

ephotos

cinema psyche e arti visive

cult

Padre padrone
Il ritorno

l'intervista

Pupi Avati

nel film

Nebraska
Father and son
Gli equilibristi

l'altro film

dialogo con
Andrea Segre

arti visive

Roberto Cuoghi



cinema e paternità

Ceneri di Stelle



Edoardo Altomare
Domenico Galetta

Ceneri di Stelle

Cinema, fumo e adolescenti

C·A·R·T·H·U·S·I·A

LOCATION

TAKE

SOUND

SCENE

DIRECTOR

CAMERAMAN

cinema e paternità

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, Luisa Cerqua, Cecilia Chianese, Antonella Dugo, Pia De Silvestris, Lori Falcolini, Barbara Massimilla

Hanno collaborato in questo numero: L. Albrigo, S. Almerini, M. Bellanova, R. Biserni, D. Brotto, B. Buttiglione, G. Corrente, F. Fabbri, S. Francia Di Celle, M. G. Fusacchia, E. Guillaume, L. Micati, E. Nazzari, F. Pedroni, A. G. Sabatini, A. Sivo, U. Telfener

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Impaginazione

margodesign

Editore

Alpes Italia
Via G. Romagnosi, 3 - 00196 Roma

Stampa

Consorzio A. G. E.

Segreteria abbonamenti

eidos
abbonamenti@eidoscinema.it

Sostengono il progetto **eidos**:

Paolo Aite, Dario Argento, Goffredo Bettini, Vincenzo Bonaminio, Mimmo Calopresti, Stefano Carta, Sergio Castellitto, Domenico Chianese, Luis Chiozza, 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 Salvatore, Studio Azzurro, Adamo Vergine, Paolo Virzì.

Copertina

Father and son di Hirokazu Koreeda

sommario marzo / giugno 2014

- 2 **editoriale**
Cinema e paternità
di P. De Silvestris e L. Falcolini



- 4 **cinema e psyche**
Piccoli padri crescono
di S. Almerini

- 8 **la suggestione**
Fiori di equinozio
di S. Francia Di Celle

- 10 **l'intervista**
Pupi Avati
di L. Falcolini

- 14 **cult**
Un borghese piccolo piccolo
di A. Angelini
Il ritorno
di A. Dugo
Padre padrone
di B. Buttiglione



- 20 **nel film**
Nebraska
P. De Silvestris
Father and son
A. Antonetti
Padre e figlio
D. Brotto
I segreti di Osage County
U. Telfener
Cosa voglio di più
L. Micati
Tango libre
M. Bellanova e G. Corrente
Re della terra selvaggia
A. Sivo

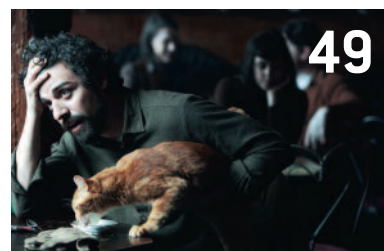
Era mio padre
M. G. Fusacchia
Gli equilibristi
R. Biserni

- 38 **televisione**
Non è mai troppo tardi
Storia di un maestro
di L. Cerqua

- 42 **il personaggio**
Evelina guarda Amedeo
di E. Nazzari

- 45 **l'altro film**
Padri che migrano
Dialogo con Andrea Segre
di B. Massimilla

- 49 **approfondimento**
Clint Eastwood, padri e figli
di F. Pedroni
La tematica paterna nella
filmografia dei fratelli Coen
di C. Chianese



- 54 **arti visive**
Roberto Cuoghi
di F. Fabbri
Lore Schacht
di L. Albrigo



- 61 **eidos-news**
Omaggio a Resnais
di E. Guillaume
Lisboa Antigua
di A. G. Sabatini

QUALE PADRE?

Pia De Silvestris e Lori Falcolini



Le Meraviglie di Alice Rohrwacher

*Chi è mio padre in questo mondo, in questa casa,
Alle fondamenta dello spirito?
Il padre di mio padre, il padre di suo padre, il...
Ombre come venti
Risalgono a un genitore prima del pensiero, della
parola,
In capo al passato.
Risalgono alle scogliere di Moher che sorgono
dalla nebbia,*

*Sopra il reale,
Sorgendo dal luogo e tempo presente, sopra
L'erba verde, bagnata.
Questo non è paesaggio, pieno dei sonnambulismi
Della poesia
E del mare. Questo è mio padre, o forse
È come era lui,
Una somiglianza, uno della razza dei padri: terra
E mare e aria. (Wallace Stevens)*



Father and son di Hirokazu Koreeda

I versi di Wallace Stevens sul padre raccolgono sapientemente l'infinità di questo nome. Padre nostro che sei nei cieli e sulla terra, quanto è fondamentale per noi che tu ci sia, quanto la tua sola presenza silenziosa tiene a bada i nostri istinti e aiuta a coltivare i nostri pensieri. Essi ci salvano aiutandoci a sollevarci dalle cose di cui possiamo sempre fare a meno.

Questo è l'aspetto ideale della figura paterna che è contraddittoria, inquietante in se stessa perché attiva, provoca, stimola o addirittura castra tutti gli istinti del corpo umano. Ed è proprio in ciò che consiste il suo potere che può diventare assoluto come quello del Padre primordiale descritto da Freud in *Totem e tabù* o più semplicemente un *Padre padrone* come quello descritto da Gavino Ledda nel suo libro autobiografico trasposto magnificamente sullo schermo da Paolo e Vittorio Taviani nel 1977 e vincitore della Palma d'oro a Cannes. Fino a quando esisterà la necessità di rivolgersi ad un padre come punto di attrazione che allontana dall'origine e quindi dall'inizio?

La scultrice Louise Bourgeois nel suo libro "La costruzione del padre" se lo immagina sotto forma di un dialogo nel quale sembra che il padre abbia comunque una funzione in quanto rappresentante del "diverso", anche se quello che egli sa ed è non serve a nulla.

I cinque "Ebbene" di Louise Bourgeois:

Padre, da dove veniamo?

Ebbene, figlio mio, è davvero una bella domanda, ma io non ho la risposta.

Grazie, padre. / Padre, perché siamo qui?

Ebbene, figlio mio, è davvero una bella domanda, ma io non ho la risposta.

Ta-ra-ta

Grazie, padre. / Padre, quando saprò dove sto andando?

Ebbene, figlio mio, è davvero una bella domanda, ma io non ho la risposta.

Grazie, padre. / Padre, perché -ho detto: perché- mi fa tanto bene toccare la pelle del mio amico?

Nella società odierna la decadenza morale, l'egoismo sempre più vorace del capitalismo e della globalizzazione e

l'individualismo esasperato hanno cambiato i comportamenti degli uomini e delle donne. La famiglia patriarcale con i suoi pregi e i suoi difetti non esiste più. Al suo posto, come dice P. Jeammet in *Conseils aux parents*, ci ritroviamo delle famiglie mononucleari con dei genitori troppo affettuosi, al servizio dei figli, in cui anche i padri, quando sono presenti, imitano il comportamento delle mamme o si comportano come dei fratelli e hanno perso l'autorevolezza e la capacità di mettere dei limiti ai loro bambini.

Ma quale padre?

Chi è il padre, quale funzione ha nella società post-moderna, dopo l'esplosione del "dogma binario" maschio femmina nella complessità *sex and gender (variant)*?

Il cinema s'interroga creativamente e riflette sui percorsi individuali della paternità, sulle sue gestazioni oltre i modelli, le leggi, la biologia, l'immaginario collettivo, la forza omeostatica di un passato che si oppone al presente.

Le storie sullo schermo ci familiarizzano con lo "straordinario" tempo di mezzo in cui viviamo, traghettandoci verso il futuro.

Nella commedia pluripremiata, *I ragazzi stanno bene* di Lisa Cholodenko, il padre è uno sconosciuto inseminatore artificiale di due mamme lesbiche. Entra in scena, spavalamente, perché richiamato dai "suoi" due figli adolescenti, desiderosi di confrontarsi con il padre in carne ed ossa. Finisce, però, per adattarsi alla realtà inequivocabile della nuova famiglia e a trovare il suo posto.

Nel bellissimo film *Father and son* di Hirokazu Koreeda, è la paternità biologica a cedere il passo ad una paternità senza radici, generata dall'amore.

Nel film *Le Meraviglie* di Alice Rohrwacher il padre è anche quello che, pur tollerando infine l'evoluzione dei tempi ha la forza interiore di non far dimenticare alle proprie figlie l'origine che ha dato loro la vita. Il suo rapporto con la figlia maggiore è fatto di un intenso amore unito ad una eguale forza per contenerlo.

Con l'esempio di questi film abbiamo voluto esplicitare come la forza delle immagini sia talvolta l'espressione di una fonte inesauribile di emozioni impossibili da esprimere con il linguaggio. •



Anche libero va bene di Kim Rossi Stuart

PICCOLI PADRI CRESCONO

nuove paternità nel cinema italiano contemporaneo

Simona Almerini

In tempi di famiglie allargate, mono e omogenitoriali, la parola “padre” ha perso qualcosa del secolare autoritarismo, ma ha acquisito in termini di spessore semantico. Per comprendere meglio queste implicazioni strutturali bisogna partire dalla rappresentazione dell’idea di paternità, che, lungi dall’essere un ruolo naturale, è una costruzione culturale.

Il cinema italiano, a partire dalla metà degli anni ’60, ha affrontato questa problematica nell’ottica di una lotta generazionale. Il punto di vista ideologico, anche quando è differente da quello narrativo, corrisponde infatti a quello del “figlio” che si vergogna del genitore, spesso borghese arricchito, come in *Tragedia di un uomo ridicolo* (1981) di Bernardo Bertolucci o *Verso sera* (1991) di Francesca Archibugi, la cui figura viene demistificata come in *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini o parodiata come in *Un borghese piccolo piccolo* (1977) di Mario Monicelli quando non addirittura espulsa dall’immaginario familiare come avviene ne *I pugni in tasca* (1965) di Marco Bellocchio.

A partire dagli anni ’70 il femminismo ha minato l’egemonia del patriarcato ottenendo quei diritti fondamentali da sempre negati (libertà di abortire, divorzio, revisione del diritto di famiglia, parità salariale). E così mentre le donne, grazie alla pratica dell’autocoscienza, sono riuscite ad acqui-

sire consapevolezza e operare un cambiamento, gli uomini quasi impercettibilmente si sono ritrovati a vivere una crisi identitaria. Questa confusione maschile oggi è evidente soprattutto fra i trenta quarantenni, educati in una società che ancora proponeva modelli di genere stereotipati ma costretti a confrontarsi con donne che piuttosto di protezione hanno bisogno di cooperazione.

Da una decina d’anni diversi registi italiani, più o meno consciamente, hanno messo in scena questo momento di “ridefinizione”. Se infatti i modelli di paternità sono in continua evoluzione ciò che non cambia è la necessità della funzione paterna che nella concezione lacaniana può essere esercitata da chiunque (paradossalmente anche da una donna) e da qualunque cosa.

I film in questione hanno in comune la mancanza della figura materna, dal momento che le donne sono morte o hanno abbandonato il compagno. La scelta di escludere la donna rappresenta simbolicamente la convinzione che il padre, per creare un rapporto privilegiato con i figli, abbia bisogno di uscire dallo spazio materno per trovarne uno proprio. In *Come Dio comanda* (2008) di Gabriele Salvatores, la madre di Cristiano addirittura non viene mai nominata e lo spettatore non saprà mai se è morta o ha lasciato la famiglia (nel-

l'omonimo romanzo di Niccolò Ammaniti, Rino è vedovo). In *Solo un padre* (2008) di Luca Lucini, *Le chiavi di casa* (2004) di Gianni Amelio e *La nostra vita* (2010) di Daniele Luchetti, la compagna muore subito dopo il parto. Ma anche quando la madre è "viva" risulta comunque una figura problematica e minacciosa.

In *Tu devi essere il lupo* (2005) di Vittorio Moroni Carlo è un "ragazzo padre" che viene sconvolto dall'arrivo inaspettato di Valentina, la madre di Vale, le cui intenzioni non sono chiare. Il rapporto che Carlo ha instaurato con la figlia è molto intenso ma per certi versi morboso, tanto che Vale è costretta a mentirgli quando non può passare del tempo con lui. Gli aspetti di questo legame che colpiscono di più sono la delicatezza e la complicità (che quasi sfiora l'incesto), che si arricchiscono di ulteriori significati quando lo spettatore scopre che Vale non è nemmeno la figlia naturale di Carlo.

In *Anche libero va bene* (2005) di Kim Rossi Stuart Renato è un uomo forte e impulsivo ma capace di slanci affettuosi verso i due figli: Viola, un'adolescente espansiva e Tommi un bambino introverso di undici anni. La famiglia si trova ciclicamente a fare i conti con la madre Stefania, una bellissima e irrequieta donna che li abbandona per lunghi periodi per poi ripresentarsi alla porta di casa e implorare il loro perdono. Il vero protagonista della storia è Tommi, che vorrebbe giocare a calcio ma gareggia a nuoto per compiacere il padre, il quale solo alla fine del film riconosce la vera passione del figlio.

In *Alza la testa* (2009) di Alessandro Angelucci, Mero ha cresciuto da solo Lorenzo, insegnandogli a giocare a boxe. Il ragazzo appassionato a questo sport si preannuncia un cam-

pione, quale non è mai stato Mero. L'uomo è ossessionato dal proteggere il figlio dal mondo e soprattutto dalla madre Denisa che è decisa a chiedere al figlio di andare a vivere con lei in Albania. Mero oltre che da lei, vuole difendere il figlio anche da Ana, una ragazza rumena di cui Lorenzo si è invaghito. È come se il protagonista inconsciamente includesse le due donne nella categoria: straniera e (quindi) pericolosa. Ed è proprio questa irrazionale paura di perdita a causare la morte del figlio, cosa di cui Mero si renderà conto quando ormai sarà troppo tardi.

La paternità messa in scena in questi tre film è differente da quella tradizionale che attribuisce al padre doveri specifici quali provvedere economicamente ai figli, trasmettere loro i valori sociali e punirli in caso di trasgressione. In questo caso invece essa include una prerogativa tipica della funzione materna: "La cura". Sono, infatti, i protagonisti a preparare da mangiare ai figli, a lavarli e a dar loro la buonanotte. Un altro aspetto da notare è la presenza/assenza di una donna non risolta, incapace di accettare il ruolo di madre e di moglie imposto dal senso comune. Valentina di *Tu devi essere il lupo* ha abbandonato la figlia appena nata, Stefania di *Anche libero va bene* quando non riesce a sopportare il ménage familiare scappa da casa mentre Denisa di *Alza la testa* per salvaguardare l'equilibrio del figlio si è accordata con Mero di vederlo solo un paio di volte l'anno.

Se in questi film la madre non convenzionale viene relegata ai margini del racconto, in *Tutto parla di te* (2012) di Alina Marazzi, *Quando la notte* (2011) di Cristina Comencini e *Maternity blues* (2011) di Fabrizio Cattani è invece al centro della vicenda. Questi tre film infatti affrontano in modo inu-



Come Dio comanda di Gabriele Salvatores



Tu devi essere il lupo di Vittorio Moroni

suale una tematica delicata quale l'infanticidio, solitamente oggetto di attenzione morbosa da parte dei media tradizionali (giornali, programmi televisivi). Le madri assassine non sono mostri ma esseri umani soggetti a sentimenti ambivalenti che a volte si sentono legate in modo speciale al figlio mentre altre non riconoscono questo piccolo tiranno, che impone loro bisogni e ritmi. Questa altalena di stadi d'animo, unita all'ansia creata dalle aspettative di amici e parenti, può far precipitare le donne più fragili in un cieco tunnel, dove tutto può accadere, compresa la violenza sul proprio bambino. La buona maternità, come la paternità non è quindi un istinto naturale.

IL PADRE E LO STRANIERO

In *Good morning Aman* (2009) di Claudio Noce il protagonista Aman è un ragazzo somalo di seconda generazione alla continua ricerca della propria identità mentre Teodoro, ex pugile, ha cercato di smarrirla chiudendosi in casa per tre anni. A poco, a poco i due superano l'iniziale diffidenza fino a instaurare un rapporto che più che amichevole sembra filiale. Aman, abituato a doversi arrangiare quotidianamente, è lusingato dalle numerose attenzioni che Teodoro gli rivolge, tanto che inizialmente pensa lo voglia sedurre. Per Teodoro invece Aman rappresenta l'impulso vitale e il futuro ormai smarriti e pur di farlo ritornare è pronto a regalarli di nascosto ingenti somme di denaro.

Ne *La nostra vita*, come abbiamo già visto, Claudio è un giovane padre di tre figli che perde la moglie durante il parto. Disperato e disorientato, il protagonista è incapace di instaurare un rapporto autentico con i figli e preferisce seguire un modello ormai consunto di paternità (sostituire l'amore con il benessere economico) piuttosto che confrontarsi con la sua parte più intima e dolorosa.

In *Il padre e lo straniero* (2011) di Ricky Tognazzi Diego è il padre di Giacomino, un bambino affetto da una grave malattia che lo rende incapace di rispondere a qualunque

stimolo. All'inizio del film Diego si comporta come se invece del padre, fosse un semplice parente del bambino. Fin dalla nascita infatti non ha accettato l'imperfezione di Giacomino, al contrario della moglie che gli ha sempre dedicato cure affettuose. Anche ne *Le chiavi di casa* Gianni non è mai riuscito ad accettare il figlio Paolo, tetraplegico spastico, che ha abbandonato alla nascita quando la moglie è morta di parto. Dopo quindici anni i cognati, che si sono presi cura di lui, glielo affidano per accompagnarlo a Berlino, dove dovrà sottoporsi a una cura sperimentale. Gianni, che ha una vita serena e ben organizzata (un buon lavoro, una bella moglie e un bambino di otto mesi) si troverà spiazzato da Paolo, che oltre a regalargli affetto e allegria, lo fa sentire inadeguato e pieno di sensi di colpa. Una cosa che accomuna Diego de *Il padre e lo straniero* e Gianni de *Le chiavi di casa* è riuscire a "diventare" padre attraverso l'accudimento primario solitamente affidato alla madre. Nicole, madre di una ragazza con un gravissimo handicap, la prima volta che vede Gianni in ospedale dice: "È strano vedere qui un uomo. Questo è il lavoro sporco che tocca alle madri. I papà non ce la fanno. Con una scusa o con un'altra si tirano indietro". Diego e Gianni, inizialmente spaventati anche solo a toccare i propri figli per paura di far loro del male, imparano ad accarezzarli, a dar loro da mangiare e a lavarli senza imbarazzo. Per entrambi il momento del bagno al figlio rivestirà un'importanza fondamentale, come se attraverso quel rito rinnovassero il loro diritto alla paternità. Negli ultimi quattro film analizzati l'aspetto interculturale assume una posizione rilevante nella costruzione della nuova paternità.

In *Good morning, Aman* è solo dopo aver sperimentato una paternità simbolica con Aman che Teodoro ha il coraggio di ripresentarsi a casa sua per riallacciare i rapporti con la famiglia.

La stessa cosa avviene in *La nostra vita* dove Claudio ritrova un rapporto profondo con i figli solo dopo essersi misu-

rato con Andrei, un ragazzo rumeno di seconda generazione. È infatti solo grazie all'incontro/scontro con lui che il protagonista capisce di avere trascurato le cose essenziali della vita e il finale, che lo vede con i tre figli nel letto, suggerisce che da quel momento sarà un padre più attento e affettuoso. In *Il padre e lo straniero* è proprio l'Alterità (culturale ed emotiva) di Walid, un misterioso e ricco siriano con un figlio gravemente disabile a disorientare Diego e a fargli toccare il suo vero essere, portandolo a rischiare la propria vita pur di ricercare la "verità". Per lui sottrarsi a questa indagine vorrebbe significare non essere all'altezza del suo compito di padre. Ed è solo dopo aver superato questo "percorso iniziatico" che Diego sarà pronto a diventare nuovamente padre. Alla fine del film dichiarerà: "A chi mi chiedesse cosa mi ha lasciato Walid oggi saprei rispondere: la forza di essere il padre dei miei figli".

E ancora in *Le chiavi di casa* è Nicole, una donna francese che aiuterà Gianni ad accettare la complessità della nuova situazione e a insegnargli come lottare ogni giorno per trovare un equilibrio e non ricadere in un baratro colmo di disperazione.

I protagonisti quindi scontrandosi con l'Altro (differente per genere, nazionalità, estrazione sociale) sono "costretti" per la prima volta a misurarsi con i propri limiti interiori, di uomini ma anche di padri.

A questo proposito, è emblematico il viaggio di Mero in *Alza la testa*. L'uomo infatti distrutto dalla perdita del figlio si mette alla ricerca della persona che ha beneficiato del trapianto di cuore di Lorenzo scoprendo con sua grande sorpresa che si tratta di Sonia, un transgender che abita a Gorizia, quindi una persona che vive ai confini in tutti i sensi possibili. Il viaggio intrapreso da Mero che ha come fine apparente il ritrovamento del cuore del figlio, per spostamento metonimico acquista il senso di un percorso esistenziale alla

ricerca del suo ruolo paterno. Solo quando si confronterà con la "diversità" di Sonia si renderà conto della sua inadeguatezza e finalmente sarà pronto a elaborare il lutto per la perdita del figlio.

Come dimostrano tutti i film analizzati, i genitori dell'ultima generazione non sono più entità monolitiche dai ruoli definiti (alla madre spetta la cura della casa e l'accudimento dei figli, al padre l'obbligo di mantenere la famiglia e trasmettere i valori morali) ma soggetti mutevoli che si misurano ogni giorno con sfide all'interno e al di fuori del nucleo familiare. La novità di questi film è stata quella di aver superato la semplice constatazione del fallimento del concetto (istituzionale) di famiglia e di avere proposto nuovi modelli che si adeguassero ai cambiamenti sociali, culturali ed economici in atto nel nostro paese. Si tratta di padri che intraprendono un lavoro interiore per distaccarsi dal modello trasmesso dalla loro famiglia e in generale dalla società. Uomini destabilizzati, privati di quelle certezze che caratterizzavano i loro padri e il cui rapporto con i figli è un *work in progress* quotidiano in cui nulla è acquisito una volta per tutte ma sempre suscettibile di cambiamenti. •

Bibliografia

Judith Butler, *Corpi che contano* (1993), Feltrinelli, Milano, 1996.

Jacques Lacan, *Scritti* (1966), Einaudi, Torino, 1974.

Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina, Milano, 2011.

Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge Press, London, 1992.

Francesca Zajczyk – Elisabetta Ruspini, *Nuovi padri? Mutamenti della paternità in Italia e in Europa*,

Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008.

Luigi Zoja, *Il gesto di Ettore*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.



Anche libero va bene di Kim Rossi Stuart



FIORI D'EQUINOZIO

Stefano Francia di Celle

L'opera di Yasujiro Ozu (1903-1963) compone un'affascinante e unica galleria di relazioni private che vivono in contesti sociali complessi e articolati (la famiglia, il quartiere, il luogo di lavoro). Da situazioni contingenti molto precise, trattate con una regia minimale che valorizza tuttavia il più piccolo dettaglio, scaturiscono grandi emozioni che portano al coinvolgimento dei pubblici più diversi.

