolazione di un discorso istituzionale. Sia in *Rouge parole* (Elyes Baccar, 2011) che ancor più in *La khaoufa baada al'yaoum* (Mai più paura), firmato da Mourad Ben Cheikh, è riscontrabile l'ambizione di comporre, attraverso una sintesi di



microstorie e profili in qualche modo emblematici, una sorta di metanarrazione della rivoluzione dei gelsomini, mettendo tra parentesi il discorso in prima persona e lasciando intenzionalmente emergere un mosaico di ragioni e voci del movimento, attraverso una retorica che si appoggia a procedimenti mutuati rispettivamente dal collage e dal rap.

In tutti questi testi filmici, che purtroppo non arrivano praticamente mai al *moviegoer* della strada, quali che siano i risultati perseguiti, ci si confronta con la difficoltà di mettere-in-ordine e restituire il senso di un pezzo di storia bruciante nella sua attualità. Per chi declina le forme del racconto, si tratta di far dialogare questa narrazione con le forme consolidate di un immaginario cinematografico popolare, un sistema di generi aperto a sempre nuove forme d'ibridazione. Per chi articola la sintassi della non-fiction, la scommessa è trovare un linguaggio filmicamente alto, distante dal referenzialismo (quando non dal sensazionalismo) dei reportage televisivi.

Gli eroi e le eroine di queste rivoluzioni incompiute esprimono una soggettività nella stragrande maggioranza dei casi assolutamente irriducibile a facili generalizzazioni sociologiche, traducendo una determinazione a contribuire ai processi storici in corso, nella consapevolezza di un orizzonte complessivo che ingloba anzitutto il mondo arabo nel suo insieme – si pensi al valore ispirante decisivo che ha avuto la rivoluzione tunisina per i ragazzi e le ragazze di piazza Tahrir – ma anche l'Europa. Guai a considerare questi racconti di vita vissuta o immaginata e le vicende a cui rinviano come fatti interni di un Paese, per quanto vicino. Ci sfuggirebbe il senso di un'avventura che potrebbe generare ricadute esplosive, qualora l'insorgere di regimi liberticidi, non contrastato da adeguate politiche economiche diplomatiche e culturali della comunità internazionale, producesse una marginalizzazione irrimediabile – traducibile in un'articolazione incalcolabile di progetti migratori



La khaoufa baada al'yaoum di Mourad Ben Cheikh

(poco auspicabile perché dettata da ragioni di disperazione prima ancora che da desiderio di conoscenza) – di tante frange di popolazione giovanile che appaiono, fortunatamente, non recuperabili a un orizzonte statale e sociale improntati al rigorismo religioso. •

¹ Mi permetto di rinviare a queste recensioni uscite a mia firma sulla testata online *Cinémafrica-Africa e diaspora nel cinema*: Cannes 64. *La khaoufa baada al'yaoum* (www.cinemafrica.org/spip.php?article1152), Cannes 64. *Ni Allah, ni maitre!* (www.cinemafrica.org/spip.php?article1153), Cannes 64. *18 Days* (www.cinemafrica.org/spip.php?article1156), *Tahrir-Liberation Square* (www.cinemafrica.org/spip.php?article1201), *FCAAAL 2012. Rouge parole* (www.cinemafrica.org/spip.php?article1247), *I nostri anni migliori* (www.cinemafrica.org/spip.php?article1251), Cannes 65. *Après la bataille* (www.cinemafrica.org/spip.php?article1272). Vedi anche la recensione di Silvio Grasselli, *Venezia 68. Tahrir 2011* (www.cinemafrica.org/spip.php?article1185).

² Il film, mai distribuito nelle sale italiane, ha avuto una circolazione nel circuito homevideo, diffuso in VHS col titolo *El Medina* nel 1999 da e.MIK.

MUSICA AFRICANA

Mauro Zanda*

Culture e migrazioni. Tema vecchio quanto l'uomo; di sicuro affascinante, eppure, parzialmente scivoloso. Perché il confine tra passione e retorica è davvero sottile, e ci vuole un attimo a farsi prendere la mano e tracimare nell'esotismo dai toni zuccherosi. Meglio restare coi piedi per terra allora, provando a raccontare senza fronzoli le storie umane e i contributi reali portati in dote da un pugno di autentici pionieri della musica africana in Italia. Già l'Africa, antica culla e madre. Una vecchia passione per chi scrive, convogliata da qualche anno nelle forme di un'associazione culturale (www.afrodisia.it) il cui fine consiste proprio nella promozione e diffusione in Italia delle sue inesauribili forme d'arte. Ad aprirmi per primo quella porta, tanto a lungo adocchiata, fu un signore ivoiriano di nome **Sekou Diabate**. Non un musicista, un messaggero piuttosto. A Roma in tanti lo considerano come una sorta di ambasciatore della musica e cultura dell'Africa sub-sahariana. Ci conoscemmo tanti anni fa in una gloriosa radio un tempo parte del cosiddetto "movimento", Radio Città Futura. Fu lui a donarmi le chiavi di un mondo sconfinato che bramavo ardentemente scoprire: un viaggio senza reti né ritorno che, come un effetto domino, illuminò presto quadri e volti in rapida successione. Tra i primi con cui entrai in contatto ci fu una piccola leggenda della musica *ouest-africaine*, il griot senegalese di etnia mandingo **Pape Kanoute**. Già turnista live degli Africando - i primi a dare profilo internazionale all'annosa passione africana per la salsa - durante una tournée di metà anni '90 finì per scegliere Roma come nuova residenza, convinto che in un terreno così vergine la sua secolare conoscenza di cantastorie avrebbe rappresentato un'enorme opportunità doppia: per lui, s'intende, ma anche per gli italiani. Facile ribadire oggi quanto ebbe ragione. Molto più difficile prevederlo allora. Pape si esibisce suonando sax, chitarra e kora in maniera deliziosa, scrive diversi libri dall'incontestabile spessore intellettuale, lavora come consulente culturale per enti e istituzioni. Soprattutto, insegna musica e cultura africana nelle scuole, esperienza attraverso cui è riuscito a stregare una moltitudine di bambini - e con loro i genitori - suggellando poi il tutto attraverso un viaggio iniziatico alla scoperta della sua terra. Perché, come lui stesso ama sottolineare, "se vuoi davvero conoscere qualcuno, devi andare a trovarlo a casa sua".

Un altro veterano assoluto di questo dialogo tra culture fu il marocchino di origine berbera **Nour-Eddine Fatty**. Parti giovane dal suo villaggio, destinazione Europa: Spagna, Francia, Germania, infine Italia. Anni durissimi, senza mezze misure, spesso sospesi tra legale e illegale. Anni



Baba Sissoko



Nour Eddine

segnati da una profonda rabbia creativa, condizione che del resto sovente accompagna i sogni degli artisti migranti di ogni tempo e luogo. A Roma cominciò a suonare come musicista di strada, mangiando polvere e insulti per pochi quattrini. Poi l'incontro determinante col produttore Paolo Dossena della Compagnia Nuove Indie, etichetta che in qualche modo funzionò da apripista per il fenomeno "world" italiano. Oggi è considerato a ragione uno dei principali artisti residenti in Italia, artefice di live sempre richiesti e affollatissimi. Un musicista che non smette un secondo di ringraziare la sua terra adottiva e che è riuscito a tradurre in sublime forma d'arte questo scambio interculturale; suonando spesso in ensemble misti che mettono al centro della loro indagine musicale proprio l'ibridazione dei linguaggi: tanto moderni (con la scena del jazz mediterraneo), quanto tradizionali (dialogando brillantemente con alcuni gruppi di pizzica e taranta).

