

N° 25 - novembre 2012 - febbraio 2013 - 8,50 €

epidos

cinema psyche e arti visive

cinema e corpo

cinema e psiche
Film mutanti

l'intervista
Jacob Olesen

nel film
Pina
Cesare deve morire
17 ragazze

l'altro film
Un giorno speciale

approfondimenti
Albert Nobbs

arti visive
Francesco Lazzar
Giovanni Papi

Centro Sperimentale di Cinematografia/Cineteca Nazionale – Archivio
Nazionale Cinema d'Impresa e Museo Nazionale del Cinema

In collaborazione con:

Fondazione Pistoletto Cittadellarte, Il Circolo dei lettori, Fondazione Cineteca di Bologna,
Fondazione Cineteca Italiana, Bibliomediateca "Mario Gromo" del Museo Nazionale del Cinema,
Associazione Culturale Alberto Grifi, A-fondo Associazione culturale, Lab 80



OFF & POP

CINEMA SPERIMENTALE IN ITALIA: '60 – '80

Studio di

Michelangelo Pistoletto,
Torino, febbraio 1968.

Da sinistra: Franco Bodini, Mario Ferrero,
Plinio Martelli, Tonino De Bernardi,
Pia Epemian De Silvestris, Renato Dogliani,
persona non identificata,
Gabriele Oriani, Renato Ferraro (in piedi),
Ugo Nespolo, persona non identificata,
Franco Giachino Nichot
e suo figlio, Paolo Menzio,
Maria Pioppi, Michelangelo Pistoletto

a cura di Annamaria Licciardello e Sergio Toffetti

cinema e corpo

a cura di Pia De Silvestris 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:
E. Altomare, S. Argentieri, L. Bellanova,
G. Biggio, R. Biserni, B. Buttiglione,
C. F. Carli, T. De Bernardi, M. Lucchi,
F. Pedroni, A. Raff, P. Salvatori, A. Sivo,
G. Tiberti, L. Vagnetti, M. G. Vassallo

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 Virzì.

Copertina

Jacob Olesen in *Il mio nome è Bohumil*
(Foto di Amerigo Onorati)

sommario novembre / febbraio 2013

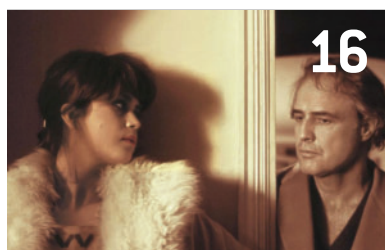
- 4 **editoriale**
Cinema e corpo
di P. De Silvestris e L. Falcolini



- 6 **cinema e psyche**
Tanti baci
di S. Argentieri
Film mutanti
di F. Pedroni

- 11 **l'intervista**
Teatro del corpo:
Jacob Olesen
di L. Falcolini
Teatri del corpo:
Anna Maria Caponecchi
di L. Falcolini

- 16 **cult**
Il pasto nudo
di G. Biggio
Ultimo tango a Parigi
di C. Chianese
Bella di giorno
di A. Dugo



- 22 **nel film**
Pina
di P. De Silvestris
Cesare deve morire
di R. Biserni
17 ragazze
di A. Sivo



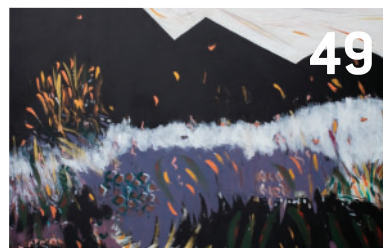
La sposa promessa
di L. Cancrini
Quasi amici
di L. Bellanova
Marilyn
di A. Antonetti
A.C.A.B.
di P. Salvatori
Elles
di L. Vagnetti
The Artist
di E. Altomare

- 40 **l'altro film**
Un giorno speciale
Dialogo con
Francesca Comencini
di B. Massimilla



- 43 **approfondimenti**
Albert Nobbs
di L. Cerqua
La pelle che abito
di B. Buttiglione

- 49 **arti visive**
Corpi sospesi
di A. Raff
Gina Pane
di M. G. Vassallo
Francesco Lazzar
di G. Tiberti e P. De Silvestris
Giovanni Papi
di C. F. Carli



- 61 **esperienze**
Le Mani Addosso
di B. Massimilla
Corpi in delirio
di M. Lucchi

- 65 **eidos-news**
Casa dolce casa
di T. De Bernardi

CINEMA E CORPO

Pia De Silvestris e Lori Falcolini



L'impero dei sensi di Nagisa Oshima



The Artist di Michel Hazanavicius

“Il somatico è lo psichico” (Freud)

Mentre noi ci affanniamo continuamente per cogliere i significati dei nostri comportamenti, ci dimentichiamo che il nostro corpo è la principale espressione di ciò che siamo. Uno dei film più aderenti a questo argomento è *L'impero dei sensi* di Nagisa Oshima del 1976.

Tratto da un fatto di cronaca nera, il grande regista giapponese rappresenta come la passione sfrenata per il corpo può legare così fortemente due persone da portare fino al gesto estremo del possesso, la morte. Il racconto non ha nulla di scabroso o impudico, tutto si svolge come un rito e la visione che ne scaturisce dell'umano ricorda gli scritti di Sade e di Bataille.

Il tema del corpo, che noi abbiamo scelto per questo numero di **Eidos**, viene oggi affrontato da più autori: lo scrittore francese Pennac ha appena pubblicato *Storia di un corpo*, dove le sensazioni, che un essere riceve ed elabora nella sua mente, sono espresse per esempio dalla felicità dei muscoli in seguito ad una lunga passeggiata o dalla tristezza per la voce stridula di una madre poco affettuosa.

Gli psicoanalisti Domenico Chianese e Andreina Fontana, partendo da un loro libro sull'importanza delle immagini, *Immaginando*, hanno raccolto in un volume, *Per un sapere dei sensi*, una serie di lavori di diverse discipline sulla creatività delle sensazioni corporee. Anche Paolo Giordano, dopo il bel libro *La solitudine dei numeri primi*, ne scrive un secondo dal titolo *Il corpo umano*, in cui racconta di un gruppo di giovani soldati in missione in Afghanistan. Il protagonista è il corpo umano in preda al timore della guerra, al silenzio assoluto del deserto che è anche il silenzio della civiltà. E' il corpo con i suoi rumori che si sentono nel buio tacito delle camerate. Il corpo che vorremmo dimenticare ma che abbiamo così paura di perdere.

In tutte le arti il corpo è centrale e anche per le scienze rimane ancora un insondabile enigma.

Invaso dalla techno-cultura e dalle bio-tecnologie, ridotto a “carne” dalla pornografia e dal sistema di rappresentazione mediatica e televisiva, il corpo è diventato “muto” smarrendo la sua vera voce. Forse per l'attualità di questo tema, il film *The Artist* di Michel Hazanavicius ha conquistato cinque Oscar imponendo al pubblico, senza bisogno di parole, il cinema del corpo, grazie all'intensa espressività di tutto il cast e soprattutto dei due protagonisti, Jean Dujardin e Bérénice Bejo.

Altrettanto significativi ci sembrano i due recenti film: *Elles* di Malgoska Szumowska e *Starlet* di Sean Baker. Il primo film racconta l'incontro tra una giornalista, che conduce un'inchiesta sul fenomeno della prostituzione tra le studentesse, e due di queste giovani donne che apparentemente si dichiarano soddisfatte per l'indipendenza economica che dà loro la sessualità a pagamento. Il secondo film –un'opera delicata ed emozionante, presentata con successo di pubblico e di critica al Locarno Film Festival (2012)- segue lo scontro/incontro tra la ventunenne pornodiva Jane e una vedova di 85 anni, rigida però incredibilmente vitale. La naturalezza priva di *voyeurismo* con cui i due registi mostrano scene di sesso tra le giovane ragazze e partner occasionali segue un percorso tutto al femminile che porta, nei due finali, al ritrovamento dell'affettività e alla scoperta dell'intimità.

Come suggerisce Umberto Galimberti nel suo libro *Il Corpo* - andando a ritroso fino alle radici platoniche del sapere occidentale e anche della psicologia - la voce autentica del corpo non esprime il pensiero/altro da sé bensì l'espressività piena del Sé, nel significato profondo di *Psyche*. •

“C'è più ragione nel tuo corpo che nella tua migliore sapienza” (F. Nietzsche)



Notorius di Alfred Hitchcock

TANTI BACI

Simona Argentieri

E' un bel paradosso confrontarci con il tema del corpo nel cinema. I film infatti sono per loro natura incorporei, solo evanescenti "rappresentazioni di cose"; ma al tempo stesso, grazie al magnifico gioco dei suoni e delle immagini, sono per tutti noi uno speciale veicolo di sensazioni, emozioni, affetti, passioni. Tanto più che se le passioni sono cieche, le emozioni sono mute e per potersi esprimere in una forma comunicabile a noi stessi e agli altri hanno bisogno di coniu-garsi con una rappresentazione. Freud, d'altronde, in un contesto tutt'altro che frivolo come *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte* ha scritto: "... E' inevitabile che noi cerchiamo nel mondo della finzione, della letteratura, del teatro un sostituto a tutto ciò a cui rinunciamo nella vita ... La vita è come una partita a scacchi, in cui una sola mossa falsa ci obbliga a dichiararci battuti ... Nell'ambito della finzione, invece, troviamo quelle molte vite di cui abbiamo bisogno". Frase bellissima per noi cinefili, anche se, riconosciuta la preziosa funzione clandestina vicaria dei film e dell'arte in generale per la nostra economia psichica, resta aperta la questione su quanto l'illusione, la fantasia, la sublimazione a livello immaginario possano davvero placare la corporeità dei nostri bisogni e desideri. Lasciando sullo sfondo tali considerazioni generali, la mia impressione è che lo stile narrativo dei film dei nostri giorni sia sempre più orientato verso l'esplicito, il concreto; e ciò vale particolarmente per il corpo umano,

messo in scena in primissimi piani senza remore e senza veli, sia nella sessualità che nella violenza. Sempre più siamo convocati non tanto nel registro immaginativo, quanto in quello senso-percettivo, in una sorta di collasso e di corto-circuito del senso. Perfino la fantascienza ha subito un netto viraggio: dalle grandi allegorie cosmiche dei classici come *Odissea nello spazio*, si è giunti alle mutazioni inquietanti che -grazie al prodigio degli effetti speciali computerizzati- ci vengono mostrati proprio nel vivo delle viscere dei protagonisti di *Alien* o de *La cosa*. In tale vasto contesto, sgomentata dalla complessità dei problemi connessi, ho scelto di dedicare invece la mia piccola riflessione alla messa in scena di un evento corporeo lieve e molto comune nella narrazione cinematografica, piccolo ma significativo: il bacio. Il più appassionato dei baci dello schermo è forse quello che Clark Gable dedica a Vivien Leigh in *Via col vento*; il più celebre è la lunga sequenza in primo piano di Cary Grant e Ingrid Bergman in *Notorius*, (nella quale peraltro la bizzarria del grande Hitchcock fa intercalare all'estasi amorosa il dialogo assurdo di quello che i due amanti si mangeranno a cena); il più favoloso è certo quello del Principe a *Biancaneve...* Ma -classifiche a parte- non c'è genere di film -dalla commedia al dramma, dall'avventura al musical- che non abbia offerto al pubblico questa consolazione gentile. Per lunghi anni il bacio cinematografico è stato l'emblema dell'amore e



Via col vento di George Cukor, Victor Fleming, Sam Wood

del piacere conquistato, nonché l'unico gesto erotico concesso dalla censura alle splendide coppie dello schermo; anche se talvolta quel casto appoggiare di labbra serrate è stato considerato troppo conturbante e meritorio di "tagli" e "oscuramenti". Credo che tutti abbiano in mente a questo proposito la deliziosa scena di *Nuovo cinema Paradiso*, nella quale il protagonista riceve in eredità dal proiezionista e finalmente si gode estasiato la bobina con il montaggio di tutti i baci "tagliati" dai film della sua lontana infanzia, ad opera della sessuofobia del vecchio don Adelfio.

Così, almeno sullo schermo, il principio del piacere riusciva a vincere e -dopo la messa in scena di storie d'amore più o meno travagliate- si giungeva all'immane *happy ending* coronato da un bacio in primo piano, sul quale un tempo compariva sovraimpressa la parola "Fine". Baci altrui -non rubati come quelli di Truffaut, ma comprati al ragionevole prezzo del biglietto- facendo nel buio della sala deliziose identificazioni e proiezioni. Oggi non usa più siglare così l'ultima scena, i baci e le carezze compaiono fin dai primi dieci minuti della narrazione e scene di sesso sudato e ansimante sono diventate un'espressione pressochè obbligata delle storie d'amore; mentre parallelamente -in uno scontato paradosso- il pubblico empatizza sempre di meno.

Poichè il cinema illustra puntualmente le variazioni epocali, è assai improbabile che le giovani generazioni sentano il bisogno del piacere semplice e consolatorio del bacio finale. A voler stare ai dati del botteghino, preferiscono i film di cosiddetta azione -polizieschi o avveniristici, d'autore o di routine- che consentono una scarica emotiva vicaria, mettendo piuttosto in scena rabbia e violenza anaffettiva.

Tuttavia, per aggiungere alla fine una notazione personale, voglio dire che i baci cinematografici che più mi hanno emozionata non sono quelli romantici, coronamento esplicito dell'amore felice; ma piuttosto quelli solo evocati, per lo più in bianco e nero, emanazioni metaforiche di segrete fantasie inconsce e di innocue perversioni. Cito a memoria *Il bacio della pantera* -*Cat People*, Usa, 1942- (per una volta la traduzione italiana del titolo ha colto nel segno) di Jacques

Tourneur, dove in un magico gioco di riflessi l'inquietudine della seduzione dell'eterno femminile si sdoppia nella dolce Simone, moglie timida e devota, e nella sua ombra felina, silenziosa e mortale. (Insulso e senza fascino infatti il rifacimento del 1982 di Paul Schrader, che ha avuto l'infausta trovata di farci vedere una pantera vera).

Un altro bacio metaforico e sottilmente coinvolgente è per me quello de *La donna ragno* -*Kiss of the spider woman* di Hector Babenco, del 1985- tratto dal libro omonimo del grande Manuel Puig. Anche qui il bacio è solo raccontato, ma intorno alla narrazione prende vita una delle più struggenti e impossibili vicende d'amore omosessuale maschile.

Ricordo ancora tra i tanti baci astratti e perturbanti quello dell'orso (*The Bear's Kiss*) e del serpente (*Serpent Kiss*); del terrore (*The Kiss*) e di mezzanotte (*That Midnight Kiss*); e, in Italia, quello di *Giuda e di una morta* ...

Infine rendo omaggio ad uno dei miei film prediletti: *Il bacio dell'assassino* (*Killer's Kiss*, 1955) opera giovanile di un già geniale Stanley Kubrick, *noir* cupo e appassionato, senza alcuna speranza di lieto fine, con una intuizione originale e in seguito mai copiata da nessuno¹, secondo la quale, per rappresentare il sogno del protagonista, il regista non usa né il *flo*, né la dissolvenza, ma il negativo della pellicola.

Insomma, secondo una consonanza un po' fuori moda, continuo a preferire l'allusione, la metafora, la suggestione alla banalità dell'esplicito. Mi rendo conto, infine, di avere chiamato in causa solo film del passato e spesso del passato remoto; ma davvero nell'attualità non mi sembra di aver incontrato baci significativi. Per trovarne uno davvero carino devo ricorrere a un cartone animato, in uno stile comunque assai diverso da quello salvifico di *Biancaneve*: il bacio -naso a naso- tra i due scoiattoli nell'*Era glaciale 3*, che solo per un momento smettono di litigarsi la ghianda.

Forse oggi i sogni non abitano più lo schermo e comunque i baci non sono più l'emblema dell'amore felice. •

¹ Godard, dieci anni dopo, fa un uso simbolico del negativo nella narrazione di *Alphaville*; ma è assai improbabile che ci sia un riferimento a Kubrick.

FILM MUTANTI APPUNTI SU IMMAGINARIO CORPOREO E CINEMA DI GENERE



Blade Runner di Ridley Scott

Federico Pedroni

Il rapporto tra cinema e corpo è uno dei binomi indissolubili alla base dell'arte cinematografica. La rappresentazione della fisicità, il rendere per immagini una verità tattile e concreta, è uno dei punti di partenza non solo dei cineasti ma anche dei teorici del cinema. La necessità di un effetto tangibile della percezione cinematografica interessava sia i Lumière, alla ricerca di una rappresentazione quasi meccanicistica del reale, che Méliès, che puntava sulla sospensione della verosimiglianza senza rinunciare a un'espressività che potesse essere toccata con gli occhi. Il corpo umano è sempre stato al centro dell'occhio cinematografico, in quello documentario di Vertov e in quello surrealista di Buñuel e l'uso fisico della comicità era la caratteristica dei grandi attori, da Keaton a Chaplin. Nell'epoca d'oro del muto le stelle del cinema erano attraversate da una valenza metaforica che costituiva la vera anima di Hollywood: il rapporto tra pubblico e star era una liturgia sacrale, un confronto fisico tra spettatore e corpo degli attori, divenuto un simulacro con una vita propria. In fondo il cinema non ha un corpo: il cinema è un corpo, dotato di una propria autonomia verità.

Questo meccanismo ha permesso che la mutazione e la mostruosità diventassero le valvole espressive in grado

di raccontare in forma simbolica le paure del proprio tempo. Il cinema classico ha avuto i suoi mostri, spesso tratti da matrici letterarie, che sullo schermo acquistavano una fisicità capace di renderli concreti (e più sensibilmente contemporanei). Per questo l'horror (e poi la fantascienza) è stato il genere più adatto a convogliare le ansie che serpeggiavano nella società. Il cinema, già dagli albori, è popolato di creature dalla inquietante fisicità, portatrici di un subbuglio dagli oscuri connotati sessuali che non dimenticavano l'inconscio psicoanalitico: vampiri, uomini-lupo, personalità scisse che si trasformavano anche fisicamente (Jekyll/Hyde), *collages* di cadaveri che creavano un ponte allucinatorio tra vita e morte (Frankenstein). Creature che perdevano il controllo a causa di un rapporto misterioso con la natura, trascendendo la normalità dei contratti sociali.

Se fino a quel momento l'ibrido uomo/animale era visto come minaccia alla virginale purezza della società civile, negli anni '50 il lato oscuro della paura postbellica è rintracciabile nella proliferazione della fantascienza che testimonia un mutato clima psicosociale. La paura degli alieni ha assunto forme totemiche (*Ultimatum alla terra* di Wise) o immateriali (*Il pianeta proibito* di Wilcox). Il sonno della ragione causato dal terrore nucleare genera-



The Elephant Man di David Lynch

va mostri (le formiche giganti di *Assalto alla terra*) o incubi d'impotenza (il rimpicciolimento del protagonista di *Radiazioni BX distruzione uomo*). Il film che meglio spiega la strisciante paranoia che controllava il mondo è *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel. L'invasione aliena si propaga attraverso misteriosi bacelli che di notte si sostituiscono agli umani copiandone l'aspetto. Involucri identici ma privi di sentimenti. Corpi senz'anima: la metafora più chiara che il cinema di genere aveva mai prodotto. Il nemico non era un mostro celato dietro fattezze umane che per agire doveva svelarsi. Era uguale a noi: il vicino, il parente, l'amico. Il riconoscimento identitario crollava e faceva spazio a una paura concreta che spezzava l'intimo legame tra psiche e corpo. Alla fine del decennio successivo l'alieno crudele nascosto dietro fattezze rasserenanti subì una trasformazione radicale: divenne morto vivente. Il nemico era carne putrescente, inarrestabile, immortale perché già morta. E se l'aspetto asettico degli ultracorpi denunciava la massificazione delle ideologie totalitarie, l'avvento degli *zombie* voleva minare i canoni borghesi della società del tempo. L'orrore si accaniva contro una borghesia cieca e conformista, responsabile di ben altri corpi straziati, quelli dei soldati mandati a morire in Vietnam. Negli anni '70 la società delle comunicazioni di massa solleva nuove implicazioni sul rapporto, fisico e virtuale, tra individuo e mondo. L'autore che meglio ha sinte-

tizzato queste nuove istanze è stato David Cronenberg. Nel suo cinema si fondono temi sociali e pulsioni psicofisiche. La sua poetica racconta l'analisi della mutazione corporea come specchio di un'evoluzione (o involuzione) dell'umano. Studia i rapporti tra scienza e natura, descrive l'essere umano come una sostanza multiforme di passaggio, incline alla trasformazione (ancora fisica e psicologica) e tendente all'autodistruzione. In *Videodrome* la cultura dell'immagine diviene il veicolo di una nuova carne, azzerando ogni barriera tra vero e virtuale (cosa che si ripeterà nel successivo *eXistenZ*); nel kafkiano *La mosca* la mutazione da uomo in insetto assume forme parossistiche finendo per fondersi con l'inanimato (e il rapporto tra carne e metallo è al centro anche di *Crash*, tratto da un romanzo di Ballard). Tutto il suo cinema è abitato da sangue, ossa, muscoli, liquidi che sono la prosecuzione degli strumenti meccanici con cui i corpi interagiscono (le macchine di *Crash*, i divaricatori di *Inseparabili*, gli oggetti/insetti del *Pasto nudo*). Il *logos* si fa carne e la mente si può leggere anche attraverso le viscere.

Di fronte al nichilismo estremizzato (ma tutt'altro che irrazionale, come dimostra il suo film/saggio su Freud e Jung, *A Dangerous Method*) di Cronenberg, i teneri *freaks* del cinema di Tim Burton sembrano rappresentare un'opposta visione della mostruosità. In Burton la diversità è un pregio delicato: il rifiuto che la società oppone



Avatar di James Cameron

ai suoi protagonisti è un riflesso pavloviano dettato dal cieco conformismo. Ancora una volta a esporre il lato speciale dei personaggi è una connotazione fisica, usata in antitesi con le caratteristiche psicologiche. Da *Edward mani di forbice* ai deformi di *Big Fish* (che discendono, con deriva malinconica, dai *Freaks* di Tod Browning), i mostri burtoniani sono anime in pena che nascondono sotto corazze respingenti un insaziabile bisogno d'amore. Lo stesso bisogno che muove John Merrick in *The Elephant Man* di David Lynch. Ma la visionaria crudeltà del suo autore impedisce compiacenti languori e si trasforma in un atto d'accusa nei confronti della violenza compressa e sfruttatrice dei normali, incapaci di vedere e di scindere il corpo dall'anima.

Consequenziali alle riflessioni di Cronenberg sulla mutazione dei nuovi corpi (e del concetto stesso di corpo nella società contemporanea) sono i film che reinventano la metamorfosi alla luce di nuove realtà, come la trilogia di *Tetsuo* del giapponese Shinya Tsukamoto. Ispirato da un immaginario *cyberpunk*, il film racconta di un uomo che per feticismo inserisce oggetti metallici nel suo corpo. Dopo un incidente inizia a subire delle mutazioni incontrollate che lo trasformano in uomo-macchina. Dagli alieni che si sostituiscono all'uomo attraverso la mimesi de *L'invasione degli ultracorpi* alla (con)fusione tra carne e metallo: il ruolo della macchina (e dell'altro da sé) nell'immaginario del mondo contemporaneo si è completamente ribaltato.

Ancora una volta i dilemmi etici più inquietanti si trovano nei film che confondono l'esteriorità per trovare altre ragioni di discernimento tra uomo e non-uomo. *Blade Runner* di Ridley Scott (tratto da un racconto di Philip Dick) mette in scena un mondo in cui gli uomini creano delle macchine a loro immagine e somiglianza, i "replicanti", oggetti di piacere e di compagnia, surrogati del-

l'umano cui mancano solo i sentimenti. Ma chi è privo di umanità? I replicanti o i loro creatori che, in un eccesso grottesco di *hybris*, dispensano e tolgono la vita per uso strettamente personale? Sugli stessi temi si muove *A.I.* di Steven Spielberg (sempre da Dick), in cui un bambino robot rifiuta la propria natura, riesce a generare sentimenti destinati a farlo soffrire, cerca l'imitazione dall'umano rischiando l'incolumità. I personaggi sintetici hanno smesso di sembrare minacciosi e sono ormai vittime di una realtà in cui il potere assoluto dell'uomo ha caratteri di terribile ferocia. È emblematico in questo senso *Non lasciarmi* di Mark Romanek, in cui l'ingegneria genetica permette di creare in vitro esseri umani – cloni – destinati a diventare pezzi di ricambio per i malati: un panorama eugenetico che sgomenta e inquieta.