Questa è sicuramente una delle chiavi di lettura del grande favore di pubblico e di critica che i film di Ozu continuano a riscontrare. La società di produzione Shochiku, la più antica del Giappone, ha prodotto quasi tutti i suoi 54 film e ha recentemente restaurato alcuni dei suoi capolavori, concentrando per il momento gli sforzi sui suoi ultimi film a colori, quelli realizzati tra il 1958 e il 1962. Questi

restauri sono stati presentati con successo nei maggiori festival internazionali, nella programmazione delle televisioni più importanti del mondo, nel mercato home video.

Fiori d'equinozio (*Higanbana*, 1958) è uno di questi restauri (in anteprima internazionale alla 70a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia del 2013) ed è un titolo importante per analizzare il rapporto tra padre e figli. Dall'importante monografia di Dario Tomasi, critico cinematografico, docente ed esperto di cinema orientale, (*Ozu Yasujiro*, Collana Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, 1992) riportiamo la trama: "Hirayama è un ricco uomo d'affari, sposato con Kiyoko e padre di due figlie ancora da maritare. Nonostante assuma pubblicamente un atteggiamento liberale, l'uomo rivela il proprio volto conservatore fra le pareti domestiche, in particolare quando si oppone al matrimonio della figlia Setsuko con un giovane scelto liberamente senza consultare la famiglia (mandando oltretutto all'aria un matrimonio combinato dal padre stesso). I contrasti tra padre e figlia si intrecciano con altri problemi in cui Hirayama si lascia coinvolgere come mediatore: da una parte l'amico Mikami e la figlia Fumiko, fuggita di casa con il suo ragazzo, dall'altra la signora Sasaki e la figlia Yukiko, in perenne contrasto sul problema del matrimonio. Yukiko, che è amica di Setsuko, mette Hirayama di fronte alle sue contraddizioni, riuscendo così a strappargli implicitamente il consenso al matrimonio della figlia. Il padre tuttavia si ostina ancora, dichiarando che non parteciperà alla cerimonia nuziale. Nel corso di un viaggio d'affari, durante il quale ha anche l'occasione di vedere alcuni vecchi amici e di far visita alla signora Sasaki e alla figlia Yukiko, nella loro casa di Kyoto, viene convinto dalle due donne ad andare a trovare la figlia Setsuko e il suo nuovo marito, per dimostrare il suo assenso definitivo alla loro unione".

A chiara dimostrazione del fatto che la relazione tra padre e figli coinvolge la società nella quale la relazione vive, attorno al padre Hirayama e alle figlie Setsuko e Fumiko si dipanano le storie e le situazioni della società giapponese degli anni Cinquanta, sospesa tra mentalità conservatrice e le spinte innovatrici del dopoguerra. È Ozu stesso a rivelarci di stare dalla parte del padre e quindi della tradizione: "Mi sento vicino alla vecchia generazione. Molti film recenti sembrano negarne i valori e approvare lo stravagante comportamento dei giovani. Ma la generazione passata, infastidita da tale inutile ribellione, ne prende le distanze. Anche se i giovani le definiscono feudali, ho scelto di rappresentare, a dispetto di ciò, le buone intenzioni dei genitori. Lo sguardo di un regista, naturalmente, deve essere adeguato al punto di vista della sua generazione. Mi rivolgo a quegli spettatori che hanno la mia età. Ad essere veramente onesto, non comprendo i giovani. Desidererei capirli. Tuttavia non posso guardarli attraverso i miei vecchi occhi" (dall'intervista a Ozu di Iwasaki Akira e Iida Shinbi su «Kinema Junpo», agosto 1958). Ma nonostante questa dichiarata simpatia per la tradizione e le ragioni dei padri, che si manifesta anche magistralmente in alcune sequenze memorabili in cui il padre cerca conforto e comprensione nel gruppo di suoi coetanei che incontra in momenti conviviali a base di saké, il cinema di Ozu va dritto alla realtà più profonda della vita e fa trionfare le giuste ragioni libe-



ratorie della nuova generazione. Nella stessa intervista dichiara: "La mia filosofia quotidiana è questa: nelle cose futili seguo i capricci e le mode; nelle cose importanti seguo la morale; in arte seguo me stesso. Questa è la ragione per cui non ho niente da spartire con ciò che non mi piace".

In *Fiori d'equinozio*, così come in altri suoi capolavori, Ozu parte dalla situazione estremamente concreta dell'imminente matrimonio della figlia, uno dei momenti più significativi della relazione con il padre, per dar forma a sentimenti. Come descrive acutamente Tomasi, a proposito dell'intera filmografia del regista, "Sentimenti che coprono uno spettro molto ampio e riguardano – per fare alcuni esempi – il dolore del distacco, la solitudine, la nostalgia, la vecchiaia, la morte, la ricerca dell'armonia, il senso di colpa, l'inutilità dei propri sforzi, la pietà filiale, la necessità di un volere che non è un volere per sé bensì un volere per l'altro, la delusione delle attese, la noia e le frustrazioni, la gelosia." La sapienza amorosa nel ritrarre la realtà nelle sue pieghe più intime porta Ozu a superare il suo punto di vista morale e ideologico e lascia che i personaggi prendano lentamente il sopravvento nella sostanza narrativa del film. È una sorta di miracolo cinematografico che supera le meschinità e la sofferenza che, spesso, arrecano le emozioni. Ancora Tomasi: "Questa ampia gamma di sentimenti umani finisce col venire ridotta a una sorta di consapevolezza, che i giapponesi chiamano *mono no aware*, e che potremmo interpretare come la «commozione estetica suscitata dalle cose del mondo». Tale commozione è consapevolezza nella misura in cui riconosce e accetta da una parte l'esistente per quel che è e dall'altra ne coglie la dimensione effimera e contraddittoria. Ed è estetica perché riesce a trarre anche un sentimento di piacere dal dolore implicito in tale riconoscimento". •

Titolo originale: *Higanbana*

Anno: 1958

Regia: Yasujiro Ozu

Sceneggiatura: Ton Satomi

Cast: Kinuyo Tanaka, Chishû Ryû, Shin Saburi, Ineko Arima, altri



Il papà di Giovanna

PUPI AVATI

cinema e vita

Lori Falcolini

Regista, sceneggiatore, scrittore, produttore, clarinettista della Doctor Dixie Jazz Band – prima di iniziare l'avventura del cinema- Pupi Avati è un maestro del cinema italiano. Nei suoi quarantasei anni di proficuo lavoro cinematografico e televisivo, Avati ha scritto e realizzato storie dallo stile inconfondibile. Con sguardo sensibile e aperto alle contraddizioni della vita, ha fatto vivere sullo schermo personaggi che rivelano, tutti, una profonda umanità; anche nell'ambivalenza o nella negatività. Tra i suoi quarantasei film, ricordiamo, soltanto per questioni di spazio, tre film cult: *La casa dalle finestre che ridono*, horror-gotico dal finale agghiacciante; *Magnificat*, contrastato e inquietante affresco del Medioevo; *Noi tre*, un film sfaccettato che parla di amore, adolescenza, amici-

zia, rapporto padre-figlio e soprattutto dell'impossibilità per il genio di sfuggire al proprio destino. "La coincidenza -questo è il tema centrale della vicenda umana- tra quello che si è e quello che si fa è la soluzione di ogni frustrazione. Non c'è altro".

Pupi Avati, nella sua filmografia, tra i tanti temi che mette in scena, quello del rapporto tra padre e figlio è tra i più importanti. Come mai?

Il rapporto con la figura paterna da parte di un figlio maschio si esplicita nella sua potenzialità soltanto nell'età matura del figlio; negli anni della infanzia o dell'adolescenza, si avverte poco. Io che ho vissuto il "privilegio" di perdere mio padre in un incidente stradale – dico privile-

gio e le sembrerà scandaloso, perché mi sono avvantaggiato del fatto di avere una madre che ha interpretato entrambi i ruoli in modo superbo- dopo i trenta anni ho cominciato ad avere bisogno che, tra la gente che si fermava mentre giravo un film, ci fosse mio padre. Mio padre era elegante, estroverso, bello, faceva ridere le donne -un elemento centrale nella seduttività di un uomo- e non credeva che io ce l'avrei fatta. Ho vissuto la sua delusione. Così pensavo di dirgli: "Fermati un attimo, non è andata come pensavi tu". Io sono stato un padre scadente perché ho anteposto, giustificandomi, la carriera, l'esterno. Sono diventato papà dei miei figli molto tardi; allora ho cominciato a fare una serie di film come *La cena per farli conoscere* o *Il papà di Giovanna*. Anche nell'ultimo film *Un ragazzo d'oro* c'è un figlio in conflitto violentissimo con la figura paterna. Quando si ricrede, scrive per il padre quel romanzo che lui non è mai riuscito a scrivere, facendogli vincere un premio postumo.

Mi sembra che ci sia un filo conduttore che lega i padri dei suoi film. Sono un po'tutti ambivalenti: teneri, amorevoli ma anche bisognosi del figlio, per colmare un vuoto della propria esistenza.

Penso che questa componente la si possa estendere a qualunque genitore. Nello stereotipo della madre italiana -pensi a *Bellissima* di Visconti - tutta la frustrazione della donna si riversa sulla figlia. Io stesso, che sono stato un musicista fallito, ho imposto uno strumento al più piccolo dei miei figli- quello nel quale avevo riconosciuto un talento musicale- fino a quando mio figlio non si è ribellato e ha trovato, grazie a Dio, la sua strada che è tutt'altra cosa rispetto al clarinetto. Però, anche io ho provato ad "usare" mio figlio per andare in qualche modo a compensare una parte di me. Se invece di Mozart (*Noi tre*) avessi fatto un film su Leopardi avrei parlato di Monaldo. Nella libreria che Monaldo allestisce a Recanati c'è tutto un investimento su Giacomo e l'incarico di diventare un genio. Non si può pensare di raccontare Leopardi -come invece hanno fatto di recente- senza riconoscere un ruolo al padre, senza colpevolizzarlo. Io penso che sia Leopold Mozart che Monaldo Leopardi abbiano avuto un grande ruolo nella vicenda dei loro figli e nei risultati che i loro figli hanno conseguito. Magari, avere dei genitori così, in grado di suggerire degli universi che altrimenti la quotidianità non ti offre, di allargare degli spazi, di legittimare un sogno, di trasferirlo. Io non c'è l'ho fatta, ecco, l'ho solo sognato, tu che sei mio figlio lo realizzi. Io credo che la trasmissione di un sogno sia il regalo più bello che un genitore possa fare a un figlio. Forse lo illude, forse lo rende un asociale. È quello che dice mia moglie, che io ho rovinato i figli attraverso i miei sistemi pedagogici così astratti. Certamente, non ne ho fatto dei commercialisti.



Nel film *Il papà di Giovanna* lei mette in scena, con incredibile maestria e umanità, la patologia della famiglia e soprattutto del rapporto tra il padre e Giovanna.

Tutte le famiglie sono portatrici di equilibri, di dinamiche psicologiche che si reggono attraverso le compensazioni. Anche quella di Silvio Orlando (il padre) si regge su una compensazione. Perché la moglie (Francesca Neri) ha sposato quest'uomo con cui non ha niente da spartire? Lei è bella, faceva la modella; per quanto bene possa volere a suo marito, verrà sempre risucchiata altrove. Il marito e Giovanna (Alba Rohrwacher)- padre e figlia- sono simili nella non avvenenza; perché il tema del film è la bellezza e la bruttezza. Giovanna è emarginata perché è brutta - una delle forme d'ingiustizia più grandi nei riguardi della donna - è infelice e il padre ne soffre. In lei, lui vede se stesso; sa quanto si sta male. Allora tra i due nasce una complicità intellettuale che esclude la madre, punendola. Il padre arriva a delle bassezze estreme, "compra" alla figlia un fidanzato, pur di vederla felice. È molto più facile per lui rassegnarsi, scegliere la figlia rispetto alla moglie anche perché le figlie godono di una scorciatoia rispetto al papà. Mia figlia è la persona che mi conosce di più al mondo, nel bene e nel male; lei mi stana anche quando non lo vorrei perché riesce ad intuire le mie ragioni. Il tema del film è anche quello della patologia della mente che si produce attraverso un eccesso di affettività. Una cosa che mi sembra interessante è che il padre, nel momento in cui si accorge che la figlia è pazza -nella scena del parlatorio del carcere- decide di seguire con lei i gradini verso la follia. Alla fine, spartiscono un lessico, un turpiloquio, quello di una comunicazione riservata, esclusiva, criptica, che è solo la loro.

Nel film televisivo, *Il bambino cattivo*, il tema mi sembra la morte della famiglia e il fallimento della genitorialità biologica.

Io volevo raccontare il percorso di un bambino "cattivo" che la vita ha punito dandogli una famiglia inadeguata, due genitori che non sono genitori, soprattutto il padre; nello stesso tempo, volevo che a questo bambino fosse riservato nient'altro che un lieto fine. Ed era molto diffi-



Il bambino cattivo

cile perché la vita l'aveva preso veramente controvento. Attraverso la convinzione che la paternità si acquisisce, si raggiunge, non è necessariamente biologica, io ho risolto la storia con un lieto fine. Questo è il padre più tremendo che io ho raccontato. Mi ricordo che con Lo Cascio (il padre, nel film n.d.r.) tra un ciak e l'altro ci dicevamo: "Ma che schifo fa questo padre!". Quando ho presentato il film in conferenza stampa, ho fatto la considerazione che questi due genitori -soprattutto il padre- sono indecenti però, per la legge, non commettono alcun tipo di reato. Per questo, mi convinco sempre di più che bisogna rimettere in campo la coscienza individuale. Non so se questo è un discorso desueto che non si deve più fare, però, io sono stato educato così.

Nel '68 lei ha esordito con *Balsamus*, ha realizzato film horror, poi *Bordella*, è cioè passato dal racconto dello straordinario, del fantastico, alla "ordinarietà" della vita: la famiglia, l'amicizia, l'amore. Come è avvenuto questo passaggio?

È avvenuto in modo abbastanza graduale. Il mio primo cinema lo devo totalmente al film di Fellini, *Otto e mezzo*, quindi il fantastico, il grottesco, il paradossale, il surreale. Il cinema serviva a dilatare il reale, guardare oltre, divertirci, vedere quello che era l'Italia di quegli anni: povera, brutta, ancora con tutti i residui della fame e della paura della guerra. Poi, c'era la favola contadina. Io sono stato educato con i sistemi pedagogici che facevano riferimento alla paura. I bambini venivano spaventati e se tu vieni lasciato solo in una stanza buia, immagini. La mia creatività nasce da lì. Allora, io facevo i film per fare

sempre qualcosa che andasse oltre quella che lei ha definito, l'ordinarietà della vita. Poi, con il mio primo lavoro televisivo *Jazz Band* - era la fine degli anni settanta, c'erano due canali soltanto, 18 milioni di telespettatori-entra in scena un io narrante, racconto per la prima volta in prima persona e quando parli di te stesso limiti i confini del tuo fantasticare. Qualche cazzatina (ride) te la puoi ancora permettere, ma non più di tanto, soprattutto se sei entrato in quella età - nella cultura contadina si chiama lo scollinamento- in cui cominci il tuo "ritorno a casa". *Jazz Band* è il film in cui ho cominciato a ricordare e a riflettere sulla vita. Quando ho iniziato, la finalità ultima era di divertirci e divertire, spaventarci e spaventare. Adesso, ci sono ragioni diverse. Adesso, se faccio un film sull'Alzheimer (*Una sconfinata giovinezza*) lo faccio perché penso che sia una patologia che si conosce poco. Sempre con senso di responsabilità.

Lei ha lasciato il jazz per il cinema. Cosa l'ha attratta nel cinema? Come definirebbe il suo modo di fare cinema?

Il mio modo di fare cinema è il mio modo di vivere. Quando incontro una persona della quale conosco "l'opera", in qualunque ambito essa sia, la cosa che mi piace di più è riconoscerla; ma, non sempre è così. Succede, talvolta, che ci sia uno scollamento e questo, per me, è la cosa più imperdonabile; da qualche parte c'è una mancanza di autenticità. *Otto e Mezzo* che è un capolavoro assoluto - e Fellini ha fatto, anche, dei bruttissimi film - ti dice quanto ci sia di contraddittorio in un essere umano, in lui. E quindi mi piace vedere che c'è uno strumento nella gamma degli archi, dei legni,



Una sconfinata giovinezza

degli ottoni o delle percussioni, che riesce a dire esattamente chi sei, che ha quell'estensione, quel tono, quel timbro, per cui tu –tac- riesci a dire la tua verità, tutte le tue contraddizioni, quanto sei cretino, falso, disonesto e quanto sei meraviglioso. Tutto insieme, simultaneamente. Io ho fatto il cinema per questo, per dire chi sono, per enfatizzare...Sa quanto è grande un suo primo piano sullo schermo del cinema Adriano? 250 volte più grande di come è. Il regista non ha primi piani, è il film. (ride) Quindi, milioni di tutti i primi piani. Io credo che occorre un grande ego per fare il mestiere mio come lo faccio io, ossia raccontando storie nelle quali sono sempre incluso.

Le pagine che mi sono piaciute di più nella sua autobiografia, *La grande invenzione*, sono quelle in corsivo in cui lei - come ha detto in un'intervista- mantiene aperto un pertugio tra il qua e l'aldilà.

Io penso che le persone che vengono dalla cultura contadina considerano, ancora, questa opportunità possibile. Io sono nato in un mondo in cui esisteva il miracolo. Oggi, se qualcuno parla di miracolo arrivano i suoi amici dei centri d'igiene mentale (ride) a prenderti e portarti via, ma allora...A casa mia avvenne un miracolo: ci fu una pseudo resurrezione di una mia zia. La notizia andò su tutte le prime pagine dei giornali di Bologna, sul Resto del Carlino. La cosa non ci sbalordì più di tanto perché faceva parte di quel tipo di educazione, di mondo, di contesto in cui stavano molto vicini il pensabile e l'impensabile, il ragionevole e l'irragionevole. La cultura contadina aveva queste sbavature, tracimava nell'irragionevolezza che, per una persona creativa, è una specie di lasciapassare.

Magnificat – credo che questo film dia un senso alla mia professione- si basa sulla convinzione che dopo la morte ci sia un modo di comunicare. Questo era il patto, la promessa reciproca di esserci attraverso cui ci si legava di generazione in generazione. Le mie zie, da bambino, mi dicevano “Stai buono, stai buono, che poi la nonna, quando muore, viene e ti tira i piedi”. Io, nei riguardi della morte, ho un legame così profondo che la mia casa di Todi è su una collinetta, sotto cui c'è una piccola costellazione di lumini, un cimitero di campagna. La sera si accende tutto. Nessuno voleva comprare questa casa per il cimitero, sotto. Io l'ho comprata per questo. A casa mia, c'è una parete – la chiamo la via degli angeli- su cui ci sono tutti i miei amici morti. Il rapporto, nel dormiveglia, con Lucio (Dalla), con mia madre o con quello che viene ritenuto l'inesistente sta nella parte migliore della mia vita, dove io do il meglio di me stesso ed esco dalle strategie, dagli opportunismi, dalle invidie. E mi deriva dalla cultura contadina dove la morte era inclusa nella vita. I vecchi parlavano della loro morte, si sceglievano le loro tombe, lasciavano detto come si volevano vestire. Oggi, tutto ciò sarebbe imbarazzantissimo.

Ha tre figli che hanno seguito le sue orme nel cinema. Cosa significa, per lei, come padre e come cineasta?

Avverto la responsabilità di averli costretti ad essere sedotti da un modello difficile, che ha davanti a sé salite. Vedo quanta fatica stanno facendo. Se avessero obbedito alla madre, che è una donna di buon senso, si sarebbero indirizzati verso professioni rassicuranti. Io, però, non mi pento di avere dato loro un sogno. •

AURELIO DE LAURENTIIS PRESENTA UNA ESCLUSIVA FILMAURO HOME VIDEO

ALBERTO SORDI inun film di **MARIO MONICELLI**

Un borghese piccolo piccolo

Alberto Angelini

Ha scritto Søren Kierkegaard: “*I piccoli borghesi saltano sempre un momento nella vita, da qui il loro rapporto parodico rispetto a quelli che sono sopra di essi...La loro morale è un breve riassunto di diversi obbiettivi amministrativi...Non hanno mai sentito quella nostalgia di qualcosa di sconosciuto, non hanno mai percepito quella profondità che consiste nel non essere niente, nell’uscire dalla città per la porta di Nørrebro (quartiere di Copenaghen) con due soldi in tasca e un povero giunco in mano*”.

Anche se la borghesia cui si riferiva, nell’ottocento, il filosofo danese era, allora, una classe veramente ricca e

in ascesa, differente dall’angusta borghesia europea del secondo novecento, questa riflessione ben si adatta, psicologicamente, al modesto personaggio di Giovanni Vivaldi, protagonista di *Un borghese piccolo piccolo*. Egli, diligente impiegato ministeriale, di grado esecutivo, alle soglie della pensione, ha un unico desiderio: fare assumere il figlio Mario, neo diplomato, nel suo stesso ministero, dove ha prestato servizio per una vita. Nel tentativo di ottenere una raccomandazione per il figlio, Giovanni si iscrive addirittura, con una improbabile cerimonia, ad una loggia massonica e, finalmente, sembrano aprirsi le porte della tanto agognata sistemazione;

la felicità entra in casa Vivaldi. Ma il destino ineluttabile non conosce i buoni sentimenti e un rapinatore, una mattina, si trova nel posto sbagliato e nel momento sbagliato. Un colpo di pistola interrompe, tragicamente, i sogni dell'uomo; il figlio rimane ucciso e il dramma prende atto. Quella morte sentenza la fine di ogni speranza e di ogni possibile futuro. È negata, metaforicamente, l'idea stessa della "riproduzione borghese" della società. Da questo momento in poi il film di Monicelli, come del resto l'omonimo romanzo di Vincenzo Cerami da cui la pellicola è tratta, propongono il dispiegarsi di una vicenda funesta. Essa illustra, non simbolicamente, ma nelle azioni, gli orribili valori interni che, sia il regista, sia lo scrittore, percepiscono, al di là della facciata benpensante, nelle frenetiche trasformazioni sociali della seconda metà del secolo scorso. Monicelli si arrende di fronte alle spietate metamorfosi dell'Italia, negli anni settanta; abbandona il taglio, sferzante ma bonario, della commedia all'italiana e riconduce la condotta umana del suo protagonista nell'ambito degli istinti più ferini.

La psicoanalisi considera gli istinti come schemi di comportamento ereditari, propri di una specie animale. Tra essi l'aggressività che, in determinate circostanze, può divenire violenza selvaggia, per caccia o per vendetta, ma anche senza motivo, si pone come un problema sociale e criminale, quotidianamente. Sono solo i divieti e le regole che la società impone all'individuo, con le conseguenti, possibili, punizioni, a consentire una vita organizzata.

Giovanni Vivaldi travalica ogni limite immergendosi, completamente, nella violenza animalesca. Egli individua e pedina l'assassino di suo figlio; riesce a farlo prigioniero e lo tiene nascosto in un capanno per torturarlo a morte, anche imprecaando perché la fine è giunta troppo presto.