Anche il celebre griot maliano **Baba Sissoko** - dal 1998 in Italia - si è occupato del nostro retaggio folklorico; sia nel progetto "Taranta Nera" con Officina Zoé, sia in "The Eyes



Gabin Dabire

Over The World” con Il pozzo di San Patrizio: incontri nati da una genuina sete di conoscenza, tradizioni secolari cui non interessa tutelare un malinteso senso di purezza ma che, piuttosto, preferiscono guardare alla contaminazione creativa come ad una perpetuazione dinamica delle stesse. Baba è la quintessenza del griot, l’antica casta dei cantastorie mandingo cui spetta la responsabilità di conservare e tramandare la memoria collettiva orale: biblioteche viventi dunque, ma anche juke-box ante-litteram, radio e televisione insieme. Baba è conosciuto in tutto il mondo come uno straordinario virtuoso del talking drum *tamani* e del liuto tradizionale *bambara*, strumenti con cui ha accompagnato la crema della musica internazionale, dal Buena Vista Social Club all’ Art Ensemble Of Chicago. Nipote di colui che per più di 40 anni fu a capo di tutti i griot del Mali, Baba ha incontrato lungo il suo cammino un’antropologa italiana, episodio che ha di fatto finito per cambiare radicalmente il corso della sua vita. L’amore l’ha portato dunque nel Sud della nostra terra, dove ha dato vita anche a tre meravigliosi figli dal sangue misto. Oggi si definisce orgogliosamente un Afro-Calabrese.

Esistono tanti altri musicisti africani che nel corso di questi anni hanno gettato semi fertili e prodromici nel non sempre generoso terreno italico. Val la pena ricordare i fratelli Sena e Mbar M’Baye e i loro Sunu Africa, imparentati con altri due portentosi fratelli percussionisti come Mory e Ady Thioune. Ma anche, in ordine sparso, Ismaila M’Baye, Moustapha Mbengue, Papy Tall, Madya Diebate, Abou Diougo, Badara Seck. Di sicuro comunque, nessuno potrà contendere lo scettro di pioniere assoluto della musica africana in Italia al burkinabé **Gabin Dabiré**. Già in Europa nel 1975 per studi sulla musica occidentale contemporanea sceglie l’Italia come patria adottiva durante una tournée del 1976, stabilendosi prima a Milano poi, molti anni dopo, a Firenze. Dabiré rappresenta una figura d’artista africano decisamente al di fuori dei nostri stereotipi, quindi - anche per questo - estremamente interessante: un intellettuale che,

in tempi non sospetti, ha intrapreso una ricerca ardua e scrupolosa attorno a quel confine ove convergono tradizioni folkloriche, musica elettronica e sperimentazione colta. Un artista a tutto tondo (con interessi anche nel campo del cinema e del teatro) la cui indagine visionaria, ai tempi assieme al collettivo Futuro Antico, ha di fatto gettato le basi per un’attitudine esplorativa mai come oggi profondamente attuale. È la storia dell’uomo d’altro canto: culture in movimento che preservano se stesse (e quelle incontrate lungo il cammino) attraverso processi di scambio e osmosi inevitabilmente vitali. Con buona pace di quegli accademici che chiuderebbero volentieri le culture dentro una teca di vetro o, peggio ancora, dei razzisti mascherati da difensori delle tradizioni; stolti, ciechi e, forse, incosapevoli sterminatori di se stessi. •

*Giornalista, Presidente dell’Associazione Culturale Afrodisia



Papa Kanoute



ANNA ROMANELLO RIFLESSI DI VIAGGIO

Lulù Cancrini

Abbiamo incontrato Anna Romanello nel suo *atelier* romano, un'accogliente piccola fabbrica di immagini, piena di macchinari e strumenti che immediatamente rapiscono il nostro sguardo. La ascoltiamo mentre li illustra con cura e precisione, permettendoci di entrare nel vivo del lavoro della creazione. Artigiana dell'immagine, l'artista ci mostra la genesi di ogni piccolo segno e la

scelta meticolosa della carta utilizzata in ogni fase del lavoro. Ci prende per mano e ci conduce in uno spazio magico e vitale, permettendoci di comprendere le parole scritte da Diego Mormorio riguardo le opere della sua ultima mostra, *London Reflections*: "In esse trovo semplicità e rigore. Guardandole mi sembra di camminare su una corda tesa tra la *verità fotografica* e l'immaginazio-



ne". Così realtà e fantasia si alleano per trasportarci nei luoghi immortalati da Anna Romanello. Immaginiamo questo spazio fisico e concettuale come meta ultima di ogni viaggio, luogo in cui i ricordi e i segni del movimento si trasformano in opera, attraverso un processo di lenta sedimentazione del ricordo.

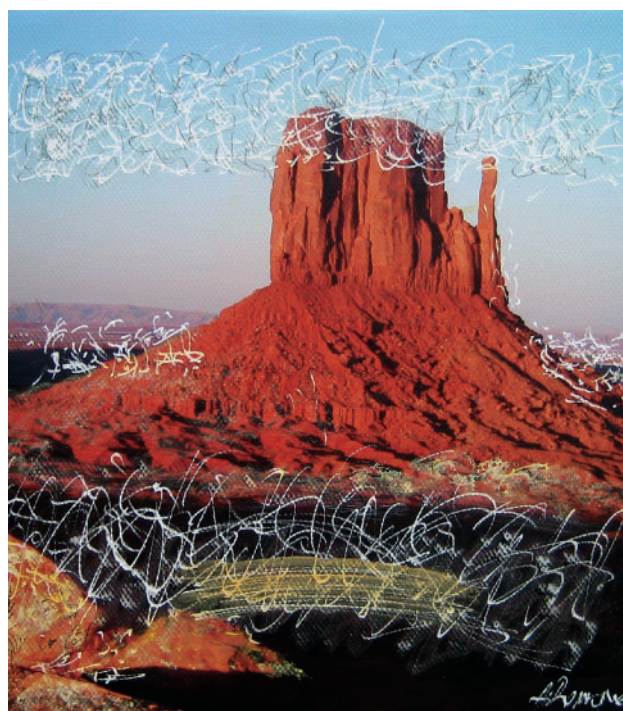
Anna Romanello è nata a Corigliano Calabro. Dopo aver studiato all'Accademia di Brera a Milano si sposta in Francia dove è allieva del celebre Stanley William Hayter, da cui apprende le tecniche di incisione che poi svilupperà nel suo lavoro e che renderà note in Italia. I suoi lavori sono stati esposti a Parigi, alla Bibliothèque Nationale e al Centre Pompidou. Ha poi girato il mondo, passando per Vancouver e Vienna, Praga e Bratislava, fino ad approdare a Taipei in Taiwan, per poi tornare in Italia, tra Milano, Firenze, Roma e infine Corigliano, dove ha recentemente portato la mostra *London Reflections* (a Roma a giugno presso il Centro Documentazione Ricerca Artistica Contemporanea Luigi di Sarro).