L'umano si è disumanizzato e i corpi altri non sono più carnefici ma vittime in una dissennata corsa al progresso. Sono lontani i tempi dei computer senzienti di *2001: Odissea nello spazio*, dei robot da compagnia di *Guerre stellari*, del languore vintage del progressista *Wall.E.* La tecnologia sempre più sofisticata impone – davanti e dietro la macchina da presa – personaggi sempre più ambigui: la differenza corporea tra uomo e macchina è una distinzione superata. L'ultima frontiera, *Avatar*, estremizza ogni forma d'ibridazione tecnica e poetica. Gli attori sono scomparsi e la realtà si fa esclusivamente virtuale. Le stelle della Hollywood classica sono ormai degli spettri. La contaminazione che da sempre segna il rapporto tra cinema e corpo è ormai senza via di fuga: l'essere virtuale è capace di soffrire, ferire ed essere ferito, morire e uccidere. Il corpo reale ha perso la sua ultima prerogativa, è scomparso, estinto. Il simulacro l'ha sostituito definitivamente e la realtà ha assunto una nuova forma che forse ancora dobbiamo conoscere. •



Il mio nome è Bohumil (foto Amerigo Onorati)

TEATRO DEL CORPO JACOB OLESEN

Lori Falcolini

Attore, autore e anche regista, Jacob Olesen è presente sulle scene italiane ed estere da oltre trenta anni. Dalla passione per la letteratura scandinava, sono nati due suoi recenti spettacoli: *Oibò sono morto* - storia d'amore nell'aldilà ma anche riflessione poetica e priva di retorica sulla morte e sul senso della vita - e *Il mio nome è Bohumil*. Unico interprete di quest'ultimo spettacolo, Olesen entra sul palcoscenico vuoto; indossa una livrea e ha una valigia in mano. Nient'altro. Eppure, in breve, il pubblico comincia a "vedere" i luoghi in cui si svolge la storia e tutti i personaggi che la popolano. Olesen, illusionista del teatro del corpo, è Bohumil, sempre fiducioso a dispetto di tutto e di tutti e, insieme, la donna che

prende in moglie, la prostituta, il *maître* e tanti altri personaggi nati dall'espressività del suo corpo prima ancora che dalla voce.

Jacob Olesen, da dove nasce questa tua modalità visionaria di fare teatro?

Io ho iniziato studiando teatro in Svezia poi il direttore della Clownskolan, che frequentavo, mi ha invogliato ad andare alla scuola di Jacques Lecoq e così io, dopo un anno, senza pensarci, mi sono trasferito a Parigi. L'incontro con il teatro per me è stato folgorante; sono entrato in questo mondo completamente, non ho visto altro; e del teatro mi è piaciuto subi-

Jacob Olesen e Giorgio Donati in *Teatro Ridens*

to evocare, fare vedere immagini. La scuola Lecoq è basata molto sul corpo, sul gesto, sull'attore come intero; anche i piedi recitano. Durante il primo anno, si fa tutto un lavoro di sensibilizzazione sui colori. Per esempio, se io dico "blu" questo colore evoca in te un'immagine; ma (nell'immagine) tutto il corpo deve essere blu. Qual è il movimento del colore blu? Per imparare questo metodo, cinque persone improvvisano il blu e poi si discute qual è più blu o meno blu, alla fine di ogni anno ogni allievo riscopre qual è il movimento del blu. Questo lavoro serve agli attori quando si crea un personaggio. Che colore ha quel personaggio, che tipo di musica è, di quale materia è fatto? Gomma, metallo, carta, e quale carta? Leggera, pesante, cartone? Questa educazione mi ha aperto un mondo. Quando recito, è molto importante che con un gesto o un piccolo movimento oppure con un ritmo riesco a fare capire e vivere allo spettatore queste cose.

Ogni vero artista è un mimo, come dice Jacques Lecoq?

Sì, perché mimare etimologicamente vuol dire imitare. Quando crei un personaggio, al cinema o in teatro, imiti: trovi un ritmo della voce, un atteggiamento, un'immagine e tu diventi quel personaggio; devi andare dentro un qualcosa che è fuori di te, sei tu trasposto in quel personaggio. Se per imitare si intende il mimo alla Marcel Marceau, non sono d'accordo e non era quello che intendeva Lecoq. Gli attori devono imitare, evocare qualcosa per poi creare nuovi mondi. Per me, comunque, la cosa più importante del teatro è comunicare. Quando comunichi c'è un rapporto diretto tra te, creatore

di teatro, e lo spettatore; io lo faccio per te e tu devi vivere quello che io vorrei che tu vivessi.

Tu, come attore e insegnante Feldenkrais, lavori molto sulla voce. Cosa significa per te "trovare la propria voce"?

La prima immagine è lalala: la voce che esce quando parli. Uso la mia voce e la voce è il mezzo che mi serve per esprimere, che fa da ponte tra il mio pensiero, la mia psiche, il mio interno e l'esterno. Però la mia voce è anche come io mi esprimo e come comunico in tutti i sensi. Se vogliamo parlare del corpo, questo è metaforicamente la "voce" che esprime il mio interno. Gli attori, che sono bravi a parlare, possono stare seduti ed evocare tutto solo con la voce; per me che uso il corpo recitando, è tutto il mio corpo a dare voce al mio interno. La voce però è sicuramente molto importante: la voce che fa vibrare le corde vocali e fa uscire le parole e i suoni con cui uno comunica -come me adesso davanti al registratore, senza che si veda il mio corpo- e che è molto condizionata da tante cose della tua vita, dalla crescita, dalle paure, dalle non paure. Durante la vita ciascuno si crea un'immagine della propria voce che, forse non sempre oppure ogni tanto, non è la sua voce naturale. Mi ricordo che le prime volte che ascoltavo la mia voce registrata, a quindici anni, era buffissimo. Tu pensi di avere quella voce che rimbomba in una certa maniera nella testa e nel tuo corpo però quando la senti dall'esterno ti sembra estranea. Di sicuro, la voce è un mezzo molto importante.

Tu parli sei lingue. C'è un rapporto tra una lingua e l'organizzazione del corpo?

C'è grande differenza tra tutte le lingue; molto dipende dal momento della tua vita in cui hai imparato una certa lingua, cosa ne hai fatto e con quale tensione l'hai imparata. Ogni lingua usa diversi muscoli nella bocca, nella gola, nel petto e in tutto il corpo. E' molto diverso parlare svedese, danese, inglese, tedesco, italiano o francese, dipende da dove si mette la voce. Sicuramente, quando parlo tedesco io sono più duro e quando parlo francese sono leggermente più morbido. Con il danese, che si parla più dentro la gola, si coinvolgono parti del corpo più profonde che per lo svedese, che invece si parla più avanti nella bocca; poi dipende da cosa vuoi dire e in quale situazione; se sono teso, la voce si chiude oppure si apre. Quando sei aperto non è solo la voce ad essere aperta ma diverse parti del corpo sono coinvolte.

In che cosa consiste la tua comicità?

I meccanismi della comicità sono tantissimi. Una cosa che mi piace ed è molto semplice è questa: faccio finta di essere uno del pubblico che accetta l'invito ad andare sul palcoscenico; salgo, inciampo e mi faccio male. Il pubblico ride sempre. E' una risata liberatoria perché tutti si sono immedesimati nella situazione e hanno pensato: "No, io non voglio salire" e quando mi vedono salire e cadere si rilassano pensando: "Non sono io che ho fatto questa brutta figura". Poi capiscono che sono un attore e ridono ancora di più perché sono stati presi in giro e la tensione si libera completamente. Con Giorgio Donati abbiamo ideato per i giovani uno spettacolo, *Teatro ridens*, in cui insegniamo le tecniche della comicità. Lo spettacolo è organizzato in quattro lezioni, come quattro modi diversi di fare ridere. La prima lezione è sul fare ridere sorprendendo; la seconda sull'imitazione di personaggi o di atteggiamenti; la terza è sul mascheramento e la quarta, che è la più difficile, sullo stravolgimento di parole, oggetti, suoni. Riguarda l'assurdo, il demenziale. Questa libertà di fantasia e di gioco crea nel pubblico meraviglia, abbandono a ciò che accade, sorpresa e risate.

E' cambiato il tuo modo di fare teatro?

Sì, per 30 anni ho lavorato con il teatro comico portando in giro per il mondo, con la compagnia Donati-Olesen, più di 2500 spettacoli; oggi, però, pur continuando a lavorare insieme, io sento il desiderio e il bisogno di fare qualcosa di più serio. Ho avuto una brutta malattia e questo mi ha cambiato gli orizzonti. Il mio ultimo spettacolo-lettura, *Se questo è un uomo* di Primo Levi, non ha nulla di comico. Gli ultimi sopravvissuti di Auschwitz stanno per morire; il razzismo, il neonazismo e il negazionismo stanno crescendo in tutta Europa con i partiti estremisti; è importante parlare di questo, oggi, per non dimenticare. L'idea di *Oibò sono morto* mi è venuta quando mia madre stava morendo, ne abbiamo parlato molto insieme; è stato un percorso di autocura parlare della morte dopo che lei è morta. Così è accaduto per *Se questo è un uomo*: sono stato male e mi sento nel mio piccolo un "sopravvissuto". Da qui mi è nato il desiderio di raccontare il libro di Primo Levi.

Qual è il legame profondo che ti unisce al teatro?

Niente ti dà una botta di adrenalina come salire su un palco, mostrare qualcosa che è tuo, che è veramente intimo perché



Oibò sono morto (Foto Tiziana Tomasulo)

fai vedere una tua creazione, ed entrare in sintonia con il pubblico che non sai mai com'è oggi - stanco, sveglio, curioso - e non sai neanche come stai tu. Tu puoi sentirti in forma e sbagliare, o avere 40 di febbre e fare una cosa pazzesca. E non si sa mai. Poi chiaramente con la professionalità e gli anni riesci a fare lo stesso livello con meno picchi. In *Oibò sono morto* con Giovanna Mori, che è coautrice e attrice dello spettacolo, parliamo della morte in modo particolare, intimista ma anche privata perché ci teniamo; diciamo cose che pensiamo e vogliamo comunicare al pubblico. Quando lavori poco, come in questo periodo, pensi: "Peccato! Il pubblico ha bisogno di uno spettacolo come questo" perché parliamo della morte ma anche del non morire; questo spettacolo ti fa sentire il magone però nello stesso tempo ti consola. Con Giorgio Donati e Iain Gunn abbiamo fatto uno spettacolo sul suicidio un po' di anni fa, *Salti mortali*, con tre personaggi che s'incontrano e vogliono fare un suicidio collettivo. Era uno spettacolo comico e serio allo stesso tempo; è stato difficilissimo venderlo. Dopo otto anni, da quando lo abbiamo fatto noi, ci sono tanti spettacoli che parlano di questo argomento. Forse era un po' presto. E questi spettacoli sono catartici: rifletti sulla morte senza avere paura o anche sul suicidio. Una ragazza ha portato il fratello, che aveva tentato il suicidio, a vedere *Salti mortali* e lui si è divertito tantissimo e lei poi ci ha ringraziato. E' sicuro che se fai ridere, vai in profondità. Il teatro ha un grandissimo ruolo nella società: ti fa riflettere. Pensa al teatro greco, a Shakespeare, a *Romeo e Giulietta*, l'odio tra famiglie; bisognerebbe ogni giorno rappresentare *Romeo e Giulietta* nei paesi dove c'è la mafia. Pensa a *Re Lear* o a *Macbeth* la lotta per il potere. Sono tutti temi importanti. Oggi, si va a vedere Shakespeare perché fanno Shakespeare e non per capire perché, o di cosa si vuole parlare. E questa è la crisi del teatro oggi. •



TEATRI DEL CORPO

ANNA MARIA CAPONECCHI

Lori Falcolini

Anna Maria Caponecchi, trainer del Metodo Feldenkrais accreditata dal Training Board Europeo, Americano e Australiano, conduce gruppi, lezioni individuali e seminari ed è docente in corsi di formazione professionale sia in Italia, che in altri paesi europei e in Giappone. Negli anni ottanta, prima di dedicarsi allo studio e alla diffusione del Metodo Feldenkrais, ha seguito corsi di teatro e ha studiato “*Analyse du mouvement*” con Monica Panieux a Parigi. Collabora con insegnanti, artisti, ostetriche, medici e specialisti neuropsichiatri infantili e ha sviluppato, nella sua ventennale esperienza lavorativa, una modalità d’insegnamento chiara ed empatica.

Anna Maria Caponecchi, le scuole più importanti di cinema e di teatro, dall’Actor’s Studio, al Living Theatre, al Teatro Arsenale, al Lecoq utilizzano il Metodo Feldenkrais nel percorso di formazione degli attori. Come mai proprio questa tecnica?

Nell’esplorazione che l’attore fa di sé, nel novecento, si arriva a un certo punto a un grande lavoro sul corpo come tramite per arrivare a una profondità nella propria espressione attoriale meno legata a uno stereotipo esterno e più a un sentire e quindi a un accesso al sé che passa attraverso anche il corpo. Il corpo è un veicolo di conoscenza di sé e di tramite delle emozioni che l’attore deve trasmettere. Vari metodi vengono sperimentati dagli attori e il Feldenkrais sicuramente è uno di questi, a partire dagli anni ’70, dopo che Moshe Feldenkrais viene invitato da Thomas Hanna a lavorare a Esalen, un luogo legato allo sviluppo delle discipline mente-corpo che

hanno caratterizzato quegli anni. Nel suo primo corso di formazione professionale, che si tiene a San Francisco nel ’72, confluiscono molte persone che provengono dall’ambito artistico, soprattutto teatro, danza e anche musica. Anche Peter Brook chiama Feldenkrais in Francia per la formazione degli attori, perché questo regista ricerca nei suoi spettacoli teatrali la naturalezza: quella che passa attraverso la quasi assenza della scenografia e soprattutto la persona dell’attore, che è se stesso e più naturale possibile. Il Metodo Feldenkrais entra proprio per questa ragione, perché è una disciplina che lavora sulla presa di coscienza di sé attraverso il movimento e quindi lavora sul sé in movimento. Non è l’esercizio, non è il movimento per se stesso che è importante ma come una persona lo fa; e questo implica una conoscenza e un ascolto di sé mentre ci si muove.

Il discorso di Feldenkrais è molto attuale in un’epoca in cui la chirurgia plastica, gli stereotipi e la tecno-cultura dilagante hanno sottratto al corpo la naturalezza.

Nella pratica del Metodo Feldenkrais, infatti, non si parla di esercizi ma di sequenze di movimento, di lezioni dove i movimenti vengono orchestrati in modo tale che la persona ogni volta fa un’esperienza nuova di sé. Il movimento che una persona esplora - pur partendo da un’indicazione verbale o dal tocco dell’insegnante - si rapporta sempre al proprio sentire, al proprio modo di vivere quell’input che si è ricevuto. Non esiste il movimento giusto o sbagliato ma esiste quel movimento che la persona esplora nel momento presente e lo fa

rimanendo in contatto con se stesso non imitando l'insegnante o gli altri. Non c'è solo un modo di fare una cosa, ce ne sono molti di più e qui entra in gioco l'individuo, la sua soggettività, i conflitti. Feldenkrais nei suoi libri parla anche dell'ansia. L'ansia nasce anche quando la persona sente di non avere vie d'uscita nel proprio modo di essere, di agire. Se in un movimento si trovano tre diversi modi di farlo vuol dire che la persona, la mente sta esplorando tre soluzioni, tre strade che permettono di uscire dalla compulsività, dal modo coattivo di ripetere le cose sempre nello stesso modo. Nella crescita, tendiamo ad avere dei modelli di movimento - così come dei modelli psichici - che sono appresi e anche culturali, che sono legati all'essere maschio o femmina, all'essere conflittuali anche sulla propria sessualità e che appartengono all'esperienza della persona ma che non è detto che non possano essere cambiati. Il movimento è lo strumento e il come diventa la parola chiave. Il "come" come elemento di apprendimento che ti fa uscire dal conflitto dell'eseguire bene o male.

Secondo Feldenkrais, quindi il movimento è la chiave del cambiamento fisico ma anche mentale. Non c'è più bisogno di psicoanalisti?

Non è così, naturalmente; però Feldenkrais diceva che, se cambia qualcosa nella nostra azione, cambia anche qualcosa nella percezione di noi stessi e che questa è una strada per il cambiamento del comportamento. Nei suoi libri *Corpo e comportamento maturo* e *L'io potente* Feldenkrais analizza proprio come si arriva a un comportamento maturo che è quello con meno conflitti possibile, dove la persona è in grado di interagire con ciò che accade nella propria esistenza in una maniera meno conflittuale e anche di maggiore accettazione di quello che succede; e quindi riesce a integrare il trauma. La salute risiede nella capacità di assorbire il trauma e trasformarlo in qualcos'altro. Sicuramente, è un'idea molto provocatoria, anche se a volte Feldenkrais diceva che un trattamento analitico senza attenzione al corpo non ha senso e non dà i frutti che potrebbe dare.

Perché il lavoro sul bacino è così importante?

Il bacino è il centro della forza di un individuo poiché sostiene la colonna e la testa, al bacino si collegano i muscoli più potenti del corpo che portano a bilanciare la postura e a dare stabilità nel proprio modo di essere fisico. La stabilità non vuol dire che la postura è intesa come qualcosa di rigido e di stabile perché non esiste stabilità assoluta. L'essere umano è sempre in bilico tra l'instabilità e la stabilità. Il camminare, per esempio, è un susseguirsi di momenti di stabilità e instabilità, dove si riguadagna la stabilità nel movimento; e in questo flusso c'è l'essenza del movimento umano e anche dell'essere umano. Il bacino, in tutto ciò, ha un ruolo fondamentale perché è il centro della potenza e anche dell'energia vitale se pensiamo al respiro nell'addome o nel pavimento pelvico; oppure, al fatto che la pienezza dell'addome e la consapevolezza di poter respirare dentro il proprio addome aiuta a mantenere una maggiore stabilità in questo processo di instabilità/stabilità. Insegnare alle persone a riprendere consapevolezza del ruolo fondamentale del bacino è molto importante anche perché si possa aprire, nella sessualità, la strada verso il piacere, verso la possibilità di raggiungere un ritmo che permetta queste oscillazioni di contrazione e rilasciamento che poi portano all'orgasmo.

Ti occupi di meditazione. Quale percorso hai seguito?

Quello di osservare come funziona la propria attenzione, come viaggiano i pensieri, come il pensiero e gli stimoli interferiscono portando via l'attenzione dal momento presente. Nel Feldenkrais è molto importante quello che succede nel momento presente in cui stai facendo una certa esperienza e non quello che è successo prima e dopo; essere presenti nel momento presente è anche questo un apprendimento. Ho pensato, in un primo momento, che la meditazione potesse essere un ulteriore elemento per migliorare il mio lavoro; per diven-



tare più capace di essere presente con la persona e con me stessa quando svolgo la mia attività. Ma nello stesso tempo la meditazione ha risposto anche a un bisogno di spiritualità, al bisogno profondo di potermi vedere come un granello di sabbia inserito nel grande universo. Ho praticato diverse forme di meditazione e ne ho trovata una che sembra al momento quella che mi si confà di più: Sahaj Marg la via semplice.

Tornando al teatro, perché hai privilegiato la cura alla rappresentazione?

Direi che mi sono curata anche attraverso il Feldenkrais. Dopo la laurea in scienze politiche l'idea di andare in un ufficio, di occuparmi di cose burocratiche, non m'interessava, non cercavo quello; cercavo una modalità artistica, una via che mi permettesse di esprimermi. Perché avevo bisogno di tirare fuori qualcosa come espressione di me. Il teatro è stata la prima forma di espressione di me che ho cercato e sperimentato; successivamente il Feldenkrais. Sono rimasta molto affascinata da questo metodo perché ha toccato delle corde dentro di me che non avevo mai sperimentato prima. Il Feldenkrais mi ha permesso di portare avanti, per tutta la vita, un lavoro che fosse personale e nello stesso tempo collegato con una realtà esterna, con la possibilità di aiutare gli altri, di mettere al servizio degli altri quello che avevo appreso e continuo ad apprendere. È stata una scelta quasi indolore quella di passare dal teatro al Feldenkrais. E devo dire che ho avuto più soddisfazioni in questo ambito. •
info@feldenkraisvapp.it



IL PASTO NUDO

DAVID CRONENBERG

Gianluca Bigio

Ispirato al romanzo di William Burroughs, il film del regista canadese David Cronenberg racconta un autore considerato tra i protagonisti della *Beat Generation*. Kerouac, Ginsberg, Burroughs e altri furono i rappresentanti di una nuova cultura americana che proponeva la ribellione ai canoni sociali e una ricerca esperienziale estrema.

Burroughs, nato da una famiglia nota per la produzione di macchine calcolatrici, si laurea ad Harvard. Caratterizzato da una ribellione compulsiva, sperimenta stili di vita alternativi, dalla omosessualità all'uso di droghe. Le macchine calcolatrici della contestata famiglia riappariranno nei suoi romanzi come mostruosi insetti. *Il pasto nudo* (*Naked Lunch*), scritto nel 1959, venne inizialmente proibito per oscenità. Nel 1965, venne messo in commercio, diventando un *best seller*.

Il romanzo consiste in una serie di frammenti. E' una narrazione in cui la mescolanza tra destrutturazione e creatività crea un impatto ipnotico. La depersonalizzazione dell'autore trova il suo equivalente narrativo nel metodo del *cut-up*, l'applicazione alla scrittura delle tecniche di *collage* e giustapposizione utilizzate nella pittura e nel cinema.

Cronenberg è un regista che ama raccontare la dimensione della follia. Nell'analisi delle trasposizioni cinematografiche della schizofrenia, Giuseppe Martini (2012) cita spesso Cronenberg.

Naked Lunch cerca di rappresentare, attraverso il corpo allucinato dalla droga, un delirio che contiene alcune "oscurità" incarnate nell'inconscio del narrante.

Burroughs afferma che *Naked Lunch* è: "L'attimo congelato in cui ciascuno si rende conto di ciò che si trova sulla punta di ogni forchetta". Pare che questo titolo fosse stato suggerito da Kerouac quando andò a trovare l'amico a Tangeri, dove giaceva confuso e sommerso da fogli scritti. Ma la definizione di Burroughs stigmatizza quella *estranazione orale* che *alimenta* la trama dipendente e allucinatoria del suo lavoro.

La storia inizia riprendendo la vita di William Lee, attonito e cupo sterminatore di scarafaggi che, rimasto senza polvere insetticida, si reca in un bar di New York. Qui trova i suoi due amici scrittori (il richiamo a Ginsberg e Kerouac è evidente) e che lo invitano a proseguire i tentativi narrativi. In questa occasione Lee esprime la sua opinione sull'inutilità dello scrivere e la necessità di "sterminare insetti e pensieri..."

Quando torna a casa scopre che la moglie Joan si droga, iniettandosi la polvere gialla utilizzata per gli insetti. Lei lo seduce, gli chiede di spargere sulle sue labbra un po' di quella polvere in grado di produrre meravigliosi effetti "kafkiani".

Lee si mette alla ricerca di altra polvere in un'atmosfera

onirica e infernale, contattando bizzarri personaggi notturni. Quando torna a casa, trova sua moglie a letto con l'amico scrittore Hank. William invita sua moglie a giocare a Guglielmo Tell con un bicchiere e una pistola, e le spara alla testa uccidendola involontariamente (come sappiamo un evento simile era accaduto a Burroughs in Messico nel 1951).

Lee è smarrito e viene avvicinato da due agenti della sezione narcotici che lo accusano di traffico di droga. Si discolpa dicendo che la polvere gialla serve a sterminare gli insetti; gli agenti lo lasciano beffardamente solo con un enorme insetto parlante che sbuca fuori da una valigia sul tavolo dell'ufficio. L'insetto si esprime con voce grave attraverso una bocca-sfintere posta dietro le ali, bocca sulla quale chiederà poi a Lee di posare la polvere gialla così come aveva già fatto la moglie... Il delirio è iniziato e l'insetto assegna al protagonista il ruolo di spia dell'organizzazione *Interzone Incorporated*. Egli infatti riceverà i biglietti aerei per recarsi nell'Interzone, luogo esotico che ricorda Tangeri.

Nella Interzone iniziano a comparirgli macchine da scrivere con forma di insetti parlanti; un insetto compare e lo assolve per l'uccisione della moglie, poiché questa era in realtà una spia nemica.

Il delirio ribalta il senso di colpa per l'uccisione della moglie e così Lee inizia a scoprire una sua sessualità fantastica. Il contatto con le macchine-scarafaggio diviene tenero e corporeo; scopre il godimento degli insetti/scriventi quando lui batte i tasti sul loro corpo. Forse si sta facendo un riferimento al piacere masturbatorio della scrittura. Ma gli insetti cominciano anche a insinuargli l'idea che lui debba avvicinarsi alla omosessualità per il bene della causa...