Per l'autore, la crudeltà assoluta di questo padre ha il valore di una metafora che esprime la carica di violenza della società italiana di quel periodo. La spensierata ironia della commedia all'italiana degli anni cinquanta e sessanta naufraga nella violenza sociale e politica degli anni settanta. La morte del giovane figlio del protagonista sancisce la morte stessa di una armonia e di un equilibrio sociale, pur sfibrato dal tempo, a cui, tuttavia, ci si riferiva nell'illusione di tornare, un giorno, a goderne i frutti. Il borghese piccolo piccolo esce fuori dal suo anonimato e si pone come agente "restauratore" di una giustizia personale intima, senza legge né ideali. L'unico valore affermato è quello di una vendetta privata, di un regolamento di conti che nulla ha a che vedere con la società, anzi la esclude, meticolosamente, come puntuale negazione del sé sociale.

Parafrasando un termine psicoterapeutico, il film ha un approccio idiografico; ovvero, descrive la storia di un singolo individuo per esprimere, su un piano generale, le



caratteristiche di una determinata psicopatologia.

Attraverso la vicenda di Giovanni Vivaldi, è possibile accedere a uno spaccato della profonda crisi, psicologica e sociale, che ha imperversato, nel nostro paese, negli anni di piombo, abbracciando tutto: la politica, le istituzioni, la borghesia, la classe operaia, le scuole, i partiti, i sindacati, nonché una totale perdita di valori che, da allora, ha aperto la strada alla criminalità, alla mafia e alla corruzione. Dietro una apparente e normale esistenza, il protagonista nasconde tutte le debolezze e le paure, ma anche il cinismo e l'egoismo, dell'italiano medio di quegli anni, spinto da una dimensione del sociale, sostanzialmente, assente a ricorrere a pratiche fuori da ogni etica, nella loro elementare violenza.

Se la psicologia può insegnare qualcosa, riguardo agli istinti più primitivi, è che essi non cambiano, nei tempi e nelle geografie. L'intelligenza di una società efficace consiste nell'offrir loro uno spazio, dove possano operare a favore della collettività, piuttosto che contro.

Titolo originale: Un borghese piccolo piccolo

Paese: Italia

Anno: 1976

Regia: Mario Monicelli

Sceneggiatura: Sergio Amidei, Mario Monicelli

Cast: Alberto Sordi, Shelley Winters, Vincenzo Crocitti, Romolo Valli, Renzo Carboni, Renato Romano, Renato Malavasi, Roberto Antonelli, Pietro Tordi, Paolo Paoloni, Aldo Miranda, Mario Maffei



IL RITORNO di ANDREY ZVYAGINTSEV il mistero del padre

Antonella Dugo

Il consenso e l'interesse che questo film ha suscitato va attribuito alla dominante figura paterna, che il regista costruisce in uno scenario essenziale, dove solo due elementi si incontrano: terra ed acqua.

Chi è il padre per Andrei Zvyagintsev? Come egli stesso ha detto "il padre ha del sacro"; in questo film infatti, è una figura metastorica, incastonata nel mito, un dio o semidio, misterioso e inconfondibile, minaccioso e pericoloso, che ognuno incontra all'inizio della vita. È il ritorno del padre dell'infanzia, di cui ci si ricorda poco, avendo questi vissuto all'ombra della grande madre, che satu-

ra i bisogni e i desideri del bambino. La figura rimossa improvvisamente riappare, entra nella vita dei ragazzi con la sua legge e il suo potere, separandoli e portandoli via dalla madre. L'incontro con l'autorità e la potenza di chi si sente piccolo e impotente. I figli lo percepiscono estraneo e cercano di decifrarne i pensieri, le parole e le azioni, facendo ipotesi, costruendo possibili storie, senza però appropriarsi del mistero. In tutto il film il padre è pertanto visto come un simbolo mitico, che segna in modo ancestrale, cioè mortale, ogni antagonismo tra padre e figlio.

In questa rappresentazione è presente l'Edipo freudiano con alcune differenze rispetto alla cultura occidentale: nell'opera viene fortemente sottolineato l'aspetto mistico del mistero paterno, attraverso il sacrificio del padre per i figli. La storia si svolge in un paese della Russia del nord, dove due ragazzi vivono con la madre e la nonna vicino ad un lago. Nelle prime scene li vediamo con alcuni compagni sfidarsi a tuffarsi da un alto trampolino. Il più piccolo, Ivan ha paura, non si tuffa e deriso dagli altri, rimane lì accovacciato fino al calare della sera, quando la madre sale sul trampolino, lo abbraccia, lo consola e lo porta a casa. Nella scena seguente i due fratelli rientrano a casa dopo una giornata di gioco, incontrano la madre fuori dalla casa, che li avverte di non fare rumore, perché il padre sta dormendo. Sorpresi dall'imprevisto ritorno dopo dodici anni, Andrey ed Ivan entrano in casa e silenziosamente vanno a vedere il padre che dorme: un uomo nudo nel letto della madre, coperto solo dal lenzuolo, abbandonato al sonno.

L'immagine richiama il *Cristo morto* del Mantegna, figura sensuale, carnale, destinata a morire. La morte è preannunciata. Il padre deve morire per consentire ai figli di accedere alla vita, superare le paure, acquisire un'identificazione e la fiducia in se stessi. La storia prosegue con un viaggio che padre e figli intraprendono verso un'isola lontana. Nel corso di quest'avventura, non si stabilisce un rapporto né nasce confidenza tra i tre protagonisti, non c'è svelamento; la figura del padre resta sempre distante e incomprensibile, mentre i figli sono combattuti tra desiderio di amore verso il padre atteso e odio nei confronti di un uomo duro e autoritario. Approdati all'isola il padre cerca e trova una piccola cassetta sotterrata, che nasconde nella

barca, mentre i figli organizzano la loro sopravvivenza aspettando e pescando, sempre più arrabbiati ed ostili. Dopo un duro rimprovero per non aver rispettato l'impegno a tornare dalla pesca prima dell'imbrunire, il figlio più piccolo, Ivan, più ribelle e provocatorio, scappa all'interno dell'isola e sale su una torre di legno pericolante. Il padre accoglie la provocazione del figlio, lo rincorre e mentre sale sulla torre, chiamando il figlio, per testimoniare il suo affetto, precipita e muore. La dissacrazione del padre e la nascita del legame affettivo ed empatico non avviene, ma irrompe il dolore dei due ragazzi per la perdita e l'abbandono di un padre atteso e non conosciuto, che li ha tuttavia portati ad una diversa consapevolezza di sé. I due fratelli affrontano la situazione, caricano il padre sulla barca, tornano a terra e mentre la barca con il padre morto e la cassetta misteriosa spariscono sott'acqua, si apprestano a tornare a casa. Il passaggio dall'infanzia si è compiuto, il padre morto porta via con sé l'oggetto madre che egli solo ha posseduto. Durante il viaggio di ritorno trovano nella macchina una fotografia del padre con loro piccoli sentendosi finalmente riconosciuti.

Il film si inserisce nella tradizione cinematografica russa ed affonda le sue radici nell'estetica del simbolismo russo, dando alla storia una composizione tragica nella sua forma più classica. •

Titolo Originale : Vozvrashchenje

Anno: 2003

Paese: Russia

Regia: Andrey Zvyagintsev

Cast: Natalya Vdovina, Konstantin Lavronenko, Ivan Dobronravov, Vladimir Garin





PADRE PADRONE

“Io sono Gavino, figlio di Efisio pastore, che è figlio di Luca pastore”

Beatrice Buttiglione

Film liberamente tratto dal libro autobiografico di Gavino Ledda, vincitore della Palma d'oro come miglior film al Festival di Cannes (1977). È la storia dell'infanzia di Gavino (Forte-Marconi), costretto dal padre ad abbandonare la scuola per lavorare come pastore nelle montagne della località di Siligo in Sardegna. Il padre (Omero Antonutti) è il padrone del giovane ragazzo e per problemi economici decide di tenerlo analfabeta e di costringerlo a lavorare contro la sua volontà, l'educazione impartita è durissima tanto da poter essere definita una schiavitù.

Il bimbo di soli sei anni si ritrova in completo isolamento nella capanna in montagna e inizia a occuparsi delle pecore; ogni tentativo di fuga o ribellione viene punito con percosse e Gavino è di proprietà di suo padre, così come viene spiegato chiaramente dalla battuta del genitore quando ritira il figlio da scuola: “Sono venuto a riprendermi il ragazzo. Mi serve a governare le pecore e a custodirle... È mio”.

Terribile è la condizione di isolamento dei pastori nelle montagne, difficile per una persona adulta e strutturata, insopportabile per un bambino. Gavino trascorre la sua infanzia isolato nelle montagne, gli unici sporadici contatti sono quelli con

il figlio di un altro pastore e con suo padre. Grazie al realismo dell'opera possiamo anche notare alcuni effetti psicologici conseguenti l'isolamento subito dal bambino: i movimenti stereotipati, il dondolarsi come gesto auto consolatorio. Nel film, c'è anche un accenno allo sviluppo sessuale e ai cambiamenti ormonali del corpo vissuti senza alcuno stimolo sociale e senza alcuna informazione.

Finalmente, a ventuno anni, Gavino entra nell'esercito per volere del padre e da quel momento porta a termine gli studi obbligatori e decide di iscriversi all'università.

Il periodo nell'esercito è duro ma è il primo passo verso l'emancipazione. In primo luogo Gavino si ritrova nell'esercito senza saper parlare l'italiano, viene aiutato da Cesare (Nanni Moretti) a integrarsi ed a mettersi in paro per poter completare gli studi. Quando comunica al padre la decisione di continuare gli studi e di lasciare la carriera militare si ritrova obbligato a lavorare di nuovo come pastore e quindi di nuovo senza alcun sostegno da parte della famiglia. Nonostante suo padre, Gavino diventerà professore universitario di Glottologia all'università di Roma La Sapienza, ma il racconto più che sul lieto fine si focalizza sulla determinazio-

ne di Gavino e sui durissimi ostacoli che ha dovuto affrontare, dai maltrattamenti paterni ad una vita priva di alcuna soddisfazione. Gli è stata negata l'infanzia e la vita l'ha trasformato in un adulto già a sei anni. In seguito ha dovuto lottare per affermare il diritto ad esistere ed a inseguire i suoi desideri, desideri di cultura e di una vita migliore.

Fortunatamente, nonostante i numerosi fattori di rischio, la sua storia ha anche alcuni fattori protettivi, tra i quali il sostegno dei suoi compagni e dei coetanei del paese costretti ad affrontare la stessa vita. Nel film, viene rappresentata questa solidarietà tra pari, tra i ragazzi adolescenti.

Il primo elemento da approfondire è il realismo dell'opera: viene rappresentata la vita nelle montagne sarde negli anni Quaranta e la durissima condizione dei pastori in modo oggettivo, Gavino descrive una dura realtà ed il film la rappresenta egregiamente anche attraverso la ruvidezza e la luminosità del paesaggio sardo.

Proprio durante gli anni Settanta era in corso un dibattito sul realismo e sul rischio della spettacolarizzazione dei contenuti in ambito cinematografico, pertanto il ruolo del cinema doveva essere il più possibile "neutro" nella rappresentazione di spaccati di vita quotidiana.

Il secondo elemento da analizzare è l'educazione che Gavino ha ricevuto, il padre padrone è un modello conosciuto in Italia nei decenni scorsi ed era caratterizzato da distacco emotivo, dal pretendere il rispetto con il terrore, severità e controllo erano caratteristici della relazione ed il padre aveva il diritto sulla vita della moglie e dei figli.

Questo modello era diffuso culturalmente e la storia di Gavino ha avuto successo proprio perché è la descrizione reale di dinamiche antiche e radicate in molte culture regionali, modelli culturali di riferimento alla figura paterna che sono stati fortunatamente superati dato l'alto rischio sociale, ma che sono stati comunque presenti nei decenni scorsi. Una scena del film esplicativa di questo rigido modello è quando il padre ritira il figlio di sei anni da scuola di fronte a tutti e, quando vede i compagni di classe prendere in giro Gavino, li spaventa e urla "Oggi è toccato a Gavino domani toccherà a voi". La regia di Paolo e Vittorio Taviani è attenta alle reazioni e ai volti di tutti i bambini, e colpisce davvero la maturità dei pensieri formulati, tipico dei bambini che vivono in condizioni di rischio con una conseguente precocità nello sviluppo. Nella stessa scena i pensieri emotivamente molto forti di un bambino, figlio anch'esso di pastore, manifestano la sua disperazione: "quando torno a casa prendo una seggiola e mi butto dalla finestra". I pensieri dei bambini in quella scena, a mio avviso cruciale, sono uno spunto riflessivo sulla depressione infantile, che per così tanti anni è stata vista dalla comunità scientifica con diffidenza, in quanto il bambino non era considerato capace di pensieri così complessi come quelli che si riscontrano in un quadro clinico depressivo. Ai giorni d'oggi questa diffidenza è stata superata così come l'argomento è stato approfondito ed inserito ufficialmente nella psicologia dell'età evolutiva, ma, per gli anni Settanta, la rappresentazione dei registi dei pensieri dei bambini è all'avanguardia, frutto del realismo dell'opera e della profondità introspettiva degli autori.

Un concetto molto conosciuto, utilizzato anche dalla psicologia sistemica e ben rappresentato nel film è la trasmissione intergenerazionale tra padri e figli nelle generazioni.



Questo concetto è molto ampio e si riferisce alla trasmissione dei valori e della cultura tra le generazioni. Nei decenni scorsi era ancora più evidente ed intenso il legame tra genitori e figli ed in molte realtà i figli, volenti o nolenti, dovevano obbedire alle scelte del padre, imparando il loro mestiere o facendo il lavoro che il padre aveva stabilito per loro.

Gavino, che già da adolescente sulle montagne dimostra di avere un talento per le arti, riesce a comprare di nascosto una fisarmonica e canta:

"Io sono Gavino, figlio di Efsio pastore, che è figlio di Luca pastore"

Questi modelli così severi erano diffusi in quegli anni in Italia e sono modelli superati e sostituiti dai "padri partecipanti" come li ha definiti Andolfi, pioniere della teorizzazione del ruolo del padre e del marito nella società moderna. Il nuovo modello vede l'uomo moderno affettivamente coinvolto nella vita familiare e nell'educazione dei figli, l'autore parla quindi di "padri in trasformazione".

Nel libro "Il padre ritrovato" Andolfi approfondisce il ruolo del padre nella società moderna partendo dall'eredità dei precedenti modelli culturalmente trasmessi e arrivando alla teorizzazione di nuovi modelli genitoriali per rispondere alle esigenze di una società in costante trasformazione, sempre più ricca di contesti sociali e culture differenti. •

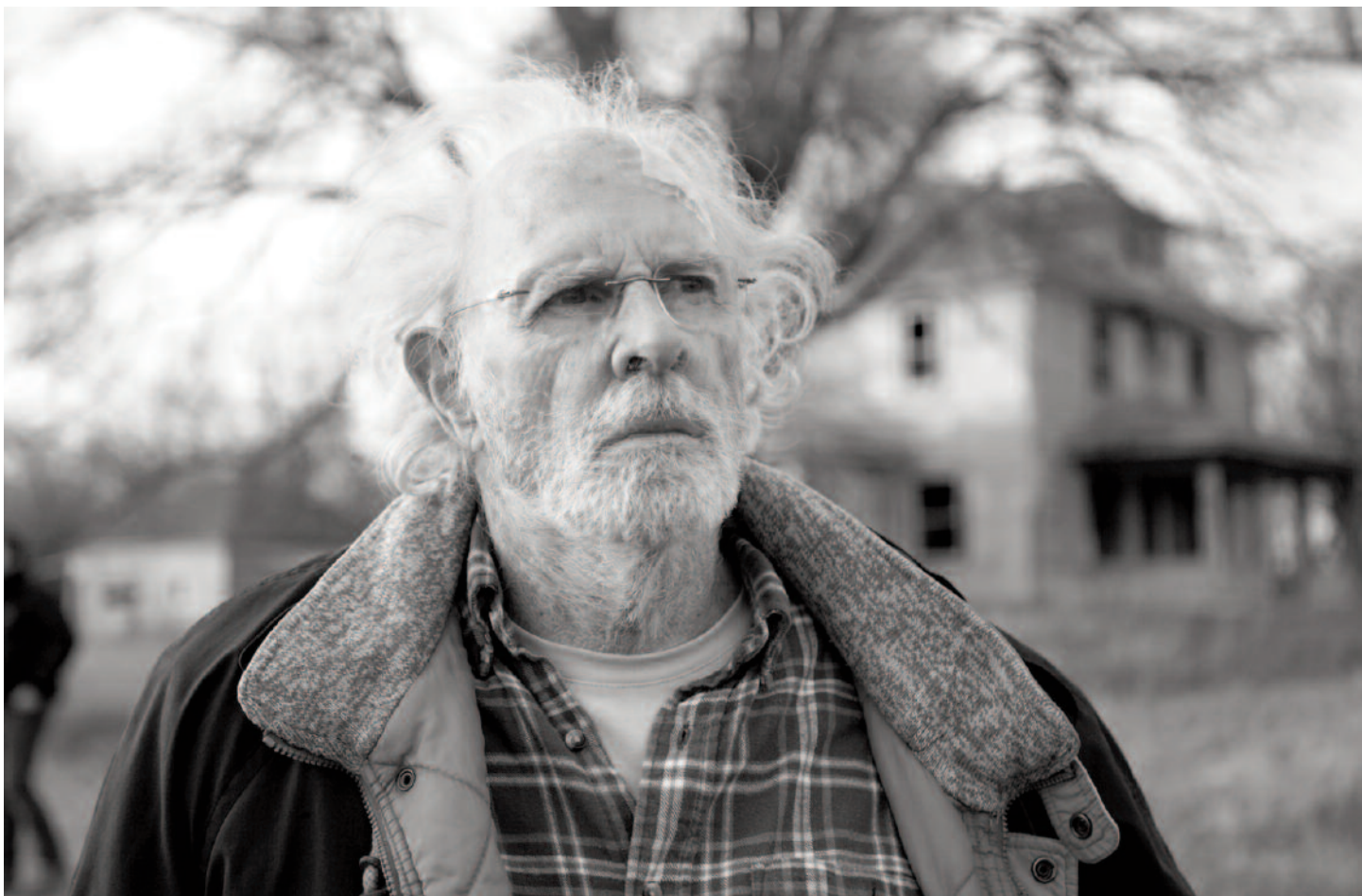
Titolo originale: Padre padrone

Anno: 1977

Regia: Paolo e Vittorio Taviani

Sceneggiatura: Paolo e Vittorio Taviani

Cast: Omero Antonutti, Saverio Marconi, Marcella Michelangeli, Fabrizio Forte, Stanko Molnar, Nanni Moretti, Gavino Ledda



NEBRASKA di ALEXANDER PAYNE padre nostro che sei sulla terra

Pia De Silvestris

Se la funzione del padre corrisponde fondamentalmente, come dice lo psicoanalista Eugenio Gaddini, ad essere un tramite che aiuta i figli a separarsi dalla madre, questa funzione inizia nella mente del bambino già precocemente, con qualunque fenomeno lo interessi, perché in tal modo il nuovo evento lo distrae provvisoriamente dalla madre.

È proprio utilizzando una serie di questi fenomeni che il padre esplica la sua funzione, attivando l'attenzione del figlio verso di lui.

Un esempio della spontanea attrazione verso il padre si può trovare nel film del 2013 di questo autore americano della

nuova generazione di cui fanno parte anche i fratelli Coen. *Nebraska* è la storia di un vecchio padre alcolizzato e un po' demente che, forse per un istinto inconsapevole, si convince di aver vinto un premio milionario a Lincoln, capoluogo del Nebraska, in seguito alla lettura di un volantino, che ingannevolmente promette un milione di dollari, e decide con ostinazione di andare a ritirarselo a piedi, da solo, dal lontano Montana dove vive con la moglie e due figli grandi. Prima di questa bizzarra decisione, Woody era il padre malandato e melanconico, considerato un fallito dalla moglie e dai figli.



Non era dunque mai riuscito a rappresentare, soprattutto per il figlio minore senza prospettive, un'alternativa alla madre né alcun ideale possibile. Ma, così decidendo di inseguire "il sogno americano" del riscatto dalla povertà, Woody, per un verso impietosisce il figlio e per un altro, lasciandosi seguire, gli trasmette la possibilità di rompere l'immobilità in cui è piombato.

Woody (Bruce Dern, premio per la migliore interpretazione al Festival di Cannes) è il padre tipico della generazione postbellica, ex-combattente deluso, depresso dalla povertà. In un momento di scoramento, dichiara al figlio che lo accompagna in macchina, come la sua nascita e quella del fratello non siano state il frutto del suo desiderio ma causate dall'osservanza cattolica della madre. Anche se Woody vuole sbandierare la sua indifferenza al figlio, istintivamente, come un compito apparentemente biologico, ma invece simbolico e affettivo, pur se negato, con la sua fuga e il tentativo di risarcire con il denaro la sua vita fallimentare, realizza un legame positivo con il figlio e inconsapevolmente esercita la sua funzione di padre.

Infatti, al termine di questo percorso, anche se la truffa diventa palese come il figlio gli aveva inutilmente ripetuto, tra di loro si è creato un dialogo umano ed un riconoscimento reciproco.

Nel ritorno a casa il figlio regala al padre il furgone tanto desiderato in segno di gratitudine.

La bellezza di questo "road movie" consiste non solo nell'originalità dei personaggi ma anche nella scelta del bianco e nero che gli conferisce un aspetto classico, più legato ai vissuti che alle apparenze. Nel viaggio verso il nord si delineano i paesaggi della provincia americana povera, con le sue case di legno, i luoghi dove il padre ritrova le sue radici e i parenti rozzi, ma furbi e taccagni che lo trattano con derisione per quel suo persistere nelle fantasie.

Il vecchio Woody assume, nel contrasto con questa gente immobile e superficiale, uno spessore emotivo sconosciuto. Assistiamo ad un ribaltamento rispetto alla figura cocciuta e delirante dell'inizio, man mano che il racconto si dispiega, Woody si apre ad una umanità più esplicita. •

Titolo originale: Nebraska

Anno: 2013

Paese: Stati Uniti d'America

Regia: Alexander Payne

Sceneggiatura: Bob Nelson

Cast: Bruce Dern, Will Forte, June Squibb, Bob Odenkirk, Stacy Keach, Missy Doty, Devin Ratray, Rance Howard



FATHER AND SON di HIROKAZU KOREEDA il mito delle origini

Antonella Antonetti

Koreeda affronta con uno stile minimalista, essenziale, che nulla concede al melodramma, temi emotivamente ed eticamente impegnativi come quello della genitorialità, in particolare della paternità, della famiglia e del loro significato.

Il titolo internazionale *Like father, like son* pone l'accento sul tema del passaggio generazionale inteso come una sorta di processo imitativo piuttosto che come percorso di autentica maturazione. Esso sembra, infatti, alludere a un modello di relazione padre-figlio che annulla le diversità, come una sorta di clonazione.

“L'emancipazione dall'autorità dei genitori dell'individuo che cresce è uno degli esiti più necessari ma anche più dolorosi dello sviluppo. È assolutamente necessario che tale emancipazione si compia ed è presumibile che chiunque sia divenuto normale l'abbia in misura maggiore o minore mandata ad effetto. Anzi il progresso delle società si basa su questa opposizione tra generazioni successive. “scrive Freud nel 1908 in *Il romanzo familiare dei nevrotici*. Proprio sulla difficoltà di realizzare compiutamente tale emancipazione il film pone l'accento, descrivendo la faticosa maturazione del protagonista rispetto al suo essere

padre, che passa necessariamente dalla rielaborazione delle sue relazioni con le figure parentali.