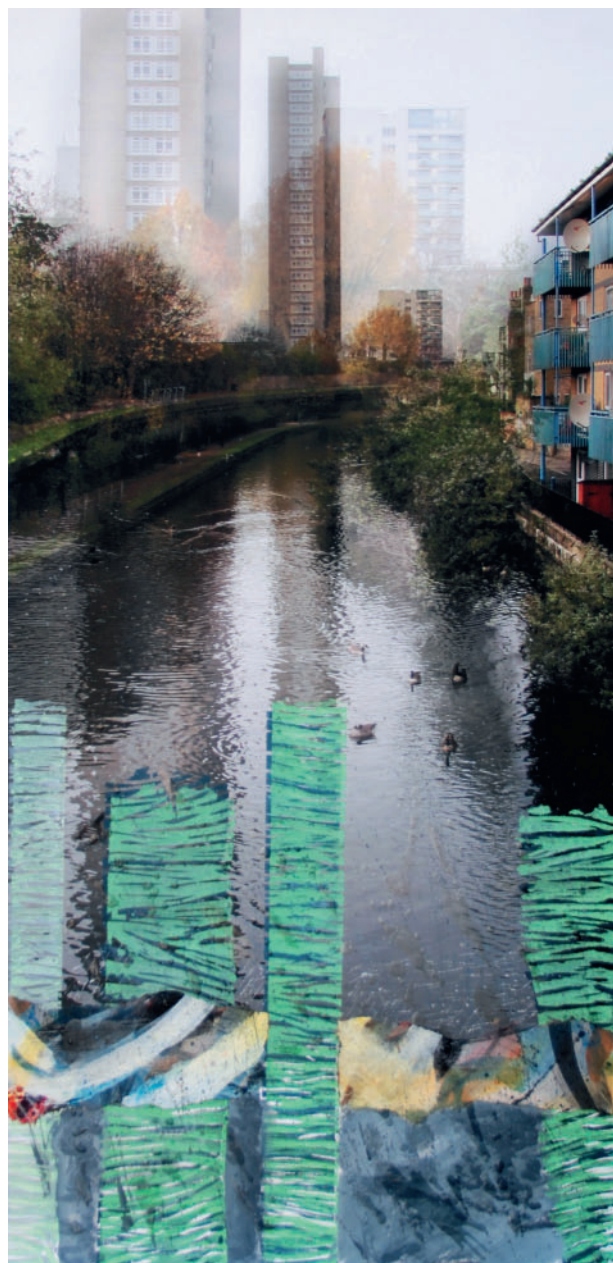
La genesi dei lavori di Anna Romanello è nel mondo. L'artista si serve della macchina fotografica per catturare attimi di un ritmo incessante, il movimento di chi abita la realtà con sguardo sempre vivo e curioso, pronto a coglierne le sfumature e a cristallizzarne la bellezza. Così il viaggio si fa gesto artistico, dando luce a opere "meticce" che, grazie a una lunga elaborazione posteriore, sono un *mélange* di foto, pittura e incisione, figlie di tante scuole e di tanti luoghi.

Le creazioni partono sempre da un luogo preciso, reale, per giungere a un luogo "altro", dislocato e astratto. Un viaggio che dall'esterno raggiunge un interno. In questo senso le immagini del mondo si fanno "riflesso" di un vissuto, dando voce a un moto interiore. Quel riflesso fotografato sulla vetrina rappresenta di per sé un cortocircuito: il dentro e il fuori sono mostrati contemporaneamente, quiete e movimento fanno tutt'uno, regalando un istante di armonia.

Ma l'impressione fotografica è solamente un punto di partenza: le frazioni della realtà rapite dall'occhio dell'artista sono infatti poi elaborate attraverso tecniche varie: xilografia con matrici in legno e incisioni calcografiche con matrici in metallo. Segni che caricano le immagini di forza e significato. La fotografia diventa così una tela su cui lavorare con strumenti diversi. Alla stregua, potremmo dire, del processo di realizzazione di un film in cui è il lavoro posteriore alle riprese, quel momento in cui la realtà esterna è immortalata dalla pellicola, che costruisce l'opera dandole il suo senso ultimo: il montaggio.

Osservando le opere vediamo come la fotografia ha fermato un movimento, un suono - la frenesia della città - il riflesso di una vetrina destinato a mutare di lì a breve con il cambiamento della luce. E quello stesso attimo, sfuggente forse proprio nel tentativo di esser colto, è ricercato e fatto emergere nel lavoro successivo. L'artista ci mostra che l'immagine fotografica è insufficiente a rappresentare la vita di una città. Quello che ci suggerisce è che forse l'unico modo per coglierla e comprenderla è





guardarla attraverso un *medium*, scrutarla nei vetri che immobili la popolano e la guardano scorrere, così, in un riflesso, in quello stesso e unico modo in cui Perseo poté guardare la Gorgone Medusa per poterla sconfiggere.

In *London Reflections* le immagini fotografiche, stampate su carta di cotone, sono poi arricchite da incisioni e successivamente da interventi pittorici realizzati su carta giapponese. C'è una stratificazione di piani, di memoria, un'elaborazione dell'esperienza che è insita ed esplicita nel lavoro dell'artista.

È infatti il lavoro di incisione e pittura successivo a restituire all'opera rumore e vita, ad aggiungervi una "colonna sonora visiva". L'esperienza appare così globale, completa. L'attimo si carica così consapevolmente di significato, attraverso la stratificazione di materiali e tecniche, e si mostra attraverso un'esplosione di colori.

Davanti alle opere di Anna Romanello ci troviamo ad essere degli archeologi, così come Freud descrive il lavoro

ro dell'analista nel suo saggio *Costruzioni nell'analisi* (1937); scaviamo nei frammenti, nei segni e nelle pennellate e, ricomponendoli, troviamo nelle immagini possibilità di significato sempre nuove. Stanley William Hayter paragona i lavori della sua allieva ai palinsesti dell'antichità, tavole scritte e riscritte al punto da aver perso ogni possibilità comunicativa e che oggi guardiamo e interpretiamo come oggetti d'arte. Scrive: "Le immagini di Anna Romanello sono chiaramente palinsesti di un ordine analogo, i quali associano talvolta tra di loro scritte e segni di una ovvietà apparente senza cercare mai però di ripetere il messaggio verbale del poeta. Il loro commento irrazionale riesce a sconfiggere la logica" (Parigi, aprile 1984). Così la 'decostruzione' di un'immagine porta, necessariamente, il fruitore alla costruzione di un senso privato. Un senso che permette la 'ricostruzione' di un luogo che è contemporaneamente esterno ed interno, vissuto attraverso lo sguardo poliedrico dell'artista.



Viene in mente il gioco di parole usato dall'antropologo James Clifford nel suo libro *Strade* (in inglese *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, 1997, pubblicato in Italia nel 1999 da Bollati Boringhieri) in cui *routes* (strade, appunto) e *roots* (radici) si trovano a coincidere, suggerendo che nella contemporaneità l'essere umano può comprendersi solo se si riconosce come essere in movimento, poiché è definito dal movimento stesso. Citando le parole dell'autore: "Ma che cosa accadrebbe, cominciai a domandarmi, se il viaggio, liberato dai suoi lacci, venisse visto come il complesso, pervasivo spettro dell'esperienza umana?"

Pratiche di spostamento potrebbero allora apparire come *costitutive* dei significati culturali, e non già un loro mero trasferimento e allargamento". Il viaggio dell'artista, inteso sia come spostamento fisico che come sperimentazione tecnica, costituisce infatti origine e meta ultima di ogni sua opera.

Così, amalgamando colori e culture, viaggiando in luoghi remoti resi improvvisamente raggiungibili, può capitare infatti che ci si ritrovi a Parigi ad ammirare le fontane di Roma (nella mostra del 2001 dedicata alle *Promenades romaines*), trasportati dai colori e dalle belle forme create dalla mano dell'artista Anna Romanello. •



ELLIS ISLAND: ISLAND OF HOPE ISLAND OF TEARS

Renata De Giorgio

Nel film *Il Padrino parte II*, del celebrato regista Francis Ford Coppola, Vito Corleone rievoca il suo arrivo a Ellis Island, la prima stazione di smistamento degli immigrati diretti negli Stati Uniti: un ricordo emblematico, anche se lontano e sbiadito, dell'origine critica, se non devastante, delle vicissitudini cruenti della sua grande famiglia. Diversamente ispirato, il nostro Emanuele Crialese, nel *Nuovomondo*, si immerge e ci immerge totalmente all'interno di questa isola dove la siciliana famiglia Mancuso incontra la speranza di una vita migliore capace di dar voce alle potenzialità di ciascuno, fronteggia le cocenti delusioni del respingimento e piange le lacrime amare dei distacchi insieme ad una moltitudine di gente straniera ma resa familiare dal comune destino.