Anche il tema dell'ostilità verso la donna/moglie viene ribaltato nell'allucinata Interzone. Gli insetti infatti gli dicono che deve sconfiggere un fantomatico dottor Benway. Per infiltrarsi nell'ambiente, gli insetti gli ordinano di sedurre Joan Frost, moglie di uno scrittore americano. Joan però è anche la sosia della moglie uccisa. Quando Lee riuscirà a sedurla, vivrà con lei un piacere assoluto, condensando sessualità e una sorta di grafomania. Dipendenza, arte e corpo si fondono e appagano Lee. A questo punto il pasto nudo non è più "nudo" per il protagonista.

In fine William rintraccia Benway; egli tiene prigioniere molte persone in un antro malefico nelle viscere di Tangeri. L'antro potrebbe forse rappresentare quella "oscurità incarnata" che è alla base degli incubi di Burroughs.

Il film termina quando il protagonista raggiunge Annexia (il paese della scrittura) insieme a Joan, di cui si è innamorato. Alla frontiera William afferma di essere uno scrittore, gli agenti gli chiedono delle prove e l'uomo si gira nella parte posteriore del suo autoveicolo in cui Joan dorme. La sveglia e le propone di giocare al Guglielmo Tell, uccidendola di nuovo. Lee può entrare nella terra degli scrittori.

Nel territorio dell'arte, zona intermedia e allucinata, il corpo della moglie può essere insieme oggetto di un gioco mortifero e di amore senza fine. •



Titolo originale: **Naked Lunch**

Anno: 1991

Paese: Canada, Gran Bretagna, Giappone

Regia: David Cronenberg

Soggetto: William S. Burroughs

Sceneggiatura: David Cronenberg

Fotografia: Peter Suschitzky

Musiche: Howard Shore, Ornette Coleman

Scenografia: James McAteer, Elinor Rose Galbraith

Cast: Peter Weller, Judy Davis, Ian Holm, Julian Sands,

Monique Mercure, Roy Scheider

Distributore in Italia: DARC-Erre Produzioni, Vivivideo,

Panarecord, Eagle Pictures





ULTIMO TANGO A PARIGI IL CORPO RIVOLUZIONARIO

“Io volevo un uomo nuovo, una comunità di figli che fossero padri per i propri padri...”

Prima della Rivoluzione

Cecilia Chianese

Ultimo Tango a Parigi è un'opera dal valore inestimabile, in quanto tocca, come pochi altri film, l'apice dell'impulso libertario di un'intera generazione, definisce con forza e chiarezza ineguagliabili quale fosse l'animo apparentemente contraddittorio di un'epoca, combattuta tra una spinta anarchica e distruttiva ed un sogno utopico di totale rinnovamento. Accanto allo scorrere dei titoli di testa, ci vengono mostrati i corpi scomposti e i volti “ribaltati” e informi dei quadri di Francis Bacon, un uomo e una donna, che fungono come una sorta di rappresentazione introduttiva alla coppia di protagonisti. Come i volti perturbanti dei quadri di Bacon vengono sconvolti dalla materia viva della pittura, che li trasforma in maschere grottesche e rabbiose, cancellandone ogni tratto somatico riconoscibile, così i protagonisti di *Ultimo Tango a Parigi* intraprendono la pericolosa via del non-essere, rifiutando ogni definizione che non sia in negativo rispetto all'ordine imposto: rifiutano il loro nome, le loro origini, e si riconoscono unicamente nella nudità dei loro corpi, incontrandosi nel luogo non-luogo di un appartamento semivuoto.

Dal gesto distruttivo della negazione e del rifiuto nasce però un incontro unico e profondo; tra la polvere dell'appartamento sospeso nel tempo, Jeanne e Paul (i due protagonisti) possono dar vita a nuove e più autentiche identità, ri-nascono, re-inventano lo stesso linguaggio sotto forma di gorgheggi, versi di animali.

La storia del film è piuttosto celebre: 1971, in un appartamento sfitto di Parigi, due sconosciuti, una giovane donna (Maria Schneider) e un uomo di mezza età (uno straordinario Marlon Brando), s'incontrano e fanno l'amore. Da quel momento decidono di continuare ad incontrarsi nell'appartamento, non rivelandosi i reciproci nomi e tentando di non raccontarsi quasi nulla della propria vita e del proprio passato. Seguendoli al di fuori dell'appartamento, scopriamo che la giovane e bella Jeanne è fidanzata con Tom (Jean Pierre Leaud), un aspirante regista, folle estimatore del “cinéma vérité” che registra pedantemente ogni mossa e ogni parola della fidanzata con l'intento di fare un documentario su di lei, e che invece Paul è americano, un viaggiatore dalla vita turbolenta, appena segnata da un'inspie-

gabile tragedia: il suicidio di Rosa, sua moglie. Lasciato il mondo fuori dalla porta, attraverso il sesso ed anche le parole, i due tentano di sezionare e scomporre gli elementi dati, di aggredire e distruggere valori vetusti e dogmatici come l'Ordine, la Tradizione, la stessa Famiglia.

Il Corpo, è a tutti gli effetti protagonista del film. La nudità è mostrata senza vergogna né malizia, e senza mai cercare ammiccamenti *glamour* nei confronti del pubblico. I protagonisti si "scoprono" a vicenda in tutti i sensi, ritrovando la curiosità e il senso ludico del gioco.

Come accadeva nelle sperimentazioni teatrali, negli *happening*, a cavallo tra gli anni sessanta e settanta, il corpo viene mostrato come l'ultimo baluardo di verità: verità del piacere, della gioia, verità del dolore. Pochi anni dopo, con sferzante e sarcastica ironia, Marina Abramovic si sfregerà il viso e si strapperà i capelli ripetendo la litania "*Art must be beautiful, the artist must be beautiful*", così il corpo in *Ultimo Tango* viene anche "utilizzato" come uno strumento: viene esplorato, a volte umiliato, vengono riscoperte le sue movenze più assurde e grottesche.

Come avviene nella *Trilogia della vita* di Pier Paolo Pasolini, dove vediamo corpi di tutte le età, forme e dimensioni, perché il regista non vuole cedere e addomesticare i nostri sguardi alla visione di un'unica tipologia di corpo, quello imposto appunto dal cinema e dalla pubblicità, e riconosce nel corpo "non conforme" in quanto troppo grasso, troppo magro o raggrinzito, un'ultima ed inestinguibile carica rivoluzionaria.

Giovane allievo di Pasolini, pur essendosi presto staccato dalla sua ingombrante ombra, sia sul registro stilistico che tematico, (lo stile di Bertolucci si avvicinerà più alla *Nouvelle Vague* che al neorealismo, ed i racconti diventeranno di stampo più intimista), con *Ultimo Tango a Parigi* il regista parmense, proprio quando pare aver raggiunto il picco della sua personale poetica, ritrova il suo maestro. Non è un caso dunque che negli stessi anni, la questione del corpo sia così cara anche a Pasolini, tanto da essere la spina dorsale di quasi tutta la sua ultima filmografia, a partire dalla *Trilogia* (composta da *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle Mille e una notte*) per giungere, dopo la sua abiura, a *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, ultimo grido disperato contro l'omologazione e il "nuovo

fascismo" della società dei consumi. Pur tenendo in considerazione le enormi differenze stilistiche, vi è in *Ultimo Tango* un'impronta pasoliniana per quel che concerne l'etica dell'opera, la sua forte valenza contestataria, e infine il senso di strisciante fatalismo che nonostante sia un marchio prettamente "bertolucciano", si congiunge, anticipandone le cupe visioni, al Pasolini di *Salò*.

Dopo l'infrazione, una volta aperto il varco, non può esserci altro che la "Restaurazione", constatata malinconicamente Bertolucci. Il varco non sarà mai superato dai suoi personaggi, i quali, rinsaviti dopo un impeto rivoluzionario, rientreranno tutti (o quasi), nei ranghi, per non incorrere nella pena dell'esclusione dal tessuto sociale, o ancor peggio nella follia e nella morte.

Così Jeanne di *Ultimo Tango* alla fine sposterà Tom, andando a formare, come si autodefiniscono: "La giovane coppia Pop" da cartellone pubblicitario.

Tenacemente controcorrente, incarnato magistralmente dall' "eterno ribelle" Marlon Brando, così perfetto nel suo ruolo che sembra quasi interpretare se stesso, il personaggio di Paul diventerà la vittima sacrificale, un *outsider* impossibile da inglobare nel sistema, e che, "reo" della propria irriducibilità, andrà incontro alla propria distruzione.

In un suo precedente film, *Prima della Rivoluzione*, Bertolucci fa pronunciare all'autobiografico personaggio di Cesare una malinconica resa: "Il mio futuro di borghese, è nel mio passato di borghese. Per me l'ideologia è stata una villeggiatura. Credevo di vivere gli anni della rivoluzione, e invece vivevo gli anni prima della rivoluzione, perché è sempre prima della rivoluzione, per quelli come me". •

Titolo originale: Last Tango in Paris

Anno: 1972

Paese: Francia, Italia

Durata: 136 min (versione cinematografica)

Regia: Bernardo Bertolucci

Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci e Franco Arcalli

Fotografia: Vittorio Storaro

Produttore: Alberto Grimaldi

Musiche: Gato Barbieri

Cast: Marlon Brando, Maria Schneider, Jean Pierre-Léaud, Massimo Girotti, Maria Michi, Veronica Lazar.





BELLA DI GIORNO

IL DIFFICILE PERCORSO PER L'APPAGAMENTO DEL DESIDERIO

Antonella Dugo

Il film inizia con un sogno ad occhi aperti della protagonista Severine: una carrozza nera tirata da due cavalli bordati di nero e guidata da due cocchieri con livree nere, attraversa un parco in una giornata senza sole. Passeggeri sono Severine e suo marito Pierre; sembra una scena romantica ma l'atmosfera cupa fa presagire la rottura dell'idillio. Severine (al marito): "Ho soltanto te, ma...", Pierre: "Vorrei che tu non fossi così fredda". Pierre fa fermare la carrozza, ordina ai due cocchieri di prendere Severine, trascinarla in una radura, legarla a un albero, frustarla e violentarla. Severine, trascinata, si ribella: "Pierre è anche colpa tua, ti spiegherò tutto", poi frustata cede: "Pierre, ti amo" e infine si abbandona al piacere con il giovane e brutale cocchiere. Siamo immediatamente portati dentro all'immaginario della protagonista, dove il legame tra il piacere sessuale e il dolore, originato da un desiderio sentito colpevole, trova

l'unico possibile sbocco nella necessità di punizione ed espiazione. "La necessità di essere imbavagliati, legati, dolorosamente percossi, frustati, maltrattati in un modo o nell'altro, costretti a un'obbedienza assoluta, insudiciati, umiliati..." (Freud), costringe Severine ad attraversare ripetutamente esperienze umilianti per alleggerire i sensi di colpa e raggiungere il piacere. Severine (Catherine Deneuve) è una giovane, bella e ricca signora di 23 anni, incapace di amare e di avere una sessualità libera e appagante. Chiusa nella sua freddezza, porta avanti una relazione difficile con il marito Pierre, che la ama e vorrebbe un figlio da lei. Venuta a conoscenza casualmente di un'amica che frequenta una casa di appuntamenti, vi si reca e inizia il suo lavoro di *Bella di giorno*, dalle due alle cinque, parentesi entro la quale dà spazio alle sue fantasie masochistiche, con incontri sessuali violenti e pericolosi. Ma il

tempo, reale o forse immaginario, che si svolge dalle due alle cinque, non sembra sufficiente a contenere il suo bisogno di espiazione, e invade anche la sua realtà di signora borghese, in un tentativo (riuscito!?) di distruggere la sua esistenza. Nella casa Severine incontra un giovane criminale spagnolo, rapinatore e violento, Marcel, con i denti incapsulati e con un occhio sulla schiena col quale inizia un *amour fou*. Marcel non accetta la regola “dalle due alle cinque”, e folle di gelosia, spara al marito Pierre, riducendolo in fin di vita. Mentre Severine, finalmente serena, dopo aver distrutto la propria esistenza, accudisce il marito paralizzato sulla sedia a rotelle... un improvviso cambio di scena, il marito si alza, sorride alla moglie, le chiede di preparargli un whisky “senza ghiaccio”, e parlano di andare in vacanza. Severine si affaccia al balcone, chiama il marito per mostrargli la carrozza dei suoi sogni ricorrenti che passa vuota. Tutto il film è incentrato sulla narrazione delle fantasie e dei sogni della protagonista, che Buñuel guarda con distacco ma con interesse e con cura: si è definito più che un regista un entomologo. I personaggi vengono guardati al microscopio e dilatati in un contesto pieno di simboli e di continui richiami e rimandi tra la vita reale della protagonista e le sue fantasie, sottolineando il continuum tra mondo reale e immaginario, le tracce dell'uno nell'altro e viceversa. Il confine tra realtà e fantasia diviene sempre più ambiguo e si assottiglia fino a confondersi ed a confonderci, con il *coup de théâtre* finale.

Buñuel è stato uno dei protagonisti del movimento surrealista, l'influenza del quale è evidente nella sua visione del mondo e dell'arte. In questo come in altri film lo svelamento degli aspetti onirici e dell'irrazionale contenuti nella realtà, creano una dimensione “surreale”, dove l'espressione artistica è libera di esprimersi. “Il cinema è lo strumento migliore per esprimere il mondo dei sogni, delle emozioni, dell'istinto. Il meccanismo creatore delle immagini cinematografiche è quello che richiama meglio il lavoro dello spirito durante il sonno”. Andare al cinema è chiudere gli occhi e sognare, le immagini compaiono e scompaiono, lo spazio e il tempo cronologico non corrispondono più alla realtà. La certezza di ciò

che è reale cade e perde di significato, ciò che conta per l'artista è scomporre la realtà, metterla all'angolo e dare spazio al sogno ed alla fantasia. Il reale, o ciò che si pensa che sia, viene messo in crisi ed appare in tutte le sue contraddizioni e false verità. Buñuel compie quest'operazione, è la sua concezione dell'arte, ma a differenza dei surrealisti, non dà a questa un valore politico-rivoluzionario. Nella sua opera non c'è *pathos*, non c'è speranza, il suo è un lavoro da ricercatore che scompone e ricomponne il puzzle dell'uomo. Buñuel conosceva la psicoanalisi freudiana, questo film ne è la conferma, ne fa però un mezzo per creare un'opera d'arte, cogliendo l'aspetto trasgressivo, scandaloso e intollerabile dell'eros, negato e rifiutato dalla morale borghese del tempo.

Buñuel rappresenta l'immaginario femminile secondo l'immaginario maschile. La donna è vista pericolosa, distruttiva, incapace d'amare e causa di sciagura. Non vi è nessuna consapevolezza della paura maschile della donna, né delle ambivalenze che creano nell'immaginario maschile la donna mostro.

A quarant'anni di distanza *Bella di giorno* è un film esteticamente ricercato, originale ed attuale, senz'altro uno dei capolavori di Buñuel. Il ritmo lento ed intenso fa seguire il succedersi delle immagini con tensione emotiva. Buñuel è in grado di far apparire in un istante, con un'immagine, un dolore profondo e viscerale. La macchina da presa dà rilievo e significato agli oggetti, agli arredi e agli abiti, raccontati e inquadrati come parti del mondo interiore della protagonista. •

Titolo originale: Belle de jour

Anno: 1967

Paese: Francia, Italia

Regia: Luis Buñuel

Sceneggiatura: Luis Buñuel, Jean Claude Carrière

Fotografia: Sacha Vierny

Scenografia: Robert Clavel

Cast: Catherine Deneuve, Michelle Piccoli, Jean Sorel,

Genevieve Page, Francisco Rabal, Pierre Clementi

Distributore in Italia DVD: Medusa





L'IMMAGINE E LA PAROLA

PINA DI WIM WENDERS

Pia De Silvestris

Il film documentario in 3D di Wim Wenders sulla straordinaria danzatrice – coreografa Pina Bausch, presentato al 61° Festival di Berlino nel 2011, due anni dopo la sua morte, è l'omaggio di un grande artista al genio inventivo di una donna che rappresenta l'arte contemporanea nella danza del nostro secolo.

Pina nasce nel 1940 a Solingen (Germania) e, dopo l'esperienza del balletto classico e l'anno passato a New

York dove conosce la danza di Martha Graham, fonda nel 1973 il Tanztheater a Wuppertal (Germania). Il progetto consiste nella costruzione di una danza moderna, libera dalle costrizioni del balletto classico e vicina alla rappresentazione drammatica del teatro.

Pertanto la danza così concepita è più portata ad esprimere la tragedia e le gioie umane, i conflitti tra desideri e realtà, anziché pacificazioni sublimite.



Titolo originale: Pina

Anno: 2011

Paese: Germania

Regia : Wim Wenders

Sceneggiatura: Wim Wenders

Fotografia: Hélène Louvart

Musiche: Thom Hanreich

Scenografia: Péter Pabst

Cast: Pina Bausch

Distribuzione italiana : BIM Distribuzione

Wim Wenders, che già aveva concordato con Pina, prima della sua morte, la realizzazione di questo film sulla sua opera, non desiste dal suo proposito poiché desiderava far conoscere ad un largo pubblico la passione di questa donna eccezionale. Infatti, il regista aveva capito che il cinema è uno strumento potentissimo di diffusione, è un'arte per tutti e fa conoscere l'arte a tutti.

Nei documentari che fanno parte del film alcuni sono stralci dai più famosi balletti di Pina (*Le sacre du printemps*, *Café Muller*, *Kontakthof* e *Vollmond*), altri sono interviste dei singoli danzatori sulla loro storia e sui loro rapporti con Pina e la sua danza.

L'immagine e la parola come evidenziavo nel titolo, per suggerire la magia che provoca questa danza "della natura", pensiamo a Pina con una lunga sottoveste di raso bianca, i piedi nudi, le braccia aperte con il corpo che sembra stare in un equilibrio molto provvisorio, la musica e poi improvvisamente l'intervista, che taglia l'incanto dell'immagine inconscia, che va alla parola con il suo realismo e la sua verbosità.

Anche Wenders forse potrebbe sottoscrivere questi squilibri del suo film, anche lui è incantato dalle immagini e afferma come solo attraverso il Tanztheater di Pina abbia imparato ad apprezzare movimenti, gesti, atteggiamenti, comportamenti, linguaggio del corpo. A proposito del teatro della Bausch egli dice "No, non c'era nessun uragano che fosse passato attraverso il palcoscenico, c'erano solo ... persone che danzavano" e ancora "Quale tesoro si trova all'interno del nostro corpo, per essere in grado di esprimersi senza parole e quante storie possono essere raccontate senza dire una sola frase". •





CESARE DEVE MORIRE IL CORPO RECLUSO

Renata Biserni

Lo schermo si accende sul primo piano del senatore di Roma, Marco Bruto, colto nell'istante in cui decide che "sull'orlo dell'abisso è meglio che ci buttiamo noi stessi, con le nostre mani". L'inquadratura si allarga a includere la gigantesca figura del servo Strabone che, fedele fino all'ultimo, gli presta la sua mano nel darsi la morte. La tragedia è compiuta. L'orazione funebre dei vincitori sul quel corpo senza vita sancisce il passaggio. L'uomo diventa eroe non per le sue gesta ma per la sua morte. Giusta e necessaria, la catarsi, dal palcoscenico si estende alla platea, agli spettatori che in piedi, visibilmente toccati, applaudono; dalla platea ritorna al palcoscenico dove gli attori, scomponendo l'inchino di maniera, liberano il corpo in un'esplosione di gioia infantile. Tragedia e rinascita – Jaspers insegna – sono un binomio inscindibile. Ma è di breve durata la gioia. I riflettori si spengono, il pubblico sciamano verso le luci della città mentre gli attori, abbandonando pugnali di cartone, corazze di cartapesta e cinture borchiate, vengono in tutta fretta respinti nel reale. "Nel teatro – scrive Freud – il principio di realtà risulta momentaneamente sospeso". Solo momentaneamente. I corpi che la tragedia aveva liberato tornano a comprimersi, si rattrappiscono nella postura chiusa dell'umiliazione. La riflessione di Foucault sul corpo del condannato inteso come elemento essenziale nel cerimoniale del castigo, si mostra qui in tutta la sua evidenza. Cancelli, porte e chiavistelli si aprono e si richiudono dietro ai detenuti a completamento del cerimonia-

le. A questo punto, anche i colori della pellicola si spengono, virando con effetto straniante, nella cromia del bianco e nero. Torneranno solo alla fine del film. Quella della morte di Bruto all'indomani della battaglia di Filippi, è la prima scena della pluripremiata opera filmica dei fratelli Taviani *Cesare deve morire*, titolo che, tradotto nel partenopeo idioma di Sasà Striano/Bruto, suona: "Cesare ha da murì mo mo". La traduzione del *blank verse* shakespeariano nel dialetto di origine degli interpreti ha un peso rilevante nell'estetica di tutto il film. La pellicola, riduttivamente definita da alcuni esperti, sperimentale o peggio ancora docu/drama, si colloca piuttosto in quello straordinario filone del teatro nel cinema che ha antecedenti importanti. Basti ricordare, partendo dai più antichi: *Vogliamo vivere!* di Lubitsch, *Luci della ribalta* di Chaplin, *Les enfants du Paradis* di Marcel Carné, fino ai più recenti *Vanya sulla 42ª strada* di Louis Malle e *Riccardo III* di Al Pacino. Ma il film dei Taviani ha un valore aggiunto rispetto al suddetto genere perché è ambientato in un vero carcere, quello di massima sicurezza di Rebibbia, e perché racconta di un gruppo di veri detenuti che sotto la guida di un vero regista (Fabio Cavalli), mettono in scena il *Giulio Cesare* di Shakespeare. Teatro nel cinema, teatro nel carcere. La sceneggiatura (perfetta!) si dipana dal momento della scelta degli attori con relativa distribuzione dei ruoli da parte del regista, fino alla rappresentazione finale nel teatro della prigione. Nella scena dei provini, a mio avviso una delle più



belle del film, lo spettatore viene letteralmente catturato da quegli uomini, che prima con dolore poi con rabbia, declinano le proprie generalità; uomini immaginati duri, segnati nel volto e nel corpo che si comportano come bambini desiderosi di ricevere lodi. Ma la descrizione dei delitti, la quantificazione temporale delle pene affidata alle scritte in sovraimpressione – Cosimo Rega, fine pena mai, omicidio; Salvatore Striano, 14 anni e 6 mesi, estorsione di stampo camorrista; Giovanni Arcuri, 17 anni, traffico di stupefacenti. - non concede spazio all'identificazione mettendo al contempo al riparo da ogni sconfinamento retorico.

I motivi universali della scrittura shakespeariana, amicizia, ambizione, tradimento, vendetta, senso dell'onore fino al sacrificio, si intrecciano con quelli della vita degli interpreti: "Non è assassinio, è sacrificio" declama Sasà Striano/Bruto, "l'avimm a fare perché nun simmo dei quaquaraquà".

Nelle ragioni che hanno condotto al sangue i congiurati delle Idi di marzo, i detenuti riconoscono con meraviglia e sgomento brandelli delle loro sciagurate vite. Storie di criminalità organizzata, delitti di camorra, si intrecciano con i versi del Bardo tanto che a volte tra personaggio e interprete non c'è soluzione di continuità. Ad esempio quando Striano non riuscendo ad andare avanti con le prove, confessa che una battuta del copione gli ha fatto ricordare un amico. Un amico che probabilmente aveva tradito. "Se si potesse strappare lo spirito al tiranno senza squartare il petto suo...".

Infine una nota, dovuta, sulla recitazione: quando gli attori fanno se stessi, adottano uno stile recitativo straniato, quasi brechtiano che permette la giusta distanza critica, a loro e a noi. Una maggior partecipazione emotiva la riservano giustamente ai versi della tragedia. Dietro a ciò non può che esserci una grande regia.

"Da quando ho conosciuto l'arte, questa cella è diventata una

prigione", dice con tono brechtianamente straniato Cosimo Rega/Cassio, fine pena mai, nell'ultima scena del film mentre si prepara il caffè.

Ecco, forse è questo il motivo che più ci tocca di un tal "severo ma luminoso film" (la definizione è di Natalia Aspesi), l'incolmabile antinomia fra galera e teatro. La prima non è più il paese dei supplizi che è stata nel corso della storia ma si fonda pur sempre sulla reclusione del corpo che corrisponde a quella dell'anima. Mentre il teatro, da sempre, è il luogo preposto alla cura dell'anima, perciò del corpo.