La vicenda narrativa si snoda attorno alla notizia di uno scambio avvenuto alla nascita tre due bambini, il quale determina l'incontro delle due famiglie implicate, che il regista disegna, sempre con un registro contenuto e attento ai dettagli, mettendo in risalto le figure maschili e lasciando sullo sfondo le madri trepidanti e devote. Con tratto delicato e tenero sono delineati i due bambini di sei anni, Keita e Ryusei, contrastati tra la fiducia che ripongono nei genitori, il desiderio di ottenere la loro ammirazione e il disagio dell'incomprensione.

La famiglia di Keita è molto agiata, con un figlio unico, alla cui educazione i genitori si dedicano con cura quasi ossessiva. Il padre, Ryota, architetto ambizioso e di successo, è descritto come un uomo freddo e spigoloso, che sembra aspettarsi dal figlio una totale corrispondenza ai propri ideali. Vive in una casa, elegante e ordinata, panoramica che sembra rappresentare simbolicamente il clima emotivo che si respira in famiglia, dominato dal controllo che lascia poco spazio ai sentimenti, a differenza dell'appartamento, retrostante al negozio, in cui vive l'altro nucleo familiare,



di condizioni socio-economiche modeste, che con i suoi tre figli, gode di un ambiente familiare affettuoso e accogliente, con un padre un po' sgangherato e pieno di slanci.

Con straordinaria capacità di entrare nell'intimità dei visuti, il fuoco della narrazione si concentra su Ryota, che si rivela un padre deluso dal figlio e incapace di comprenderlo nei suoi desideri e nei suoi sforzi per compiacerlo: lo sente e si sente estraneo.

Freud usa il termine di "romanzo familiare" per indicare le fantasie conscie e inconscie relative alla struttura della propria famiglia che i bambini e gli adolescenti organizzano, allorché si trovano a vivere esperienze di contrapposizione con i genitori, fondate sulla rivalità sessuale e sul sentimento di frustrazione, e che portano alla costruzione di un mito sulle proprie origini illegittime; s'insinua nella psiche del piccolo la fantasia di essere un figliastro o un figlio adottivo. La sensazione di disillusione promuove la costruzione di un romanzo di estraniamento che serve a "illegittimare" i genitori, immaginandosi generati da altri e più nobili lombi, allo scopo di evitare il riconoscimento doloroso della realtà.

L'autore osserva che il piccolo non si disfa davvero dei genitori, giacché "sotto il leggero travestimento" della fantasia è facile riconoscere i loro tratti. Il romanzo familiare esprime allora la "nostalgia del bambino per il felice tempo perduto, per i genitori idealizzati della prima infanzia; con esso il soggetto crea, o meglio ricrea la sua famiglia, negoziando il proprio posto nella linea delle generazioni che in lui convergono e modificando in modo immaginario il legame con i suoi genitori.

È attraverso questo faticoso tentativo di ricostruire la storia delle proprie origini che l'adolescente si confronta con il suo genere e la sua genealogia, e svolge il compito di affrancarsi dai suoi genitori, dalle loro imago, per definire la propria soggettività all'interno della propria storia.

Lo scambio dei neonati ripropone a tutti i personaggi la questione delle proprie origini e sembra offrire, soprattutto a Ryota, lo stimolo per portare a compimento un'emancipazione dalla figura paterna non del tutto risolta. La scoperta della sua paternità biologica, di un figlio più corrispondente alle sue aspettative idealizzate, sembra dar corpo al suo romanzo familiare, che Ryota rivive nel rapporto col figlio. "Adesso tutto si spiega!"-esclama nell'apprendere la notizia. Forse si spiega la delusione che egli aveva sentito verso il suo proprio padre, forse il dispiacere di tacitare le sue esigenze infantili più autentiche per evitare di essere un figlio deludente? Egli si sente chiamato a fare i conti con la sua infanzia solitaria e sofferta con un padre esigente e distante affettivamente, rivissuta nelle vicissitudini dei due bambini, disorientati da una vicenda che rischia di allontanarli dalle persone che amano.

Il dilemma tra paternità biologica, quella di chi genera e quella adottiva, di chi aiuta a crescere sembra ricomporsi nella possibilità per il protagonista di mettersi in ascolto dei propri sentimenti e di quelli del figlio, che promuove nuovi vertici rappresentazionali. La paternità può essere sentita da Ryota non solo come un tramandare o riproporre le proprie esperienze, o l'imposizione di uno stile o di una disciplina, ma soprattutto come un processo in divenire, un rapporto di scambio e di arricchimento reciproco, nel riconoscimento della diversità dei ruoli e delle funzioni. •

Titolo originale: Soshite chichi ni naru

Paese di produzione: Giappone

Anno: 2013

Regia: Hirokazu Koreeda

Fotografia: Mikiya Takimoto

Cast: Masaharu Fukuyama, Yoko Maki, Machiko Ono, Lily Franky, Jun Kuninura, Riri Furuki



PADRE E FIGLIO

la velatura dei sentimenti

Denis Brotto

Dal nero dell'ombra affiorano macchie color incarnato. Dettagli di braccia, di mani. Due corpi nudi che si stringono, si abbracciano, si trattengono. Immagini anamorfiche, irregolari, tendenti all'astratto. Le prime sequenze di *Padre e figlio* (2003) sembrano fondere la componente corporea dei due protagonisti con quella interiore, emotiva, creando nel cinema di Aleksandr Sokurov un nuovo esempio di "immagine velo", al pari delle icone volutamente senza spessore, concentrata sulla costituzione di un unicum materico tra uno spazio e le figure che lo abitano. *Padre e figlio* (2003) costituisce per Sokurov il ritorno, a sei anni di distanza, sulle tracce del precedente *Madre e figlio* (1996), ancora una volta a raccontare gli ultimi istanti di intimità all'interno di un nucleo familiare prossimo al suo dissolversi. Ma se in *Madre e figlio* era la morte della figura materna a decretare la fine di quel legame, qui è invece il

dovere di allontanarsi, di portare a compimento ognuno il proprio percorso a manifestare i segni di una separazione. In una famiglia costituita da sole figure maschili, quello tra padre e figlio è un allontanamento che langue, che si consuma attraverso una lenta ma necessaria scissione dei propri percorsi di crescita. L'apprensione e la fretta di diventare adulto da parte del giovane Aleksej da una parte, la fragilità del padre che già sembra conoscere il disincanto della vita dall'altra. In questa distanza si rivelano a poco a poco i segni di una frattura prossima a compiersi. La loro è una relazione profonda. Le sensazioni, le trepidazioni, le sofferenze di uno sono, in modo empatico, quelle dell'altro. Hanno compiuto un lungo percorso assieme. Sono cresciuti, il figlio senza madre e il padre senza più una moglie, morta prematuramente. Hanno condiviso le medesime scelte di vita, con il figlio che prosegue gli studi compiuti

ti dal padre per divenire un militare di carriera. Ma l'amore di un padre e l'amore di un figlio «non sono uguali», ricorda Aleksej. Trascorrono le loro giornate in una piccola casa, parlano, si confrontano, si rincorrono sui tetti del loro palazzo, muovendosi in una città quasi immaginaria, una Lisbona resa ancor più livida nei colori, ancor più incantata che nel reale. Eppure stanno per perdersi, per allontanarsi.

Il lavoro di Sokurov torna ad essere un graduale indagare i sentimenti nei loro movimenti minimi, un lento incedere all'interno di quell'evolversi emotivo che determina e segna i legami affettivi. *Padre e figlio* è un'opera fatta di sguardi, un film in cui ai segni convenzionali della comunicazione viene preferito lo sguardo sensibile di due persone profondamente attigue. Gli unici momenti di evasione da questo stretto rapporto sono scanditi dalle regole e dalla disciplina dell'attività militare. Aleksej è un giovane ufficiale e gli insegnamenti provenienti dall'esercito costituiscono per lui una formazione che si protrae anche nelle altre diramazioni della vita. In uno dei momenti di maggior intensità del film, Aleksej osserva alcune radiografie del padre che sembrano evidenziare una malattia ai polmoni, forse dovuta alla guerra. Dietro la bidimensionalità di quelle lastre, simili a moderne icone, l'alone di una possibile malattia si unisce a una ulteriore forma di angoscia, quella dettata dall'impossibilità di risolvere tanto le ferite del corpo quanto quelle dell'animo delle persone che ci sono care. E l'immagine successiva, in cui Aleksej siede su di un'asse di legno sospesa nel vuoto, sembra attestare ancora una volta l'imminente solitudine che caratterizzerà il loro rapporto.

Molti sono i tratti di contiguità interni al cinema di Sokurov. Il tema della figura paterna risulta ricorrente nei suoi film. *Il secondo cerchio* (1988) e *Pietra* (1992) ne sono esempi marcati (il titolo di lavorazione di *Pietra* era del resto *Padre e figlio*), ma anche altri progetti non realizzati portano al loro interno le tracce di questo legame. La sceneggiatura scritta per un film sulla figura del poeta Tjutčev, rimasta inedita, dona ampio spazio alla tardiva riscoperta del senso di paternità da parte del protagonista. Anche l'ambientazione militare è un tratto ricorrente,

costituendo inoltre un richiamo di carattere autobiografico per Sokurov, il cui padre era un ufficiale dell'esercito russo. E poi la presenza di foto, illustrazioni, materiali d'epoca. In *Padre e figlio* non solo il padre dialoga con alcune vecchie foto, ma anche l'immagine delle radiografie ai polmoni sembra dire qualcosa in più su quest'uomo. Un'immagine dietro la quale nascondersi, come durante una lite con il figlio, o semplicemente per mezzo della quale tentare di osservarsi meglio, scrutarsi nel profondo. «È solo una fotografia» dice Aleksej, «solo più sincera. Non hai né vestiti, né muscoli che ti nascondano».

Infine il richiamo al sogno. *Padre e figlio* inizia e termina con due sogni antitetici rivelati in un caso dal figlio e nel successivo dal padre. Nella già trattata sequenza d'apertura, tra le braccia del padre, Aleksej tenta di descrivere ciò che in sogno sta vedendo: «un sentiero, degli alberi». «Ci sono anch'io?» chiede il padre. «No, qui sono solo, sono solo» risponde il figlio. L'inizio sembra dunque anticipare la conclusione dell'opera, mentre il sogno finale in cui è il padre a ritrovarsi sopra un tetto innevato e a raccontare al figlio la propria solitudine sembra viceversa tornare al punto iniziale del loro viaggio, con Aleksej e il padre che si scontrano, si attaccano, si rimproverano, ma sono l'uno accanto all'altro. L'intreccio tra realtà e sogno sembra infine un ulteriore richiamo all'apertura di *Madre e figlio*, con i due protagonisti che sognano all'unisono i medesimi fatti rimarcando, con quel sogno comune, una condizione di inseparabilità che trascende il reale e che va oltre qualsiasi sentore di separazione imminente, riaffermando come i legami famigliari siano i soli destinati a rimanere tali anche dopo essersi allontanati, anche dopo la morte. •

Titolo originale: Otec i syn

Anno: 2003

Regia: Aleksandr Sokurov

Sceneggiatura: Sergej Potepalov

Cast: Andrei Shchetinin, Aleksej Nejmyshev, Aleksandr Razbash, Fyodor Lavrov, Marina Zasukhina, Anna Aleksakhina, Jaime Freitas





I SEGRETI DI OSAGE COUNTY

una contea contemporanea

Umberta Telfener

Cinque uomini, ciascuno incarna un aspetto della crisi del maschile nella società attuale. Il “patriarca” Beverly abbandona il campo, non prima di aver trovato una badante nativa americana che al posto suo curi la famiglia. Scrittore, è stato alcolista per cinquanta anni, dedito alla pesca, al whisky e ai libri gialli. Chiede implicitamente alla moglie Violet (Meryl Streep) di salvarlo, ben sapendo che lei ne è incapace perché impasticcata, malata e mentalmente instabile. Una donna che divora tutto e tutti e che, nella sua ricerca di assicurazioni, schiaccia le figlie mal difese dal padre. C’è poi la generazione di mezzo, due uomini “periferici”: uno ha lasciato, per una donna più giovane, la moglie Barbara – Julia Roberts, la figlia che torna nella famiglia in crisi - e viene accusato di non essere normativo con la figlia quattordicenne. L’altro è “lo

zio”, un uomo debole che non riesce a prendere in mano le redini della famiglia neppure per fare un discorso di commiato a un funerale. Appare titubante, assoggettato alla moglie, restio ad assumersi responsabilità. Prova a difendere il figlio squalificato costantemente dalla moglie, lo protegge quando la madre lo attacca. La battaglia tra i due genitori rende il figlio insicuro, delusivo, dipendente, vittima della propria aggressività inespressa, incapace di svincolarsi. C’è infine un altro “giovane” – Steve - che all’opposto del piccolo Charles incarna l’uomo senza scrupoli, che adora essere amato e sedotto e a sua volta seduce narcisisticamente anche le minorenni. Un uomo che chiede di essere tenuto a un guinzaglio corto e fa del trasgredire il suo unico gioco.

Sto parlando di *I segreti di Osage County* (2013) di John

Wells che racconta di una famiglia allo sfascio e della relazione tra uomini e donne, mondi separati che sembrano incontrarsi quasi unicamente attorno al desco. Descrive una cultura post-patriarcale alla ricerca di modelli che ancora sono in fieri: uomini in crisi non più normativi, donne non più “obbedienti” che non hanno trovato ancora la strada per considerarsi soddisfatte artefici della propria vita. Ritrae accuratamente l’incapacità genitoriale: padri che non insegnano ai figli attraverso l’esempio, che non dischiudono al potere matriarcale, che non riescono a trasmettere il desiderio da una generazione all’altra. Padri poco convinti che tentano in maniera goffa di approfondire la relazione affettiva con i figli; madri lasciate sole che si sentono troppo responsabilizzate. Un film in cui gli uomini incarnano un profondo senso di inadeguatezza, in cui anche le donne fanno la loro parte, in maniera meno esplicita, collusiva: criticano gli uomini, vogliono avere l’ultima parola, fanno tutto loro, non creano un’alleanza tra i genitori e pertanto non riescono a coordinare le strategie educative e a trasmettere una visione del mondo condivisa. Mancano della fiducia di base che la presenza attenta del proprio padre avrebbe potuto trasferir loro.

Nessuno dei due genitori usa la parola per dare significato all’altro. La paternità - nel periodo patriarcale fondata sull’esercizio dell’autorità, sulla trasmissione di saperi e ruoli - lascia il posto all’assenza. Ciascuno sembra preso nel proprio copione e per questo è incapace di proporre un progetto alla generazione successiva. Ciò che manca è il desiderio di testimoniare la vita, è la capacità di proporre un’eredità, di investire nel benessere dei figli. Interessante come solo Violet, la grande madre, accenni all’eredità di cui vuole entrare solo lei in possesso, quasi come riconoscimento del suo essere orfana del legame col marito. Lasciata a casa dalle figlie diventerà a sua volta “figlia” della badante, una donna appunto, e per la prima volta sorriderà in maniera quasi pacificata.

Non posso non citare quella che mi sembra la versione italiana di questo film, più solare ma altrettanto negativo nella descrizione del genere maschile: *Speriamo che sia femmina* (1986) di Mario Monicelli. Anche qui gli uomini sono allo sbando, quattro individui a pezzi: il proprietario del casale alcolista e fallito, dipendente dalle donne, padre cui le figlie e la moglie si industriano a “dare una mano”; lo zio con l’Alzheimer; l’antropologo rigido, monotematico e ossessivo e il bel fattore, apparentemente avido e senz’anima. Di contro c’è una comunità matriarcale solare, inclusiva, solidale, saldamente ancorata alla vita.

In ambedue i film, il ruolo genitoriale è diventato un processo naturale in mano alle donne, i padri appaiono superficialmente accomodanti coi figli, senza polso, capaci solo di delegare, assenti nella loro presenza. Così manca l’intenzione delle mogli di dare significato al loro ruolo: le donne non proteggono più i mariti e “denunciano” ai figli le loro disattenzioni, le mancanze di rispetto subite. Il padre cielo patriarcale (distante, idealizzato), poi terra



(romanticamente concreto) ha lasciato il posto al padre aria moderno, lontano, astratto, in fuga, incapace di porsi al centro della scena familiare. Ma, come dice Recalcati, anche i figli sono mutati e al figlio Edipo in conflitto costante col padre è succeduto un figlio Narciso - preso dal culto di una felicità individuale senza legami coll’Altro - e poi un figlio Telemaco che va a cercare il padre assente per assumersene l’eredità anche se o proprio in quanto l’altro è latitante. Perché ereditare significa ereditare il desiderio: riconoscersi incluso in un ordine pre-stabilito e poter lasciare andare l’Altro per poter cercare ciò che ci è proprio. •

Titolo originale: **August: Osage County**

Anno: 2013

Paese di produzione: Stati Uniti

Regia: John Wells

Soggetto: Tracy Letts (dramma)

Sceneggiatura: Tracy Letts

Fotografia: Adriano Goldman

Musiche: Gustavo Santaolalla

Cast: Meryl Streep, Julia Roberts, Ewan McGregor, Chris Cooper, Abigail Breslin, Benedict Cumberbatch, Sam Shepard, Dermot Mulroney e altri



COSA VOGLIO DI PIÙ

Loredana Micati

Una tranquilla coppia di giovani impiegati, Alessio e Anna. Lavoro, affetti, qualche svago, un po' di moderato sesso, fino all'affacciarsi del progetto di avere un bambino. Alessio è un uomo protettivo, capace di riparare tutto garantendo che il suo piccolo mondo non subisca scosse. Anna però inizia una relazione con il cameriere Domenico, mentre Alessio rifiuta di accorgersi dell'evidente turbamento della moglie e delle sue inverosimili bugie, restando, come sempre, in silenzio quieto e un po' passivo. Potremmo chiederci: cosa farà mai Alessio di un'aggressività tanto inibita e cosa resterà di una sessualità dalla quale la componente aggressiva è esclusa?

Anna è una donna cordiale, efficiente nel lavoro. Sembra emozionata e partecipa del parto della sorella, ma è fortemente turbata dalla violenza della nascita. La maternità, sembra scoprire Anna, non è solo tenerezza: è passione e lei si confronta con l'effrazione, l'esplosione del nascere. La pulsionalità sta facendo irruzione nella sua vita -lo

vedremo meglio, durante il rinfresco per una collega che va in pensione- nel momento in cui Anna incontra il cameriere Domenico.

Domenico sembra un uomo frustrato e piuttosto passivo, inseguito dalla penuria di denaro. È padre di due figli, ma sembra quasi essere capitato, nella sua famiglia come nella vita, per caso. Sarà lui il principe azzurro che accende il desiderio in Anna. Lo vedremo tornare a casa, dopo due ore passate in un motel con l'amante invece che in piscina. Lo aspetta Miriam, moglie esasperata, un lattante che piange tra le braccia, mentre Agnese, primogenita di cinque anni, ha inondato il bagno per fare la tempesta. In effetti la bambina sta assistendo, nella sua famiglia, allo scoppio di una tempesta di passioni e affetti. Apparentemente inconsapevole, ma tempista, chiede al padre se può andare a vederlo durante il corso di sub. In questo modo uno degli appuntamenti amorosi tra Domenico e Anna deve essere cancellato. Anna, privata di qualcosa che per lei è diventa-

ta preziosa quanto l'aria che respira, s'infuria.

Quella sera, in piscina, saranno presenti tutti: la moglie Miriam, il bimbo lattante, la piccola Agnese che si sporge e chiama il padre; sullo sfondo c'è Anna, l'amante, che osserva il quadretto familiare. Improvvisamente, per Domenico, sono presenti sulla stessa scena, due realtà che dovevano rimanere separate per continuare a esistere, quella della quotidianità familiare, in cui egli è padre e marito per caso, e quella della passione. Lo sguardo che rivolge ad Anna è furente. Le due vere antagoniste, in quella sequenza, sono Anna (la passione) e Agnese (la tenerezza per il padre): in quella fase è la bambina che sta lottando per allontanare l'intrusa e trattenere il papà.

A Miriam, moglie e madre, sono dedicate poche ma efficaci pennellate. È un'estetista sfinita tra figli e lavoro, ma è attenta: si accorge, annusa l'odore dell'altra donna, picchia il marito, piange, lo scaccia, ma con passione, lotta per tenerlo. Nelle due scene di approccio erotico capiamo che è una donna vitale, anche se stanca; conosce il desiderio e saprebbe cosa farne, cerca però senza riuscirci di essere insieme madre e amante. Nei primi fotogrammi i suoi tratti sono segnati alla fine di una giornata tra lavoro e ragazzini. Poi, partita alla riscossa, compare con un bel rosso nei capelli ricci e una blusa che le scopre le spalle.

Interessante è la sequenza filmica del coltello, primo incontro tra gli amanti. Il regista mette nelle mani di Anna un coltello, da dove spunta? Durante il rinfresco di commiato in onore della collega, un cameriere lo aveva dimenticato e Domenico è andato a recuperarlo; Anna si affretta verso di lui per restituirlo. Di fronte a lei che porge il coltello tenendolo dalla parte del manico Domenico dice: "Mi arrendo" e, scherzosamente, alza le braccia; sente che la donna è all'attacco. Infatti Anna lo trattiene con lo sguardo e Domenico, imbarazzato, ne è preso. Avviene un curioso, duplice passaggio dell'utensile-arma dalle mani di lei a quelle di lui. Domenico, impacciato, prende quel coltello ma poi, nel tentativo di avere le mani libere per scrivere il numero del proprio cellulare su un biglietto, lo ripassa ad Anna che nuovamente, al termine dello scambio, glielo rende. Le inquadrature sottolineano questa particolare sequenza-schema della vicenda tra i due amanti. Forse quel coltello rappresenta ciò che Anna e Domenico cercano e che anche lui ha dimenticato o perso di vista, l'aspetto penetrante, rischioso, che inerisce alla pulsionalità sessuale. Quel simbolo passa dall'una all'altro fino a che trova la sua collocazione, presso Domenico; ora che ogni cosa è al proprio posto, il gioco può iniziare.

Ma quando la relazione, che si è scatenata nell'intreccio di corpi affamati, si sviluppa in emozioni e sentimenti, tutto diventa molto più complicato. Con qualche patimento Anna potrebbe riporre il povero Alessio in naftalina.

E Domenico? Anche lui cercava qualcosa o è stato solo uno strumento nelle mani di Anna? Forse, ciò che ha catturato Domenico è stato il sentire di nuovo che lui, proprio lui, era stato posto al centro di un interesse intenso. Capiamo che Anna non sta cercando un marito e neppure un padre per i figli. Cerca l'oggetto del suo desiderio. Tuttavia Domenico, porta il carico di molti vincoli e si sente impotente, incerto di fronte alla scelta tra paternità e



pulsionalità, come se queste due dimensioni potessero solo escludersi a vicenda. Sarà Anna infine a scegliere, sa che Domenico non lascerà la famiglia per lei. In fondo egli è un papà che, seppur durante un fine settimana di passione con l'amante, è capace di notare un ciondolo a forma di pesciolino e di ricordarsi dell'interesse della figlia per gli abitanti del mare. Tornerà a casa con quel ciondolo.

Durante il viaggio di ritorno, al momento di ritirare i bagagli, Domenico si allontana un attimo. Anna coglie l'occasione per fuggire.