Dal 1990 l'isola, tra le quaranta che popolano la baia di New York alla foce del fiume Hudson, è stata trasformata nel Museo dell'Immigrazione più famoso del mondo, ora come allora all'ombra della statua della libertà, del faro che tiene alto, delle catene spezzate e delle tavole della costituzione americana.

C'è una qualche affinità tra i musei e il cinema? Penso di sì se guardiamo a quest'ultimo non solo come alla grande fabbrica dei sogni, al luogo più idoneo in cui ritrovare e rivivere momentaneamente l'onnipotenza illusoria dell'infanzia, il fantasma, la dimensione immaginaria; il cinema è anche una specie di biblioteca universale dei ricordi chiamata a riprodurre eventi accaduti in altri luoghi e tempi fisici e mentali. Parimenti i musei sono lu-



ghi della memoria collettiva, luoghi di raccolta e raccoglimento dove gli oggetti, non sempre testimoni di un passato e di un presente sublimati dall'arte, subiscono, con tale collocazione, una metamorfosi identitaria: una volta isolati dal mondo, vanno incontro ad una peculiare storicizzazione grazie a modalità espositive ritualizzate e celebrative che li rendono autorevoli fino a trasformarli, da suppellettili di un mondo profano a sacre vestigia di un'epoca. E' ciò che è accaduto al Museo di Ellis Island: l'edificio che lo accoglie è lo stesso che, dal 1892 al

1954, ha rappresentato la prima travagliata tappa per almeno dodici milioni di uomini donne bambini protagonisti di una Odissea alla rovescia: dalla loro terra matrigna, l'Europa orientale e meridionale dove carestie, rivoluzioni fallite, privazioni endemiche avevano reso l'esistenza amara come l'amara terra, approdavano nell'isola, baluardo de *Lamerica* (film di Gianni Amelio), quel luogo mitico per prosperità e potenza dove "ci sono fiumi di latte e soldi che crescono sugli alberi". È ancora una costruzione squadrata ma con note pittoresche profuse



dalle torrette e dai mattoni rossi e granito, in uno stile francese -rinascimentale: una architettura piuttosto inusuale per essere stato il luogo, isolato e isolante come una prigione, dove accogliere e smistare solo i passeggeri di Terza Classe, in realtà erranti che il lungo viaggio per mare, e nelle stive claustrofobiche delle navi, aveva reso ancora più affamati, laceri e sporchi.

L'organizzazione degli spazi museali, avvenuta nel 1990, ricrea con indubbia forza espressiva e coinvolgente non solo l'atmosfera dei tempi che furono ma consente di ripercorrere e rivivere la sequenza di spazi lungo i quali si consumava il processo di smistamento fino all'esito finale di accettazione o rifiuto: la *Baggage Room* è affollata di tante valigie di cartone, di mucchi di ceste impagliate, di fagotti di pezza, di bizzarri e improvvisati contenitori di ciò che restava del passato e *dell'amara terra, amara e bella*; la *Grande Sala del Registro* è un imponente spazio ora vuoto, allora sede del primo interrogatorio individuale e del processo di ispezione corporale e mentale per persone non solo affamate sporche ma anche ignare dell'inglese e spesso anche dell'italiano, in grande trepidazione e

soggezione al confronto degli ufficiali e dell'imponente sky-line della metropoli lì di fronte, confuse da domande su una identità geografica religiosa politica di cui erano in gran parte inconsapevoli; la *Scala della Separazione* ricorda il luogo, per salire o scendere, lungo il quale si consumavano scene strazianti di distacco tra i salvati e gli esclusi: i vecchi, i deformi, i sordomuti, i sofferenti di malattie contagiose, i "portatori di aberrazioni mentali"; *Le Stanze dei test rudimentali* per comprendere le attitudini o svelare deficienze intellettive; le *Stanze private* dove sono raccolti filmati sbiaditi e tremolanti, foto estemporanee ormai ingiallite, oggetti della povera quotidianità, reliquie della storia di ciascuno...

Questo percorso, sufficientemente coinvolgente da trasformare la materia esposta da contenuto a contenitore delle tante emozioni dei visitatori, ha anche il valore aggiunto di utilizzare tecnologie multimediali avanzate per soddisfare la curiosità genealogica dei visitatori che possono ritrovare le tracce delle loro lontane radici: i bisnonni intabarrati, le nonne in abiti tradizionali, i genitori composti negli abiti della festa e della dignità...la storia perduta e ritrovata.

Tale sforzo integrativo dell'America come nazione di immigrati trova un ulteriore luogo di celebrazione nello spazio esterno dove è stato composta The American Flag of Faces e dove è stato eretto The Wall of Honor sul quale sono incisi i nomi dei primi 200.000 immigrati dall'Europa.

L'isola della speranza e delle lacrime è così diventata non solo luogo di conservazione e sacralizzazione dei ricordi, non solo microfono o megafono per dare voce alle pietre mute, non solo guardiano che si oppone all'oblio: la folla che riempie gli spazi museali, curiosa e insieme malinconica, sembra animata dal desiderio di realizzare un altro, l'ennesimo *Sogno Americano* di storicizzare terribili vicende di erranza e persecuzione ed entrare definitivamente nel tempo della Globalizzazione e della Rete. Magari con un semplice Click al Computer. •





Foto di Estera

Un gesto, un attimo fermato dalla fotografia, che riesce a descrivere tutto. Si può sentire l'odore del bucato pulito, il calore del sole, il profumo del prato.

L'occhio del nostro mondo

Jean-Marc Caimi

Essere direttore didattico di un laboratorio di fotografia dedicato ai migranti e rifugiati, è un'esperienza complessa. Faccio il fotogiornalista e mi occupo principalmente di questioni politiche e sociali. Spesso sono a contatto con persone in difficoltà, che hanno subito violenze e soprusi, che hanno dovuto abbandonare il proprio Paese per fuggire da guerre, persecuzioni e carestie. Questa grande umanità, tormentata e sofferente, fa parte della mia vita e del mio lavoro come autore di *reportage*. In genere tutte queste persone, immerse nelle complesse situazioni che rappresentano le loro vite, le fotografo. Ritrovarmi, questa volta, ad essere il loro insegnante di fotografia, è stato un passo importante. Una rivoluzione dei ruoli, che credo rappresenti un passo fondamentale per una interpretazione più profonda del lavoro di *reporter*, ma anche di se stessi.

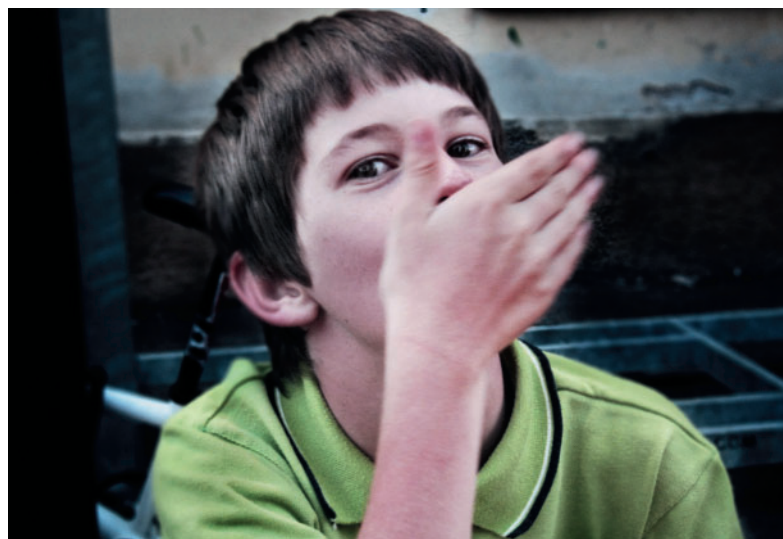


Foto di Olena

I ritratti più belli sono quelli dove non si chiede la posa. Dove tutto accade per caso, si coglie un'espressione, uno sguardo. La persona deve poter dire: "Quello sono proprio io". Un incantesimo.