Concludo volentieri con le parole di Eugenio Barba, maestro del teatro e le dedico a Paolo e Vittorio Taviani, grandi maestri del cinema. "Il teatro è il luogo dove val la pena di vivere a lungo perché permette di restare in punta di piedi. È la tensione per affacciarsi oltre i limiti: il limite fra il presente della rappresentazione e il passato della storia rappresentata, fra l'intenzione e l'azione, fra l'attore e lo spettatore, fra noi e la nostra Ombra". •

Titolo originale: Cesare deve morire

Anno: 2012

Nazione: Italia

Regia: Paolo e Vittorio Taviani

Sceneggiatura: Paolo e Vittorio Taviani

Fotografia: Simone Zampagni

Musiche: Giuliano Taviani e Carmelo Travia

Montaggio: Roberto Perpignani

Produzione: Grazia Volpi

Cast: Fabio Cavalli, Cosimo Rega, Salvatore Striano, Giovanni Arcuri, Antonio Frasca, J. Dario Bonetti, Vincenzo Gallo

Distribuzione: Sacher distribuzione



17 RAGAZZINE GIOCHIAMO A FARE LE MAMME

Alice Sivo

Un gruppo di compagne di scuola fa un patto: rimanere incinte contemporaneamente e crescere insieme i propri figli. L'episodio, realmente accaduto qualche anno fa in un liceo del Massachusetts, ha destato stupore e curiosità e ha ispirato le registe francesi Delphine e Muriel Coulin. Il gesto collettivo messo in atto nel film *17 ragazze* è forte, dirompente e folle. Il potere di una pancia che cresce, moltiplicato per diciassette, è a suo modo rivoluzionario. Senza slogan né consapevolezza, le ragazze rappresentano un neo-femminismo anti-femminista. Le conquiste dell'emancipazione vanno a farsi benedire in nome di una solidarietà femminile che mette al bando pillola e preservativi per costruire un nuovo modello di famiglia. Non siamo dalle parti del familismo bigotto della chiesa oltranzista. Il concetto di famiglia nella testa di queste ragazze non ha niente di religioso. È

un'utopia. Superficiale e stupida ma nello stesso tempo ribelle. Il corpo è nostro e lo gestiamo noi, sembrano dire le protagoniste, non attraverso una sessualità responsabile, ma attraverso il diritto all'irresponsabilità. Contro i genitori, contro i professori, contro una vita di provincia che sembra offrire poche prospettive, l'unica prospettiva diventa la maternità. Come nel movimento femminista, è marginale il ruolo dell'uomo. I ragazzi nel film sono semplici donatori di sperma, alcuni all'oscuro del piano, altri, peggio ancora, consapevoli inseminatori seriali. L'insieme dei corpi delle ragazze domina l'inquadratura. In fila in mutande e reggiseno ad attendere la visita medica scolastica, in costume da bagno tra le onde, in pantaloncini durante l'ora di ginnastica. Una schiera di corpi esili che si trasforma in un plotone di pance. Pance giovani e spensierate, pance che ballano, pance che nuo-



tano, pance dipinte. L'ape regina è la bellissima Camille, rimasta incinta a causa di un preservativo rotto. La segue a ruota Florence, che finge di aspettare un bambino per avere qualcosa in comune con Camille ed essere accettata nel gruppo delle sue amiche. Alla base del patto c'è quindi un incidente seguito da una bugia. A Camille passa per la testa che sarebbe bello avere dei figli tutte insieme e aiutarsi a vicenda a crescerli. Daranno una svolta alle proprie vite, vivranno al 200 per cento, finalmente avranno qualcuno che le amerà per sempre, incondizionatamente. Sono queste le motivazioni che convincono le amiche a seguirla con entusiasmo nella sua capricciosa idea. Una festa sulla spiaggia si rivela l'occasione ideale per trovare dei ragazzi disponibili. E il gioco è fatto.

Le ragazze sono in attesa. Più che un figlio, sembrano aspettare qualcosa di insondabile e indefinito che cambi in meglio le loro vite. Per sfuggire alla noia e al pensiero delle conseguenze del loro gesto, stanno sempre insieme e si fanno forza a vicenda. Gli unici momenti di tragica consapevolezza sembrano viverli quando vengono dipinte nelle loro stanzette, ognuna nel proprio letto, sole con se stesse. La solidarietà adolescenziale che le lega sembra indissolubile ma è destinata a fallire. Prima con la scoperta della finta gravidanza di Florence, poi con la perdita del bambino di Camille. La ragazza sparisce dalla circolazione lasciando le quindici amiche al loro destino di giovanissime mamme. Il gruppo è disgregato. Le amiche si ritrovano svegliate nella solita piazza, con i loro passeggini tutti uguali, svegliate dal sogno irrealizzabile di una comune di mamme, alle prese con la vita vera.

La scena del falò sulla spiaggia rappresenta in maniera facile ed efficace la condizione delle ragazze. Con i loro pancioni prendono a calci un pallone infuocato. Stanno giocando col fuoco. Nonostante questo schematico ammonimento, lo sguardo delle registe è assolutorio, complice e simpatetico nei confronti delle ragazze. "A 17 anni non si può essere seri. Si sogna, si ha un'energia incredibile e nessuno può farci niente. Non si può impedire a una ragazza di sognare": con queste parole si conclude il film, che sceglie la strada della favola per raccontare la storia di un gruppo di fate, bellissime e stupide, e della loro ribelle utopia che doveva durare per sempre e che si è invece dissolta insieme alle loro pance, nel giro di nove mesi. •

Titolo originale: 17 filles

Anno: 2011

Paese: Francia

Regia: Delphine Coulin, Muriel Coulin

Sceneggiatura: Delphine Coulin, Muriel Coulin

Fotografia: Jean-Luis Vialard

Montaggio: Guy Lecorne

Cast: Louise Grinberg, Juliette Darche, Roxane Duran, Carlo Brandt, Esther Garrel, Noémie Lvovsky, Solène Rigot, Florence Thomassin, Frédéric Noaille, Arthur Verret

Distributore in Italia: Teodora Film



LA SPOSA PROMESSA L'INSOSTENIBILE RICCHEZZA DEL VUOTO

Lulù Cancrini

Incantevole ed emozionante, l'opera prima di Rama Burshtein è un raro spaccato sulla cultura ortodossa ebraica. *La sposa promessa* è, infatti, un film che racconta dall'interno, attraverso uno sguardo né critico né apologetico, un universo ignoto e difficilmente comprensibile dal di fuori.

La sposa promessa narra la storia di Shira Mendelman (Hadas Yaron, che per la convincente interpretazione ha vinto la Coppa Volpi al Festival di Venezia nel 2012), figlia di un rabbino, nel momento in cui la famiglia viene colta dalla tragedia della morte di Esther, sua sorella maggiore.

Esther muore di parto, lasciando al mondo il piccolo Mordechai e il vedovo Yohai. Shira è così chiamata dalla famiglia a "riempire il vuoto" (come suggerito dal titolo originale *Lemale et ha'chalal*, in inglese *Fill the Void*) e sposare il cognato Yohai, potendo così crescere il nipote e, assecondando le pressioni di una madre affranta, tenerlo vicino alla famiglia.

Shira ha diciotto anni e, prima del tragico snodo narrativo, non vede l'ora di iniziare la sua vita, una vita perfettamente in sintonia con le tradizioni della sua comunità. Questa prevede un matrimonio combinato con un ragazzo coeta-





neo, figlio di un altro rabbino. Nella sequenza iniziale vediamo Shira emozionata dietro un carrello della spesa mentre spia il suo futuro sposo al supermercato. “È quello giusto”, rivelerà gridando di gioia alla sorella poco prima della celebrazione del Purim. Purtroppo la morte inaspettata di Esther farà saltare il matrimonio e Shira dovrà fare i conti con nuove responsabilità. Sempre ligia al volere dei genitori e ai dogmi della religione, non potrà sottrarsi nemmeno nel momento in cui la madre, accecata dal dolore, le chiederà il sacrificio ultimo di rinunciare alla sua felicità personale e “sostituire” la sorella per alleviare la sofferenza di tutta la famiglia. L'imposizione è però esclusivamente emotiva: viene ribadito a più riprese che la decisione è responsabilità di Shira. Le tradizioni le chiedono così di farsi carico di una scelta impossibile. Compromesse da un dolore profondo e inestinguibile, e dall'impossibilità di elaborare il lutto, le richieste della madre sono difficili da soddisfare, soprattutto perché così lontane dalla volontà propria della protagonista.

Il desiderio di Shira sembra essere non tanto quello di sposare altri da Yohai, per cui nutre un profondo affetto e anche un'impalpabile attrazione, quanto piuttosto l'aver qualcuno con cui condividere un momento di gioia e di vita. L'unione tra i due è segnata dal lutto e Shira è condannata a mettere da parte la propria individualità, o a viverla in solitudine, e riempire i panni di una sorella che è già moglie e già madre. Quello che Shira sacrifica non è tanto il suo corpo, quanto la sua identità.

Quel che colpisce del vissuto di Shira è questo rapporto così mediato eppure così autentico con il maschile. La distanza tra uomini e donne, rimarcata continuamente, offre la possibilità di vivere le emozioni con intensità. La confusione della musica da discoteca rimane fuori dalla finestra, c'è una sorta di ellissi temporale tra il dentro e il fuori. La vita della famiglia Mendelman scorre a un tempo diverso, ma non per questo meno vero.

La regista dimostra di conoscere bene la comunità che racconta e gli strumenti del suo mestiere. Il dialogo con la macchina da presa crea un gioco piacevole. Rimangono impresse molte sequenze, tra cui il magnifico momento in cui Shira suona la fisarmonica per i bambini dell'asilo: in primo piano, fuori fuoco, una bambina danza spensierata, sullo sfondo lei, perfettamente nitida, suona con volto greve. Improvvisamente la canzonetta allegra si tramuta in un brano funebre e la bambina smette di ballare su uno stacco di montaggio che ribalta la prospettiva: così la bambina si volta verso di lei, con aria preoccupata. Lo stesso sguardo lo ritroviamo nell'inquadratura finale su Shira che, appena sposata, dovrà presumibilmente assolvere ai suoi doveri di moglie in un rapporto carnale che la emoziona, la preoccupa e la fa sentire sola. La sostituzione è completa. Il vuoto è riempito, per tutti tranne che per lei.

Ma Shira saprà come comportarsi. Immaginiamo che farà quello che “deve fare”, assecondando un senso del dovere che è sì legato al suo credo religioso, ma ancora di più al suo essere umana. Incapace di agire altrimenti, vittima dell'incapacità di elaborazione di un lutto inimmaginabile e incomprensibile, fa che quel che è in suo potere per riportare un po' di serenità dentro di sé e in chi la circonda. •

Titolo originale: Lemale et ha'chalal

Anno: 2012

Paese: Israele

Regia: Rama Burshtein

Sceneggiatura: Rama Burshtein, Yigal Burshtyn

Fotografia: Asaf Sudri

Musiche: Yitzhak Azulay

Cast: Hadas Yaron, Yiftach Klein, Irit Sheleg, Renana Raz, Ido Samuel

Distribuzione in Italia: Lucky Red



QUASI AMICI

Livia Pascalino

Come è frequente nello stile cinematografico francese, *Quasi Amici*, film del 2011 dei registi Olivier Nakache ed Eric Toledano, riesce a delineare tratti di personalità e livelli di comunicazione dei personaggi in maniera approfondita ed efficace.

Il film è tratto da una storia vera, raccontata da Philippe Borgo di Pozzo nella sua autobiografia *Il diavolo custode* (edizione Ponte delle Grazie), citata peraltro da alcune fotografie all'inizio e alla fine della pellicola. Vi si narra del particolare rapporto nato tra un tetraplegico e il suo assistente.

Non si poteva immaginare un incontro tra persone più diverse: il primo, Philippe, interpretato magistralmente da François Cluzet, bianco, appartenente a un altissimo ceto sociale, aristocratico, ricchissimo e dotato di una cultura molto raffinata in diversi ambiti, dalla pittura alla musica alla letteratura; l'altro, Driss (Omar Sy), di colore, appena uscito di prigione, spiantato, senza lavoro e senza soldi, proveniente da una famiglia di diseredati, alla ricerca di sussidi statali per sopravvivere.

Philippe, divenuto tetraplegico dopo un incidente di parapendio forse non casuale dopo la morte prematura di

una moglie amatissima, nello scegliere Driss come suo assistente sembra compiere un atto di fede o di rincorrere chissà quale scommessa.

Tra i due, sorprendentemente, nasce un rapporto fortissimo e speciale che consente – il film è, in questo, portatore di un messaggio di fiducia e di speranza – a Philippe, afflitto da un così grave handicap, di ricominciare a godere della vita e addirittura di ritrovare l'amore.

Il reale tema del film, sotto la veste di una serie di accadimenti e di intrighi anche divertenti, è quello della relazione profonda inconscia tra le persone e l'interrogativo sulle condizioni che determinano e consentono il formarsi di una "coppia".

La profonda differenza tra i personaggi forse giustifica l'attrazione tra i due, alla ricerca di una complementarità, mossi da bisogni profondi che spingono ognuno a trovare nell'altro ciò che gli manca perché perso, soffocato o mai sviluppato.

Philippe ha costruito la sua identità all'insegna del primato della mente, con il suo sapere, la sua cultura e le sue intellettualizzazioni e forse la disgrazia che lo ha colpito lo ha condotto a irrigidirsi nel suo modo di essere.



Driss, per contro, anche se con atteggiamenti a volte provocatori ed eccessivi,   molto pi  vicino alla sua istintualit  e alla spontaneit  del sentire e del comportarsi.

La condizione di Philippe, che   completamente paralizzato,   inoltre di dipendenza assoluta nei confronti di Driss, come se fosse un neonato nelle sue mani. Driss, al di l  del suo sesso e dell'immagine di maschio vigoroso che intende dare, sembra dotato di una capacit  di accudimento contenitivo, attento ed empatico, come una madre sufficientemente buona (per dirla con Winnicott). Il film tratta dunque dei fondamenti della relazione in cui aspetti profondi entrano in contatto e bisogni inconsci trovano una corrispondenza. L'assistente Driss sembra dotato di quella che viene definita "personalit  terapeutica" ovvero di quella capacit  spontanea, e quindi non legata a nessuna formazione o conoscenza specifica in materia, di legarsi empaticamente all'altro. Egli   capace di compassione nel senso etimologico del termine (patire con) senza provare piet , ma entrando in risonanza con l'altro, come nella scena in cui conforta e sostiene con tatto e vicinanza il suo assistito in preda ad una grave crisi di angoscia che si manifesta con una crisi respiratoria.

Pur trattando di un argomento molto drammatico, i registi hanno saputo svilupparlo in modo leggero suscitando spesso nello spettatore oltre che la commozione, il riso. Il modo dissacrante, a volte apparentemente irrispettoso, con cui Driss commenta la condizione di disabilit  di Philippe con battute ironiche e paradossali, sembra l'espressione di una difesa ben riuscita dalla disperazione e dal dolore che lo conduce a un'alleanza e a una complicit  con Philippe.

Esemplare la scena in cui Driss, dopo aver assistito con Philippe a un concerto di musica classica, cos  lontana dalla sua cultura, si lancia in un ballo sfrenato e agilissimo opponendo a Vivaldi gli Earth Wind and Fire. Il contrasto tra la vitalit  e il movimento della scena con l'immobilit  forzata di Philippe   doloroso, ma quest'ultimo riesce a godere di ci  che gli   negato attraverso l'altro. Anche Driss, d'altra parte, scopre attraverso la relazione con Philippe la possibilit  di guardare al mondo con occhi nuovi, soprattutto nell'arte dando spazio a una dimensione di creativit , cimentandosi con la pittura. In una relazione come quella descritta in questo film, si percepisce come ognuno dei due componenti della coppia si arricchisce grazie allo scambio profondo con l'altro da un punto di vista culturale, intellettuale ed esistenziale soprattutto attraverso il canale affettivo. •

Titolo originale: Intouchables

Anno: 2011

Paese: Francia

Regia: Olivier Nakache, Eric Toledano

Sceneggiatura: Olivier Nakache, Eric Toledano

Fotografia: Mathieu Vadepied

Musiche: Ludovico Einaudi

Montaggio: Dorian Rigal-Ansous

Cast: François Cluzet, Omar Sy, Alle Le Ny, Andrey Fleurot, Clotilde Mollet

Distribuzione in Italia: Medusa Film

MARILYN



Antonella Antonetti

Il nome di Marilyn Monroe parla ai sensi, evoca subito il volto radioso e il corpo succulento dell'attrice, diventata simbolo dell'eterno femminile.

“Marilyn -dice Lee Strasberg, nell'elogio funebre- era una leggenda... Non ho parole per descrivere il mito e la leggenda. Non è questa la Marilyn che conoscevo. Tutti noi, qui riuniti oggi, conoscevamo solo Marilyn: una donna aperta, impulsiva e timida, sensibile e timorosa di essere rifiutata, eppure sempre avida di vita e protesa nel tentativo di realizzarsi. Nei nostri ricordi lei resta viva, non una mera ombra sullo schermo o una celebrità ammaliante”.

A cinquant'anni di distanza dalla morte di Marilyn, esce nelle sale il film diretto da Simon Curtis, ennesimo tassello di una copiosa storiografia che, fin dal giorno della sua morte, ha cercato di restituire la complessità di un'icona intramontabile.

Scevro dalla pretesa di possedere la verità, il racconto del film si concentra su un brano della vita professionale della Monroe, quando, già famosa, nel 1956 Laurence Olivier le affida il ruolo di protagonista femminile nel film *Il principe e la ballerina*, da lui stesso diretto e interpretato. La fragile e insicura attrice trova in un giovane assistente alla regia, Colin Clark, un sostegno, amichevole e sentimentale,

necessario a poter concludere il lavoro. Il diario di quei giorni passati a fianco di Marilyn Monroe fu pubblicato da Clark nel 1995 e da esso è stato tratto il film.

Misurata e discreta, la pellicola sfugge alla tentazione agiografica e al facile ricorso all'aneddotica. Punta sulla descrizione della personalità ombrosa della star e sull'abilità, eccellente, dell'interprete, Michelle Williams, che non si assoggetta alla somiglianza fisica, né cerca di diventare la sosia di Marilyn, ma si sforza di aderire alla complessa personalità dell'attrice, alla sua natura contraddittoria, disegnando le sue debolezze umane e professionali.

Come Strasberg, il regista non ha parole per la diva e pone l'accento sulla donna e sull'attrice, come se, per parlare di Marilyn sia necessario ricorrere all'artificio di isolare l'esteriorità “dall'interiorità”, il corpo dalla mente, quasi appartengano a due registri separati e paralleli, non integrabili.

In effetti, lei stessa si descrive in termini dualistici come quando, tredicenne, camminando sulla spiaggia, suscitava l'ammirazione dei presenti. Lei scrive: “ Ero avvolta in una strana sensazione, come se fossi due persone. Una di loro era Norma Jean dell'orfanotrofio che non apparteneva a nessuno. L'altra era qualcuno di cui ignoravo il nome. Ma

sapevo a chi apparteneva. Apparteneva all'oceano e al cielo, al mondo intero" (*My story*, 1974). L'immagine rispecchiata nello sguardo degli ammiratori, è sentita come estranea, una sorta di doppio idealizzato, che non trova ancoraggio dentro di sé.

Donald W. Winnicott (*Playing and Reality*, 1971) sottolinea la funzione di specchio della madre e dell'ambiente nello sviluppo infantile. A partire dal lavoro di J. Lacan, *Le stade du miroir*, sostiene che il precursore dello specchio è il volto della madre e che quello che il lattante vede in esso è se stesso; "in altre parole – chiarisce l'autore- la madre guarda il bambino e ciò che essa appare è in rapporto con ciò che essa scorge", permettendo così al figlio di vivere l'esperienza di vedersi restituito ciò che dà, cioè se stesso. Il fallimento della funzione di rispecchiamento fa sì che la percezione prenda il posto di ciò che avrebbe potuto essere l'inizio di uno scambio significativo col mondo, in cui l'arricchimento di sé si alterna con la scoperta di un significato nel mondo delle cose viste. "Se il volto della madre è poco responsivo, il lattante guarda ma non si vede e lo specchio sarà qualcosa da guardare ma non una cosa in cui guardare" osserva Winnicott.

In effetti, l'assenza sembra aver segnato la nascita di Norma Jeane. Figlia non desiderata, un padre sconosciuto, una madre che non può "tenere" la figlia e che finirà preda della follia, come i propri genitori, entrambi morti in ospedale psichiatrico. Affidata in adozione a due settimane di vita, la piccola Norma trascorre la sua vita tra numerose famiglie adottive e l'orfanotrofio, fino ai sedici anni, quando si sposa per evitare l'ennesimo trasloco.

Possiamo pensare che esperienze di privazione così precoci abbiano costituito per la bambina una violazione dell'onnipotenza infantile, danneggiando irreparabilmente il senso di un Sé coeso, inteso come unità mente-corpo. La

scissione ha costituito forse l'unica possibilità di sopravvivere al caos e alla follia, ma il prezzo è stato la rinuncia all'amore, alla sessualità, a se stessa. Il suo corpo, o meglio, la sua immagine appartiene a tutti (la celebrità) o a nessuno (l'orfana), ma non a se stessa.

Parlando del suo corpo adolescente e della sua relazione con esso, Marilyn racconta: "Non pensavo che avesse a che fare con il sesso. Era più come un amico che era misteriosamente apparso nella mia vita, una specie di amico magico", come una sorta di presenza benevola, legata al mondo della fantasia, esterna a sé. Il tema del corpo si ritrova in un sogno del 1955 (*Fragments*), in cui lei è sottoposta a un intervento chirurgico. Scrive nei suoi appunti: "Mi aprono e non trovano nulla, alunché di umano, vivo, senziente, esce solo segatura sottile."

Il corpo è dunque rappresentato come una sorta d'involucro, di valigia "piena di nulla", che si offre agli occhi del mondo, forse nella speranza di ritrovare lo sguardo di una madre che possa finalmente vederla e restituirla quel corpo "vivo e senziente" che Norma -Marilyn non ha potuto ricevere. •

Titolo originale: **My week with Marilyn**

Anno:2011

Nazione: Gran Bretagna

Regia: Simon Curtis

Soggetto: Colin Clark (Diari)

Sceneggiatura: Adrian Hodges

Fotografia: Ben Smithard

Musiche: Conrad Pope

Cast: Michelle Williams, Kenneth Branagh, Eddie Redmayne, Jilia Ormond, Pip torrens, Geraldine Somerville.

Distribuzione italiana: Lucky Red





A.C.A.B. CORPO SPECIALE

Pietro Salvatori

Manca il punto interrogativo alla fine del titolo. *A.C.A.B.* è un'affermazione. *All cops are bastards* - tutti i poliziotti sono bastardi - è l'assunto da cui muove le mosse il film di Stefano Sollima, che si immerge nella vita quotidiana di un reparto dell'unità mobile della polizia romana senza fronzoli, senza dare il tempo allo spettatore di prendere le misure ai suoi personaggi. Sono quattro, tutti di Roma, tutti con una vita disperata (in uniforme, ma soprattutto senza), tutti con dei conti da regolare con il proprio io. Quattro storie parallele che iniziano senza divisa. Un incidente d'auto, uno scontro verbale, una canna rifiutata con poco garbo. Il *plot* mette subito le cose in chiaro. La violenza che i poliziotti della Celere sono costretti ad utilizzare nell'adempimento del proprio dovere diventa un *habitus*, un modo di

vivere, di relazionarsi con i propri colleghi e con il mondo che li circonda. Tutto ciò che non ha nella tasca del giubbotto un distintivo è percepito come estraneo, un nemico dal quale difendersi. Che assume di volta in volta le sembianze di un figlio ribelle, di una moglie che chiede il divorzio, di un amico che si dimentica una vecchia promessa. "Celerino figlio di puttana" canticchia Pierfrancesco Favino, sfidando il buio della notte con il fanale della sua motocicletta. Il poliziotto di Sollima sa di essere inevitabilmente compromesso, di vivere una vita sul dorso di un imprevedibile cavallo che scarta tra la giustizia e la vendetta. Si definisce costantemente, con sprezzo, celerino, si dà del figlio di puttana, si sente incompreso da chi dovrebbe tutelarlo, disprezzato da chi non fa parte del suo mondo.



Per questo sviluppa un codice di branco. “Il collega è un tuo fratello. Da solo non vali un cazzo, conti qualcosa solo insieme al resto del gruppo”, viene istruita la giovane recluta. Il celerino gioca a rugby tra la pioggia e il fango, vive in una casa modesta tappezzata da poster che ricordano il ventennio fascista, ha il corpo segnato da tatuaggi, lo sguardo accigliato di chi concepisce il mondo come uno scontro per la sopravvivenza. Ma soprattutto si muove in branco. Un branco che ha un codice comportamentale composto da regole precise, parallele ma non per forza coincidenti con quelle della giustizia.