La vedremo nella sequenza successiva, piangere in metropolitana, togliersi gli orecchini che Domenico aveva comprato per lei insieme al pesciolino per Agnese, e abbandonarli. •

Titolo originale: Cosa voglio di più

Anno: 2010

Paese: Italia, Svizzera

Regia: Silvio Soldini

Sceneggiatura: Angelo Carbone, Doriana Leoneff

Cast: Pierfrancesco Favino, Alba Rohrwacher, Giuseppe Battiston, Teresa Saponangelo



TANGO LIBRE

preludio alla genitorialità a due voci

Monica Bellanova, Giorgio Corrente

Sono tanti i temi trattati in questo splendido film: l'emigrazione in un paese come il Belgio che rappresenta tanti altri paesi europei; quello delle carceri (molto simile a quello italiano) per l'affollamento, gli spazi ridotti; una classe lavoratrice media sempre più al ribasso sia culturalmente sia economicamente. C'è poi il tema di una società, dove il materialismo e l'avidità giocano un ruolo d'impoverimento affettivo ed emotivo, che non consente il raggiungimento di una maturità più evoluta; dove i ruoli tendono a confondersi tra diverse generazioni e sembra dominare una mentalità adolescenziale. Come conseguenza di ciò si nota un'evidente difficoltà per ciò che riguarda l'esercizio della genitorialità.

Il film comincia con una sparatoria tra due rapinatori e la polizia, in un tentativo di furto a un camion portavalori. E' una scena molto forte, muta e al rallentatore in cui uno dei due rapinatori - che sapremo essere Dominic- spara e un giovane poliziotto muore davanti ai suoi occhi, con uno sguardo stupito e accorato. La scena cambia e c'è una guardia carceraria che torna a casa dal lavoro, mangia un panino con burro e gamberetti lessi e s'intuisce subito la solitudine e lo squal-

lore della sua vita. Ma la scena cambia ancora e ritroviamo la guardia, JC (Jean-Christophe), con un gruppo di persone nel mezzo di una lezione di tango. Incontra Alice, dalla quale è subito attratto, ma scopre nella scena successiva che è la moglie e l'amante dei due rapinatori, Fernand e Dominic. Alice lavora in ospedale come infermiera, vive con Antonio, suo figlio quindicenne, molto geloso e con i classici problemi di un'adolescenza difficile.

Un'associazione ci viene dall'ultima scena del film "Ultimo Tango a Parigi" (1972) in cui la protagonista uccide l'amante/padre rispecchiando i problemi sociali di allora e anche lo sguardo psicoanalitico di quel periodo. Qui invece la questione edipica sembra girare verso le origini, un padre che uccide il figlio. Forse questo è un preludio alla questione della genitorialità.

Alice, approfittando dell'avvicinamento con la guardia carceraria riesce ad ottenere il permesso di vedere da vicino sia il marito, sia l'amante. La scena è particolare perché mentre



Antonio parla con il padre, Fernand, intorno ad un tavolo, lei parla con l'amante Dominic in un altro tavolo. A metà visita, le stesse guardie avvertono Alice e Antonio di scambiarsi di posto. Si capisce che queste relazioni fanno parte della famiglia allargata. JC segue con lo sguardo questi colloqui mostrando molta curiosità e interesse, fino al punto di far ingelosire Fernand, ma Alice lo tranquillizza raccontandogli che è uno che frequenta la sua stessa lezione di tango.

Più avanti il maestro di tango argentino, durante una lezione dirà: "...il tango sta dentro è nel profondo, è tentazione e seduzione, ma anche anima e cuore, dolore, rabbia, tranquillità, delicatezza, volete imparare a ballare? Dovete ascoltare il vostro cuore, svuotare la mente, dimenticare tutto, il tango è un'altra cosa, è vita, è terra, sangue, ma soprattutto, il tango ragazzi è libertà". Anche Alice rispondendo a JC su che cosa non va nel suo tango, dice: "troppo tecnico" e lo invita a chiudere gli occhi e nell'abbraccio farsi trasportare..."

Il tango chiama il corpo e la mente a un salto di qualità emozionale, aspetti questi essenziali per ogni tipo di crescita. Anche la psicoanalisi sembra essere molto cresciuta da quando è andata oltre certi tecnicismi mettendo in un primo piano l'emozionalità.

La seduttività di Alice verso JC, con cui stabilisce un legame, rende molto gelosi il marito, il figlio e l'amante. Questo crea uno squilibrio ulteriore all'interno della famiglia allargata. JC è sempre più preso dal rapporto con Alice, per cui è disposto a trasgredire la regola di non avere contatti con i familiari dei detenuti. A questo punto, Fernand individua un argentino tra i detenuti e lo convince a insegnargli il tango e, insieme con altri detenuti, comincia a fare pratica.

Alice e JC iniziano una relazione, Antonio la scopre e furioso di gelosia scappa da casa. Fernand si appassiona sempre più al tango e vorrebbe coinvolgere l'amico che invece si deprime sempre di più per non poter avere Alice e per la sua

situazione carceraria. Tenta il suicidio ma è proprio JC a salvarlo e ad avvisare Alice che con Antonio va a trovarlo. In questa visita si svela il segreto familiare: Fernand rivela ad Antonio che suo padre è Dominic e poi rimprovera Alice di non aver mai scelto tra loro due.

JC raggiunge Alice a casa per convincerla a fuggire con lui e Antonio in Argentina, ma Antonio sconvolto dagli ultimi fatti, minaccia lui e la madre con la pistola del padre. JC sembra rendersi conto che Antonio ha bisogno di avere tutta la famiglia accanto e porta lui e Alice in macchina davanti al carcere e organizza una rocambolesca fuga di Fernand e Dominic, obbligandoli a entrare in macchina e a fuggire. Ma c'è un altro capovolgimento, la macchina torna indietro e il gruppo prende JC con loro. Il nuovo nucleo familiare così costituito si dà alla fuga.

Finalmente sono tutti allarmati per le reazioni di Antonio e inconsapevolmente tentano di provvedere a una migliore genitorialità. Ciò che sembra una catastrofe, si rivela in realtà un vero e proprio cambiamento dovuto alla crescita affettiva dei membri di questo piccolo gruppo. Il rispecchiamento, lo scambio dei ruoli, la partecipazione affettiva intensa, una migliore identificazione, un tentativo di integrazione attraverso legami emozionali forti, producono una identità più solida che tollera meglio le diversità. Il gruppo si rivela in questo caso il mezzo migliore per operare questo tipo di trasformazioni. Il tango fa da sfondo a tutta la narrazione. •

Titolo originale: Tango libre

Anno: 2012

Paese: Belgio e Francia

Regia: Frédéric Fonteyne

Sceneggiatura: Anne Paulicevich

Cast: François Damiens, Sergi López,

Jan Hammenecker, Anne Paulicevich

Zacharie Chasseriaud, Chicho Frumboli, Pablo Tegli



RE DELLA TERRA SELVAGGIA

l'eredità del padre

Alice Sivo

Nell'universo delle fiabe spesso i padri sono morti in partenza, superati, innominati (Biancaneve, Cenerentola, Cappuccetto rosso). Nell'universo della piccola Hushpuppy, tanto fantastico quanto ancorato a una realtà fatta di fango, rifiuti umani e scarti materiali, un padre c'è: Wink è alcolizzato, a volte violento e malato.

L'incombenza della morte del padre aleggia in ogni scena e viaggia parallela al pericolo che grava su Hushpuppy e sugli abitanti della Grande Vasca: i ghiacci iniziano a sciogliersi, il rischio di un'inondazione è sempre più vicino e giganteschi animali preistorici si preparano a tornare. La comunità vive orgogliosamente ai margini della civiltà e, in una specie di domani ancestrale, si comporta pensando solo al presente e vive ogni giorno come fosse una vacanza fatta di feste, balli, bevute e fuochi d'artificio.

Nonostante i suoi difetti, Wink si comporta con la figlia in maniera premurosa: le insegna a cavarsela da sola per sopravvivere quando lui non ci sarà più. Il suo lavoro è salvarla dalla morte: la abitua alla durezza della realtà, all'assenza e alla solitudine e le dà istruzioni su come affrontare la tempesta. La tratta da grande, le dice che

quando non ci sarà più lei sarà l'ultimo uomo nella Grande Vasca, non lascia spazio alla tenerezza se non nel ricordare la mamma di Hushpuppy, che l'ha salvato da un coccodrillo quattro minuti prima di concepirla.

Gli occhi di Hushpuppy sono curiosi e aperti di fronte al papà che le insegna a divorare un granchio e a fare braccicio di ferro. Hushpuppy è grata al padre per aver avuto la fortuna di essere protetta durante la tempesta ("per gli animali che non avevano un papà a metterli su una barca la fine è già arrivata"), ma nello stesso tempo è sbigottita e distaccata di fronte all'ubriachezza e agli attacchi di violenza. Lo spirito di guerriera però non la abbandona mai. Hushpuppy sa che ce la farà a sopravvivere (alla morte del padre e alla catastrofe) e promette al padre di diventare Re della terra selvaggia. La piccola interiorizza gli insegnamenti del papà rielaborandoli con la sua vivida fantasia e con una sensibilità che dietro ai pantaloni e alle dimostrazioni di maschilismo ("*I'm the man*", urla al padre per compiacerlo) rivela una sensibilità intimamente femminile, che la collega profondamente alla natura che la circonda: per Hushpuppy gli animali sono come dei telefoni che le comunicano i loro battiti cardia-

ci e Hushpuppy capisce che ogni suo gesto può avere incredibili ripercussioni su ciò che la circonda (“tutto è parte del *buffet* dell’universo”, come le spiega la maestra Miss Bathsheba). Non a caso sarà proprio un minuscolo pugno dato al papà in un momento di rabbia a sgretolare immensi ghiacciai.

La scoperta e il ricongiungimento con la sua parte femminile si completa attraverso la ricerca della mamma mai conosciuta, se non nelle sue conversazioni immaginarie. In un viaggio fiabesco e mitologico, a bordo di una barca chiamata Grumpy (Brontolo), Hushpuppy, in compagnia di una ciurma di bambine, approda ai Campi Elisi, un locale su un barcone dove il tenero ballo in braccio a una mamma (non importa se viva, morta, reale o immaginaria) che le ha cucinato cocodrillo fritto, la renderà pronta per tornare a casa. Qui la guerriera fronteggia e ammansisce un enorme bisonte preistorico con la forza di uno sguardo e di una frase (“tu sei mio amico, o qualcosa del genere”), abbraccia il padre morente e procede alla sua cremazione. La minuta e coraggiosa Hushpuppy, consapevole di essere “un piccolo pezzo di un grande, grande universo” riesce a rimanere nella sua terra e a diventarne la Regina.

Con la forza di un documentario e la potenza della fantasia, l’esordio di Benh Zeitlin, rimane impresso come le pitture rupestri nella pietra e dà vita a un personaggio indimenticabile, che vive in mondi simili a quelli abitati dai personaggi di Mark Twain e Hayao Miyazaki, e che lascia “agli scienziati del futuro” la storia di una bambina che viveva con il suo papà nella Grande Vasca. •

Titolo originale: Beasts of the Southern Wild

Anno: 2012

Paese: USA

Regia: Benh Zeitlin

Sceneggiatura: Lucy Alibar e Benh Zeitlin

Fotografia: Ben Richardson

Cast: Quvenzhané Wallis, Dwight Henry, Levy Easterly, Lowell Landes, Pamela Harper, Gina Montana e altri





ERA MIO PADRE di SAM MENDES dedicato ai padri

Maria Grazia Fusacchia

Questo film è dedicato ai padri, anche il regista, Sam Mendes, lo ha dedicato a Conrad L. Hall, direttore della fotografia (vincitore del Premio Oscar per la fotografia), considerato come un padre.

“Girano tante storie su Michael Sullivan. Per alcuni era una brava persona per altri era solo un poco di buono, ma io ho fatto un viaggio di sei settimane con lui nell’inverno del 1931. Questa è la nostra storia.”

È la voce narrante di Michael jr., un adolescente di circa tredici anni che, in piedi sulla riva del mare volgendo lo sguardo verso l’orizzonte, inizia la storia del rapporto con suo padre.

La posizione del ragazzo, in piedi e con lo sguardo verso l’orizzonte, suggerisce la dimensione dell’adolescente che deve lasciarsi alle spalle l’ambiente familiare, fare il lutto della dimensione infantile per aprirsi verso il futuro, arrischiando ad avventurarsi da solo nel mondo esterno. Un modo che qui appare pieno di incognite e di enigmi, oltre che di violenza e di contraddizioni.

Tanti gli interrogativi che attraversano la mente del ragazzo che, sin dalle prime scene, è spinto dal bisogno e dalla

curiosità di capire chi fosse quest’uomo che era suo padre. L’interrogativo troverà una possibile ed esauriente risposta al termine di un’esperienza dolorosa e insieme appassionante, paragonabile al vivere “mille vite”, in un arco di tempo assai ristretto, racchiusa nella breve frase: “Era mio padre”. Vincitore di numerosi premi e riconoscimenti (Premio Oscar, Golden Globe etc.), questo film diretto da Sam Mendes è tratto da un fumetto di M. Allan Collins, che prende spunto dai fatti di cronaca relativi alle vicende di un boss della criminalità irlandese.

Il film, ambientato nell’America degli Anni ’30, nello stato dell’Illinois, racconta la storia di un giovane padre di famiglia, Michael Sullivan, detto anche Mike, affiliato a un clan della malavita irlandese, il quale nutre un rapporto di affetto e di reverente sottomissione al capo, ricambiato da quest’ultimo, che lo considera al pari di un figlio adottivo, suscitando invidia e violenta rabbia nel figlio naturale.

Costui, futuro erede dell’organizzazione criminale, è un balordo, privo di scrupoli, il quale, per mettere a segno la sua rabbia cieca, trucerà la famiglia del rivale, uccidendo la giovane moglie e il figlio minore. Pretesto di tale efferata

ta violenza è la scoperta che il figlio di Mike, spinto dalla curiosità, è stato testimone di un'esecuzione.

"I figli sono mandati su questa terra per dare problemi ai padri..." commenta il vecchio boss nel tentativo di sedare l'animo di Mike che, pur composto nei suoi modi, vede incrinarsi il sogno di un futuro diverso per suo figlio, al quale teneva nascosti i suoi atti criminosi.

Dopo la perdita dei suoi affetti, distrutto dal dolore, Mike non trova altra alternativa se non quella della vendetta, per rendere giustizia secondo la legge che conosce. Respinge quindi risoluto qualsiasi trattativa propostagli per scongiurare ulteriori spargimenti di sangue all'interno dell'organizzazione criminale ("Un altro morto servirebbe a ridartela?" domanda in tono retorico un boss di Chicago, mentre respinge la richiesta di Mike di affiliarsi).

Abbandonata la casa familiare ("questa casa non è più la nostra casa ormai..."), padre e figlio, rimasti ormai soli e ricercati dal gruppo criminale che protegge l'assassino, iniziano un lungo viaggio di fuga, inseguiti da un bizzarro e sadico sicario, che ha bisogno di ritrarre lo sguardo della morte. Accanto a questi momenti particolarmente perturbanti, ce ne sono altri commoventi, che la fotografia ritrae con particolare delicatezza, tanto che, a tratti, si ha l'impressione di trovarsi davanti ad un dipinto.

Il fine vendicativo del padre, per quanto prioritario, scivola allora sullo sfondo e assume maggiore risalto la commovente costruzione del legame di filiazione, fondato su un autentico affetto che permette a entrambi, padre e figlio, di vivere un'esperienza iniziatica e di reciproco supporto e riconoscimento.

Per il padre, si tratta finalmente di esercitare da vicino la sua funzione di protezione ("io devo proteggerti adesso..."), ma anche di maggiore conoscenza di suo figlio, un adolescente ombroso e schivo, per il quale aspirava ad un futuro diverso, lontano dalla catena della violenza. Qui riecheggiano le aspettative ideali del padre e il desiderio di riscatto dalla violenza del pulsionale slegato. Infatti, impartisce un'educazione religiosa ai figli, rimanendo fedele alla tradizione familiare irlandese, e li istruisce al rispetto delle regole sociali. Certo, questa è una profonda contraddizione, una scissione rispetto alla scelta di diventare un killer, ma proprio questo è l'aspetto che fa di questo film un'esperienza quasi di catarsi, che lavora dentro e aiuta a ripensare alla fragilità e all'umanità del padre. Un padre che oggi senz'altro verrebbe definito "severo", che ama il figlio, ma lo tiene a distanza. L'anziana contadina che li ospiterà nelle loro peripezie, osserverà bonariamente: "Le vuole molto bene, lei non se ne accorge".

Tale messa a distanza riguarda le parti distruttive paterne e in questo senso si coglie il desiderio e la funzione del padre, quella di proteggere il proprio figlio e di aspirare per lui a qualcosa di costruttivo e di vitale, evitando che rimanga intrappolato nella ripetizione transgenerazionale del trauma e della violenza. Mike è consapevole che l'ambiente della malavita sortisce un certo fascino sul figlio, ma intuisce anche che si pone in contrasto con la vita e gli affetti prendere a modello l'ambiente di suo padre, che certamente può esercitare un fascino.

Toccante è il dialogo in cui il padre confida al ragazzo: "E tu, tu sei più come me... ed io non volevo che tu fossi come



me...". La catena della filiazione, come questo film racconta, passa per altre ed enigmatiche vie; la trasmissione della vita psichica percorre strade inconse e affettive che oltrepassano i fatti più materiali.

Viene da pensare che la vendetta di quest'uomo possa simbolicamente alludere a quel gesto necessario, in adolescenza, al processo di soggettivazione, e che comporta un movimento di riscatto e di affrancamento dalla dipendenza dall'oggetto edipico e dall'autorità genitoriale, che implica l'uccisione simbolica del padre. Solo così Mike riesce a sentirsi libero di essere padre di suo figlio.

Per il figlio, questo viaggio sarà fonte di emozionanti conquiste, ma anche di terrori e di profonde angosce; lo misurerà con il dolore, con il sangue, con la fragilità del corpo, e ancora con la perdita e con la scoperta di essere solo. Accanto al padre reale, forte e insieme vulnerabile, spietato e tenero, Michael jr. ne scopre l'umanità e la debolezza, ma anche la capacità di tenuta e il desiderio di offrirgli, fino all'ultimo, la sua protezione.

Potrà ancora cimentarsi in un rapporto con un padre che accetta le sfide dell'adolescente, di un padre che tollera i suoi atteggiamenti di rifiuto e di protesta, senza però agire ritorsioni. Scoprirà un padre capace di ascoltarlo, incuriosito dal conoscere i suoi sogni, i suoi incubi, i suoi progetti per il futuro e che, benevolmente, accoglie la timida confessione del figlio che ha provato gelosia per il fratello ucciso, pensando che questi fosse il prediletto.

Il film si conclude evocando l'idea che il padre deve cedere il passo; forse in questo senso si può concepire la sua morte, consegnando al figlio il futuro in eredità. "Ho capito allora che l'unica paura di mio padre era che suo figlio seguisse la sua strada e quella è l'unica volta che ho preso in mano una pistola..." commenta Michael jr. mentre suo padre muore tra le sue braccia.

Titolo originale: Road to Perdition

Anno: 2002

Regia: Sam Mendes

Sceneggiatura: David Self

Cast: Tom Hanks, Tyler Hoechlin, Paul Newman, Jude Law, Jennifer Jason Leigh, Liam Aiken, Liam Aiken



GLI EQUILIBRISTI dalla parte del padre

Renata Biserni

Giulio Coletti è un genitore quasi perfetto. Si spartisce equamente con la moglie il compito della cura dei figli mantenendo quel tanto di posizione normativa che anche in tempo di crisi del padre, si addice al ruolo. Ogni giorno accompagna il piccolo Luca a scuola, lo aiuta con i compiti senza escludere il gioco, lo ascolta con serietà. Con l'adolescente Camilla è intimo e accogliente senza essere intrusivo, è saldo nelle sue posizioni ma capace al momento opportuno, di empatizzare con i comportamenti trasgressivi della ragazza.

“Secondo la tradizione greca” scrive Luigi Zoja nel saggio *Il gesto di Ettore*, “forza e dolcezza erano le qualità del padre”. Ancora oggi sono desiderabili. Giulio Coletti, il protagonista del film di Ivano De Matteo, le possiede entrambe. E in più possiede il dono di quell'ironia dissacratoria ma bonaria tipica del popolo romano, che permette “de fasce ‘na risata” anche nei momenti più difficili e che non è mai sarcasmo. Nel ruolo di marito Giulio non sembra essere altrettanto convincente. Tradisce, forse per noia, la compagna che pure ama e lo fa in modo maldestro,

con superficialità, come se fosse cosa da poco. O forse solo perché lo fanno tutti. Ma quel che è peggio, non capisce il dolore di lei. A un certo punto la coppia non tiene più. Come tante altre in questo periodo storico che, formatesi sotto l'egida dell'amore romantico, per sua natura sovraccarico di proiezioni idealizzanti, al primo intoppo vanno in mille pezzi. È quello che capita a Giulio e a sua moglie Elena e lui, fedele al principio che un padre deve fare ciò che è meglio per la prole, si sacrifica lasciando il tetto coniugale. Scrive ancora Zoja: “Da Omero alla tragedia[...]non il rapporto fra l'uomo e la donna, non quello fra uomo e uomo, tanto meno quello fra l'uomo e il dio ma l'amore fra padre e figlio era il sentimento dell'anima e la colonna della società”. Giulio dunque se ne va di casa. Non senza prima essersi assunto la responsabilità di dare spiegazioni ai figli e quella di continuare a sostenere la famiglia economicamente. L'altra qualità/dovere del padre (ideale) è incentrata proprio su questa capacità. “Penso a tutto io, non ti preoccupare”, promette alla moglie chiudendosi alle spalle la porta di casa. Bella la scena in cui il pro-



tagonista ripreso da dietro, in campo lungo con le valigie in mano, scende verso il garage nell'ultima luce della sera: in quel preciso istante Giulio inizia la sua inconsapevole ma irresistibile discesa. Giulio se ne va di casa non a cuor leggero ma di certo con un po' di superficialità, sinceramente convinto che si tratti di cosa momentanea e che il suo sacrificio sarà ripagato con il perdono. Una volta fuori la prospettiva è ben diversa da quella immaginata. Si adatta in un primo momento a vivere clandestino a casa della madre di un collega, poi in un albergo da quattro soldi (comunque troppo caro) e infine in una pensione squallida con "bagno in comune" che serena lo è soltanto nel nome. La sua lodevole intenzione di trovare qualcosa di più adatto alle proprie esigenze viene meno di giorno in giorno. Per mantenere saldo il legame con i figli, fa del suo meglio. Va a prendere il piccolo a scuola, ma sempre più spesso arriva in ritardo; mostra il massimo della disponibilità con Camilla, ma proprio con lei inizia a mentire. Giulio si accorge ben presto che i conti non quadrano, che il suo stipendio d'impiegato comunale è del tutto insufficiente per condurre una vita decorosa e nello stesso tempo tener fede alla promessa "penserò a tutto io". Davanti all'evidenza di non avere i soldi per il viaggio a Barcellona della figlia e per l'apparecchio ortodontico del piccolo, Giulio prova vergogna ma piuttosto che accettare l'aiuto della suocera, s'inventa una promozione mentre in realtà va a lavorare di notte ai Mercati Generali. Ma neanche scaricare cassette è facile e quando il prestito necessario a sanare la situazione gli viene negato, è proprio il codice del padre che incomincia a vacillare, ai suoi stessi occhi. La bella faccia moderna di Valerio Mastandrea a poco a poco si trasforma nella maschera dell'eroe tragico. Nella discesa del suo protagonista, De Matteo ci porta nei sotterranei di una Roma senza grande bellezza, quella degli ultimi, degli invisibili, dove la guerra è tra poveri e dove si perde il conto dei giorni. Lì Giulio incontra un'umanità dolente, marginale, spesso vio-

lenta, fatta d'immigrati, clandestini, barboni. Entra in contatto con la povertà di chi davvero non ha niente e deve guardarsi continuamente le spalle. Malgrado ciò proprio da quel basso gli arriva anche un po' di calore e solidarietà. Il suo punto di non ritorno Giulio lo raggiunge quando, senza più mezzi, è costretto a dormire in macchina sotto il cavalcavia della metropolitana. Da quel momento in poi si allontana dalla vita dei figli, dalla società così detta civile e da se stesso. Fino a quando, nella solitudine della Notte di Natale tenta di lasciare la sua vita sotto le rotaie del tram. Viene salvato dalla prontezza di riflessi dell'autista dell'ATAC e dall'amore della figlia, che lo cerca nella notte. Molti sono i pregi di questo film, giustamente riconosciuti da critica e pubblico, se a Ivano De Matteo, romano DOC come il suo protagonista, un appunto si può fare, è quello di avere proiettato tutti gli aspetti d'Ombra della coppia sul personaggio della moglie (non credo sia un caso che l'abbia scelta del nord). Giulia appare esageratamente algida, rigida, persino stupida nella sua incapacità di capire cosa sta accadendo. È pur vero che nel bel finale semiaperto, con la scena in cui lei lo cerca insieme alla figlia, un poco la umanizza e la riscatta ma è troppo tardi. Di sicuro tutto il pubblico dall'inizio alla fine del film, è dalla parte del padre. •

Titolo originale: Gli equilibristi

Paese di produzione: Italia, Francia

Anno: 2012

Regia: Ivano De Matteo

Sceneggiatura: Ivano De Matteo, Valentina Ferlan

Fotografia: Vittorio Omodei Zorini

Musica: Francesco Cerasi

Cast: Valerio Mastandrea, Barbara Bobulova, Maurizio Casagrande, Rolando Ravello e altri.