Il laboratorio è stato lungo (sei mesi) e, a tratti, di difficile gestione, sia professionale che umana. Per questo, molto intenso. I rapporti all'interno del ristretto gruppo di persone sono mutati e maturati nel corso dei mesi. La distanza fra gli individui si è accorciata e la didattica si è mescolata con le espressioni delle personalità di ognuno.



Foto di Fernando

La descrizione di un luogo tramite l'immagine fotografica non è mai soltanto estetica o oggettività. Contiene lo sguardo del fotografo, l'emozione provata sul posto. Forza, serenità, sorpresa, ironia.



Foto di Marian

In un campo nomadi per il grande evento, la festa del matrimonio. Un vortice di emozioni, che passano dalla malinconia alla gioia. Un documento molto speciale.



Foto di Mariem

Una Roma innevata e i segni di un pennello immaginario che traccia le sue curve.

La fotografia, gradualmente, da unica finalità degli incontri è diventata il pretesto per gli incontri. Dal punto di vista didattico, credo di aver fatto l'unica cosa davvero in mio potere. Trasmettere una visione della fotografia. Trasmettere la consapevolezza, che la macchina fotografica può rappresentare comunicazione, aggregazione. La fotografia non è il fine, ma il mezzo. Le foto rappresentano chi è ritratto e il fotografo in egual maniera. Testimoniano la presenza contestuale di due o più esseri umani che dialogano, che entrano in contatto, in uno stesso luogo. Chi è stato strappato alla propria terra, alla propria comunità alla propria identità, può trovare nella fotografia uno strumento per ricostruirla. Per fotografare gli amici, le feste, la comunità ospitante, il nuovo mondo circostante. Prove della propria esistenza, malgrado tutto. Può spedire il proprio ritratto ai figli



Foto di Estera

Riuscire a fare delle foto belle ai bambini è molto difficile. Si tende spesso a ripercorrere sempre gli stessi cliché e le stesse pose,. Un ritratto spontaneo invece è pieno di energia e sorpresa.



Foto di Ousmane

lontani. Può fotografare le cose semplici, di ogni giorno. Quelle belle. Può mostrare le immagini agli amici. Può dire, “questo sono io” o “questo è un amico mio” o ancora “questo è bello”.

La fotografia, dicevo, è diventata il pretesto delle lezioni, che sono divenute testimonianze della propria vitalità. dell’urgenza di ritrovarsi, come esseri umani e come individui sociali, non emarginati, ma integrati in un gruppo.

Siamo usciti a fotografare, in giro per la città molte volte, oppure abbiamo fatto ritratti in studio a noi stessi, agli altri, per poi guardare le foto insieme.

Il piccolo spettacolo delle nostre esistenze, tutto per noi. Le foto sono una testimonianza di questa esperienza. Non credo vadano giudicate nella loro qualità tecnica. Poco importa. In quelle foto ci siamo tutti noi. Qui e ora. •

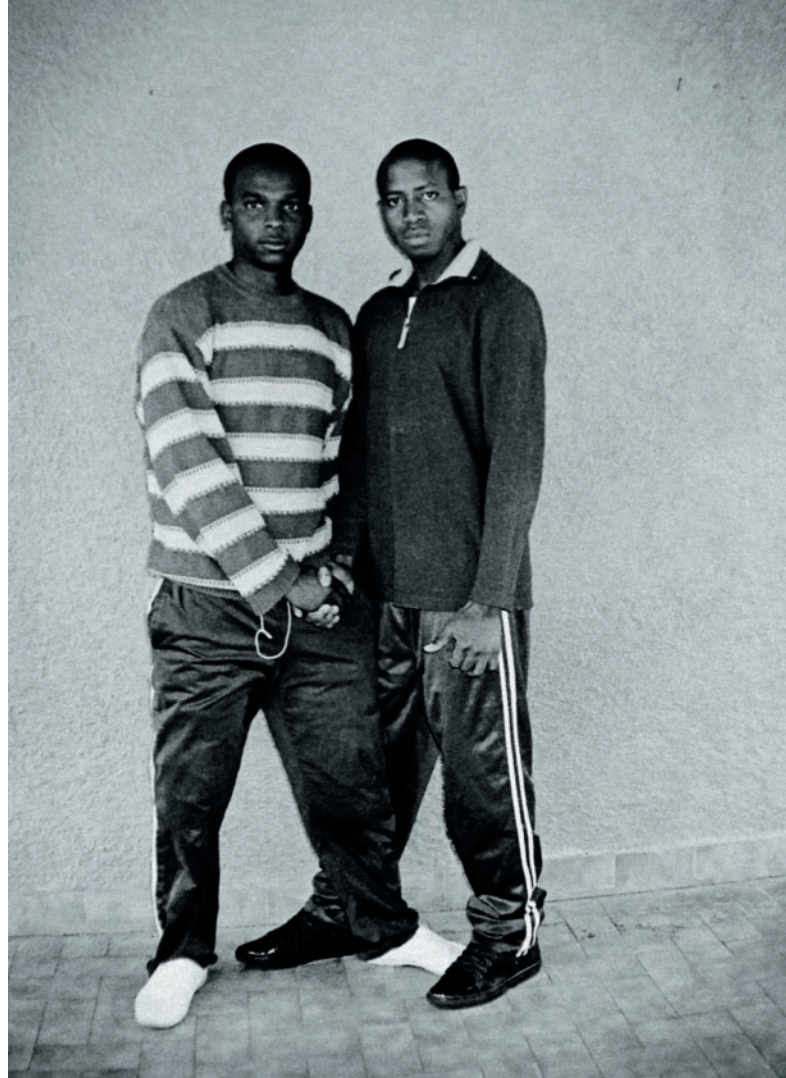
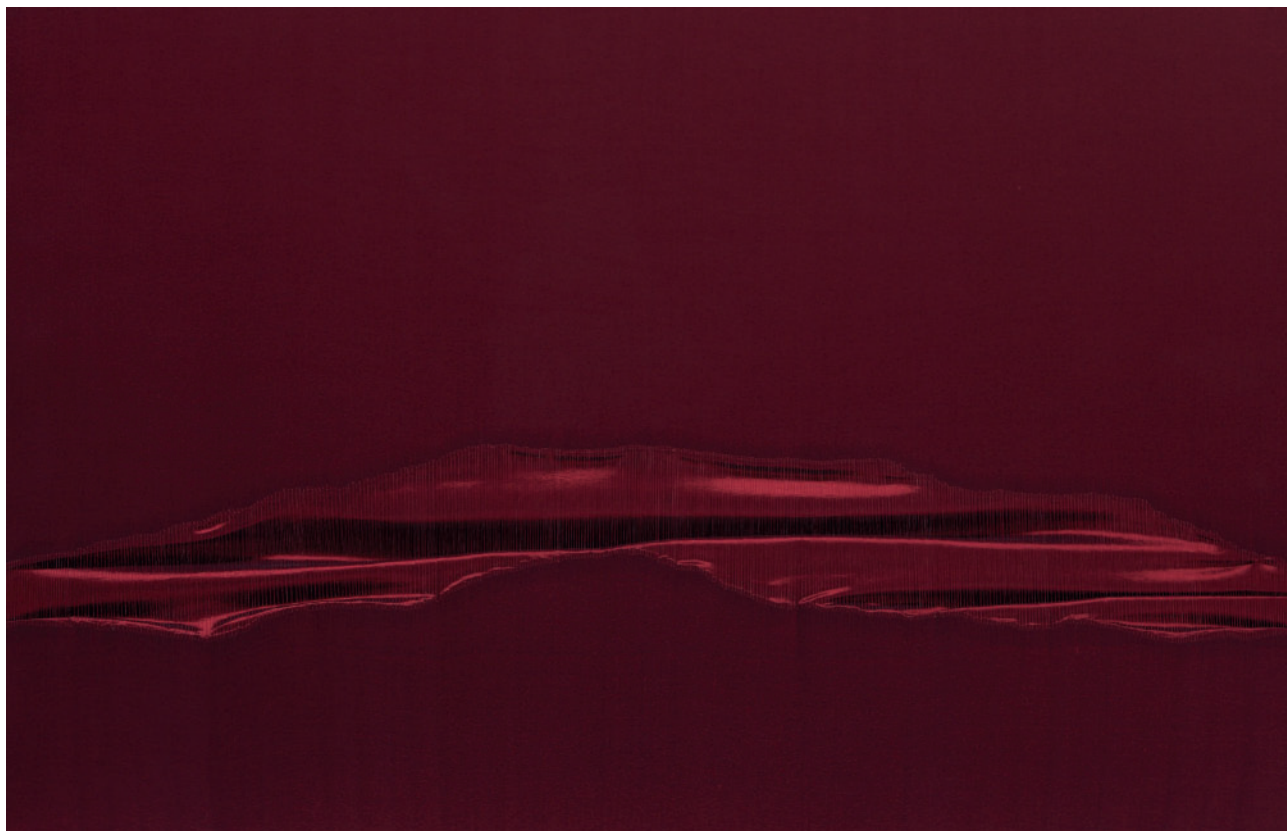