“Li manderò via / un’armata delle sette nazioni / non potevo trattenermi / strapperanno via tutto / prendendosi il loro tempo / per attaccarmi alle spalle / e la notte parlo da solo / perché non posso dimenticare / il via vai nella mia mente / dietro una sigaretta / e il messaggio che arriva dai miei occhi / lascia perdere”. Le parole di *Seven Nation Army*, la canzone degli White Stripes che fa il controcanto ai titoli di testa, riassumono l’universo dei protagonisti. C’è il Cobra, baffo a manubrio, qualche procedimento a carico e una vita solitaria. Lo zoppo, una moglie distante, un figlio che si raso la testa e lo accusa: “Tu non fai questo lavoro per portare i soldi a casa, lo fai perché ti piace”. Il collega che ha sposato “una che rimane una puttana di Cuba”, che non riesce a sopportare il divorzio e l’allontanamento dalla figlia, “l’unica cosa bella che ho nella vita”. E c’è la giovane recluta, con una madre sotto sfratto e con l’acronimo A.C.A.B. tatuato alla base del collo, che non può confessare agli amici il nuovo lavoro da poliziotto che ha accettato per portare qualche soldo a casa. Gente che scappa dalla propria vita per lavorare e che lavora per scappare dalla propria vita.

“Quanto t’è piaciuto ripulì er parchetto?” chiede il Cobra alla recluta dopo aver malmenato degli sbandati per vendicare un amico. “Parecchio”. “Ecco perché non mollo questo lavoro”. “Come ti senti?”, gli domanda dopo la prima testa che ha spaccato. “Una favola”.

Il giovane del gruppo è anche l’idealista. A costo di cadere nel cliché (solo vagamente percepito nello scorrere fluido della storia), il ragazzo di Sollima è anche l’unico del gruppo per il quale il codice da rispettare è stato scritto da un legislatore su un pezzo di carta. Ha poco a che fare con l’universo parallelo nel quale i poliziotti di Sollima si auto-ghettizzano. Fino alla fine del film non riesce a dare una risposta alla domanda sul perché faccia proprio il celerino. “Perché è il reparto che paga meglio”, tenta di rispondere alla madre. Sarà solo dopo un blitz insieme ai compagni di brigata che riuscirà a trovare le parole: “Sono qui perché cercavo un lavoro onesto”, spiega il ragazzo della strada.

Ha sbagliato carriera, spiega il regista, in una lunga carrellata che lo vede sfilare tra colleghi che lo accusano di infamia. Né lo può aiutare la politica. Il Palazzo, al contrario, è l’altro grande bersaglio degli uomini di Sollima, che lo disprezzano, gli inveiscono contro, lo scherniscono. Arrivano a prenderlo a cazzotti per strada, nella veste di un malcapitato consigliere comunale.

Una vita sbagliata, stritolata da un sistema orwelliano. Al punto che l’armata dei titoli di testa, dopo un’ora e quaranta di violenze arriva a chiedersi insieme ai Pixies: “*Where is my mind?*”.

Titolo originale: A.C.A.B. – All Cops Are Bastards

Anno: 2012

Paese: Italia

Regia: Stefano Sollima

Sceneggiatura: Daniele Cesarano, Barbara Petronio, Leonardo Valenti

Fotografia: Paolo Carnera

Montaggio: Patrizio Marone

Produzione: Cattleya in collaborazione con Rai Cinema

Cast: Pierfrancesco Favino, Marco Giallini, Filippo Nigro, Domenico Diele, Andrea Sartoretti, Roberta Spagnuolo, Eugenio Mastrandrea, Eradis Josende Oberto

Distribuzione: 01 Distribution

ELLES

LA RISCOPERTA DELLA PROPRIA SESSUALITÀ



Luigi Vagnetti

La Scuola nazionale di Łódź ha formato innovativi registi polacchi quali Roman Polanski, Krzysztof Kieślowski, Andrzej Wajda e Krzysztof Zanussi. Proveniente dal suddetto istituto, Malgorzata Szumowska dimostra di condividere parte dell'audacia che contraddistingue la filmografia dei grandi artisti menzionati. Alcune platee inossidabilmente puritane - inclusa quella dell'ultima edizione del Festival di Berlino - sono rimaste turbate dalle numerose scene di sesso che attraversano *Elles*, talvolta tanto esplicite da rasentare la pornografia. La giovane cineasta ha svelato dunque un moralismo ipocrita ancora presente presso i cinefili del terzo millennio: l'irriverenza delle immagini suscita infatti lo scandalo, ma appaga contemporaneamente quel pruriginoso istinto voyeuristico insito in ogni spettatore, che prende coscienza della propria natura contraddittoria e assume un ruolo attivo nella fruizione filmica.

Parimenti, la protagonista del film tenta di mantenere il distacco dal lavoro che deve condurre per conto della celebre rivista *Elle*, ma rimane coinvolta emotivamente dall'incontro con le due studentesse intervistate. Anne è un'affermata cronista parigina incaricata di realizzare un'inchiesta concernente un fenomeno invero sempre più diffuso in Francia nonché in altri paesi europei: molte caparbie ragazze di umile estrazione economica scelgono infatti di esercitare la prostituzione al fine di sostenere i propri studi universitari. Il profilo delle due

giovani donne intervistate da Anne risulta tuttavia antitetico rispetto allo stereotipo benpensante attribuito agli ambienti della prostituzione. Alicja e Charlotte provengono da famiglie di modesto ceto sociale ed economico, eppure la strada da loro intrapresa non risulta motivata da intima disperazione bensì da una radicale ambizione riguardante gli studi universitari e la successiva realizzazione in ambito professionale.

La regista polacca ha tratto ispirazione dai colloqui effettuati con alcune studentesse intente a pagare l'affitto e gli studi attraverso i rapporti sessuali ed è rimasta sorpresa dalla vitalità - sia pure connotata da un pragmatico cinismo - manifestata da queste giovani donne. Il ritratto del fenomeno le dev'essere risultato assai differente rispetto a un immaginario collettivo che vede la prostituzione come un fenomeno esclusivamente contraddistinto dalla costrizione e dalla sofferenza.

Questa opera femminile - scritta, diretta, prodotta ed interpretata da donne - trae però soltanto uno spunto iniziale dalla prostituzione studentesca, con l'intento finale di tracciare una coraggiosa analisi del microcosmo familiare di un'agiata signora di mezza età: l'elegante Anne sembra esteriormente appagata dal proprio stato sociale e dalle gratificazioni professionali, ma le sue precarie certezze giungono a deflagrazione in seguito a questo duplice incontro con una realtà femminile antitetica rispetto al proprio vissuto. L'inaspettata complicità stabi-



lita con Charlotte ed Alicja conduce la protagonista alla riscoperta della propria sessualità, sopita da una quotidianità ormai alienante.

La cineasta polacca descrive un universo maschile invero poco lusinghiero, connotato dalla mancanza di auto-sufficienza e dalla dipendenza. Alicja e Charlotte passano più tempo ad ascoltare gli sfoghi privati di clienti emotivamente instabili che a soddisfarne i desideri carnali. Allo stesso modo, il marito di Anne è assorto dalla propria carriera, mentre i suoi istinti sessuali vengono prontamente appagati dalla pornografia. I problemi di comunicazione emergono ancor più lampanti nel rapporto con i due figli maschi, che trovano sollievo nella marijuana e nei videogiochi.

I lineamenti marcati di Juliette Binoche delineano il profilo di una donna matura ormai intenzionata ad abbandonare l'apatia familiare e ad intraprendere un percorso sofferto pur di riscoprire la propria sessualità, il proprio corpo. •

Titolo originale: Elles

Anno: 2011.

Nazione: Francia/Polonia/Germania

Regia Malgoska (Malgorzata) Szumowska

Sceneggiatura: Tine Byrckel e Malgoska (Malgorzata) Szumowska.

Produzione: Slot Machine, Zentropa, Canal Plus Poland

Fotografia: Michal Englert

.Musiche: Pawel Mykietyn

Cast: Juliette Bonoche, Anaïs Demoustier, Joanna Kulig

Distribuzione italiana : Officine UBU





THE ARTIST IL CINEMA DEL CORPO

Edoardo Altomare

Sostengono i glottologi che più del 90% della nostra comunicazione quotidiana è di tipo non verbale, ossia imperniata sul linguaggio del corpo. E suggeriscono di riflettere su un'esperienza comune e facilmente verificabile, quando si viaggia da turisti: la scoperta cioè che si può sopravvivere ed interagire efficacemente in paesi lontani ed in culture estranee - nelle quali nessuno condivide il linguaggio del posto - affidandosi solo a forme di comunicazione gestuale. In effetti oggi i maggiori esperti del settore (vedi ad esempio il recente ed istruttivo libro di Michael Tomasello, psicologo americano che lavora in Germania, su *Le origini della comunicazione umana*), sostengono che, se vogliamo spiegare la comunicazione, non possiamo partire dal linguaggio parlato. E, tengono a sottolineare, quest'ultimo si è evoluto a partire dal linguaggio gestuale, in virtù della sua universalità.

Più che con le parole ci esprimiamo insomma con le espressioni del viso, gli sguardi, i gesti, la postura, il comportamento spaziale. Appare dunque in perfetta sintonia con le più fresche acquisizioni scientifiche sulla predominanza della comunicazione non vocale *The Artist*, il *silent movie* del regista e sceneggiatore francese Michel Hazanavicius

che ha sbancato nella notte degli Oscar 2012 conquistando ben cinque statuette (miglior film, migliore regia, migliori attore protagonista, costumi e colonna sonora). Una scommessa vincente, quella di puntare tutto su un film muto e per di più in bianco e nero, anche se in realtà girato a colori e poi convertito in *black-and-white* in laboratorio. Una pellicola solo apparentemente silenziosa, o quasi, che ci riporta alla Hollywood del 1927, ma che di certo non è piaciuta solo agli estimatori di Douglas Fairbanks e Gloria Swanson. Il fascino ammiccante e ironico di Jean Dujardin, l'attore che interpreta il personaggio di George Valentin, e la grazia lieve ed ammaliante di Bérénice Bejo (moglie di Hazanavicius nella vita reale) hanno incantato e conquistato il pubblico e gran parte della critica - non tutta a dire il vero, alcuni hanno giudicato la pellicola come deludente e mediocre forse perché "troppo perfetta".

La storia è quella di George Valentin, popolare e amatissima stella hollywoodiana di prima grandezza della fine degli anni '20, che entra in crisi profonda nel momento del passaggio dal cinema muto a quello sonoro. Tanto orgoglioso e sicuro del fatto suo (in un'emblematica scena tratta da uno dei suoi film, torturato in una segreta, George

grida: “Non parlerò. Non dirò una parola”) da non accorgersi dell’epocale rivoluzione destinata a segnare una svolta nella storia del cinema. “La gente vuole sentirvi parlare”, lo avverte il suo produttore in una delle didascalie che corredano il film: ma resta inascoltato, e l’ostinazione a perseverare col muto condanna George al fallimento riducendolo allo stremo.

Della star di un tempo, ormai dismessa e caduta in disgrazia (“a lonely star”, recita un’insegna che campeggia a caratteri cubitali sopra il capo del malinconico Valentin, ormai sul viale del tramonto) continuano così a preoccuparsi solo il suo premuroso autista/maggiordomo e Peppy Miller, la giovane e radiosa attrice lanciata proprio da George e destinata ad una rapida ascesa nell’olimpo del nuovo star system hollywoodiano. Proprio l’intraprendente ed innamorata Peppy tirerà fuori il suo Pigmaliote dalle paludi della sfiducia e della depressione, favorendone il rilancio all’avvento del musical. Ma soprattutto George non viene abbandonato dal suo cagnolino che, anzi, gli salva la vita: interprete irresistibile, molto più di una semplice spalla, il cane comunica in modo straordinariamente efficace in un mondo dove nessuno parla.

La stella del cinema muto finisce dunque nella polvere e rischia addirittura di morire per un gesto autolesionistico. Che l’arte possa dare e togliere la vita era del resto noto e dimostrato anche dalla storia di David Zimmer nel romanzo *Il libro delle illusioni* che lo scrittore americano Paul Auster ha pubblicato nel 2002. Nella fiction austeriana, Zimmer è un professore schiantato dal dolore per la tragica scomparsa della moglie e dei suoi due figli, che ritrova il sorriso da tempo perduto vedendo per la prima volta un

film muto di tale Hector Mann, protagonista di una folgorante carriera proprio nella Hollywood degli Anni Venti. Nel gennaio del ’29 l’attore svanisce nel nulla e Zimmer, restituito alla vita dalla geniale comicità di Mann, molti anni dopo quell’inquietante scomparsa decide di rimettersi al lavoro dedicandole un libro.

Nonostante le singolari analogie, quella narrata in *The Artist* è comunque un’altra storia. Per quanto il prodotto confezionato da Hazanavicius possa risultare ad alcuni lezioso e persino “leccato”, lo spettatore più bendisposto nei confronti di questo omaggio al cinema delle origini finisce con l’arrendersi alla grazia e alla raffinata leggerezza di *The Artist*. In fondo, come raccomandava Umberto Eco nel *Nome della rosa*, basterebbe cedere agli imperativi “lascia parlare il tuo cuore, interroga i volti, non ascoltare le lingue”. •

Titolo originale: The Artist

Anno: 2011

Paese: Francia

Regia: Michel Hazanavicius

Sceneggiatura: Michel Hazanavicius

Fotografia: Guillaume Schiffman

Musiche: Ludovic Bource

Scenografia: Laurence Benet, Gregory S. Hooper

Montaggio: Anne-Sophie Bion, Michel Hazanavicius

Cast: Jean Dujardin, Bérénice Bejo, John Goodman, James Cromwell, Penelope Ann Miller, Ed Lauter, Joan Murrey

Distributore in Italia: BIM Distribuzione





UN GIORNO SPECIALE

Dialogo con Francesca Comencini

Barbara Massimilla

Il tuo film presentato alla 69ma Mostra del Cinema di Venezia racchiude tra le righe un messaggio di rispetto, di non violazione del corpo femminile. Narrazione poetica della giornata di due adolescenti, descrive l'innocenza, la bellezza della loro giovinezza minacciata da un mondo che li spinge a una pericolosa scissione. Il tempo condiviso e sospeso di questo giorno speciale costruisce una protezione transitoria, finché l'illusione va in pezzi, nel confronto con una realtà che umilia i loro desideri.

Sono due ragazzi costretti a crescere molto in fretta, a diventare piccoli adulti, a travestirsi da grandi. Come scrive Arthur Rimbaud non si può essere seri a 17 anni, eppure i protagonisti del mio film 'non' sono autorizzati a non essere seri, devono preoccuparsi del futuro anche se la loro età non giustifica una preoccupazione così grande. Ho dialogato molto con i due giovani attori prima di girare, abbiamo fatto lunghe conversazioni. Ho cercato di comprendere le loro vite e di lavorare tenendo conto dell'età. Anche mio padre che ha messo in scena i giovanissimi sosteneva che

un bambino va diretto lasciandosi portare da lui, stimolandolo a giocare un ruolo mentre senza accorgersi, in modo naturale, mette dentro quel ruolo se stesso. Non è possibile 'costruire' un personaggio con un bambino. Con i miei attori adolescenti ho agito in questo modo, molte cose che dicono nel film provengono dalla loro storia personale.

Descrivi un'adolescenza difficile che ha per sfondo una dimensione collettiva ostile. L'immagine dei due adulti che hanno un primo piano nella vicenda emana un alone di mostruosità: la madre della ragazza che compie una sorta di figlicidio nel destinarla all'incontro mercenario, e il personaggio dell'onorevole, un perverso... Gina tenterà di difendersi a suo modo con titubanze e sintomi di panico. Una punteggiatura amara scandisce lo scorrere delle ore, sino all'inesorabilità dell'incontro annunciato, mescolandosi ai momenti di libertà e d'affetto che vivono i due ragazzi.

Vorrei ritornare su alcune parole chiave: madre, temporalità/atemperalità, collettivo. Sulla madre non condivido la tua analisi di mostruosità. Penso che la madre voglia bene alla figlia. Le madri che conducono le proprie figlie ai riti di amputazione genitale lo fanno per introdurre nel mondo degli adulti. Una tremenda mutilazione condotta dalle madri. In buona fede credono che sia il rito di passaggio migliore in un mondo che non prevede e non accoglie il desiderio sessuale delle donne. Allo stesso modo nel film, passando attraverso una categoria meno estrema, ma sempre abbastanza estrema, perché è una madre che induce la figlia a prostituirsi, non si arriva ad un'amputazione ma in qualche modo ad una castrazione. Il materno è molto presente nelle cronache degli scandali di questi ultimi anni. Ci sono ad esempio sempre delle madri dietro ragazze come Noemi Letizia. La madre di Noemi Letizia mandò la figlia minorenni a Villa Certosa. Questo non per dire che Noemi Letizia si sia prostituita perché sino a oggi non lo sappiamo. Tuttavia si è creata un'opacità attorno a questa ragazza e sua madre era onnipresente. Questa tipologia di madri è degenerata ma non hanno a che fare col figlicidio, piuttosto pensano che quella forma di rito di passaggio, seppure dolorosa, sia la più auspicabile e conveniente per far entrare la figlia nel mondo



degli adulti. La malattia non sta nella madre quanto nel mondo nel quale la figlia deve fare il suo ingresso.

Mi sto riferendo all'uccisione simbolica del femminile nella sua interezza e complessità, alla riduzione della donna a essere solo un corpo. L'ingresso nel collettivo equivarrebbe a svendere il proprio corpo come se fosse l'unico modo possibile per diventare socialmente visibili. La madre inducendo la figlia alla prostituzione collude con logiche di potere alienanti, depersonalizzanti. A mio avviso la figlia resta ferita gravemente nella sua realtà interiore, l'artefice di questa mutilazione psichica è soprattutto la madre, anche se come affermi, la madre stessa è l'emanazione di un sistema perverso.

Certo un ordine malato, degenerato. La soglia della normalità si è alterata in questo genere di mondo. Le adolescenti di oggi dimostrano forza di carattere, ottengono risultati migliori dei maschi a scuola, il numero delle laureate oggi supera del 20% quello dei laureati maschi. Questa sorta di dominanza femminile si capovolge se esamini le statistiche sul lavoro dove la presenza femminile perde nettamente questa supremazia, sia in termini numerici, che di mansioni e di stipendi. La forza delle donne si opacizza suppongo anche sul piano psichico, un vero tracollo che ha a che fare con il corpo sessuato, l'essere madri e lavoratrici.

Dimostri nella regia uno sguardo sensibilmente affettuoso per i due ragazzi, traspare negli splendidi primi piani, si resta catturati dalla superficie dei loro volti. Sembri stargli addosso, abbracciarli. Le loro espressioni s'imprimono nello schermo, diventano un po' come dei figli. Per le caratteristiche umane che ti distinguono, non faccio fatica a pensare quanto sia naturale per te...

Mi fa piacere che tu l'abbia percepito, ho provato una sorta d'innamoramento materno. E' alle radici del mio film l'ammirazione per i loro corpi adolescenziali. Ho avuto la possibilità di prendermi cura di giovani vite perché sono diventata madre. Per me la maternità è stata una chiave per comprendere il mondo.

A proposito di corpo quello violato è come sempre quello femminile. Il berlusconismo è stato un trionfo di corpi esibiti, forme vuote come il fondo schiena di Nicole Minetti. Guardandolo sfilare in costume da bagno diventa l'escrescenza volgare di un potere politico perverso. Il tuo film tocca la problematica che nasce dalla rabbia che suscitano questi scenari desolanti: donne svuotate d'identità propria e colluse con un sistema maschilista. Per noi che abbiamo vissuto da ragazze gli anni '70, il corpo era l'emblema di un'integrazione non di una scissione.

La questione del corpo femminile è fondamentale; il corpo svestito della Nicole Minetti che sfila è il sigillo del divieto dell'ingresso delle donne nella *polis*. L'immagine di quel corpo ci riporta alla realtà di un mondo che non vuole fare entrare il "vero" corpo delle donne nella *polis*. La grande conquista degli anni '70 e del pensiero femminista,

cui va dato atto di aver approfondito il tema del femminile anche in termini psicologici, è stata la riappropriazione del corpo: non l'emancipazionismo, ma la libertà di riunire la mente al corpo. Da questa libertà bisogna ripartire, il diritto di essere un tutt'uno. Nel delicato passaggio da ragazza a donna, è ancora negato l'ingresso del corpo delle donne nella *polis*: resta tagliata fuori la possibilità di far coesistere la maternità, il lavoro, il desiderio.

E allora il fondo schiena della Minetti ci riporta agli anni '50, un mondo in cui il femminile era un corpo inventato, disegnato, rappresentato solo dai maschi. Se sei una donna intellettuale, il corpo lo devi lasciare da un'altra parte. E' questo il ricatto cui ci hanno piegato. Le nostre figlie non accettano questa spaccatura. Vogliono essere tutto, non cedere a questo ricatto. Vogliono studiare, viaggiare, desiderare, essere donne a tutto tondo nel loro corpo femminile. E hanno ragione. •

Titolo originale: Un giorno speciale

Anno: 2012

Nazione: Italia

Regia: Francesca Comencini

Sceneggiatura: Francesca Comencini, Giulia Calenda

Fotografia: Luca Bigazzi

Musiche: Ratchev & Carratello

Scenografia: Paola Comencini

Produzione: Palomar

Cast: Filippo Scicchitano, Giulia Valentini, Roberto Infascelli, Antonio Zavatteri,

Daniela Del Priore, Rocco Miglionico

Distribuzione: Lucky Red



© Tutte le foto sono di Antonello&Montesi.



ALBERT NOBBS SOTTO IL VESTITO IL NULLA

“... ogni uomo è impegnato in una esperienza, quella di vivere; in un problema, quello di esistere”. Winnicott

Luisa Cerqua

Il soggetto di questo film è ispirato all'omonima pièce teatrale di Istvan Szabo, messa in scena a Broadway nel 1982 da Glenn Close e tratta da un racconto breve dell'irlandese G. Moor. Il film, presentato al Torino Film Festival 2011, (candidatura della Close come migliore attrice protagonista) è sceneggiato dalla stessa Close in collaborazione con John Banville e con la regia del colombiano Rodrigo Garcia figlio dello scrittore Gabriel Garcia Marquez.

Una donna non più giovane, fin dall'adolescenza, si nasconde sotto gli abiti maschili di un silenzioso e ineccepibile maggiordomo. Si fa chiamare Albert e, così travestita, si guadagna da vivere lavorando al Morrison's Hotel.

La storia è ambientata in un'epoca ed in un luogo certamente non favorevoli all'affermazione femminile -siamo nella Dublino fine Ottocento- ma ben si presta alla rappresentazione di alcuni aspetti del nostro presente non facili da mettere in scena e che vanno ben oltre il femminile: la ricerca del senso della propria esistenza, di una propria sicura identità.

Nella prima parte del film vediamo la sfiorita Albert condurre un'esistenza solitaria e dedita unicamente al lavoro, votata alla soddisfazione di bisogni o capricci degli abituali clienti dell'albergo in cui da anni vive e lavora. Dopo il lavoro, sera dopo sera nella solitudine della sua stanzetta Albert conta le monete di un piccolo tesoro accumulato e nascosto sotto le assi del pavimento. In quel denaro sono riposte le sue speranze di un futuro diverso.

La monotona vita della protagonista viene interrotta però da un inatteso incontro che la porterà a fare i conti con il senso della sua vuota esistenza e metterà in moto non soltanto fantasie e pensieri inattesi ma l'illusione di una trasformazione. L'efebica e controllata Albert (Glenn Close) incontrerà Hubert Page (Janet Mc Teer) un'altra donna in abiti maschili, e troverà in lei uno specchio in cui confrontarsi.

Il travestimento, per Albert l'abito da maggiordomo e per Hubert la tuta ed il camice da operaio, ha permesso alle due donne di trovare un baluardo che preservi dalla violenza degli uomini il loro fragile corpo femminile. Per entrambe,



è come aver lasciato un corpo troppo violabile per uno più forte, quello maschile. Il travestimento non ha mutato però la condizione interna di Albert che seguita a non sapere chi veramente ella è, fino al punto di non sapere se è.

Abbandonata da sua madre alla nascita e vittima di dolorose traversie, Albert ha scelto di mimetizzare il corpo adolescenziale in vesti da ragazzo e con quell'espedito ha creduto di allontanare da sé la dolorosa condizione di privazione, abuso fisico e smarrimento, toccata a lei in sorte. Ma la parte migliore della sua gioventù è ormai trascorsa, senza che lei abbia potuto essere mai né uomo né donna e seno e corpo sessuato rappresentano soltanto un ingombro.

La carnale e spontanea Hubert invece, ha scelto il travestimento già adulta, e assumere sembianze maschili ha significato per lei la conquista dell'indipendenza.

Sicura di sé, ostentando l'identità maschile, ha guadagnato la libertà da un legame coniugale violento ed esercita un mestiere, lo stesso dell'ex marito, ha una casa e una compagna. La scelta omosessuale le ha fornito lo sbocco dalla disperazione e dal dolore, finalmente è "libera di amare".