NON È MAI TROPPO TARDI: STORIA DI UN MAESTRO

“essere, significa essere liberi” (Fernando Pessoa)

Luisa Cerqua

Non è mai troppo tardi (2014) è ora il titolo del film diretto da Giacomo Campiotti e dedicato dalla RAI al personaggio che per un decennio entrò ogni sera nelle case degli italiani di ogni ceto ed età. Le due puntate (record di ascolti) sono dedicate alla figura del Maestro Manzi interpretato molto realisticamente da Claudio Santamaria. La pellicola della Bibi Film, casa produttrice di *La meglio gioventù*, è un'opera insolita per contenuti, qualità del racconto registico e interpretazioni vere e toccanti.

“Caro Maestro...lei mi ha insegnato che tutti abbiamo un cuore e una testa e che dobbiamo imparare ad usarla...io sono un vecchio e lei è un ragazzo, eppure mi piacerebbe

che fosse lei mio padre...”. Così scrive al maestro Alberto un anziano telespettatore alfabetizzato attraverso la trasmissione *Non è mai troppo tardi*. Quel programma, condotto dal giovanissimo Alberto Manzi dal 1959 al '68, permise ad un milione e mezzo di analfabeti italiani di conquistare l'agognata Licenza Elementare.

Non è mai troppo tardi segnò per il Paese un importante passo di civiltà: l'alfabetizzazione popolare. Grazie alla modalità di relazione didattica, anticonvenzionale, fantasiosa e profondamente umana che caratterizzava Manzi, milioni di italiani furono iniziati alla parola scritta e alla lettura. Quel maestro era davvero distante dalla figura del-



l'insegnante tradizionale. Ne ricordo lo sguardo e la voce pacata, ferma e affettiva. Sul piccolo schermo in bianco e nero, allora una novità tecnologica, comparivano i disegni che accompagnavano le lezioni sotto forma di quiz. All'inizio erano tracciati sulla carta ma poi, apparve la lavagna luminosa, una lanterna magica da cui spuntavano segni che per molti di allora rappresentarono l'accesso al privilegio della scrittura. Suscitati dall'interesse per la trasmissione, nei paesi e nelle campagne italiane nascevano gruppi d'ascolto di cui Manzi catturava l'immaginazione ed il cuore. La sua è una biografia sorprendente che va ben oltre la bella fiction di Campiotti. Fu pedagogista, innovatore didattico e scrittore capace di sostanziare con l'azione i suoi modelli educativi anche aldilà dell'oceano tra Indios e Campesinos dell'America Latina. Il suo format di *Non è mai troppo tardi* divenne popolare infatti in ben 72 Paesi. La narrazione di Campiotti inizia dal '45. Nella Roma del dopoguerra Alberto, ventenne reduce laureando in pedagogia, accetta la nomina di educatore al riformatorio Aristide Gabelli. Si tratta del carcere minorile S. Michele governato dall'antidiluviano regolamento di Pio IX. Nel suo interno tutto è proibizione. Persino banchi, matite, penne, carta e libri sono banditi quali armi pericolose. Novantaquattro ragazzi dai 9 ai 17 anni vivono la giornata passando dallo squallore di una mensa nauseabonda alle marce forzate di stile militare nell'angusto cortile interno, unico sfogo

all'aperto. Per chiunque l'incarico educativo in quel luogo è una sfida impossibile, chiunque presto rinuncia. Il fatiscente complesso rieducativo, assurdamente dedicato a un filosofo positivista seguace del pragmatismo di Dewey, Gabelli, accoglieva adolescenti maschi orfani di guerra o sbandati, per lo più protagonisti di condotte criminali. Nonostante le sue finalità, l'istituto manca di un qualsiasi progetto di recupero sociale. I ragazzi sono soggetti da piegare e umiliare. Siamo agli antipodi del principio ispiratore di Gabelli: "promuovere nell'individuo la capacità di pensiero autonomo e critico". Campiotti, anche grazie alle realistiche ambientazioni nell'interno dello storico Poligrafico dello Stato oggi in disuso, rende con efficacia una condizione penitenziaria di stampo ottocentesco. La regia, senza inutili sentimentalismi, dà l'idea di un microcosmo miserabile e violento in cui novantaquattro ragazzi, sottomessi da regole schiaccianti e perciò carichi d'odio, tirano a campare, ostaggi dei loro bassi istinti di sopravvivenza. Il Gabelli è l'immagine di un'istituzione chiusa e ferma nel tempo. Una desolante "matrigna" anaffettiva che imprigiona i propri figli in un ventre sterile e risucchiante, ciecamente volta solo al proprio buio interno. Quell'istituzione, nata per emendare la violenza, con violenza moltiplicata uccide anche la speranza. L'incontro dei reclusi col Maestro avviene in un desolato stanzone. Ancora uno spazio chiuso: rimbomba e brulica di



voci confuse come un nido di vespe. I ragazzi che lo popolano dapprima scambiano il giovanissimo Manzi per uno di loro, ma subito ne scoprono la funzione rifiutandola. In quell'universo non è mai esistito un adulto credibile. È questa la vera sfida di Alberto, riuscire a introdurre in quella sorta di deserto esistenziale la funzione genitoriale, il Padre. E non sarà facile scendere in quell'arena, mutare un modo di guardare alla vita, avviare la transizione dal regime delle marce forzate sguardo a terra, verso quello del "cielo sopra di noi", dove le nubi corrono libere come pensieri sempre nuovi. Bellissima, ed emblematica del metodo Manzi, è, infatti, la scena dei ragazzi che sdraiati a terra assieme al maestro osservano il cielo. Dalla descrizione delle nubi quei ragazzi passeranno a osservare e narrare i propri pensieri. Daranno gradualmente voce a fantasie e angosce, ai desideri di adolescenti mai ascoltati, fino alla scrittura del primo giornalino carcerario italiano *La tradotta*. In un solo anno il maestro Manzi cambiò per sempre il verso del loro destino, e solo due ragazzi su novantaquattro tornarono a delinquere.

Quell'esperienza mise in moto la trasformazione del sistema carcerario minorile di allora. L'inventivo istitutore divenne vessillo e portavoce della possibilità di imparare. Per superare gli anacronistici divieti imposti ai reclusi Manzi, con i loro consigli, divenne un bizzarro spacciatore d'apprendimento capace di introdurre nel carcere le vietate matite e la carta nascoste tra le cuciture degli abiti e nelle calze. Paradossale capovolgimento di senso dell'arte di

scansare i divieti, di cui quei ragazzi erano esperti grazie alla dura esperienza segregativa.

La funzione del Maestro porta nella mente ciò che in psicoanalisi è definita "funzione paterna", una legge interna che ordina il caos aprendo alle possibilità evolutive, al futuro della mente.

"... La madre resterà sempre la condizione dell'esistere, ma la funzione del padre consiste nell'aiutare ciò che esiste a divenire" scrive Gaddini (1985). Dunque, se la funzione materna è custode dell'appartenenza e del legame, quella paterna sostiene e alimenta invece il delicato processo di separazione evolutiva che consentirà di diventare se stessi. Senza il contenimento affettivo e verace dell'adulto, il solo che fornisca identità e alfabeto emotivo, quei novantaquattro ragazzi sarebbero rimasti come oggetti di risulta in una discarica umana, agglomerato informe in balia delle leggi della gang e dell'unione nell'odio.

Lo "stanzone" ricostruito da Campiotti può essere assunto come efficace rappresentazione simbolica della condizione di chiusura psicotica della mente quando essa manca di un suo ordinamento interno. L'arrivo del Maestro ben rappresenta l'arrivo di questo ordinamento, l'indispensabile funzione "paterna" che consente i movimenti evolutivi, separativi e differenzianti aprendo alla capacità di pensare. In questo senso la famiglia e la scuola, costituiscono i luoghi fondanti dell'identità e del farsi della mente. L'essere stati presenti nella mente di genitori e di maestri "sufficientemente buoni" (Winnicott),



costituisce infatti l'esperienza che pone le basi per sentirsi esistenti, vivi e in divenire. Manzi lasciò il Gabelli dopo un anno di proficuo lavoro per accettare l'incarico universitario di assistente del pedagogo Volpicelli, suo maestro. Gli allievi del Gabelli vissero quel distacco inizialmente come un abbandono, non avendo ancora coscienza che mai avrebbero dimenticato il proprio Maestro e ciò che avevano ricevuto da lui. Molti restarono in contatto con Manzi per tutta la vita. Dopo cinque anni di esperienza universitaria, Manzi ritornò agli allievi delle elementari per restarci fino al pensionamento. Continuò il mestiere di maestro in modo originale e lontano dal perbenismo delle così dette *Vestali della classe media* (Barbagli). In classe accettava ragazzi che altri evitavano, con problemi di emarginazione o handicap, sostenendone e valorizzandone ogni possibile movimento evolutivo. Il suo spirito innovatore gli procurò però ben otto provvedimenti disciplinari. Continuava a sfidare il conservatorismo ottuso tipico del nostro Provveditorato sull'uso dei metodi didattici attivi e, soprattutto, della Valutazione dell'apprendimento. Fu persino sospeso per alcuni mesi dalla retribuzione per omissione d'atti d'ufficio perché rifiutava l'uso della valutazione "decimale" e siglava invece le pagelle con un timbro da lui stesso ideato che diceva: "Fa quel che può. Quel che non può non fa".

".....Non rinunciate mai, per nessun motivo, sotto qualsiasi pressione, ad essere voi stessi. Vi auguro che nessuno possa plagiarvi o addomesticarvi come vorrebbe.....".

Con questo augurio il maestro Manzi si accommiatava dagli alunni della quinta elementare del '76. Stupisce ancora oggi un simile augurio rivolto a bambini di soli dieci anni. Ma quella di Manzi è stata una figura d'innovatore volto sempre alla creazione di un futuro migliore attraverso la formazione di menti libere, un uomo che guardava avanti senza fare sconti al qualunquismo perbenista e opportunistico di classi dirigenti spesso menefrehiste o semplicemente incapaci di incarnare le funzioni paterne peculiari all'istituzione scolastica. Il conformismo scolastico, vuoto di senso e retorico, diverrà oggetto di contestazione studentesca proprio nel '68, anno in cui *Non è mai troppo tardi* chiudeva i battenti. Fu un passaggio di testimone? Manzi non ci ha lasciato alcun indizio per dedurlo. Di fatto, proprio quell'anno la scuola divenne, e forse lo è ancora, bersaglio per eccellenza di buoni e cattivi maestri; purtroppo in buona e in cattiva fede.

Titolo originale: Non è mai troppo tardi

Anno:2014

Regia: Giacomo Campiotti

Sceneggiatura: Claudio Fava, Monica Zappelli

Cast: Claudio Santamaria, Nicole Grimaudo, Edoardo Pesce



Evelina guarda Amedeo

Evelina Nazzari

Nella Cagliari dei primi del secolo scorso, era precisamente il 1905, Salvatore e Argenide Buffa aspettano il loro primo figlio. Nasce una bambina, si chiamerà Noemi. Due anni dopo nasce un bambino, Amedeo. Dopo altri due anni di nuovo una bambina, Noemi.

Noemi! Per sbaglio? Già, per sbaglio...

Argenide e Salvatore litigano molto, Salvatore è geloso. "La continentale me la prendo io", aveva detto quando lei era sbarcata da Vicenza con la famiglia. Adesso non fa uscire da casa sua moglie.

È la vigilia della prima guerra mondiale, la famiglia è a tavola. Salvatore ingoia di traverso un osso di pollo, o

delle spine di pesce... Poco importa, non respira, agonizza. Arriva il medico che lo adagia sul letto. Cerca di estrarre il cibo che gli impedisce di respirare. Salvatore continua a soffrire, ormai è moribondo. Ma riesce lo stesso a chiamare Amedeo al suo capezzale, convoca il figlio maschio, per chiedergli una corda. Non ce la fa più, soffre troppo, si vorrebbe impiccare. Questo è ciò che Amedeo racconta la mattina dopo a Noemi, sua sorella maggiore. "Ma io non gliel'ho portata, la corda. Non gliel'ho portata..."

Così mio padre fa il suo ingresso nella vita. Con questo peso mai davvero elaborato. Era eccessivo, bizzarro,

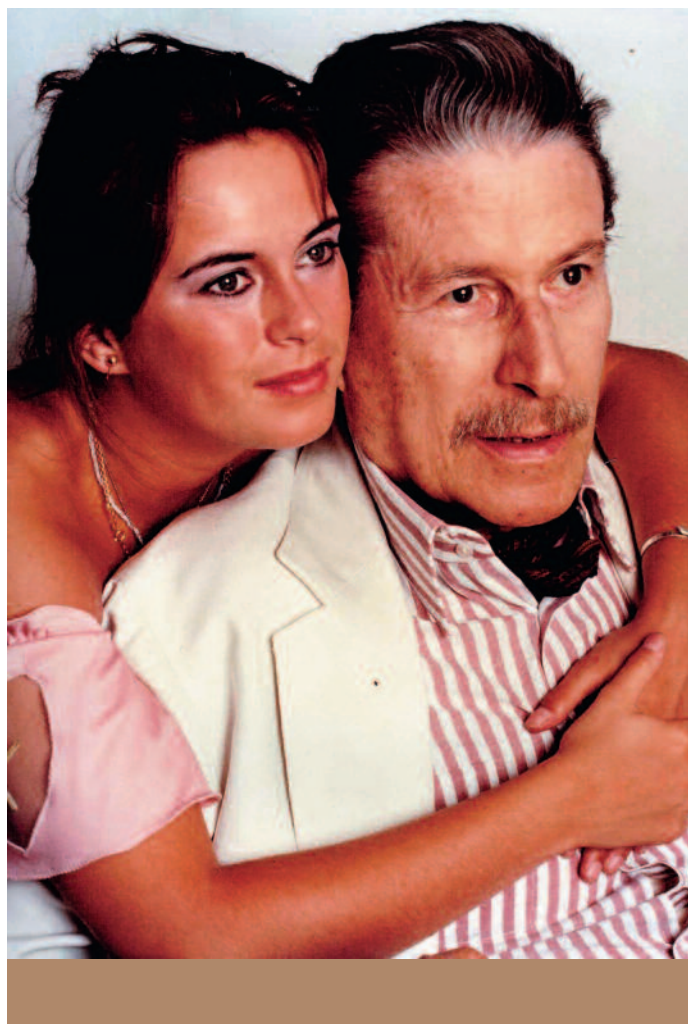
smodatamente generoso e un po' megalomane. Ma era riuscito a incanalare nel suo lavoro, in questa esibizione teatrale e cinematografica trentennale, attraverso i suoi personaggi eroici e spesso positivi, nella finzione, insomma, tutto ciò che non aveva avuto la possibilità di riordinare nella realtà, grazie ad un approfondimento analitico. Alle sue sorelle è andata meno bene, e i loro nodi non hanno mai trovato una valvola di sfogo.

“Il mio papà è alto, forte, ha i baffi e con un pugno spacca tutto!” Sono io, stavolta, e mi sento protetta dal mio gigante dagli occhi buoni color castagna. Sono passati circa cinquant'anni. Il bambino che si era rifiutato di aiutare suo padre a morire è, a sua volta, diventato padre. Un padre attempato. Le sue mani sono nodose e macchiate da anni di sigarette. Ma è rassicurante lo stesso. Anche se fragile. Non si fida del suo istinto, pensa di non essere capace di fare il padre. Delega. Delega l'educazione di sua figlia a sua moglie, che è molto più giovane. È un uomo sconfitto. Un uomo che ha lavorato più di trent'anni, quasi ininterrottamente, e che ora si sente ignorato da registi e produttori. Dopo averli fatti guadagnare, eccome, i registi e i produttori. Dopo aver guadagnato cifre esorbitanti e mal gestite. Per più di trent'anni. All'improvviso non lo cercano più, o non gli propongono i copioni giusti. E lui si sente smarrito.

Si sentiva finito. E non capiva perché. E perdeva forza e sicurezza.

“Hai mangiato, vuoi soldi?” Erano domande ricorrenti. La fame patita nel collegio dei salesiani, in piena guerra, dopo la morte del padre e il trasferimento a Roma, gli pesava ancora, cinquant'anni dopo. E su di me riversava le sue ansie. Io ero una ragazza di buona famiglia che non sapeva niente della fame.

Fra la sua famiglia d'origine e la sua famiglia d'arrivo ci sono le filodrammatiche, dieci anni di teatro con Annibale Ninchi, Tatiana Pavlova e persino Pirandello. E tanto cinema. E il successo, arrivato nel 1936 con *Cavalleria*, il suo secondo film. La proposta l'aveva raggiunto mentre si trovava a Siracusa, per le recite classiche. Scontento del suo primo film, *Ginevra degli Almieri*, pensava che il cinema non fosse adatto a lui, né lui al grande schermo. La produzione gli aveva chiesto di tornare a Roma per il provino, ma lui si era limitato a mandare delle fotografie. Si era disegnato i baffi con una matita da trucco e aveva chiesto a un vetturino di staccare il cavallo dalla carrozza. Non sapeva ancora andarci, a cavallo, e si era messo in posa accanto all'animale. Le



fotografie piacquero, e fu scritturato. Si mise a negoziare sul cachet, senza timidezze, finché ottenne la paga che voleva: esagerata per uno sconosciuto! Da quel momento la sua vita fu scandita da un film dietro l'altro, centocinquanta circa, fino alla fine degli anni cinquanta. Una vita fatta di sveglie all'alba, di grande puntualità e serietà professionale. Fatta di bei ruoli studiati meticolosamente, e di altri meno interessanti ma molto remunerativi. Ruoli brillanti, parti da eroe di cappa e spada, melodrammi moderni e grandi classici.

Stonato come una campana, la sua accuratezza lo aveva portato a imparare a memoria *La cena delle beffe* di Sem Benelli (suo cavallo di battaglia come attore in teatro, in cinema e in televisione) musicata da Umberto Giordano. È stato regista dell'opera lirica in scena al San Carlo di Napoli nel 1974. Me lo ricordo con il registratore a cassette e le cuffie, sentiva la musica tutto il giorno e riempiva il copione di appunti di regia e disegni. Le prove con i cantanti erano state avvincenti e col direttore d'orchestra era nato un grande *feeling*. Un giorno gli aveva persino fatto un appunto per non so quale errore sul ritmo di una battuta musicale! Che impegno e che meticolosità per uno stonato senza speranza... •



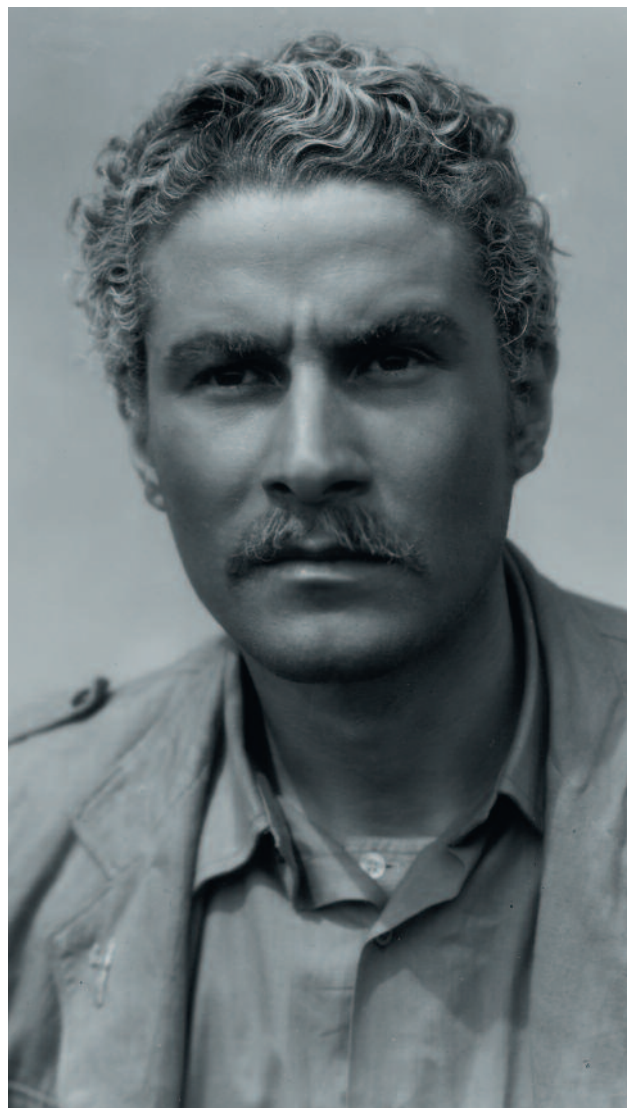
Cavalleria di Goffredo Alessandrini

Elegantissimo con lo smoking e anche con la calzamaglia medievale, ha percorso quei decenni di una vita che a me è sempre sembrata un po' malinconica e solitaria. Una vita fatta di lusso inutile e sempre crescente, di tavole imbandite per cene a cui raramente partecipavo, di case con quattordici bagni. Una vita fatta di mance esagerate, di donne più o meno adoranti, di falsi amici, o dichiarati approfittatori.