Foto di El Hadji Moustapha Diallo

Ritrae i suoi coinquilini del centro di accoglienza, i suoi amici. Le foto, proprio nella loro semplicità compositiva hanno una grande forza. Si spingono oltre la superficie della persona, ne colgono la personalità.



SIDIVAL FILA

I grembi dell'Anima

Barbara Massimilla

Entrando nel convento sul Palatino la visione dei Fori sembra introflettersi senza soluzione di continuità con quanto è riuscito ad esprimere attraverso le sue opere il francescano Sidival Fila. Una sorta di miracolosa bellezza avvolge lo sguardo da qualunque prospettiva. Con umiltà e straordinaria energia Sidival racconta la propria vita e la sua ricerca di espressione artistica. Nasce in Brasile nello stato di Paraná, sin dall'adolescenza manifesta interesse per la pittura trecentesca, rinascimentale, barocca come anche per i moderni, dall'impressionismo al cubismo. Nel 1985 si trasferisce in Italia per approfondire gli studi artistici, dopo 5 anni entra a far parte dell'Ordine dei Frati Minori e per 18 anni non si dedi-

cherà più all'arte sino al 2005, anno in cui gradualmente ricomincerà a dipingere. Il suo stile riflette gli influssi dell'*Action Painting*, dell'arte informale europea e dello Spazialismo. Attraverso il recupero di materiale povero: vecchie tele e stoffe, carta, legno, metalli, gesso, Sidival crea opere di grande formato che hanno il fascino di misteriosi bassorilievi. "Quando ripresi il mio lavoro espressivo, rimasi influenzato dall'*Action Painting* nel senso di usare il gesto per uscire dal caos e creare un ordine. Successivamente ho lavorato con materiali poveri trasformandoli. I cartoni diventavano metalli, bronzo, ferro, acciaio. Mi interessava molto la pittura "materica", a mio avviso ogni oggetto parla in quanto tale non per-



ché rappresenta qualcos'altro. Anche la rappresentazione astratta parte dall'interpretazione della realtà, è un modo di vedere il mondo e di fissarlo sulla tela. A me interessa piuttosto creare forme che non cercano di delineare un paesaggio (anche se apparentemente potrebbe sembrare) bensì forme autonome e non descrittive che trovano in se stesse la loro forza espressiva”.

Sidival Fila, appena entrata nel suo atelier, ho avuto una suggestione nell'ammirare le sue opere che mi rimandano per alcuni echi a Burri e Fontana.

Burri forse per l'uso del materiale povero, Fontana per la ricerca dello Spazialismo. Senza conoscere Burri, nell'87 creavo quadri con degli spaghi. Poiché mi piaceva l'ambivalenza cromatica dipingevo la parte frontale





degli spaghi di rosso e sugli altri lati di blu e verde dando forma a dei passaggi cromatici. L'arte povera nasce dal mettere insieme materiali estranei alla pittura. Il mio lavoro sta sviluppando sempre più questa dimensione scultorea. Le mie tele sono oggetti che si distinguono dalla pittura come rappresentazione, sono bassorilievi, lo spazio non è finzione, lo spazio è reale. Cerco di trovare un colore in sé espressivo, uso pigmenti, ossidi, terre. Adopero anche stoffe antiche fatte a mano, su cui intervengo con un processo di ricucitura che delimita le pieghe introflesse del tessuto. Cucio i miei quadri.

Se guardo i suoi quadri di profilo, mi appare la visione di una superficie naturale con le sue rughe, pieghe, ferite. Tutto un mondo si nasconde in quelle cavità. L'occhio si perde guidato dalle reti sottili di quei fili.

Io cerco di ordinare il caos, diversamente Jackson Pollock liberava l'inconscio attraverso segni ancestrali...

Vorrebbe dire che nel suo gesto cerca di infondere continuamente una ricerca di senso, che emerge for-



temente anche nel suo amore per il Monocromo. Yves Klein parlava della tensione alla spiritualità attraverso il colore.

Il colore ha una propria espressività, riesce a parlare in quanto tale. Guardando una mia tela blu si scoprono 5, 6 blu diversi. Creano profondità. Il colore interagisce con la forma nelle pieghe del tessuto. Le pieghe infine interagiscono con lo spazio esterno: la luce trasforma il colore in base alle diverse inclinazioni del tessuto. Il quadro sembra in movimento come onde nel mare. Con emozioni e sentimento intervengo sulla materia dando anima: animando. Tento di estrarre anima dalla materia. Cerco di essere in contatto con l'interiorità.

Migrare tra le trame del tessuto... tracciare sentieri. Dare forma a paesaggi interiori.

I miei sono quadri contemplativi. Si percepiscono grandi vuoti di silenzi.

Cerco di creare un "grembo" in cui lo spazio ti accoglie. Il senso simbolico del filo che attraversa la stoffa costruisce man mano una progressione dello spazio stesso. Molti intravedono la ferita, ma il cucito dà l'impressione di una ferita che non è disperata ma è contenuta. C'è un rimando al dolore ma ad un dolore risolto, cristallizzato, che è passato attraverso il setaccio dell'anima. Una sofferenza che trova il senso, riconosce nel dolore e nel trauma la sua funzione. Anche da un trauma possono emergere cose bellissime... •



LA NAVE DOLCE DOCU-FILM E MEMORIA

Klodiana Çuka*

Un giorno lontano, un anno caldo, l'8 agosto 1991, che ha segnato la storia italiana e albanese, è racchiuso in un racconto e si trasforma in testimonianza, in un presente che rivive il passato. *La Nave Dolce* è il film-documentario, diretto dal regista Daniele Vicari e presentato lo scorso 2 settembre come evento speciale fuori concorso alla Mostra del Cinema di Venezia. La nave albanese Vlora e il suo lungo viaggio da Durazzo a Bari. A bordo, saliti con determinazione, coraggio, ventimila cittadini albanesi, carichi di speranza, mossi dal desiderio di cambiare la propria vita, di approdare in Italia, da loro percepita, attraverso la televisione, come terra del benessere e della felicità. Vlora, un vecchio mercantile, il 7 agosto 1991, rientrato da Cuba nel porto di Durazzo, custodiva nella stiva diecimila tonnellate di zucchero. Da qui il titolo del film *La Nave Dolce*. Dolce come lo zucchero. Rivelatasi amara, però, al momento dell'approdo nel porto di Bari. Qui una scena agghiacciante e surreale quella apparsa agli occhi dei militari, dei cittadini, dei giornalisti, che, impotenti e increduli, assaporavano, indirettamente, il senso di libertà che sprigionavano quei

ventimila sguardi, smarriti ma colmi di gioia.