La schiva e silenziosa Albert, al contrario di Hubert, non ha mai conosciuto emozioni e sentimenti, ciò che solo dà il senso di essere, e non è mai diventata persona, è rimasta un doloroso simulacro vuoto in attesa di essere toccato da una scintilla di vita. Nel suo tentativo di esistere, proverà ad imitare la vita di Hubert speranzosa di catturare in quel modo il mistero dell'amore, di afferrare finalmente il segreto per essere vivi, come se la vita potesse essere imitata.

Nella seconda parte del film, infatti, vediamo la protagonista alle prese con la scoperta di una possibilità esistenziale alquanto distante dalla propria, un'intuizione che induce in Albert il pensiero di una potenziale uscita dal suo incerto senso di esistenza spingendola a vagheggiare anche per sé una vita come quella dell'amica gay. Facendosi più ardita, concepisce la chimera del recupero di una vita mai vissuta offrendola, con l'aiuto del suo gruzzolo segreto, ad una gio-

vane e sventata inserviente del suo stesso albergo cui indirizza una irrealistica proposta di matrimonio. Nel tentativo impossibile di proteggere dalla violenza maschile quella fragile e sventurata figura di ragazza, oggetto d'amore che si illude di aver finalmente trovato, Albert affronterà un corpo a corpo con l'amante della sua protetta. Quel gesto rappresenta il tentativo impossibile di *essere*, magari attraverso un atto tipicamente maschile, l'aggressione fisica.

Albert infatti non sa neppure immaginare come una donna aiuterebbe un'altra donna e proprio in quel goffo tentativo sarà cancellata dalla vita e anche il suo corpo raggiungerà la condizione in cui la mente è sempre stata, la non vita.

Il senso di esistere, primario fondamento di sé, passa attraverso la mediazione di uno sguardo materno che ci riconosce facendoci sentire esistenti ma per Albert, abbandonata alla nascita, quello materno è uno sguardo assente, una foto sbiadita, un volto femminile sconosciuto sotto cui è scritto Mother.

Albert Nobbs è un film intimista che non ha incontrato del tutto il favore del pubblico e della critica, forse anche per la lentezza dei ritmi e dell'azione, a mio avviso necessari per addentrarsi in una dimensione esistenziale poco rappresentabile con i fatti. La narrazione, senza annunciarlo, ci lascia esposti al vuoto angosciante di un'esistenza che cerca inutilmente il proprio senso. Glenn Close si è costruita "su misura" il personaggio di Albert, essendo sua l'idea di trasportare dal teatro al cinema questa storia di donne travestite. Padrona del suo corpo e del suo volto, si rende attrice di una modalità interpretativa minimalista, fatta di sguardi apparentemente profondi ma vuoti, di movimenti stilizzati nella loro meccanicità, di espressioni allusive e sfuggenti che fanno apparire Albert una creatura sospesa nel nulla, alla ricerca di una collocazione nella vita, ma fuori della vita.

La prosperosa Hubert potrebbe rappresentare il suo doppio dal seno opulento, un altro da sé non più inespressivo e sbiadito perché conosce ciò che Albert ignora, la vita.



Questa storia ci mostra una umanità che cerca il senso della propria esistenza e che lo trova anche imitando quella degli altri. Nella hall del Morrison's Hotel ogni giorno va in scena una piccola fiera delle vanità in cui i borghesi imitano la nobiltà, i camerieri imitano i borghesi assumendone vezzi e rituali e Albert si illude di essere vivo imitando la vita di Hubert. Nella scena del ballo in maschera mentre Mrs. Baker, datrice di lavoro di Albert, apre le danze con affettate movenze da nobildonna i variopinti ospiti dell'albergo si mostrano progressivamente senza veli, incapaci di dissimulare le proprie miserie esistenziali. Avarizia, avidità, vanità, sottendono le ipocrisie sociali impersonate per surrogare i buoni sentimenti mancanti. Tra loro la stralunata Albert in marsina, con la sua bombetta alla Charlot/Magritte, ben si presta a simboleggiare lo smarrimento legato al vuoto d'identità e alla miseria affettiva di un'esistenza solitaria. Ma se nella maschera di Charlot intuivamo la magia di un mondo infantile vitale, in quella di Albert percepiamo il deserto di un'infanzia desolata, la malinconia di un'esistenza sospesa.

“Non dovrete essere altro che quello che siete”, raccomanda l'amica Hubert al maggiordomo che vuol sapere come si fa a parlare d'amore. Ma chi è Albert? Il suo corpo femminile è disabitato e vuoto, il suo aspetto maschile è ambiguo. “Siamo entrambi travestiti da ciò che in realtà siamo. Una bella maschera!” osserva Hubert nell'emblematica passeggiata sulla spiaggia durante la quale, per una volta, vediamo le protagoniste muoversi e poi correre in abiti muliebri. Il corpo di Albert, infine vestito da donna, è qui ancor più patetico e impacciato di quello di un uomo costretto ad indossare gonnelle. Quella gustosa invenzione registica che fa interpretare a donne un travestimento da donne, ci permette di godere una memorabile performance di raffinatezza attoriale. Quella corsa verso il mare, purtroppo, preannuncia anche la tragica sorte di Albert che inciampando nelle sottane cade goffamente, così come morirà cadendo

goffamente, nel vano tentativo di difesa della sua protetta. Non c'è vita possibile per Albert. Tornano alla mente certe immagini di Tony Curtis e Jack Lemmon in *A qualcuno piace caldo*. Chi non ricorda la lapidaria battuta finale del film: “In fondo nessuno è perfetto!” sugello del diritto di esistere così come si è?

Questo diritto è ben lontano dall'esistenza di Albert che ci appare ancora più goffa e “travestita” proprio nello sforzo di adeguarsi al proprio vuoto sé corporeo.

Per sempre prigioniera di una condizione indefinita, Albert non può essere né donna né uomo perché ella è nulla.

Non stupisce, va detto, una certa freddezza di alcuni spettatori verso questa pellicola. Forse, al di là della storia e delle sue estremizzazioni, ci sentiamo sospinti a meditare sulle carenze identitarie ed emotive raccontate in questo film, carenze che non di rado incontriamo anche intorno a noi. Il vuoto dello sguardo di Albert può diventare uno specchio in cui lo spettatore, non senza difficoltà, può riflettere la propria immagine. Guardando un film ci si può identificare con eroi e antieroi, simpatici mascalzoni o vendicatori criminali, persino malfattori, molto più difficilmente col vuoto. •

Titolo originale: Albert Nobbs

Anno: 2011

Paese: Gran Bretagna, Irlanda

Regia: Rodrigo Garcia

Soggetto: George Moore

Sceneggiatura: Glenn Close, John Banville

Fotografia: Michael McDonough

Musiche: Brian Byrne

Trucco: Martial Corneville

Cast: Glenn Close, Antonia Campbell-Hughes, Mia Wasikowska, Janet McTeer, Pauline Collins, Brenda Fricker

Distribuzione in Italia: Videac-DE

LA PELLE CHE ABITO

LA FRONTIERA TRA IL MONDO ESTERNO E IL MONDO INTERNO



Beatrice Buttiglione

La pelle che abito è un film che, attraverso la lettura di vari livelli narrativi, offre diversi ed importanti spunti di riflessione. Narra la storia di Robert Ledgard, un chirurgo plastico la cui moglie muore suicida in seguito ad un incidente stradale: infatti, le numerose ustioni che sfigurano il corpo della giovane donna le rendono impossibile la guarigione anche psicologica; questo evento segna inesorabilmente la sua attività di ricerca scientifica che si polarizza proprio sulla ricostruzione della pelle, sfidando la bioetica e creando con il transgenico una pelle con la stessa sensibilità di quella umana ma molto più resistente alle aggressioni esterne. La travagliata vita di Robert viene segnata ancora dal suicidio

della figlia Norma che, già fragile per la morte della madre, impazzisce e si uccide in seguito ad un'aggressione a sfondo sessuale.

Il dolore trasforma Robert in un folle che si vendica sull'aggressore (Vicente) trasformandolo in una donna. Vicente fa da cavia umana agli esperimenti sulla pelle transgenica e nel renderlo fisicamente uguale alla sua defunta moglie, Robert cerca conforto nella vendetta, rivelando una personalità assolutamente fredda, senza scrupoli e senza alcuna morale. La trama viene arricchita di due personaggi: Marilia, la madre del medico che sarà la sua fidata complice, e Zeca, il fratello altrettanto folle e più aggressivo.

Liberamente ispirato al romanzo di Thierry Jonquet *Tarantola* presenta però delle differenze strutturali sia nella trama che nel finale. Nel romanzo, ambientato in Francia, è inesistente la sotto trama della moglie defunta del chirurgo e la sua intenzione di rendere Vicente con le stesse sembianze, non c'è il tema della pelle transgenica, si focalizza invece di più sulla vendetta e sull'assoggettamento completo della vittima. Non c'è il personaggio della madre e Zeca non è il fratello ma un amico di Vicente.

Almodóvar quindi ha voluto introdurre il tema della pelle come elemento centrale attraverso il quale la trama del film ruota e si trasforma in strumento di vendetta, facendo cambiare alla vittima l'intera pelle (quindi non solo il sesso biologico, anche se il tema identitario è ovviamente centrale nell'opera) ma anche come motivo catartico, considerando la pelle la frontiera tra noi e il mondo esterno, (come lo stesso Almodóvar la definisce nel suo blog dedicato al film).

La pelle è la nostra frontiera, determina la nostra razza e la nostra appartenenza al mondo, però nonostante questo la pelle non è l'identità. L'identità è qualcosa che sta dentro di noi, nell'anima e nessuna prigionia, nemmeno la più brutale, può modificarla. Si capisce bene nel momento in cui Vicente, disperato, si rifugia nello yoga dedicando le proprie energie alla ricerca di un posto dentro se stesso dove sentirsi libero.

Volendo cogliere ed ampliando la riflessione proposta da Almodóvar possiamo trovarci d'accordo nel definire la pelle come una frontiera tra lo psichico e il fisico, è nella pelle, infatti, che si riflettono le emozioni. Nella pelle sentiamo la paura o l'emozione (si pensi alla pelle d'oca), la timidezza (si pensi al rossore in situazioni particolari), stress e difficol-

tà (si pensi alle malattie dell'epidermide con base psicosomatica), sulla pelle il tempo e l'esperienza ci segnano, l'odore della pelle è alla base dell'attrazione fisica, della passione e della tenerezza. La pelle è l'organo del tatto che per definizione è "l'organo specifico che consente di venire a conoscenza del mondo esterno mediante il contatto" e in senso lato il tatto è la sensibilità.

Baldo Lami approfondisce il legame tra la pelle e il vissuto psichico definendo la pelle "il confine della nostra sfera individuale" ed anche il mezzo per far entrare in contatto l'esterno con l'interno. Egli sostiene che l'Io sia la pelle del nostro mentale trovandosi in contatto tra l'Es e il Super Io. Nel sostenere queste interpretazioni psicanalitiche egli si rifà all'opera di Didier Anzieu che introduce il concetto di *Io pelle*, un contenitore della vita psichica. È proprio grazie a queste spiegazioni psicanalitiche che a livello di terapia si possono ritrovare le origini delle somatizzazioni sulla pelle, ormai sempre più diffuse ed evidenti, che si manifestano in acne o psoriasi, o in pruriti che ricordano allergie senza base allergica biologica, ecc.

Un altro tema centrale del film è il tema dell'identità di genere che ovviamente trascende le sembianze fisiche.

La storia intera sembrerebbe interamente costruita per far entrare un eterosessuale nell'ottica di un *transgender*, con una trama però che non veda come protagonista un *transgender* ma una persona senza alcun problema identitario che si ritrova nella condizione di sentirsi intrappolato in un corpo non suo.

Siccome non esiste la possibilità che una persona senza problemi identitari provi quel genere di sentimento o sensazione, la storia deve essere costruita in funzione del fine, sem-





bra costruita rispondendo ad alcune domande: come un ragazzo etero potrebbe trovarsi nel corpo di una donna senza la propria volontà? Perché è stato rapito; come un rapitore potrebbe trasformare un uomo in donna senza farsi scoprire? Perché è un ricco chirurgo; perché mai dovrebbe farlo? Per vendetta.

L'autore del romanzo Thierry Jonquet non parla della pelle ma solo di vaginoplastica e cure ormonali, descrivendo la vittima come femminea di suo, ma sembra comunque una storia costruita apposta per far percepire allo spettatore la sensazione di chi si sente intrappolato in un corpo che non sente come suo e non stupisce che Almodóvar abbia scelto questo romanzo per costruire ed ampliare un film sul corpo. Interessante notare che Robert, il chirurgo, nel corso nel film viene umanizzato con il racconto di una vita costellata da tanti dolori e la negatività del suo personaggio passa in secondo piano sia per l'interpretazione di Banderas (troppo espressivo per sembrare davvero un crudele) che per la contrapposizione con un altro pazzo omicida: Zeca il fratello di Robert, che è il personaggio negativo per eccellenza, è lui il pazzo che trasmette solo violenza e crudeltà nella sua pur breve apparizione (non a caso Zeca compare travestito da tigre perché ricercato dalla Polizia e in giro solo grazie ai festeggiamenti di Carnevale).

C'è da dire che nessun personaggio è innocente ed è proprio questa varietà di personaggi particolari che rende complessivamente il film cupo.

Vicente, la vittima, (che diventerà Vera, questo è il suo nome da donna) è un personaggio centrale ed è interessante analizzare il percorso psicologico del suo "viaggio di sola andata" come lo definisce Almodóvar. La prigionia dura 6 anni, pertanto vi è un percorso che passa dalla pura disperazione dell'inizio, con tentativi di fuga, tentativi di suicidio, alla presa di coscienza e accettazione della propria condizione.

Decide infatti di imparare a vivere nella "pelle che abita" e di allearsi con il nemico data l'impossibilità di sconfiggerlo. La relazione vittima- carnefice è diversa a seconda si tratti del film o del romanzo: nel romanzo la vittima rimane com-

pletamente assoggettata al suo persecutore in quel meccanismo di "anestesia psichica" e di dissoluzione delle proprie emozioni con una totale sottomissione allo sfruttatore, com'è tipico nelle vittime ripetute di violenza sessuale, infatti, nel romanzo la vendetta è più crudele e il persecutore induce la vittima a prostituirsi.

La sottomissione raggiunge l'apice nel momento in cui la vittima investe l'aggressore di contenuti affettivi sviluppando la Sindrome di Stoccolma.

Almodóvar invece cambia questo aspetto sia nel persecutore (lo rende meno crudele e più umano, è evidente che Robert si innamora della vittima date le sembianze fisiche del suo antico amore e per questo la rispetta) che nella vittima la quale si sottomette ma solo apparentemente, piuttosto si adegua alla situazione cercando disperatamente benessere con il fine però di salvarsi, dimostrando quello che viene comunemente definito "istinto alla vita".

In conclusione possiamo definire *La pelle che abito* un film importante, da guardare almeno un paio di volte per cogliere appieno i significati e per cogliere spunti di riflessione che ognuno può personalmente rielaborare.

È ambientato a Toledo ma è avaro di paesaggi, le scenografie infatti sono prevalentemente negli interni degli ambienti, degna di nota la colonna sonora di Alberto Iglesias. •

Titolo originale: La piel que habito

Anno: 2011

Nazione: Spagna

Regia: Pedro Almodóvar

Soggetto: Thierry Jonquet (romanzo)

Sceneggiatura: Pedro Almodóvar, Augustin Almodóvar

Fotografia: José Luis Alcaine

Musiche: Alberto Iglesias

Scenografia: Antxón Gómez

Cast: Antonio Banderas, Elena Anaya, Marisa Paredes, Jan Cornet, Roberto Álamo,

Susi Sánchez

Distribuzione in Italia: Warner Bros



BODY WORLDS CORPI SOSPESI

Agostino Raff

L'impresa di Gunther von Hagens, ideatore e creatore di questa mostra itinerante presentata alle Officine Farneto di Roma, è al limite del sovrumano. Per noi destinatari medi baluginano riferimenti d'obbligo quali gli antichi Egizi, il Golem, l'utopia di Frankenstein, la tassidermia, a Napoli il leggendario Raimondo di Sangro, Principe di Sansevero (1710 – 1771) fosco astronomo filosofo e uomo d'armi, che decorò la Cappella del casato con statue prodigiose nonché due scheletri rinvolti nella rete

completa delle vene e delle arterie solidificate con un procedimento da lui inventato. Inoltre si pensi a “La Specola” nel museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, che offre una grande esposizione ceroplastica sull'anatomia umana, ispirata alle collezioni scientifiche della seicentesca Accademia del Cimento e portata all'attuale meraviglia nel 1771 per volere di Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, Granduca di Toscana. Nella Specola, accanto ad opere travolgenti come *La*



Peste, Il Sepolcro, Trionfo del Tempo del siciliano Giulio Gaetano Zumbo, si ha l'altissimo artigianato delle ricostruzioni anatomiche in cera colorata, un iperrealismo che – visti i tempi – costituiva la via più lunga per rendere pubblici i reperti. Laddove nella mostra *Body Worlds* la nostra civiltà sceglie la via più breve utilizzando la fonte stessa del tema scientifico, cioè il cadavere trattato e fissato.

Body Worlds chiede all'attonito visitatore una forma di rispetto non codificabile, un rispetto comandato che si fa "metafisico", infine non spontaneo. Le pose sportive e disinvolte dei cadaveri, i sorrisi astrali, le pupille (finte, almeno quelle!) la sequenza ironico-macabra delle dissezioni degli esplosi dei corpi fin nei più sottili particolari impongono questo evento scientifico e irripetibile ad una zona finora inesplorata della nostra emotività: percepire l'effimero (del corpo dopo la morte) prolungato da un sortilegio che comunque di quel corpo non garantisce

ugualmente la sperata eternità...

E' "più eterna" la polvere cosmica che siamo, piuttosto che la forma di un io temporaneo impostoci dai genitori e qui spettacolarmente – e forse crudelmente – esibito *bloccato* dopo il tempo di scadenza.

Gli interrogativi etici di chi guarda – rimovibili solo visitando un'ipotetica parallela "mostra fantasma" della presente, che ne fosse un rigoroso innocente calco in materiale sintetico – vengono progettualmente sedati da tre potentissime dichiarazioni di intenti dell'ideatore:

- a) l'apoteosi scientifica del nostro miracolo corporeo elettrico fisiologico neuronico anatomico esposto dal macro al micro con inarrivabile virtuosismo e come impresa altamente didattica
- b) l'esaltazione dell'inerente doverosa *salute* di questo congegno inaudito di ignota provenienza, salute da controllare e sollecitare nell'arco vitale fino al possibile
- c) l'utilizzo ossia la "plastinazione" (neologismo bastardo)



del corpo morto, che venga preventivamente richiesta dal soggetto in vita mediante testamento. (Gli animali altrove ampiamente plastinati dal Dr. von Hagens non hanno potuto disporre di questa scelta). Può dunque esserci gradito far persistere – sia pure nell’anonimato - il proprio *unicum* fisionomico, ancorché esausto, come dono alla Scienza.

Della profonda emozione di questa mostra resta nello spettatore un distillato amaro ma esemplare: la protagonista grandiosa di questo coloratissimo carosello funerario montato per celebrarla è la Vita Assente. E siamo presi dalla nostalgia di Lei, di quel palpito che manca e che va immaginato con fervore in quei corpi-simulacro, inverosimili sedi sfrattate di passioni amori gioie sofferenze abitudini e piccoli rituali; ora manichini anonimi atteggiati al beffardo.

Allora a voi, fratelli nel creato che come noi un giorno foste animati a lungo dall’impulso elettrico cardiaco del nodo seno-atriale – lo start più misterioso della Vita trasmessa - un caro saluto, con discrezione. Senza (impossibili) lagrime. •



L'ARTE SI FA CARNE

GINA PANE

Maria Grazia Vassallo

Gina Pane, scomparsa nel 1990 a soli cinquantuno anni, è per lo più nota al pubblico per il clamore suscitato da certe sue cruente azioni performative degli anni '70, in cui saliva a piedi nudi su una scala con pioli chiodati, si tagliuzzava con una lametta, si infilava spine di rose nell'avambraccio, spegneva il fuoco con mani e piedi, e la lista potrebbe continuare. Il Mart di Rovereto le ha recentemente dedicato una illuminante retrospettiva, che consente di abbracciare con uno sguardo d'insieme l'intera produzione di questa artista franco-italiana, il cui percorso di ricerca esprime una costante interrogazione sul corpo.

Esponente della prima generazione della *Body-Art*, Gina Pane è tra quegli artisti che nel contesto più generale dei

rivolgimenti culturali e sociali degli anni '70, radicalizzarono fino alle estreme conseguenze la sovrapposizione arte/vita. Se si vuole fare arte del proprio vissuto, quale tela e tavolozza migliore del proprio corpo, l'*embodied self* ove il vissuto si incarna? E se l'arte è anche una forma di conoscenza, conoscere se stessi attraverso un'"arte carnale" significa assumere su di sé tutte le percezioni, sensazioni, affetti ed esperienze che si danno nel corpo e con il corpo, laddove, come Freud affermò, l'Io è primariamente un Io-corpo. Questi artisti fecero del proprio corpo fisico la materia viva e senziente con cui e su cui lavorare: esso andò ad incarnare il *corpus* di una ricerca artistica che si esprimeva in pratiche estreme di esplorazione dei limiti e delle possibi-

lità dell'umana finitezza. Sottoposero il loro corpo – a proprio rischio e pericolo – ad esperienze spesso violente e dolorose, che suscitavano negli spettatori turbamento, ripulsa, eccitazione. Nell'immediatezza della *performance*, utilizzando il corpo come “oggetto” artistico, direi che ne fecero un attivatore di intersoggettività che annullava la distanza comunicativa con l'altro, proponendolo come luogo di scambio di sollecitazioni emotive ed empatiche, di identificazioni proiettive tra artista e fruitore.

Nel tradizionale mondo rarefatto dell'esperienza estetica, o in quello dell'arte pop di quegli anni con la sua celebrazione/denuncia della merce e del mercato – per non parlare della nuova “civiltà” delle immagini compiacenti, soporifere, manipolatorie, con cui l'universo mediatico stava vittoriosamente conquistando le coscienze e l'immaginario – questi primi *body-artist* irrupero provocatoriamente e scandalosamente, mostrando il rimosso e l'inguardabile: la ferita, il sangue, il dolore, l'angoscia e il terrore della violenza e della morte.

Lea Vergine scrisse di loro: “...vogliono provare tutte le possibilità che ci sono date di conoscerci per mezzo del corpo e della sua perlustrazione. La messa a nudo di questo diventa l'estremo tentativo per conquistare il diritto di metterci al mondo di nuovo. Le esperienze sono il più delle volte autentiche e, quindi, dolorose e crudeli”. Vergine era ben consapevole – e lo scrive – che l'uso del corpo come linguaggio dell'arte poteva facilmente offrirsi a letture qualunquisticamente riduttive, che di fronte alla carica disturbante e perturbante delle operazioni messe in atto si arrestassero esclusivamente ad evidenziarne la dimensione psicopatologica – psicotica o perversamente sadomasochistica, voyeuristica, feticistica, e via di questo passo. Oltre la patologia e il sensazionalismo – pur presenti nella *Body Art* – proviamo dunque ad accennare anche ad altri percorsi di riflessione.