Poi era arrivata mia madre, ed ero arrivata io, insieme ai primi acciacchi di salute e al crepuscolo lavorativo. Tutto non si può avere, e di questo soffriva. Soffriva di non riuscire a mantenere adeguatamente la sua famiglia. Almeno, per quello che era il suo metro... Soffriva di un cambiamento che non aveva previsto.

Io ho vissuto quest'ultima fase, quella dell'uomo tenero e maturo, e dell'attore nel pieno delle sue potenzialità di espressione artistica, tristemente sciupate. L'epoca della profondità e dello spessore era arrivata, insieme a quella del declino immeritato e per lui incomprensibile.

Totalmente privo di iniziativa e sempre stupito di questa sorta di divieto di esprimersi, si era invaghito di un progetto. Nel 1972 aveva acquisito i diritti del romanzo di Gianna Manzini *Ritratto in piedi*, vincitore, quell'anno, del Premio Campiello. Ha inseguito questo progetto per anni, fino alla morte, discutendo con produttori, registi e sceneggiatori. Ma senza mai riuscire a mettere d'accordo tutti. Era la storia del rapporto fra un anarchico idealista dei primi del novecento e sua figlia, prima adolescente, poi universitaria. Il loro amore, le loro incomprensioni, le loro profonde affinità. In principio, avrei dovuto interpretare Gianna ragazzina; poi, ormai ero cresciuta, Gianna giovane donna. Non abbiamo interpretato nulla, né io, né lui; non ne fu niente. Il progetto finì con la sua malattia e la sua morte, così come il nostro rapporto adulto, appena sbocciato. •



Luciano Serra pilota di Goffredo Alessandrini



PADRI CHE MIGRANO

dialogo con Andrea Segre

Barbara Massimilla

Le problematiche connesse all'immigrazione e all'intercultura, sempre più rappresentate dai registi di ogni nazionalità, sono realizzate da anni, sia in forma di documentario, che di opera filmica.

Andrea Segre, fine sociologo oltre che film maker si è distinto in questi ultimi tempi come regista che riflette sulle drammatiche implicazioni umane sofferte dai flussi migratori in un'epoca connotata dalla globalizzazione.

Il suo film *La prima neve*, presentato alla 70 Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, interpreta con profonda sensibilità il tema dell'elaborazione del lutto nel migrante e allude al tema della difficile paternità nell'epoca moderna.

Il naufragio del paterno nelle culture contemporanee, effetto della catastrofe dell'interiorità e dello svuotamento del senso, segna inesorabilmente il tempo e la qualità delle nostre vite.

Questa forma di fragilità colpisce sia chi migra sia chi è

autoctono: corriamo tutti il rischio di essere “sospinti in un mondo senza orizzonte e senza sostanza”, dove la distruzione della nostra esistenza storica coincide con la distruzione del senso delle nostre vite (E. De Martino) Nella condizione dell'essere senza patria e senza radici, cosa resta del padre?

A riguardo vorrei riferire un dialogo, uno scambio sulle esperienze di migrazione avuto con un co-protagonista camerunese del mio ultimo film *La Prima neve*. Quest'uomo ha dato un prezioso contributo alla fase di preparazione del personaggio di Dani. Rispetto alla trama mi ha chiesto perché avessi sviluppato un'idea così difficile, la triste storia di un uomo che vuole abbandonare la figlia. Quando gli ho domandato di raccontarmi la sua vita, è emerso che in Camerun ha lasciato la famiglia e una figlia di tre anni. Alla mia osservazione sul fatto che anche lui aveva abbandonato la sua bambina, mi ha assicurato che in futuro ritornerà a casa, nel frattempo sta inviando loro i suoi risparmi. Il concetto dell'abbandono non è applicabi-



le alle situazioni di migrazione totale. Lasciare la propria terra e gli affetti, appare una condizione molto diffusa che coinvolge uomini e donne, anche se le madri vivono la separazione dai figli con maggior dolore dei padri.

L'uomo camerunense leggendo la sceneggiatura ha utilizzato le mie stesse categorie, percepito l'abbandono come una scelta pesante. Diversamente, nella propria vita, la separazione da sua figlia non equivale a un reale abbandono. La migrazione totale ha una grande influenza su questo vissuto. Per *migrazione totale* intendo quella che prevede viaggi via terra o via mare che si affrontano portando nulla con sé. Se sei bravo, metti in tasca un libro di preghiere, dei soldi, una fotografia di chi vuoi bene. Dal punto di vista delle categorie occidentali stai abbandonando anche te stesso, in realtà cerchi di risolvere la tua vita, la famiglia che resta nella terra d'origine ti aspetta, sperando in un esito positivo. Il filo che ti unisce ai tuoi cari non si spezza, *l'altro* lo porti dentro, non lo perdi.

Il nostro concetto d'abbandono ha a che fare con l'universalità della separazione, il problema è quanto la tua esperienza di migrazione totale ti permette di riflettere su quello che stai vivendo in termini di abbandono. Molto spesso l'urgenza e le speranze che nutri non ti danno il tempo di pensare.

E per un padre occidentale?

Sul mondo occidentale e il paterno ho un punto di vista particolare. Faccio parte di un gruppo di padri giovani di questo decennio, ho avuto una figlia a ventisei anni e inevitabilmente ho iniziato a frequentare amici che hanno avuto bambini da giovani. Per anni sono stato circondato

da padri della mia età. Mi è parso che sono state persone attente a questo ruolo, vivendolo con estrema responsabilità. Tutti hanno fatto i conti con padri delle generazioni precedenti molto meno presenti che non hanno saputo trasmettere questo valore.

Il seme del paterno potrebbe rifiorire e rigenerarsi attraverso la creazione concreta ininterrotta di opere, progetti etici che diventano realtà, frutto di sapienti interconnessioni tra molteplici registri.

Una 'nuova regia' dovrebbe liberarsi dei confini rigidi che separano le etnie per abbracciare la tesi della costruzione collettiva sinergica, né solitaria, né utopica. Per la tua esperienza diretta di aver filmato documentari sulla migrazione esiste ancora una forma di speranza sull'integrazione o è pura illusione?

Non è assolutamente pura illusione. È difficile sperare che ci siano cambiamenti nella macro politica. Finché la politica si basa molto sul valore delle parole e sulle informazioni mediatiche, è complicato pensare che possa dire qualcosa di davvero diverso sulle esperienze delle migrazioni. Perché la migrazione ha un impatto di superficie demagogico che spinge la politica a parlare di controllo, di problema, d'immigrazione e non di migrazione in generale. Sono tutte parole d'ordine molto difficili da cambiare, sono frasi che funzionano solo dal punto di vista dell'immediatezza e dell'effetto. In realtà nel tessuto della quotidianità, l'Italia ha creato diversi percorsi di migrazione, tante isole felici d'integrazione, che poggiano sul fatto che il nostro è un paese di provincie, di comunità locali e di famiglie. All'interno di quel tessuto sociale si sono creati



processi di integrazione dal basso, che hanno fatto in modo che in 20 anni si ospitassero 5-6 milioni di stranieri senza creare eccessive situazioni di ghettizzazione e di scontri etnici, come invece è accaduto in altre nazioni. Nelle grandi città italiane non ci sono quartieri etnici ma multietnici. Fanno eccezione i quartieri legati alla comunità cinese, particolarmente forte sul piano linguistico e con un'intensa attività economica. Le popolazioni straniere sono generalmente mescolate a quella italiana. Questa è una via all'integrazione che nessun politico ha preparato. Gli episodi di violenza in Italia per motivi etnici sono esigui rispetto a quelli che accadono nel Nord Europa, negli Stati Uniti o nel Sud America. L'integrazione in Italia è conseguenza del tipo di trama sociale che si è creata nel tempo e delle soluzioni pratiche che il nostro paese ha saputo costruire nonostante tutti i disagi e i problemi. La mia speranza è che qualcuno abbia il coraggio di cambiare le direzioni della macro politica. Sono convinto sulla necessità di aprire percorsi di emigrazione regolare per ridurre le pressioni migratorie. Tuttavia nessuno lo dice e continuiamo ad agire parzialmente come con 'Mare nostrum', che è vero sta salvando centinaia di vite nel Mediterraneo, ma lo sta facendo in modo assurdo poiché i migranti continuano a dover pagare i cosiddetti trafficanti per poter partire.

Il lavoro clinico degli psicoanalisti che si prendono cura dei migranti ci insegna quanto per loro sia stato doloroso spezzare il filo con le origini: la perdita reale della terra nativa, gli affetti, le tradizioni, i riti. Qual è il tuo punto di vista riguardo al tema della perdita e della solitudine?

La migrazione per mare attraversa molteplici momenti di dramma fisico e psicologico legato al fatto che metti a rischio l'incolumità fisica per riuscire a fare ciò che non ti è permesso. Quella del mare per molte persone è l'esperienza più totale perché molti che lo attraversano non l'hanno mai visto. Lungo il Mediterraneo, lo stretto di Gibilterra, l'Egeo, s'imbarca gente che proviene da zone dell'entroterra dalle quali non si erano mai spostati. Già il mare è un ignoto di per sé...

Il nostro rapporto con questi lutti è segnato da una continua rimozione, cerchiamo di fare di tutto per evitare di pensarci pur sentendoci responsabili dell'accaduto.

Al momento viviamo una nuova fase, dopo l'arrivo dei corpi in ottobre abbiamo deciso di evitare che quei corpi arrivino di nuovo, abbiamo compreso che è un impatto troppo negativo, stiamo cercando di capire come gestire la situazione evitando che le persone possano morire ... purtroppo in modo improvvisato e assurdo: offrendo un servizio di trasbordo a gente che ha pagato la partenza ai trafficanti. Aiutiamo i trafficanti però di base stiamo salvando le persone, quello che le nostre coscienze sentivano il bisogno di fare. Adesso sarà necessario capire come si evolverà tutto questo. Sostenere che sono i nostri morti è diverso. È un vissuto che non proviamo assolutamente in questo modo, lo proclamiamo ogni tanto, ma nella gran parte dei casi per retorica e ipocrisia.

Il tragico epilogo degli attraversamenti per mare con la perdita dei propri cari e compagni di viaggio, spesso dispersi senza sepoltura nell'oscurità delle acque, ci obbliga a pensare sugli stati di vuoto e assenza in cui i

sopravvissuti sono sospesi. Nel sapiente dialogo tra regia documentaria e finzione del tuo film, la storia di Dani nato in Togo e fuggito dalla guerra in Libia, si intreccia con la vita di Michele, un bambino orfano di padre che vive nelle montagne del Trentino. Ho trovato straordinaria questa forma di condivisione sul lutto che hai pensato tra un migrante e un bambino della valle dei Mocheni, che peraltro era una valle originariamente non italiana.

Vorrei capire di più le tue motivazioni riguardo alla perdita e il dialogo interiore con il lutto. Per Dani consisterebbe nel rievocare la figura amata della moglie, per Michele il ricongiungimento al padre tornerebbe nei sogni e nella ricerca di una figura maschile.

Quanto è importante quel luogo, quella natura per l'incontro e le loro elaborazioni?

Nel film il motivo per cui queste due persone si aiutano a vicenda è perché si ritrovano in una situazione da cui non possono scappare, potrebbero farlo solo rinnegando se stessi. Quando si ritrovano nel bosco, capiscono che sono le due facce di un problema che ciascuno di loro ha dentro. Lo coglie soprattutto il bambino attraverso l'ingenuità tipica dell'infanzia che aiuta particolarmente a superare il senso del pudore. Con la sua curiosità stimola Dani a raccontare il drammatico viaggio per mare. Il bosco ha un ruolo importante, è un po' come la laguna di *Io sono Li*, un luogo pubblico ma privato, esterno e interno nello stesso tempo. Si cammina nel medesimo spazio, contenuti dentro quel luogo e contemporaneamente non ci si sente costretti a un'intimità. Il rapporto con la natura libera da una costrizione intima ma è anche viaggio, è una condizione particolare. Dani e Michele si ritrovano per un caso della vita abbastanza assurdo, non possono fuggire dall'aver capito che in qualche modo sono complementari. Chi ha coraggio fino in fondo è chi non ha il senso del pudore: il modo in cui i bambini parlano della morte e del dolore senza avere un filtro, senza un'attenzione specifica nei confronti della sensibilità dell'altro. È un percorso molto interno alla fine, credo che il film sia piaciuto ma è anche difficile. Il percorso dentro il bosco, che si presenta allo sguardo dello spettatore come una specie di teatro, offre una sua intimità. Se trovi il coraggio di entrare in quella dimensione allora prendono forma tante cose.

Tornando al tema del paterno l'umanizzazione della figura del padre dovrebbe essere opera in continuo fermento. La figura del nonno falegname, provato ma non spezzato dalla morte del figlio, fornisce con la sua umile testimonianza l'esempio di riuscire a sopravvivere a un lutto contro natura dedicandosi al lavoro artigianale, sapendo che il mistero dell'esistere non va sfidato con sentimenti negativi. Questo vecchio padre che continua a vigilare, a essere presente, mantenendo una giusta e affettuosa distanza dal nipote e dalla nuora offre l'immagine compatta ed essenziale di un paterno che incarna l'etica della responsabilità: "Un padre non può abbandonare un figlio", questa è la frase che il nonno pronuncia a proposito della separazione tra Dani e la sua piccola figlia. Questo padre, a mio avviso, è una sorta di albero, di roccia, una figura che fa da sfondo ma riunisce come il bosco.



È un padre che non ha paura della morte e nemmeno della vita?

Secondo me Pietro, la figura del nonno, non è tanto consapevole. Vive una situazione di enorme difficoltà, cerca di non perdere il suo equilibrio come tante volte fanno le persone di quella generazione. Attraverso le cose pratiche, la concretezza del suo lavoro, permette l'incontro tra Dani e Michele, però non è un percorso consapevole quello che costruisce per farli incontrare, ha solo bisogno che alcuni compiti siano svolti. Decide che debbano essere fatti anche dal nipote perché è importante che il bambino li faccia. Non elabora le cose in maniera intellettuale, anche se è vero che ciò che succede è proprio quello che hai detto, però prende forma come avviene nelle vite delle persone semplici. È un falegname di montagna. Ha una saggezza che si dissolve nel momento in cui si cerca di renderla consapevole. Non è la figura del vecchio che davanti al fuoco ti spiega la vita. Si rifugia nelle sue cose e continua a lavorare chiuso nel suo mondo, nel suo laboratorio. In questo modo non pensa ma facendo questo costruisce un punto di riferimento che diventa importante.

Quando il nonno invita il bambino a dormire a casa sua lo fa in maniera istintiva, di protezione del bambino che si era fatto male e anche di protezione di se stesso perché la mattina dopo deve affrontare una cosa difficile accompagnando Dani che sta per partire. Però questo gesto di accogliere il nipote non credo lo faccia del tutto consapevolmente per fermare Dani e dissuaderlo a partire.

Quando dice che un padre non può abbandonare un figlio non lo sostiene perché ha fatto un percorso di riflessione, ma perché per lui è una cosa sbagliata che non deve mai realizzarsi.

Pietro è una persona che ha spessore umano e saggezza ma i padri della sua epoca erano anche padri violenti, non possiamo mitizzarli. La nostra generazione fa i conti con i padri che non erano capaci di essere padri e che scappavano dalle proprie responsabilità, mentre la generazione ancora precedente, era formata da padri che non avevano strutturato un'idea di paternità, non li idealizzerei... •



Million Dollar Baby

CLINT EASTWOOD padri e figli

Federico Pedroni

Il rapporto tra padri e figli ha segnato la storia del cinema americano contemporaneo. Nel melò familiare degli anni Cinquanta, il baratro tra le aspettative paterne e l'inadeguatezza apparente delle nuove generazioni è il motore dei drammi più rappresentativi dell'epoca. Nicholas Ray in *Gioventù bruciata*, George Stevens nel *Gigante*, Douglas Sirk in *Come le foglie al vento*, Richard Brooks in *La gatta sul tetto che scotta* hanno raccontato lo sgretolarsi di un patto sociale, lo scollamento definitivo tra l'America trionfante dei padri, che aveva superato guerre e crisi economiche, e quella indefinita dei figli, senza certezze di futuro e identità, in perenne ricerca di affermazione in un mondo che appare affettivamente desertificato dal benessere.

Negli anni della New Hollywood l'attenzione si è spostata dalla disgregazione delle famiglie all'orizzonte di libertà ipotetica delle giovani generazioni con sguardo spesso

amaro, mostrando i limiti di un "American Dream" ormai diventato di cartone, smentendo quel patto di solidarietà socio-familiare ormai trasformato in un ostacolo alla realizzazione individuale.

Negli ultimi vent'anni questa tendenza simbolica – la conflittualità prevalentemente maschile delle dinamiche familiari vista come rottura di un'unità sociale ormai fittizia e corrotta – è stata spesso silenziata da un cinema *mainstream* volto a raccontare un'apparente ricomposizione dei rapporti: in molti dei recenti blockbuster – da *L'alba del giorno dopo* a *La guerra dei mondi* fino a *After Earth* – i salvatori della patria e della famiglia, che rappresentano la stessa forma di simbolico riferimento identitario, sono padri solitamente distratti, anaffettivi o dediti ad altro, che attraverso la riaffermazione del proprio ruolo mettono in atto una salvazione catartica dell'intera società con derive patriottiche che odorano di neo-conservatorismo.



Mystic River

Quel che sorprende è che le risposte più radicali, prive di qualsiasi traccia di psicologismo ma con i piedi ben saldi nell'epica e nel racconto, le ha fornite un regista formatosi su un'idea di cinema molto più tradizionale dei suoi contenuti: Clint Eastwood. Il giustiziere senza nome, l'inflessibile e violento difensore della legge, il pistolero infallibile e gelido si è trasformato in uno dei più lucidi osservatori di una trasformazione ineluttabile della società americana che vede nell'assenza dei padri la principale ragione simbolica (e, come in un circolo vizioso, la risultante ultima) del deterioramento morale di un'intera nazione.

Eastwood si è messo in scena nei suoi film interpretando padri distanti, incapaci – anche se non privi di un'obliqua fermezza etica – di costruire e mantenere relazioni con i propri figli. Il killer ingrigo de *Gli spietati*, il ladro di *Potere assoluto*, il giornalista alcolizzato di *Fino a prova contraria*, l'operaio sprezzante di *Gran Torino* sono incarnazioni di padri stranieri ai propri affetti, frustrati – da colpe reciproche – in ogni tentativo di comunicazione, capaci solo di un fallimento che ha ragioni e implicazioni ben superiori a quelle del sangue. E quando i padri sembrano inflessibili nel rivendicare il proprio ruolo, nel rispondere all'assalto sociale con fermezza, la loro reazione è violenta e distruttiva: in *Mystic River* Sean Penn lava con il sangue il dolore per l'omicidio della figlia quasi a riaffermare, scegliendo una vittima sacrificale debole e innocente, una feroce legge naturale che assume i tratti di una tragedia eschilea.

Questa estraneità, che traccia un baratro tra l'uomo e il mondo, si fa chiara in *Un mondo perfetto*, in cui la favola di un'America pacifica e pacificata viene demolita smascherando le sue debolezze, le sue colpe generazionali. Il

bambino rapito è un figlio senza padre che solo attraverso il rapporto con il suo rapitore viene a contatto con un mondo di presunta libertà, che fin lì gli era stata negata. I padri genetici sono scomparsi (non proteggono anzi, abbandonano) e solo attraverso una scelta "altra" – più o meno consapevole – di un rapporto filiale, basato sul sentimento e non sul sangue, una fase di crescita e maturazione può finalmente compiersi.

Lo stesso avviene in *Million Dollar Baby* nel quale Eastwood interpreta un aspro allenatore di boxe che non riesce più a essere padre con la figlia che lo rifiuta ma che ritrova una forma di comunicazione affettiva nel rapporto con una giovane a sua volta vittima di una madre incosciente e di un padre che non c'è mai stato. La struttura tradizionale della famiglia è definitivamente esplosa. I rapporti trascendono il sangue e la consolazione si ottiene nella solidarietà vissuta più che in quella dovuta. Lo sguardo di Eastwood però è amarissimo tanto che l'estremo gesto d'amore del vecchio nei confronti della figlia putativa è un'eutanasia donata in silenzio e in solitudine: un padre non padre che toglie la vita per amore. Il cerchio è chiuso, la solidità di una struttura di protezione che sappia essere sociale e affettiva è definitivamente infranta.

E in questa galleria di padri dolenti, inadatti, sfuggenti, funerei spicca la madre single di *Changeling*, il film più intimamente radicale di Eastwood, in cui il ruolo simbolico maschile – e quindi paterno e paternalista – è affidato all'intera società, capace di imporre a una donna l'accettazione di un figlio non suo per non minare, almeno dal punto di vista metaforico, un sentimento di autorità e potere sempre più scollegato dalla sincerità affettiva e dalla solidarietà sociale.



A serious man

La tematica paterna nella filmografia dei fratelli Coen

Cecilia Chianese

Mantenendosi in bilico tra una sferzante e macabra ironia ed un profondo e sofferto senso del tragico, la filmografia di Joel ed Ethan Coen è caratterizzata da un moto oscillatorio, all'interno del quale i fratelli si spingono da un lato verso una disillusa visione della società americana contemporanea (dipinta come irrimediabilmente regredita ad uno stato di ferina violenza e senza più punti di riferimento) dall'altro verso dei rari sprazzi di speranza, che viene sempre convogliata tramite il filtro del racconto surreale, ed incarnata in personaggi tanto improbabili, quanto irresistibilmente comici. La definizione che ricorre più spesso a proposito del cinema dei Coen è "postmoderno": tale etichetta è riscontrabile nella capacità dei fratelli di utilizzare il linguaggio cinematografico per puntare al cuore della modernità (o meglio della post-modernità), attuando,

senza alcun timore reverenziale, un (apparentemente) caotico ed anarchico rimaneggiamento dei generi. Commedie folli ed iperboliche, fiabe noir, thriller sanguinosi, sono solo alcuni dei generi con i quali i Coen si sono divertiti a confrontarsi nell'arco di più di un ventennio, per dare vita a nuove visioni e paradigmi. L'intenzione dei fratelli sembra volgere verso un abbassamento della carica mitopoietica del cinema (quello hollywoodiano in particolare): i personaggi dei loro film, veri e propri anti-eroi, sono descritti quasi sempre come degli inetti o dei disillusi, o al contrario come ingenuamente attaccati a delle illusioni e speranze che si scontrano con la forza inarrestabile di un caos distruttivo, che demolisce inesorabilmente ogni loro certezza. Dietro al sorriso amaro dello *humour* nero e del sarcasmo, si cela quindi un intimo tormento morale, che si



Inside Llewyn Davis

esprime in un dubbio costante e irrisolto, in una constatazione di impotenza di fronte ad un presente che sfugge a ogni interpretazione, e ad un orizzonte umano che sembra rappresentabile unicamente tramite una sua trasposizione caricaturale e grottesca.