Un senso di smarrimento diverso quello che i cittadini albanesi rimasti in Patria, come chi scrive, hanno provato nel ripercorrere una delle vie centrali della città natia, Durazzo, poco prima affollatissima di persone che, incuranti dei pericoli, attraversavano, correndo, per paura di non salire su quella nave. Il porto di Durazzo è poi rimasto immerso nella solitudine, vuoto e abbandonato: un'immagine impressa nella memoria di tanti, anche nella mia.

Un enorme carico di essere umani stava per invadere un'altra città, Bari. Troppo presto, però, le aspettative dei ventimila furono disattese. E l'euforia dell'approdo si tramutò in un incubo. I profughi furono rimpatriati, dopo essere stati costretti nello stadio cittadino e ritornarono a casa con un bagaglio in più, carico di delusione e sconforto, ma anche di generi alimentari di varia natura, in quanto, era stato promesso loro che sarebbero stati trasferiti a Roma. Così non è stato. Nel mio ricordo, gli albanesi rimpatriati esibivano e condividevano con amici e parenti le confezioni del latte e altri generi alimentari



confezionati, per loro una novità, confezioni belle e colorate, cosa mai vista nel Paese delle Aquile. Si era così colmato quel vuoto rimasto in città. Una novità, quindi, come quelle che portava il mare sulla riva: lattine di coca cola e fanta, che diventavano, durante la nostra infanzia, i nostri tesoretti, da custodire gelosamente e mostrare il primo giorno di scuola agli amici, insieme alle conchiglie e ai gusci dei ricci dipinti con le nostre mani. Un agosto di fuoco, quello vissuto dalla popolazione albanese, a cui fu recisa la speranza del cambiamento, perchè respinta nel paese d'origine, teatro di guerra e di povertà. Respingere o non respingere i clandestini: il problema è più complesso e credo vada al di là di un mero giudizio personale. L'Italia, meta di sbarchi ancora oggi, a distanza di venti anni dall'8 agosto 1991, si trova ad affrontare l'emergenza, senza essere sostenuta e aiutata da una mirata politica europea organica e strategica. Mille e cinquecento dei ventimila "disperati", però, quell'estate, sfuggirono alla cattura e, per loro, si aprì uno spiraglio. Kledi Kadiu, aveva 16 anni e si trovò per caso sulla nave Vlora. Rimase rapito dalla frenesia e dall'agitazione con cui la folla desiderava raggiungere il porto per imbarcarsi e si unì alla massa, incosciente di come quel viaggio avrebbe potuto davvero cambiare la sua vita. Oggi lo conosciamo tutti. È un ballerino affermato, divenuto famoso grazie al programma *Amici* di Maria De Filippi. Ha vinto la sua battaglia. Come Kledi, molti stranieri, approdati in Italia da clandestini, oramai sono cittadini italiani, nuovi cittadini affermati e parte integrante come un valore aggiunto del Paese Italia. Sono passati vent'anni, ma quelle immagini sono rimaste vive e impresse nella memoria di tutti noi. Immagini che sono state catturate dall'obiettivo di Vittorio Arcieri, fotoreporter che ha scattato le foto di quella indimenticabile giornata calda d'agosto. Da quegli scatti è nata una mostra che con Integra è diventata itinerante e racconta in tutta Italia gli attimi più intensi,

le mani che chiedono aiuto, i gesti dell'accoglienza, la paura delle madri, la curiosità dei bambini ignari e il loro sguardo pieno di fiducia e speranza per una vita migliore. Nonostante ciò che la cronaca racconta e continua a raccontare, voglio sottolineare quanto sia stato importante riscattare l'immagine di molti miei conterranei, che hanno lavorato e lavorano oggi anche per la crescita del paese Italia. Il Film di Vicari *La Nave Dolce*, così come la mostra documentario di Vittorio Arcieri, realizzata da Integra e dal titolo significativo *IntegrAzione*, serve proprio per non dimenticare e soprattutto per affrontare il futuro con strategia e speranza, per non tradire il sogno di coloro che continuano a rischiare la propria vita in mare, per raggiungere un approdo di speranza. Quella speranza che l'Associazione di cui sono presidente cerca instancabilmente, ogni giorno, di mantenere viva, con azioni concrete di accoglienza, per una integrazione reale a livello socio economico e culturale. •

*Presidente Integra Onlus



• PRIMA RASSEGNA
PSICOANALISI
E CINEMA
PALAZZO DELLE
ESPOSIZIONI
DI ROMA
8-13 MAGGIO 2012 •

Martedì 8 maggio

Ore 20.30
"La scoperta dell' inconscio"
I misteri di un' anima (1926) di Georg Wilhelm Pabst
Incontro con **Lucio Russo** e **Enrico Magrelli**

Giovedì 10 maggio

Ore 20.30
"Il marito di mia madre, la moglie di mio padre"
La bellezza del somaro (2010) di Sergio Castellitto
Incontro con **Manuela Fraire**

Sabato 12 maggio

Ore 10.30
"Filmami l'anima : psicoanalisti nel cinema"
Lo schermo opaco (2007) documentario di Paolo Boccara
e Giuseppe Riefolo
Tavola rotonda con **Paolo Boccara**, il regista **Stefano Gabrini** e altri ospiti

Ore 17.00
"La colpa e la pena"
La solitudine dei numeri primi (2010) di **Saverio Costanzo**
Incontro con **Giovanni Foresti** e il regista

Ore 20.30
"Il colore dei soldi"
Il gioiellino (2011) di **Andrea Molaioli**
Incontro con **Stefano Bolognini**, **Anna Ferruta** e il regista

Mercoledì 9 maggio

Ore 20.30
"I segni della violenza"
Ruggine (2011) di **Daniele Gaglianone**
Incontro con **Anna Nicolò** e il regista

Venerdì 11 maggio

Ore 20.30
"Nuovi generi e identità sessuali"
La bocca del lupo (2009) di **Pietro Marcello**
Incontro con **Amalia Giuffrida** e il regista

Domenica 13 maggio

Ore 10.30
"Immagini, suoni e parole tra
Psicoanalisi e Cinema"
Tavola rotonda con
Andrea Baldassarro, il direttore della fotografia
Luca Bigazzi, il musicista **Theo Teardo** e altri ospiti

Ore 17.00
"All'origine della religione"
Io sono con te (2010) di **Guido Chiesa**
Incontro con **Malde Vigneri**, il regista
e la sceneggiatrice **Nicoletta Micheli**

Ore 20.30
"La testa degli adolescenti"
Sciaglia (2011) di **Francesco Bruni**
Incontro con **Vincenzo Bonaminio** e il regista

Intervengono dopo la proiezione lo psicoanalista e il regista

Presentano gli incontri :
Fabio Castriota (Presidente del Centro Psicoanalitico di Roma)
Enrico Magrelli (Conservatore della Cineteca Nazionale-Centro Sperimentale di Cinematografia)

INGRESSO LIBERO AD ESAURIMENTO POSTI
Palazzo delle Esposizioni - Sala Cinema Scalinata di Via Milano 9A
Per Info: SPI 068415016
Centro Sperimentale: 0672294301-389



Fabio Castriota

Da diversi anni la SPI (Società Psicoanalitica Italiana) ha sviluppato un fecondo rapporto con diversi enti (come il Centro Sperimentale di Cinematografia/Cineteca Nazionale, il Festival dei Due Mondi di Spoleto, l'Estate

Romana) al fine di organizzare eventi culturali che hanno come fine proprio il confronto tra la Psicoanalisi e il mondo dell'arte (con particolare riferimento al cinema). Da quest'anno il calendario di questi incontri si è arricchito

chito con *Cinemente*: la prima rassegna sul rapporto tra Psicoanalisi e Cinema, svoltasi al Palazzo delle Esposizioni di Roma dall'8 al 13 maggio. L'evento è nato dalla sinergia organizzativa di tre diversi soggetti: la SPI, il Palaexpo e il Centro Sperimentale di Cinematografia. Rappresentati nelle figure di Fabio Castriota (quale Presidente del Centro Psicoanalitico di Roma), Marco Berti (dirigente del Palazzo delle Esposizioni) ed Enrico Magrelli (Conservatore della Cineteca Nazionale-Centro Sperimentale di Cinematografia).