Molto spesso, gli artisti che hanno scelto questo linguaggio espressivo, lo hanno declinato investendo le azioni performative di un significato di ritualità sacrale, e riproponendo in qualche modo l'idea romantica dell'artista come vittima sacrificale, o profeta, sciamano, sacerdote, investito del compito di aprire le coscienze alla rivelazione di una dimensione altra – sia essa magico-esoterica, o religiosa in senso spirituale o animistico. Penso a Joseph Beuys, ma anche alle *performances* di Marina Abramovich, che fin dagli anni '70 sono state intese come prove di resistenza al dolore e alla paura, e sempre più sono andate ad inserirsi nel contesto del suo interesse per liberare e imbrigliare le energie naturali e cosmiche

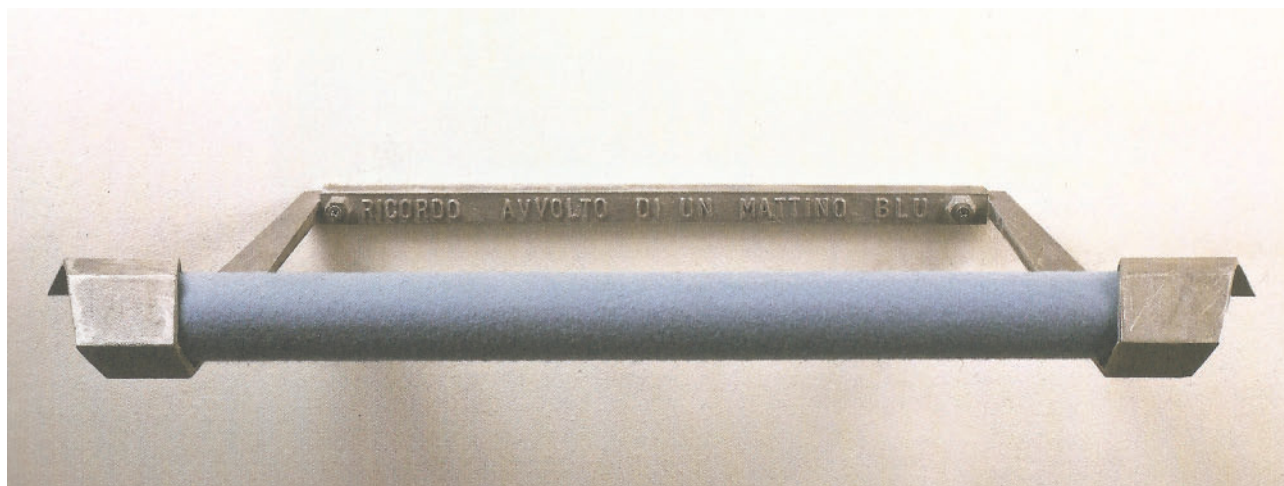
identificate con lo stesso corpo umano, alla stregua degli esercizi a cui si sottopongono i monaci orientali per risvegliare la forza primitiva di Kundalini, la primordiale divinità-serpente¹. E vengono in mente anche le prime *performances* di Orlan, quelle precedenti alla serie degli anni '90 degli interventi chirurgici in diretta, di cui metterà in vendita come reliquie brandelli di pelle incorniciati. Nelle azioni sessualmente provocatorie degli anni '70, Orlan si autorappresentava come Santa Orlan, presentandosi avvolta in plastici drappaggi che richiamano l'iconografia religiosa della Madonna o della Santa Teresa del Bernini, per denunciare la scissione dell'immagine femminile in madonna/puttana.

Sempre nell'ambito della *Body Art* di prima generazione, enorme scandalo e accusa di blasfemia accompagnarono le sconvolgenti azioni degli Azionisti Viennesi, che soprattutto nelle *performances* di Hermann Nitsch, assumevano l'immaginario della liturgia cristiana e della Croce combinandolo con quello orgiastico del baccanale dionisiaco, mettendo dunque in scena il tema comune del sacrificio/morte/resurrezione, con un intento catartico e di denuncia verso una società che gli Azionisti definivano “clericofascista”.

Il dolore e la sofferenza – l'autodistruttività - messe in scena ritualmente come strategia per perdere coscienza di sé e ritrovarsi, per morire e rinascere, possono essere ulteriormente illuminate dalle considerazioni di René Girard sulla connessione tra violenza/sacrificio/sacro, nell'ottica del suo approccio alla religione da un vertice antropologico-culturale. Secondo Girard, il sacrificio rituale del capro espiatorio sarebbe fondato sulla sostituzione, e mirerebbe ad allontanare la violenza da coloro che si intende proteggere, ossia gli altri membri della comunità. In questa prospettiva, la violenza rituale officiata sulla vittima sacrificale – che si immola al posto degli altri – è considerata “buona” in quanto necessaria alla salvezza del gruppo umano.

“Il corpo è diventato uno spazio per soffrire, per sentire tutto il complesso dell'emotività, della paura, dell'angoscia”, dichiarava Gina Pane in un'intervista del 1976.

Il corpo è infatti il luogo delle emozioni e dei sentimenti, delle esperienze e delle memorie, e riscrivere il corpo con segni e cicatrici significa anche usarlo come supporto per incidervi la propria storia emotiva; o meglio, attraverso rituali di autolesione è come se questa storia venisse fatta affiorare in superficie, dando concreta rappresentazione a ferite e lacerazioni psichiche presentificate e “tatuare” indelebilmente sulla pelle, quasi come unico modo per riviverle e non dimenticarle.





Esternalizzare, portare all'esterno ciò che è interno, dare visibilità a ciò che è nascosto, rendere materiale ciò che è immateriale: fanno riflettere due opere di Pane, che precedono la fase dei lavori con e sul corpo. La prima è *Dessin verrouillé* (1968), una malandata scatola d'acciaio, un metallico involucro sigillato, impenetrabile custode di qualcosa forse prezioso e importante, destinato a rimanere nascosto e sconosciuto a meno di non forzare con violenza il rigido contenitore. L'altra opera è *Ricordo di un mattino blu* (1969), un feltro blu arrotolato e tenuto tra due sbarre di alluminio, con il titolo in italiano inciso sul supporto. Anche qui si dice di qualcosa – il ricordo, la memoria dell'esperienza trascorsa – che risulta nascosto, questa volta rivestito del colore spirituale per eccellenza e protetto da un involucro/tessuto non freddo come era il metallo della scatola (il feltro si associa forse all'infanzia e al padre italiano dell'artista, che era un accordatore di pianoforti). Per accedere ad un sentire perduto e inaccessibile, occorre che l'involucro che isola e imprigiona venga lacerato.

La ricerca espressiva di Gina Pane risulta sorretta da un profondissimo bisogno di comunicare, di entrare in contatto, di aprirsi all'altro. Senza pubblico, tra il '68 e il '70, realizzò delle azioni ambientali minime sul paesaggio, delle interazioni tra il suo corpo e gli elementi naturali, di cui rimane testimonianza fotografica. Questi interventi consistevano nello spostare delle pietre da una zona buia ad una illuminata; scavare una buca nella terra a mani nude, e con lo specchio farvi penetrare un raggio di sole; e seminare, mescolare latte e terra, oppure aderire con il proprio corpo alla terra, ad una roccia, fin quasi a fondersi con esse; o collocarsi in piedi sulla linea dell'orizzonte tra il cielo e la terra – il corpo come segno di appartenenza, di equilibrio, di mediazione sacra tra i due elementi. L'attenzione etica alla madre terra, al di là della denuncia sociale e politica contro ciò che ne minaccia vita e fertilità, per Pane sembra esprimere il bisogno di stabilire un intimo contatto con l'elemento primordiale.

Aprirsi all'altro, da un certo momento in poi passerà per il

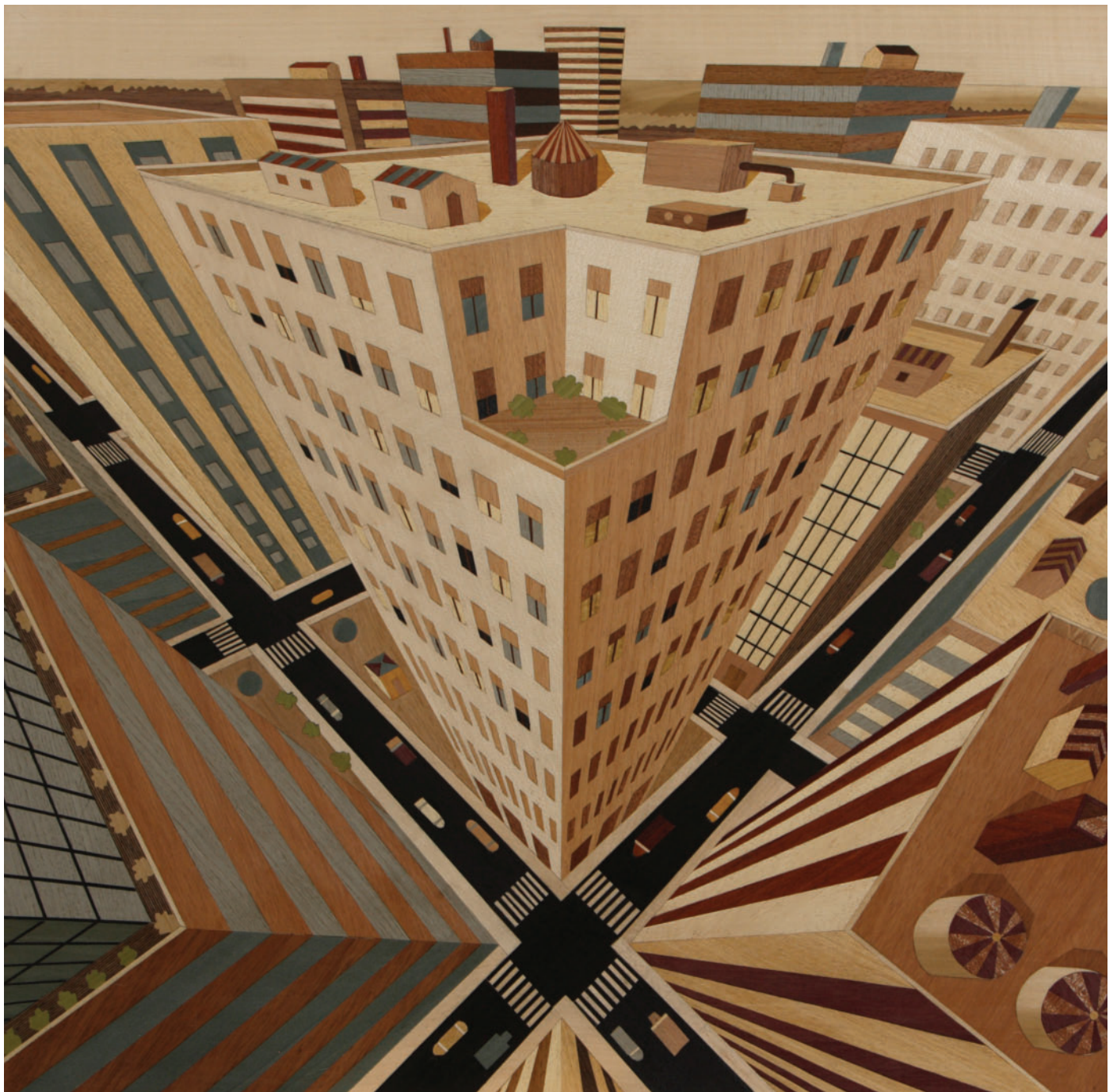
dolore e la ferita che Pane si autoinfligge di fronte ad un pubblico, con cui cercherà la comunione smuovendolo intenzionalmente ad una esperienza emotiva autentica, di empatia con la sua sofferenza. La consapevolezza della necessità, per lei, di questo passaggio, è documentata da un lavoro di spietata evidenza: *Blessure theorique*, del 1970, dove non è più il foglio di carta, o la terra, che devono essere incisi, ma la sua stessa pelle.

Per inciso molte concettualizzazioni psicoanalitiche assumono la metafora della pelle per riferirsi allo strutturarsi dei processi mentali precoci – pelle come involucro fisico che genera e supporta un involucro psichico; pelle che tiene insieme parti di sé ancora prive di coesione; Io-pelle come fantasia di “pelle comune”/interfaccia madre-bambino, che potrà recar tracce della loro separazione e differenziazione in termini di fantasie di pelle “lacerata, flagellata, tumefatta”.

E aggiungerei che dissolvere i confini della soggettività per aprirsi all'unità con l'altro e l'infinito è proprio dell'essenza del sacro, nel senso di quel “sentimento oceanico”, - l'essere in O di Bion – che Freud riteneva costitutivo dell'esperienza religiosa o mistica e radicato nella psicosensorialità della primitiva esperienza del corpo materno.

Il corpo smaterializzato dei santi martiri, sostituto simbolico del corpo dell'artista, sarà oggetto degli ultimi lavori di Pane, installazioni che celebrano i corpi ove la morte per martirio è gesto d'amore per l'altro. E quanto ciò fosse intrinseco al suo fare artistico è rivelato da queste parole: “È a voi che mi rivolgo perché siete voi questa unità del mio lavoro: l'altro [...]. Il corpo ha un ruolo fondamentale nel noi [...]. Se apro il mio corpo affinché voi possiate guardarci il mio sangue, è per amore vostro: l'altro. Ecco perché tengo alla presenza delle mie azioni”.

¹ Significativamente, a partire dagli anni '90, all'inizio delle sue *performances* Abramovich si è spesso presentata ieraticamente a seno nudo e con un serpente vivo in ciascuna mano.



FRANCESCO LAZZAR

MAGIE DELL'INTARSIO

Gabriella Tiberti e Pia De Silvestris

Fino al '500 la pittura su tela e l'intarsio erano espressioni paritetiche di quel linguaggio dell'arte che tanto lustro ha donato al nostro paese. L'importanza della produzione artistica di Francesco Lazzar sta proprio nel recupero a tutto campo di una attività artistica così pregnante e radicata nella nostra cultura, declinandola in modo originale e contemporaneo. Il legno è un materiale vivo, caldo, si tocca, si

accarezza e, attraverso il tatto, si percepisce un calore che attinge a sfere emozionali profonde; la trasmissione di una sensualità corporea, intrinseca nel gesto e nella materia.

Il legno sollecita tutte e cinque i sensi: si osserva il gioco delle venature, i vortici attorno ai nodi, si annusa il profumo profuso dalle diverse essenze. Il senso dell'udito viene coinvolto dalle vibrazioni delle diverse fragranze, fino a



trasmettere emozioni che sollecitano, anche attraverso il colore, il senso del gusto.

Insomma l'esaltazione delle emozioni più profonde, che toccano i cinque sensi, fa sì che la percezione visiva diventi un insieme di corporeità trascendenti il contesto ed il tempo: si coglie una dimensione spazio-tempo "altra" che permette la continuità nella tradizione dei grandi maestri del '400 e '500.

Le scienze, tra cui soprattutto la matematica, la prospettiva e il delicato e sottile intreccio tra il vero e la sua rappresentazione sono a fondamento di gran parte della produzione artistica del Rinascimento (Luca Pacioli, Dürer, Paolo Uccello, Piero Della Francesca...)

L'esaltazione della conoscenza attraverso l'interpretazione sensoriale acuisce e valorizza i messaggi dell'inconscio (*Isole di memoria*, presentato a S.Vito di Cadore, Palazzo dei Congressi, 2007) in una fantasmagoria di energie determinate dall'intreccio delle linee, dalla trasparenza e nello stesso tempo dai vincoli che la materia impone. Si vuole evadere dalla gabbia – prigionia, ma la ragnatela protegge i corpi isolandoli dal mondo esterno e rendendoli quasi impenetrabili alle sollecitazioni del mondo esterno. (*Anelito*, presentato a S. Donato Milanese, Palazzo comunale, 2012).

Francesco Lazzar è un artista che si collega alla grande arte dell'intarsio che dalle arti egizie ed arabe arriva fino al Rinascimento italiano.

L'arte di Francesco Lazzar parte dall'intarsio pittorico e si congiunge ad esso per esprimere il mondo contemporaneo con una sorprendente genialità. Il patrimonio scientifico e matematico, acquisito attraverso studi specifici, è presente nei suoi quadri, che ripercorrono non solo le intuizioni di tutte le avanguardie artistiche del '900, ma che rivisitano anche le grandi tematiche del '500 come la prospettiva, i punti di fuga, i giochi matematici in una cornice di rinnovata intensità.

Questo artista ha recuperato, attraverso una puntigliosa ricerca, che affonda le radici nel passato, un modo di esprimersi che dopo il '500 era stato sottovalutato. Il Vasari infatti ne relega il contributo ad una forma di arte minore anticipando la decadenza dell'intarsio pittorico nel suo libro *Le vite* (1540 – 1568).

La creatività di Francesco Lazzar quindi si esprime nel saper collegare le piccole tarsie costruendo un pensiero che parte dalla metafisica (De Chirico, Carrà) per giungere fino al dolore esistenziale, che coniuga il calore del legno ad una raffigurazione che va al di là del corporeo. "I grattacieli che sovrastano l'uomo e che finiranno forse con il travolgerlo completamente" rappresentano un tema importante della ricerca di Lazzar che percepisce nella complessità del sistema sociale moderno un'ansia angosciata prefigurando un mondo freddo e senza futuro. (*La finestra rossa*, presentato al Lingotto di Torino, 2006).

Francesco Lazzar in una intervista a lui dedicata sostiene



che “gli alberi ed il legno hanno sempre suscitato in me grande fascino”. Nella prima *Elegia duinese* Rilke scrive: “Ci resta, forse, / un albero, là sul pendio, / da rivedere ogni giorno...”.

Questo ricordo dell’artista ci fa pensare che sicuramente la magia del legno ha rappresentato un significato protettivo presente fin dalla sua infanzia. Il mezzo usato dall’artista, la matericità del legno, è comparabile alla manualità del pittore nel momento in cui usa i pennelli.

La rappresentazione pittorica dell’ideazione artistica, in questo contesto, non ammette errori, non si può con una sapiente pennellata correggere e rivedere la luce per esempio o la profondità dell’immagine. Qui la trasposizione dell’idea alla matericità del mezzo deve essere la perfetta visione della complessità costruttiva.

E’ nel recupero delle tre antiche tecniche di costruzione del quadro pittorico che l’artista trae sostegno e linfa per la realizzazione materiale dell’intuizione poetica.

Nell’intervista curata da Marcella Delle Donne a Francesco Lazzar (*L’arte dell’intarsio pittorico*) l’artista racconta se stesso e la storia dell’intarsio: “Dal punto di vista della tecnica, dobbiamo riallacciarci alla teoria classica. Tra le principali tecniche c’è la tarsia *certosina*, che consiste nel prendere un pannello massiccio di legno, farci un incavo, e su quell’incavo si vanno ad inserire nuovi elementi di colore diverso, e così si crea una figura. Questa tecnica si chiama *certosina* ed è diventata oggi sinonimo di pazienza. C’è un altro tipo di tecnica, la quale viene usata massimamente da tutti gli intarsiatori. È la tecnica di incastro: con questo sistema, si usa sovrapporre due o tre legni di colore diverso, si tagliano in maniera tale che, per contrapposizione bianco su nero, nero su bianco, si ricompone il disegno. C’è

una terza tecnica con cui si producono i famosi *toppi*. *Toppo* è un nome poco conosciuto, ma un tempo era molto noto, soprattutto nel Cinquecento. Aiutava gli intarsiatori nel loro lavoro. Il *Toppo* consiste in una tecnica di preindustrializzazione del lavoro dell’intarsiatore. A Firenze, alla fine del 1400 c’erano numerose botteghe artigiane. Un viaggiatore ne conta addirittura più di ottanta. In queste botteghe venivano assemblate e incollate strisce di colori diversi, che venivano adoperate per ornare le tarsie pittoriche. Queste sono le tecniche fondamentali; in ogni modo, la tecnica è diversa a seconda di quello che l’intarsiatore deve fare. Nel mio lavoro spesso mi trovo ad inventare una tecnica nuova, funzionale all’opera che devo realizzare. Si tratta di una ricerca interessante, perché non puoi mai fare affidamento su ciò che hai fatto in precedenza e devi sempre inventare qualcosa di nuovo”.

La produzione pittorica di Lazzar è molto vasta e ci propone diversi filoni di ricerca, taluni sconcertanti, ossessivi attraverso il ribaltamento dei canoni classici e punti di vista improbabili (*Prigione e libertà*, presentato a Roma, Galleria Baldissera, 2007), altri in sinergia e continuità con il passato, riproponendo rassicuranti e rigorosi spazi geometrici, il tutto reinterpretato in modo tale da rendere lo spettatore protagonista di un conflitto tra rigore formale e fantasia emozionale.

Le suggestioni che le opere di Lazzar provocano investono dimensioni oniriche, intricate costruzioni ed oppressioni tipiche del sogno, rappresentazioni senza tempo e fuori dal tempo che prefigurano un prima ed un poi: risonanze ancestrali, vite vissute e ancora da vivere (*Divergenze emozionali*, presentato alla Fondazione Benetton di Treviso, 2012). •



GIOVANNI PAPI

TRA MATERIA E SPIRITO

Carlo Fabrizio Carli

Personalità inquieta e versatile, Giovanni Papi ha spaziato tra discipline diverse, senza disperdersi e senza perdere il filo, attenendosi a quella prioritaria direzione di rotta che è per lui “la sacralità di ciò che abita la nostra abitudine di vivere”.

Artista visivo, organizzatore e curatore di mostre prestigiose (mi limito a ricordare la lunga collaborazione con il Festival dei Due Mondi a Spoleto), docente e storico scrupoloso, Papi è anche autore di volumi di alto pregio scientifico (ricordo quelli su Aprilia, “città di fondazione” e sulla battaglia rinascimentale di Campomorto), nonché cultore di archeologia

laziale e architetto: una poliedricità che richiama alla memoria l’apertura intellettuale che costituiva circostanza abituale in altre età, meno settoriali e parcellizzate della nostra. A ciò si aggiunge l’attività espositiva, in Italia - registrata da critici, come Enzo Bilardello e Vittorio Sgarbi, e marcata da una fitta sequenza di mostre personali e collettive, tra le quali vanno annoverate la X Quadriennale di Roma del 1975 e, nel 2011, la partecipazione al Padiglione italiano dell’ultima Biennale di Venezia - in Europa e anche in estremo oriente, a Singapore, soggiorno operativo, quest’ultimo, che ha lascia-



to tracce significative nel lavoro di Papi. Nella produzione degli ultimi anni, Papi spazia da interventi di tipo installativo e d'impronta concettuale, che hanno costituito la matrice originaria del suo lavoro, a un'operatività tridimensionale dalla valenza propriamente plastico-scultorea come i rilievi in gesso dipinto, realizzati per un grande albergo di Singapore. Anche nelle tele più recenti, eseguite tanto nella città asiatica che a Roma (2007 – 2011), le composizioni sagomate si aprono alla forza tutta gestuale, sintetica ed espressionistica della pennellata. Si scorge in tale contesto l'adesione alle preziosità cromatiche e a un'attitudine tipicamente orientali, coltivate mediante lo studio delle incisioni giapponesi e della calligrafia (fonte ispiratrice di tanta pittura segnica occidentale). Disposizione spinta talvolta fino all'impiego di tecniche e materiali come le chine e curiosi pennelli dalle lunghe

barbe, adatti a larghe stesure di colore e propri della tradizione pittorica nipponica. In effetti, è proprio nell'attività pittorico-scultorea che l'artista romano mostra "inclinazioni opposte, ora puriste, di un ascetismo tanto casto da apparire immateriale, ora talmente fisico da richiamare le feste pagane" (Enzo Bilardello).

In questo modo, proprio a un repertorio purista di forme, seppure vivificato da cromie vivacissime, si riconducono i citati rilievi dell'albergo di Singapore che, pur essendo modellati in gesso e destinati ad ambientazioni d'interni, "tradiscono il fascino della scultura monumentale" come ha ben individuato Cecilia Casorati. Anche *Il Filo delle Piume Azzurre* - installazione ambientale ideata per la chiesa di S. Anna in occasione dell'esposizione personale presso la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea della Repubblica di San



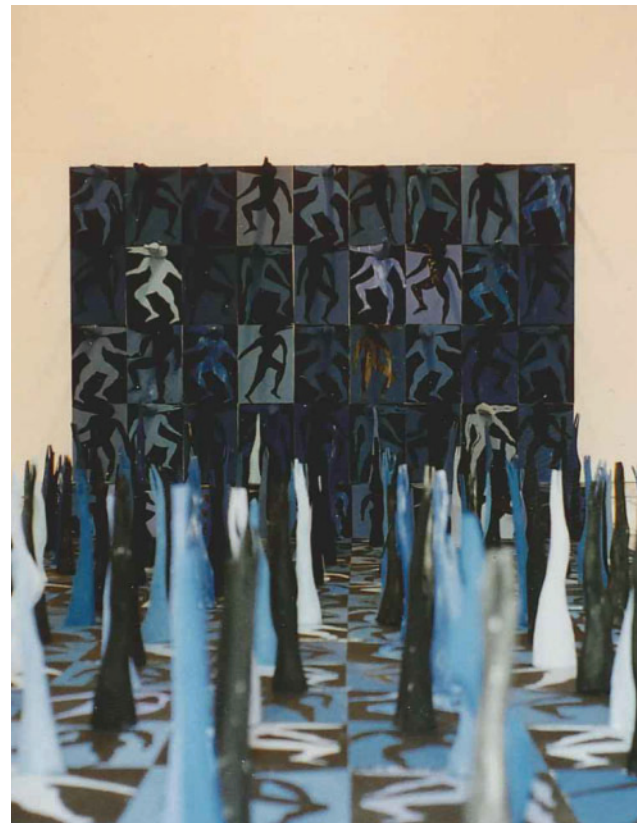
Marino - mostra il carattere della monumentalità nello sviluppo ritmico delle sagome umane stilizzate, nelle diverse tonalità di azzurro e nero, e nella selva di elementi “che si ergono dal corpo delle figure, come protesi in poliuretano, un materiale plastico che mette a contrasto il suggerimento d’antico con la rigida e anchilosata tecnologia contemporanea” (Bilardello).