Ogni incontro ha visto, prima della proiezione, una breve introduzione sul tema scelto e sull'opera (inquadrata all'interno della storia artistica del regista). A seguire si è sviluppato un dibattito/confronto tra lo psicoanalista di turno col regista del film ed eventualmente anche con altri operatori, come attori e sceneggiatori. Enrico Magrelli e Fabio Castriota hanno introdotto gli ospiti e moderato il dibattito. Il pubblico è stato molto coinvolto e talvolta il tempo a disposizione si è rivelato ridotto per l'interesse suscitato ed il desiderio d'intervenire.

Per quanto riguarda il calendario si è scelto di proiettare un film in ogni serata, mentre nel fine settimana, le proiezioni sono state due: una pomeridiana e una serale. In tutto sono state proposte otto pellicole.

Per cominciare non si poteva non partire dal tema che per noi psicoanalisti è il nucleo della nostra ricerca e del nostro interesse: l'inconscio (termine non utilizzato da Freud per la prima volta, ma certamente posto al centro della sua teoria della mente e soprattutto della prassi clinica).

Il film della serata inaugurale (il capolavoro muto di Pabst del '26, *I misteri di un'anima*) trattava proprio di questo grande tema ed ha fatto un po' d'apripista a tutti gli altri incontri, perché i meccanismi inconsci della psiche sono quelli che sostenevano gli argomenti che sono stati poi affrontati nei giorni successivi: da quello della violenza alle tematiche sull'identità sessuale, dal senso

di colpa ai vissuti religiosi, fino ad aspetti vicini al nostro vivere quotidiano su un versante più relazionale (temi legati quindi a problematiche di coppia, famiglia, adolescenti) fino a problematiche sociali, anche sul loro versante psicologico, legate al potere e al rapporto col denaro.

Parallelamente alle proiezioni si è pensato di organizzare anche, nelle mattinate del fine settimana, due tavole rotonde. Lo scopo è stato quello di sviluppare un confronto a più voci su alcuni dei temi più interessanti circa il rapporto tra Psicoanalisi e Cinema.

La prima si è svolta sabato 12 maggio ed aveva come titolo: "Filmami l'anima: psicoanalisti nel cinema".

Per dibattere su come la pratica psicoanalitica e le sue teorie sono state rappresentate sul grande schermo, è stato proiettato: *Lo schermo opaco* di Paolo Boccara e Giuseppe Riefolo (documentario del 2007).

L'opera dei due psicoanalisti raccoglie scene indimenticabili, dove la Psicoanalisi è rappresentata nella storia del cinema da diverse angolature. Il filmato è arricchito da interviste a noti psicoanalisti che sottolineano i passaggi chiave del percorso terapeutico: un'occasione per riflettere con gli ospiti, su quali aspetti del pensiero psicoanalitico il cinema si è soffermato nel suo confronto con la disciplina freudiana.

Oltre ai due autori hanno partecipato alla tavola rotonda due registi Cristina Comencini e Stefano Gabrini. La prima si è molto interessata, nel suo lavoro di regista, ma anche di scrittrice, ai grandi temi della psicoanalisi, sia proponendo grandi spunti di riflessione, sia utilizzando anche delle rappresentazioni oniriche per sottolineare certi passaggi chiave nella storia dei personaggi dei suoi film e dei suoi libri (basti ricordare i suoi lavori *La bestia nel cuore* e *Quando la notte*). Anche Stefano Gabrini (che insegna regia agli allievi del Centro Sperimentale) ha nei suoi film (come *Jurj*) indagato sullo stesso tema, approfondendo anche il rapporto tra analista e paziente e sviluppando cinematograficamente una

serie di tecniche capaci di valorizzare ed esplicitare proprio il piano emotivo di questi argomenti.

La seconda tavola rotonda si è svolta domenica 13 maggio, col titolo: "Immagini, suoni e parole tra psicoanalisi e cinema".

Hanno partecipato lo psicoanalista Andrea Baldassarro e diversi operatori del campo cinematografico: Luca Bigazzi, Alessandro Zanon e Ludovica Modugno.

Il tema dell'incontro ruotava intorno alla considerazione che il cinema e la psicoanalisi utilizzano con fini diversi i medesimi registri (parole, immagini, suono/tonalità della voce). Con lo psicoanalista (che da anni studia e s'interessa dell'argomento) si sono confrontati i diversi ospiti che hanno sottolineato la loro personale competenza sul tema: la Modugno in quanto attrice di cinema e teatro (ma anche grande esperta di doppiaggio), Bigazzi (tra i più noti ed esperti direttori della fotografia in campo non solo nazionale) e Zanon (esperto delle tecniche relative al suono in campo cinematografico).

Interessante il contributo di Enrico Magrelli, non solo critico cinematografico ma anche scrittore di diverse opere sul cinema e i suoi autori, oltre che organizzatore e presentatore della trasmissione radiofonica più nota e seguita da anni sul tema: "Hollywood Party".

Entrambe le tavole rotonde sono state accompagnate da filmati e arricchite dal contributo interessato e dialettico del pubblico presente in sala.

Proprio il successo, qualitativo, ma anche quantitativo dell'iniziativa (che ha visto la sala riempirsi molto tempo prima dell'inizio dell'evento, lasciando purtroppo fuori molti spettatori interessati) ha fatto sì che si sia naturalmente pensato di organizzare nuovamente l'evento.

Per il 2013 è così prevista la seconda edizione di *Cinemente*, sulla quale al momento già i diversi soggetti sono al lavoro per ripetere ed ampliare l'interesse suscitato dalla rassegna.

eidos 25

cinema e corpo



CAMPAGNA ABBONAMENTI 2012

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: **bonifico bancario su c/c n. 51697142 - IBAN:IT42Y0760103200000051697142**

intestato a: Associazione Culturale eidos - Poste Italiane S.p.A. Banco Posta

NEL CASO DI BONIFICO BANCARIO E' INDISPENSABILE INVIARE UNA MAIL ALLA REDAZIONE CON ESTREMI DEL PAGAMENTO E INDIRIZZO POSTALE A CUI SPEDIRE LA RIVISTA, LA REDAZIONE DECLINA OGNI RESPONSABILITA' DI MANCATO RECAPITO SE NON VERRA' ESEGUITA DALL'UTENTE TALE PROCEDURA.

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

N. B. Per informazioni, richieste di arretrati, segnalazioni di mancate ricezioni: **lcerqua@email.it**

eidos la trovi in **LIBRERIA** e nel circuito **FELTRINELLI**



IL CALENDARIO DEL POPOLO

Rivista di Cultura
fondata nel 1945

*“Auspico che la testata possa
continuare, per lunghi anni
ancora, la sua preziosa opera
di promozione della cultura”*

Il Presidente della Repubblica
Giorgio Napolitano

Il Calendario del Popolo, una delle più longeve riviste italiane, svolge da 67 anni un'importante opera di divulgazione, che continua anche oggi, in un'epoca di sovrabbondanza di informazione, priva tuttavia di strumenti per l'interpretazione del presente.

IN VENDITA SU ABBONAMENTO e NELLE MIGLIORI LIBRERIE

www.calendariodelpopolo.it – info@calendariodelpopolo.it

06.58179056 – 06.58334070

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 1124-8713



9 771824 871008