Su un versante espressionistico, incandescente, tutto dionisiaco, improntato a violenti contrasti di rossi e di neri, si attestano i grandi quadri di qualche anno addietro. Fortemente dinamicizzati, grazie anche alla loro forma romboidale, questi dipinti costituiscono il contesto della ricerca in direzione del segno e del gesto, che consente all’artista - il cui innesto vitale affonda precipuamente nella *tradizione del moderno* propria dell’arte italiana della seconda metà del XX secolo, in particolare con i grandi nomi di Burri, di Fontana, di Novelli (giusta, per quest’ultimo, la diagnosi di Vittorio Sgarbi, che evocava, a proposito del lavoro di Papi, anche il nome di Twombly) - di recepire, come si è già accennato, molti suggerimenti dalla ben nota tradizione del sintetismo estremo-orientale in fatto di scrittura. Talvolta, poi, improntati da un andamento sinuoso e metamorfico, essi interpretano stimoli e suggestioni, declinati in direzione esplicitamente informale.

Un’altra produzione, di tele e carte, in cui si è concretizzato il lavoro di Papi, *Reverberations - Riverberi*, sottolinea già nel titolo l’importanza retinica della luce, del riflesso, del bagliore e dell’abbaglio luminosi. Anche qui, in una sorta di riscontro dialettico, la definizione di profili geometrizzati si associa, vera e propria *coincidentia oppositorum*, a zone di pittura di andamento (in quanto fortemente dinamicizzato) orfico, epifanico, talvolta perfino concitato quanto marcato da pulsioni emozionali. Nel più recente ciclo produttivo, la sua ricerca estetica si è ispirata alle suggestive e misteriche “montagne nere” o “montagne sacre” che sembrano esprimere una idea dell’Assoluto e che non rimandano a vedute ambientali ma a visioni di paesaggi interiori, come l’artista ha ben rappresentato nella mostra *Prata Caelestia*. E’ ispirandosi a questo circuito, iscritto tra cielo e terra, che Papi dà vita al grande progetto *Gradus ad Parnassum* sulle vie sacre dei tracciati antichi, proponendo di rilasticare i tratti mancanti

con basoli trasparenti con inclusione di petali di rose, in maniera, come cita la Francesca Pietracci, che essi stessi riappaiono magicamente trasformati spuntando dall’oblio.

Due anime, quelle dell’artista, a prima vista fortemente differenziate e perfino apparentemente in reciproco conflitto: ma in arte (come, a ben vedere, nella vita) non è poi né isolato né scandaloso il manifestarsi contemporaneo, e magari l’associarsi, di polarità di valenza discordante. Circostanza che, appunto, volle rammentare Pietro Consagra al giovanissimo Papi che, in visita al celebre scultore e affascinato dal grande studio, vera arca delle meraviglie, andava esponendo al maestro i suoi scrupoli al riguardo. •





LE MANI ADDOSSO

Barbara Massimilla

“Ma io chi sono? Dove sono? Chi sembro? Che posso fare? Mani materne, mani matrigne, mani benedette, mani maledette, mani necessarie, mani indispensabili!

Mani! Mani! Inconsapevoli mani da cui spesso mi sento come scancellata, che dal mio corpo leggono i bisogni, mai i desideri...”

Paola Nepi *Le Mani addosso*, edizioni della Meridiana, Firenze, 2012

“Quando Paola tempo fa mi fece leggere il monologo appena scritto e mi propose di curare la messa in scena, da subito è stata una vera gioia. Poi rileggendolo, pur trovando il testo bellissimo, mi resi conto anche delle difficoltà. Volevo, essendo amico di Paola da sempre, poter rendere la ricchezza della sua esperienza, trasformarla in immagini. Dapprima tentai attraverso le foto bellissime di lei ragazza, della sua famiglia, poi casualmente fui catturato dalle note

scritte sul retro di ognuna di queste. Erano note semplici, scritte di getto, che restituivano tracce che qua e là ritrovavo nel flusso di ricordi nel monologo. Ho cominciato allora a fotografarle, a sovrapporle, con l’idea di creare una trama scura, fitta di segni che lentamente si dipanava con il ritmo del testo”.

Da qui l’idea delle proiezioni – realizzate insieme a Massimo Carroccia – un involucro leggero attorno al letto coperto da un enorme lenzuolo che invade l’intero spazio scenico, il mondo attorno al letto, suoni, immagini e ricordi che si fondono e si confondono in esso.

Insieme alle immagini, il suono del respiratore, come un metronomo, scandisce il tempo e legandosi alla musica accompagna il flusso delle parole.

Con l’attrice Lorella Serni, si è scelta la strada, forse inizialmente la più difficile, di una recitazione che restituisse la condizione fisica di immobilità contrapposta al movi-



mento agile della mente e delle parole di Paola, facendole vibrare in una cassa armonica come “la musica segreta che accompagna i sogni e le emozioni”. Dalle parole di Tiziano Trevisiol, regista che ha curato il progetto e la rappresentazione teatrale ispirati al libro di Paola Nepi, s’intuisce quanto la narrazione del dolore legata all’immobilità del corpo dovuta alla distrofia muscolare, possa aver provocato un coinvolgimento profondo in tutti quelli che hanno partecipato alla realizzazione dell’opera.

In un passaggio dello spettacolo sulle note della *Passione secondo Matteo* di Bach s’imprime a fuoco la voce dell’attrice più che mai autentica nella sua forzata staticità fisica. Suoni potenti immersi in una scena-simbolo: l’immagine corporea fissa e pulsante... mentre intorno ruotano schegge di mondo. Un set-visuale che emana sacralità e pudore. “L’idea dello spettacolo – dice Trevisiol – nasce per mettere a disposizione la storia di Paola Nepi, e sensibilizzare le istituzioni mediche sulla qualità della cura. Chi assiste i malati non ha spesso la preparazione né tecnica, né psicologica. E’ importante farsi carico del dolore degli altri ascoltando il punto di vista di un malato che viene manipolato dalle mani degli altri, che percepisce sulla propria pelle qualsiasi sfumatura”.

Nel film *Amour* di Haneke è una problematica che viene toccata quando il corpo della protagonista è ridotto a quello di “una bambola spezzata” mentre la badante la pettina con brutalità. *Lo scafandro e la farfalla* di Julian Schnabel sembra ancor più vicino a *Le Mani addosso*. Entrambe sono opere autobiografiche. Vite ridotte all’immobilità ma abitate da menti vive e creative. Resistono miracolosamente per la forza interiore e il desiderio di stare al mondo, malgrado tutto.

“Trasformare il dolore in grazia”, l’intento del regista Trevisiol. Si percepisce bene questa grazia mentre scorrono le foto dell’album della famiglia d’origine sulle musiche di

Piazzolla. Immagini di quando ancora appariva tutto leggero e c’era una parvenza di normalità. “Da questa scrittura visiva/biografica nasce lo spettacolo costellato di simboli: dalla gabbia-busto che racchiudeva il suo corpicino di bambina sino all’amata scrittura, le parole che volano leggere, che diventano il suo corpo stesso. L’idea delle scritte, tratte dal retro delle fotografie, era di sovrapporre componendole in una sorta di cielo stellato, anche il busto che la conteneva a otto anni è l’effetto di un’elaborazione visuale. I segni fanno da sfondo nello spettacolo e si schiariscono man mano, dal buio profondo di quegli strati la scrittura diventa luce. Attorno al letto è come se prendessero corpo le fantasie e i ricordi. La parola si dipana intorno al corpo immobile dell’attrice. L’esperienza condivisa con Paola mi ha permesso d’immergermi nella sua storia, nella sua vita.

Ho intenzione in futuro di realizzare un video, da allegare al libro nelle sue successive edizioni, sto pensando anche a un radiodramma”. L’aspetto emozionante è che attraverso la prosa poetica di Paola Nepi, una vitalità mentale profonda s’incarna nel movimento delle parole, la scrittura diventa corpo, oltrepassa ogni immobilità, ogni limite. •

La prima nazionale dello spettacolo teatrale *Le mani addosso* dall’omonimo libro di Paola Nepi è stata rappresentata il 10 marzo 2012 presso il Teatro Comunale di Cavriglia in Toscana.

Il monologo recitato da Lorella Serni. Regia e progetto visivo: Tiziano Trevisiol. Foto-video e assistenza alla regia: Massimo Carroccia. Disegno luci: Lorenzo Travaglini. Elaborazione suoni: Valentino Coppi.

Link del video dello spettacolo:

www.youtube.com/watch?v=Nu870kZH9LA

www.youtube.com/watch?v=IrWdf2SNlxc

www.youtube.com/watch?v=LFI22kEaISg&feature=relmfu

www.youtube.com/watch?v=L3c7wcuPfOU

CORPI NEL DELIRIO SI PUÒ DISFARE?



Maria Lucchi

Scrivendo Sigmund Freud, parafrasando Shakespeare, che “l’arte avvicina ad una quantità di cose fra cielo e terra, che la nostra filosofia neppure sospetta” (Freud 1906). E’ attingendo alla propria esperienza professionale che, una ventina di anni fa, un regista e un attore in visita per caso alle Cooperative terapeutiche dell’allora Ospedale Psichiatrico di Guidonia, seppero subito attirare a sé quel gruppo di pazienti con i quali avrebbero, dopo pochi giorni, iniziato a girare un film documentario. Il documentario *Raggi nelle tenebre* ancora oggi è una toccante testimonianza di un’esperienza diventata esempio di strumento terapeutico per numerose cooperative nate successivamente nel nord Italia.

Ero lì quel giorno, frequentatrice da qualche anno degli spazi extramancomiali aperti dallo psicoanalista Ezio Maria Izzo per dare ai ricoverati un’opportunità di cura attraverso lo strumento del lavoro protetto, un lavoro simile al gioco ideato per riaprirli alla creatività. Offrendo un nuovo inizio a quelle esistenze interrotte non solo dalla malattia, ma anche dalla segregante condizione della manicomializzazione, l’equipe dello psi-

chiatra-psicanalista aveva organizzato, alla fine degli anni ‘70, due cooperative terapeutiche. Conquistata presto una fiducia reciproca, alcuni pazienti si strinsero intorno alla piccola troupe cinematografica in un rapporto così intenso da farli aprire subito al racconto dell’episodio traumatico accaduto loro due anni prima.

La condivisione del trauma è l’unica opportunità traumatica che consente ai pazienti l’elaborazione del doloroso evento subito e ne scongiura quei mortali meccanismi che sono l’identificazione con l’aggressore e la negazione.

Il primario psicoanalista colse pertanto al volo l’opportunità di offrire con una rappresentazione, uno psicodramma, un ulteriore aiuto a quei pazienti. In pochi giorni, con pochi mezzi e in tutta fretta poiché ancora si percepiva nell’aria il clima di ostilità e quasi persecutorietà dell’Istituto manicomiale, fu accolto e stimolato il desiderio dei pazienti di rappresentare in un filmato con i loro stessi volti, corpi e voci le angosciose vicende di cui erano stati protagonisti.

Che cosa era accaduto?



Due anni prima, dall'Amministrazione della Congregazione Religiosa era arrivato l'ordine di chiudere le cooperative, accettate per molti anni solo perché consentivano di chiedere alla Regione Lazio continui aumenti di retta. Lo smantellamento e il conseguente forzato ritorno dei pazienti dentro le mura manicomiali avvenne con il silenzio delle autorità del Vaticano, per le quali, come scrisse il giornalista Mario Guarino, le strutture manicomiali della "Casa Divina Provvidenza" erano state per anni "un lucroso business alimentato da fiumi di denaro pubblico" (Guarino 1998, 155).

Nel docu-film *Raggi nelle tenebre*, diretto da Agostino Raff e prodotto da Gianni Garko, è efficacemente ricreato il clima di terrore vissuto dalla comunità nei giorni della forzata chiusura. Colpisce l'autenticità con la quale gli attori, cioè i pazienti, drammatizzano gli angosciosi momenti della loro "deportazione" verso i reparti del manicomio che alcuni di loro, dopo più di un decennio, si erano gettati alle spalle. Il protagonista, Eugenio, è uno dei lungodegenti, che la vita nel reparto chiuso aveva spinto più volte a tentativi di suicidio. Il suo comportamento in quei giorni difficili testimonia come sia possibile che il lavoro-libero nella cooperativa terapeutica venga ad essere, per il mondo interno di quei pazienti, non solo un'azione produttiva di oggetti da collocare nella realtà condivisa, ma anche, in uno "spazio transizionale" nel senso di Winnicott, strumento terapeutico di rafforzamento dell'Io. Viene a mente ciò che Italo Svevo fa dire a Zeno Contini: "Fu il mio commercio che mi guarì e voglio che il dottor S. lo sappia". E poi: "Nel momento in cui incassai quei denari mi si allargò il petto al sentimento della mia forza fisica e della mia salute." (Svevo 1923, 450 e 451). Sono quasi le stesse parole che ascoltiamo nel film dalla voce di un paziente della cooperativa agricola, urlate all'infermiere che mette in fila coloro che devono ritornare nei reparti chiusi: "Noi ci guadagniamo un posto con il nostro lavoro" e ripete urlando con ancora più forza "con il nostro lavoro."

E' certamente vero che nell'essere umano il lavoro, nonostante l'ambivalenza che può condurre ad una sua avversione, rappresenta anche una condotta, un'azione psicofisica, che, come il gioco, mette in comunicazione l'individuo, sia con la sua realtà interna, che con la realtà del suo ambiente sociale.



Nel 2008 comparve nelle sale un film analogo a *Raggi nelle tenebre*, ma con impianto produttivo più costoso. Era *Si può fare*, nel quale l'attore Bisio faceva raccontare a dei pazienti psichiatrici l'esperienza di una cooperativa di recupero del nord Italia. Alcuni di quei giovani operatori e terapeuti avevano frequentato ed osservato il lavoro del dott. Ezio Maria Izzo nelle cooperative di Guidonia. Purtroppo il "si può fare" del film di Bisio si era, nel 1995, rovesciato nel "si può disfare" dei drammatici eventi della Casa di Cura della Divina Provvidenza di Guidonia. •

Bibliografia:

- Freud S. (1906) Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen. OSF V
 Guarino M. (1988) I mercanti del Vaticano ed. Kaos – Milano
 Svevo Italo (1923) La coscienza di Zeno Ed. CDE – Milano 1985
 Winnicott D.W. (1971) Gioco e realtà – Ed Armando – Roma 1974





lou castel
joana preiss

CASA DOLCE CASA

di tonino de bernardi

lontane province film

Tonino De Bernardi

- Potete ancora dubitare che io ami Parigi profondamente? – scrive Fritz Lang anni 60. - Ma una certa Parigi, laterale e simile a Napoli... – mi permetto di aggiungere io ora dopo questo mio presente film **CASA DOLCE CASA**, novembre 2012, io tonino de bernardi

MONOLOGO n.2,

TRA ME E TE, SOLO TRA ME,
MONOLOGO n.2 con umore oggi cambiato

MELOLOGO n.1,

SENZA MUSICA e CON, condannato alla ricerca almeno di un underground UNDERGROUND.

Che è l'underground oggi? che non può più tornare... l'underground oggi **DI QUESTI TEMPLI... Ecco allora qui IL MELOLOGO DEL NON** melologo-non dell'Utopia, come i condannati a lavori forzati in finale in Siberia non finale di non-Resurrezione di Tolstoj l'immenso degli ultimi anni di vita che anche Gandhi contattò e la non violenza... **NON VITA NON cinema no! CINE-MA non VITA /no! VITA non CINEMA VITA non cinema CINE-MA non VITA /VITA non CINEMA** e sapere infine che l'underground non può più tornare, gli anni 60 la nostra giovinezza (di me e chi con me e cioè mariella e pia e adamo e massimo e piero e alfredo e silvana e alberto e patrizia e i morti e gli ancora vivi ma c'è chi è ormai invalido con-dannato e i sommersi e non salvati) la nostra

giovinezza ormai è stata! -io non me lo sono mai davvero detto- **il passato è passato** e dico questo proprio io che nel 2005 ho fatto il film **PASSATO PRESENTE** e ora invece dovrei farne un altro **PASSATO NON PIU' PRESENTE** cioè davvero crudamente non presente, ora che qui a torino al museo del cinema (l'underground ora è per museo... proprio noi che allora non si voleva né cinema né museo ma... fuori da... OUT era la parola d'ordine e ora invece né OUT né parola d'ordine nel disordine oggi che regna...) **OFF & POP – Cinema sperimentale in Italia: '60 – '80** Così titola a Torino la rassegna del Museo del Cinema novembre 2012 (tra 7 e 12 cinema Massimo 3 e spazi più periferici) voluta da Cineteca Nazionale, Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, Museo Nazionale del Cinema. E nel catalogo il curatore, Sergio Toffetti, titola - **L'avanguardia reinventa il cinema tra Torino e Roma** -. Ma per noi allora era così? No, noi allora pensavamo di sconfinare dal cinema, uscirne fuori, non c'importava proprio di reinventare il cinema, tant'è vero ad es. che non proiettavamo nelle sale cinematografiche (ma forse questo non prova abbastanza). Gli anni 60 erano anni che parevano preparare eversivi (speravamo) cambiamenti.

Emblematico al proposito il titolo del film dell'Utopia di **Pia Epreman**-che in realtà è **Pia De Silvestris**, DISSOL-

VIMENTO, opera a dir poco sbalorditiva, immensa come lo è tutta l'opera di Pia. Cercatelo e guardatelo! La rassegna **OFF & POP (SHOCK E ROCK** direbbe altri) è avvenuta oggi nel presente e l'8 novembre mi è dunque successo (**IL SUCCESSO??**) è accaduto che io ho rivisto il mio film underground **DEI** (1968) nella saletta deserta della video-mediateca mario gromo **IL DESERTO!** non c'era nessuno, **PROPRIO** nessuno! Non era nemmeno **ROSSO** questo deserto e nemmeno **DEI TARTARI** (dico il film, trattandosi di cinema), ma no, non c'era certo zurlini nè max von sidow nè jacques perin e tutti i belli di allora con lui ma c'era attorno ai miei **DEI** un deserto pulito lindo di computer al posto dei fiori del deserto secchi e pungenti si proiettava lì il mio film underground, nel deserto (e stranamente mi succede che mi chiamano ancora underground oggi che faccio con isabelle huppert ad es e lou castel... e non han mai visto i film di allora ma neppure i miei di oggi, è la confusione inciviltà di oggi) Oh, la potenza delle tenebre! e ritrovarti al grado zero, **RITROVARTI** zero alla mia età di adesso che, data appunto questa età, ogni giorno è un regalo in più che ti fa non sai nemmeno chi se come me non sei credente e non ho mai detto "alla mia età" e oggi sì lo dico... oggi sperimentare (ma forse è sempre stato così???) che c'è nessuno a vedere il tuo film!!! se non fabio

scandurra giovane studioso ricercatore di underground piemontese, il mio film '68 che OSO dire grande, **DEI, e jonas mekas** proprio lui lo vide allora a "nuova york" e di me disse il RAFFAELLO del cinema, io che -oso dire non amo neppure così tanto raffaello (m'avesse detto il PIERO - della francesca- il CARAVAGGIO ma no e forse con ragione...), **DEI** senza spettatori è giusto così e amen! e all'inizio lo chiamavo il film delle coppie, io nel '68 vedevo gli dei e qui oggi potrei tirar fuori sciarpa e appendermi come ha fatto quel povero ragazzo di 15 anni ma non so dove trovare sciarpa e torniamo allora al melologo **LOU CASTEL adesso qui a torino film festival 2012 novembre** per il mio film ultimo "casa dolce casa" **ma** -mi raccomandano al festival- **si parli brevemente alla presentazione MI RACCOMANDO BREVE LA MENTE e si è presenti solo alla prima proiezione E MAI PIU' LOU e in più lei JOANA la mia attrice ora DEL PRESENTE** Lei qui con sua agente l'agente di cambio la-gente **si deve dire JOANA PREISS** nel CAST DEL PRESENTE "casa dolce casa" E IL CASTELLO DI KAFKA, oltre a **LOU CASTEL, JOANA PREISS ANCHE LEI parlerà BREVE BREVEMENTE la vedrete qui al festival la prima proiezione** ma tornando a prima e cioè, OFF & POP - Cinema sperimentale in Italia: '60 - '80 e **DISperatamente DIS-SOLVIMENTO** di PIA DE SILVESTRIS (ma in quei tempi là era EPREMIAN) lucido **DISPERATAMENTE** 1968-69 due donne gigliola e pia e il finale una fontana che zampilla e per prima gigliola (carretti) sta lunga distesa su tavolo a lungo e potrebbe essere qualcuno di samuel becket ma non è e poi si solleva un poco e inizia a manovrare la ventosa stura-lavandini e spazzolino e dentifricio per i denti lei con vigore si strofina i denti lei stesa su tavolo accanto al muro (sul muro c'è un quadro, gigliola è pittrice) lei applica e disapplica la ventosa e poi si dedica ai denti e tanto e più volte il dentifricio diventa UN MANTRA la schiuma alla bocca e sbava quasi Ma poi la seconda donna (PIA STESSA) è sul water di schiena i lunghi capelli quasi biondi giù sulla schiena lei si rovescia in testa di colpo un catino d'acqua (io spero non fredda), è l'atto e nulla altro, Resurrezione

non ResuRREzione Azione e basta. E tu guardi Ed è così. Di colpo irrompe la fontana di un monumento di torino zampilla verso l'alto, sono tanti gli zampillii che continuano a zampillare con forza verso l'alto (come nel film di KEN JACOBS che poi ho visto nel frattempo -questo è uno scritto mio nel tempo- e anche lì c'è la fontana che ricorre sempre di central park a new york in mezzo alla grande marcia del 2011 sfilano tutti i nostri fratelli protestatari giusti), e per pia parecchio tempo zampillano come tante vive erezioni d'acqua (potresti pensare ma cacci via il pensiero e cioè l'associazione nel timore di risultare un sex maniaco) . E basta. E questo è **DIS-SOLVIMENTO**. Ma qui devo inter-

è grama La vita è grama La vita è grama, no, No, figlia mia non ti devi impanicare no non ti devi impanicare e cioè cadere nel panico URLO IO voglio urlare, e di Pia Epreman di allora c'è pure **INFINITI SUFFICIENTI E le mie bimbe** le mie figlie bimbe cresciute io le volevo proteggere salvare dalla vita che è sofferenza ma invece ormai loro soffrono lo so come me come te come voi come tutti e io non ho loro risparmiato nulla IO **POTESSI FAREI LA RIVOLUZIONE... MA COME? E CON CHI E DOVE? E... MA SENZA SPARGIMENTO DI SANGUE** la non violenza.

INFINITI SUFFICIENTI di pia già basta il titolo e si vedono tutte quelle



rompere perchè ora al torino film festival 2012 passa film di ken jacobs new american cinema e underground americano nel presente e io vorrei correre andare e **OGGI intanto la gente è sempre più povera e ALCUNI sempre più ricchi MARX IL CAPITALALE, ED E' COSI' non si dice mai abbastanza esplicitamente che è così ma MARX lo dice Sì!** Poi qui di Pia si vede pure **MEDEA** come un urlo un gemito tanti gemiti ti investe è pia stessa che geme e piange, lei Pia nei suoi film si mette sempre direttamente in gioco è fisicamente in scena primo piano e poi piano piano una voce greca legge il greco antico del testo greco, io anche dovrei dire dei film degli altri ma io sono parziale e non dico, ma anche Giuli e Vero le mie figlie cresciute I miei gioielli che ora vivono la loro vita MA LA VITA è disperatamente DURA! La vita è grama LA VITA è DURA! LA VITA è DURA! LA VITA è DURA! La vita

donne nella vita ordinaria al centro di salute coi loro bimbi e c'è tra loro **ALIDA** la bimba di pia che sorride tranquilla Emma di profilo sulla destra sta ferma e guarda in avanti e le altre donne passano accanto a lei nel resto dell'inquadratura che è fissa. Il cinema di Pia allora Epreman ma in realtà De Silvestris ti accompagna nella vita mandandoti dei segnali, occorre coglierli, lei seguiva le sue visioni con rigore, e di PIA c'è anche **ANTONIO DELLE NEVI** altra tappa nel percorso di una storia di donna. Per me **IL NON-canto è non-Resurrezione** e tutto questo è dietro dentro il film di oggi che è **CASA DOLCE CASA IL CANTO DEL NON / IL CANTO NON / IL NON CANTO / NON CANTO**. Interrompo qui. Sospensione su altro tempo, altra vita. Un salto solo. Il mare non bagna napoli (e neppure torino). Una testimonianza sola può bastare? •

eidos 26

cinema e adolescenza



CAMPAGNA ABBONAMENTI 2013

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: **abbonamenti@eidoscinema.it**

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

eidos

cinema psyche e arti visive

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

ISSN 1124-8713



9 771824 871008