Quello dei fratelli Coen è anche un cinema che riflette sui passaggi generazionali, e declina l'elemento metastorico del conflitto edipico nella società occidentale, ed in particolare in quella americana. Per fare questo i Coen tracciano una sorta di "contro-storia", all'interno della quale non vi è spazio per l'apologia dell'eroismo *yankee*, né per le solide certezze che reggevano i racconti fondativi. È in questo contesto di "incertezza esistenziale", che si inserisce il tema del rapporto col padre, che viene espresso tramite un elemento paradossale: considerando la filmografia recente della coppia di registi, nei quattro film che vanno da *No Country for Old Men* (tit. it. *Non è un paese per vecchi*) fino al recente *Inside Llewyn Davies* (tit. it. *A proposito di Davis*), la figura paterna viene rappresentata come sorda, impotente o assente, eppure tale figura è talvolta contrassegnata da una "presenza nell'assenza", o come una "presenza fantasmatica". L'intreccio filmico dunque si snoda attorno alla sua mancanza, che diviene la metafora di una nazione che pare essersi perduta, nel momento in cui gli antichi "valori e ideali" sono andati a mancare.

Confrontandosi in *No Country for Old Men* con quello che è stato definito da André Bazin "il genere americano per

eccellenza", ossia il *western*, i fratelli ci mostrano nell'incipit un paesaggio spogliato da ogni elemento romantico, una landa brulla ed inhospitale, mentre ascoltiamo la *voice over* dell'anziano sceriffo Tom Bell, che narra una sua personale e quasi "mitica" rappresentazione dell'America di una volta, in cui lui e suo padre (sceriffi negli stessi anni), non dovevano neanche girare armati. Con un brusco stacco di tono, Bell torna al presente raccontando di un ragazzo che aveva arrestato, di come avesse violentato e ucciso una quattordicenne, e conclude con una frase all'apparenza fuori contesto: "L'ho sempre saputo che uno deve essere disposto a morire se vuole fare questo lavoro. Ma non ho intenzione di mettere la mia posta sul tavolo. Di uscire per andare incontro a qualcosa che non capisco. Significherebbe mettere a rischio la propria anima. Dire: ok, faccio parte di questo mondo". Scrive a tal proposito Michele Fadda: "L'evidenza post-storica, dopo la fine, di un racconto incapace di espletare sino in fondo i propri fini, è palese in *No Country for Old Men* sin dal senso postumo espresso dalla voce fuori campo nell'incipit". Nel film "Il male è diffuso, onnipresente, agisce con pazzia e metodo, ma non può essere mai affrontato a viso aperto. Cacciatore e cacciato, infatti, non si guarderanno mai negli occhi". Dopo aver ascoltato il monologo iniziale di Tom Bell, osserviamo il *killer* Anton Chigurh uccidere la sua prima vittima. Chigurh, l'incarnazione del male, nonché vero protagonista del film, è colui che in conclusione risulterà il vincente assoluto.

Il ricordo della figura paterna torna ad affacciarsi nel monologo finale dello sceriffo, che dopo aver fallito la sua caccia all'assassino, racconta alla moglie un sogno le cui immagini, come presagi di morte, esprimono quasi "l'estinzione di una specie": il padre lo attende in una terra buia e innevata, e regge una torcia affinché il figlio non si perda nel cammino.

La parabola di Larry Gopnik, il novello Giobbe di *A Serious Man*, contro il quale un Dio malefico e persecutorio si scaglia apparentemente senza alcuna ragione, ci mostra chiaramente l'approccio filosofico-esistenziale dei due fratelli. Forze oscure i cui piani risultano indecifrabili governano la vita di questi poveri e piccoli uomini, divorati da un vortice di sfortune. Se, come scrive Alberto Morsiani citando a sua volta il poeta Novalis "il Fato è l'inerzia del nostro spirito", il critico prosegue constatando come in tutti i film dei Coen "l'individuo è impotente di fronte al proprio destino". A nulla valgono le infruttuose ricerche di una risposta "dall'alto": i responsi dei vari rabbini ai quali si rivolge Larry sono una serie di esilaranti racconti *non sense*.

Mentre tra Larry Gopnik e i due figli non vi era alcun confronto reale, la tematica paterna, all'insegna di una perdita e di un successivo ritrovamento, regge il racconto di quella fiaba dai toni oscuri che è *True Grit*, (tit. it. *Il grinta*) altra rivisitazione in chiave antiretorica del genere *western*. La protagonista, l'intrepida e cocciuta quattordicenne Mattie Ross, retta da un'incrollabile etica protestante e presbiteriana, si mette in viaggio proprio per vendicare l'omicidio di suo padre. Nel corso della sua avventura incontrerà il goffo ranger texano LeBouef, e l'iracondo ed alcolizzato sceriffo "Rooster" Cogburn, i quali, nell'arco di questo romanzo di formazione riletto in chiave *pulp*,



Inside Llewyn Davis

verranno "redenti" dalla giovane, e diverranno due eccentrici sostituti paterni.

Si parla quasi sempre di un'odissea *on the road* quando ci si raffronta con la cinematografia dei Coen; sotto questo profilo, il cantante folk Llewyn Davis, protagonista dell'omonimo film, è un Ulisse incapace di ritrovare la sua Itaca, ed il suo movimento si risolve in un "falso movimento". In tal modo il film diviene una sorta di "inno all'entropia", in cui inizio e fine combaciano in un "Eterno Ritorno del sempre uguale" (Alberto Morsiani). Ponendosi sempre "contro", Davis rifiuta di seguire le tracce di un padre che non riconosce e dal quale non è riconosciuto (anche nel vero senso della parola, visto che è affetto da Alzheimer!) e rifiuta di crescere un figlio che per la prima metà del film non sa neanche di avere. La sua energia creativa, focalizzata su una narcisistica protezione del proprio astratto e tormentato ideale artistico, si avvolge su se stessa in una ricerca dolente e infruttuosa. •

No country for old men





ROBERTO CUOGHI, IL PADRE COME FORMA “il peso del padre”

Franca Fabbri

È quasi impossibile scrivere un articolo sulla rappresentazione del padre nell'arte senza subito menzionare Roberto Cuoghi che, da allampanato studente ribelle, vestito di stracci e con capelli da punk, a venticinque anni e per i sette successivi, ha preso in prestito l'identità del proprio padre, diventando un obeso signore di mezza età, con lunga barba e chioma brizzolata, infagottato in un ampio impermeabile e coperto da vistosi occhiali anni Settanta. È difficile, infatti, scindere il repentino cambiamento fisico di Cuoghi dal suo operato di artista, perché anche se Cuoghi insiste con l'affermare che non si è trattato di una

performance e non voleva posare a scultura vivente, il principio di metamorfosi che ha regolato tale trasformazione emerge, quale elemento costante della sua ricerca, rivelandosi chiave di accesso che unisce opere prodotte prima del 1998 agli sviluppi successivi. Così, pur rispettando la sua decisione di non considerare il suo invecchiamento un lavoro, l'intreccio sembra un nodo gordiano e la distinzione tra la persona fisica dell'artista e le sue opere, da netta e comprensibile, torna a essere incerta e nebulosa. Prima di assumere l'identità di una persona più anziana, Cuoghi aveva già sperimentato altre trasformazioni fisiche espri-



mendo il proprio disagio nei confronti della realtà secondo forme al limite dell'autodistruzione e nascondendosi dietro ad identità fabbricate ad hoc.

Nel 1998 prende forma la decisione di un cambiamento di aspetto, di sparire. Al proprio padre chiede in prestito i vestiti e le indicazioni su come abbinarli. L'unico inconveniente riguarda però la taglia, gli abiti sono troppo grandi, con i suoi sessanta chili scarsi, Roberto fa fatica a indossarli. Con risoluzione quasi immediata decide di ingrassare. Nel corso di un'estate arriva a superare gli ottanta chili. La questione della taglia però non è l'unico aspetto. Decide di

essere più drastico, altrimenti il suo progetto di sparizione potrebbe vacillare. Arrivando a bruciarsi l'epidermide e il cuoio capelluto, si decolora barba e capelli, fino a raggiungere un triste grigio spento. Il suo nuovo aspetto è quello di un signore di oltre sessant'anni, piuttosto sovrappeso e con i capelli radi. Indossa un paio di grossi occhiali fumé, fuori moda come tutto il resto. Non lo riconosce nessuno. Ha deciso che non vuole più fare l'artista e si cerca un lavoro come guardiano.

La trasformazione funziona: il Roberto punk è sparito. L'effetto non previsto è, invece, che alcune persone del



mondo dell'arte lo riconoscono doppiamente, come persona e come artista, secondo loro impegnato in una sorprendente opera di natura performativa. Qualcuno aspetta di vedere le fotografie che ne scaturiranno, un gallerista gli propone di fare una pubblicazione e un altro di andare in televisione a raccontare la sua storia a Maurizio Costanzo Show, rendendola perfetta per una trasmissione che capitalizzava i propri ascolti su casi umani di ogni genere.

Ancora una volta, Roberto cerca di prendere le distanze. *The Goodgriefies*, rappresenta la conclusione di un periodo nel quale, dopo aver deciso di abbandonare le proprie aspirazioni artistiche, Cuoghi torna sui propri passi e ricomincia a ideare nuovi lavori. L'opera, il cui titolo deriva dalla tipica esclamazione di Charlie Brown, è un video i cui protagonisti sono tratti da *Scooby Doo*, *Braccio di Ferro*, *Betty Boop*, *Felix Il Gatto*, *Gli Antenati*, *I Simpson* e *I Peanuts*, le serie di cartoni animati americani trasmessi dall'unico canale che all'epoca il suo televisore riusciva a captare. Nel video, ciascun personaggio non è però soltanto se stesso. Ognuno è scomposto e contaminato con altri. I bambini di un cartone hanno il corpo di volatili appartenenti a un altro, volti e teste sono sottosopra, le ombre non corrispondono, i corpi si disfano in un crudele pastiche. Rispetto ai giocosi piccoli mostri tracciati dai disegnatori hollywoodiani –famiglie giallo limone, borghesi dell'età della pietra, donne con il giro vita stretto come il collo, uccellini parlanti- i personaggi assemblati da Cuoghi diventano esseri totalmente ributtanti, simili ai risultati dei peggiori esperimenti genetici. *The Goodgriefies* è un mondo andato a male dove gli effetti collaterali sono incontrollabili e dove la sensibilità romantica che animava la vicenda di Frankenstein non lascia traccia. A introdurre la galleria di errori e orrori, il video vero e proprio è preceduto da uno pseudo Charlie Brown, accompagnato a un grosso signore con barba e occhiali da sole. Costruita come un DVD commerciale, l'opera ha infatti un menu di partenza nel quale il personaggio di Schulz introduce la metamorfosi più incontrollabile di

tutte: Roberto Cuoghi trasformato nel proprio padre. *The Goodgriefies* è la risposta al morboso interesse che l'artista sente crescere attorno alla propria persona; è il disagio di sentirsi come la donna barbata, i gemelli siamesi o i nani che all'inizio del Novecento animavano i *freak shows*, gli spettacoli da baraccone che esponevano al ludibrio pubblico il dolore di altri esseri umani.

Diventare altro da sé è un'arma a doppio taglio e Cuoghi si trova scavalcato da conseguenze non previste. È riuscito a sparire e a far sparire tratti della sua persona con i quali non voleva più avere a che fare. Questa vittoria però è adombrata dall'incombente presenza del suo nuovo io.

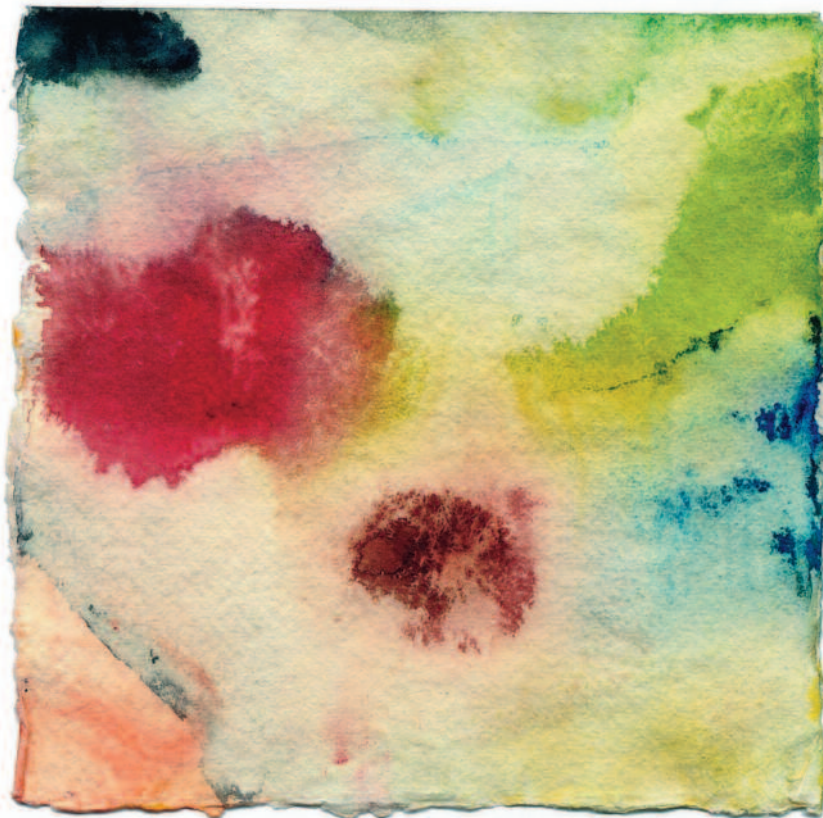
Cuoghi, il cui fisico sarebbe quello di una persona magra e dall'ossatura sottile, arriva a pesare 140 chili e la nevrosi alimentare relativa a questa grave obesità ha preso il posto dei precedenti mali interiori. I problemi adesso sono anche fisici e includono ernie, disturbi al cuore e difficoltà di deambulazione. Sono nuovi ostacoli da superare. Per vincerli ci vuole una forza enorme. Nella sequenza conclusiva di *The Goodgriefies* Cuoghi si ritrae come Ganesha, la divinità indiana dalle fattezze di elefante che, come il grande mammifero, può aiutare a superare ostacoli di ogni dimensione...Solo dopo la morte del padre, Cuoghi tenta di ribaltare il suo invecchiamento e ritornare alla sua età biologica...

Da allora i suoi progetti, spesso molto ambiziosi, l'hanno portato a compiere altre ricerche ossessive.

Per la Biennale Arte 2013 Cuoghi ha creato *Belinda*, una creatura di grandi dimensioni che sembra un ingrandimento di forme di vita microbiche, scolpite nella pietra da una misteriosa e antica civiltà. Invece di essere cesellato nella pietra, però, questo monumento è stato prodotto usando una modernissima stampante 3D e successivamente ricoperto di cenere di un forno da pizzeria. Il risultato è un ibrido totem, nel quale micro e macrocosmo sembrano coincidere. Insomma, anche in *Belinda* ciò che appare non è...come il corpo di un ragazzo che assume l'aspetto, la forma e il "peso" del proprio padre. •



"Ardore"



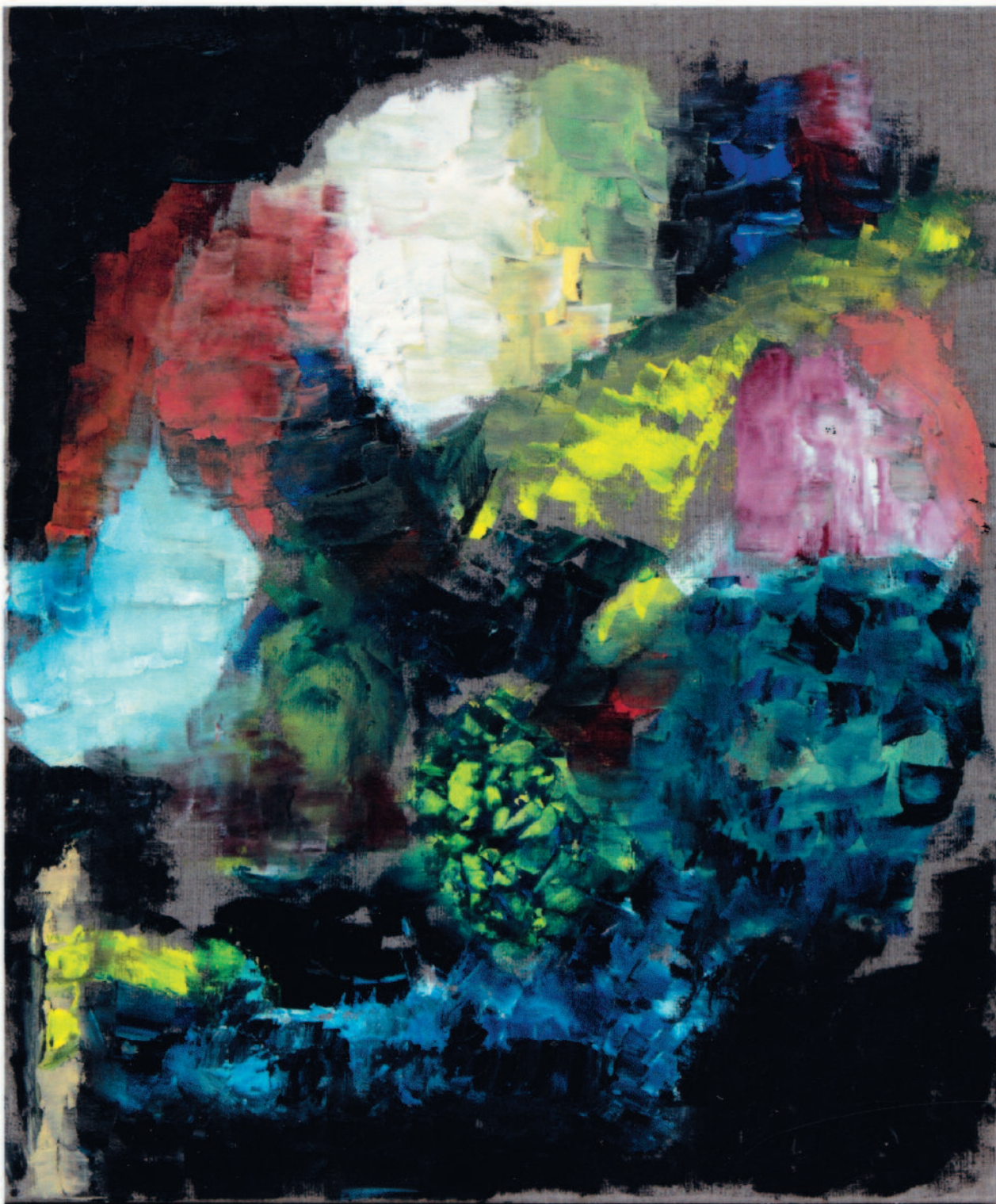
"Perdersi nella vastità"

LA PASSEGGIATA. TEMI E VARIAZIONI

Leonardo Albrigo

Lore Schacht conferisce alla sua mano la responsabilità di passeggiare sulla carta e sulla tela tramite acquarelli, colori, oli, disegni, senza decidere prima qual è la forma di

quello che verrà fuori. La mano che passeggia non significa un automatismo inconsulto del dipingere ma è un gesto che si fa interprete di paesaggi interni che vengono tradot-



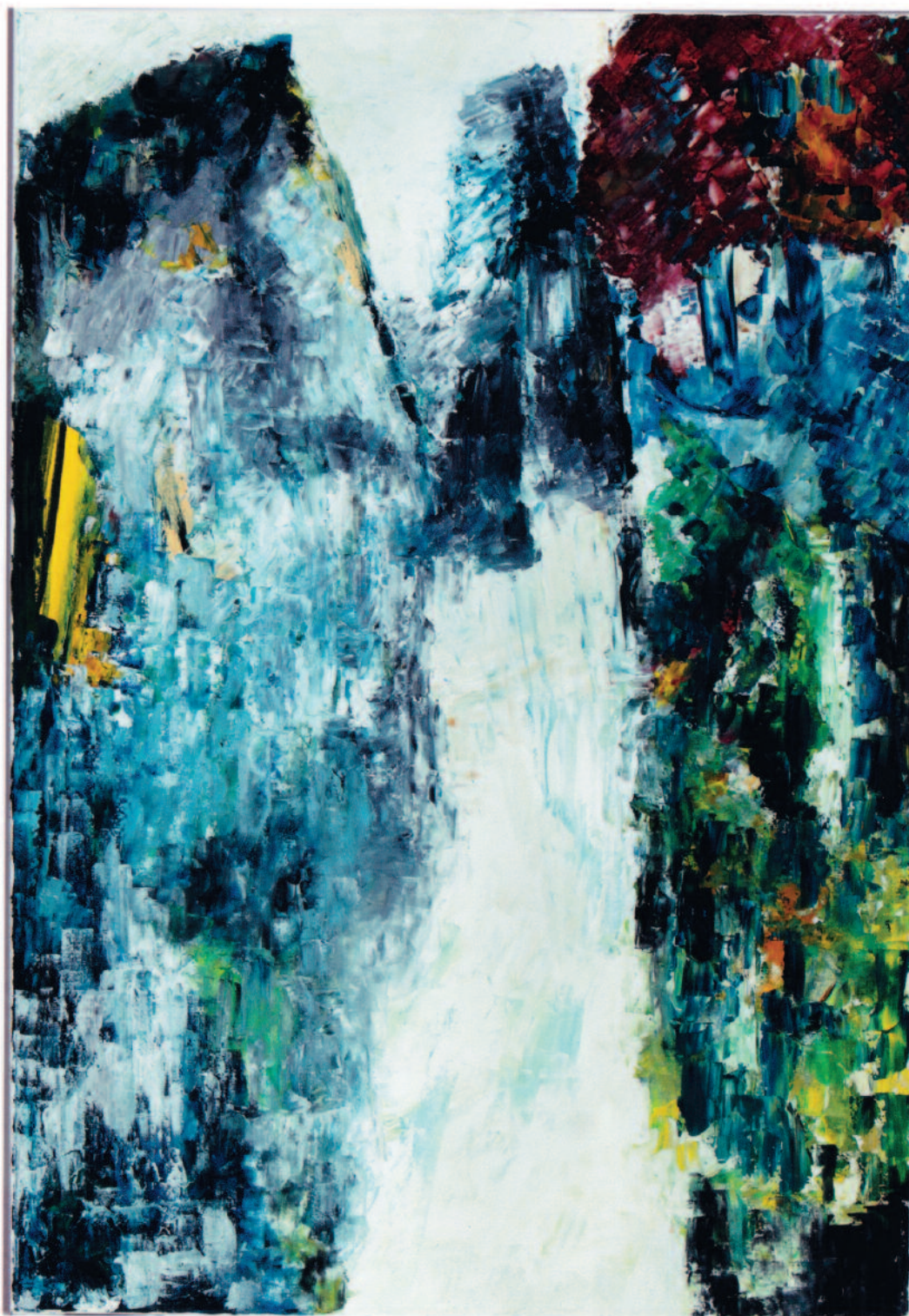
“Abbondanza”

ti con libertà e spontaneità sulla superficie. Innanzi tutto non è obbligatorio, nell'accostare le opere di Lore Schacht, individuare qualcosa di nuovo, di originale o riferibile a qualche precedente tendenza pittorica.

Acquarelli e oli certo richiamano impressionismo astratto e, sullo sfondo, Klee e Kandinsky. Ma nel sostare dinanzi

alle opere è preferibile usufruire di un'attenzione che lavori sul nostro stupore, sulla nostra capacità di captare con immediatezza: luce, natura, materia, mondi interni, che si rovesciano in quelli esterni, vibratilità, suono e serena compostezza.

Quando l'artista si rispecchia nell'opera, si capisce che i



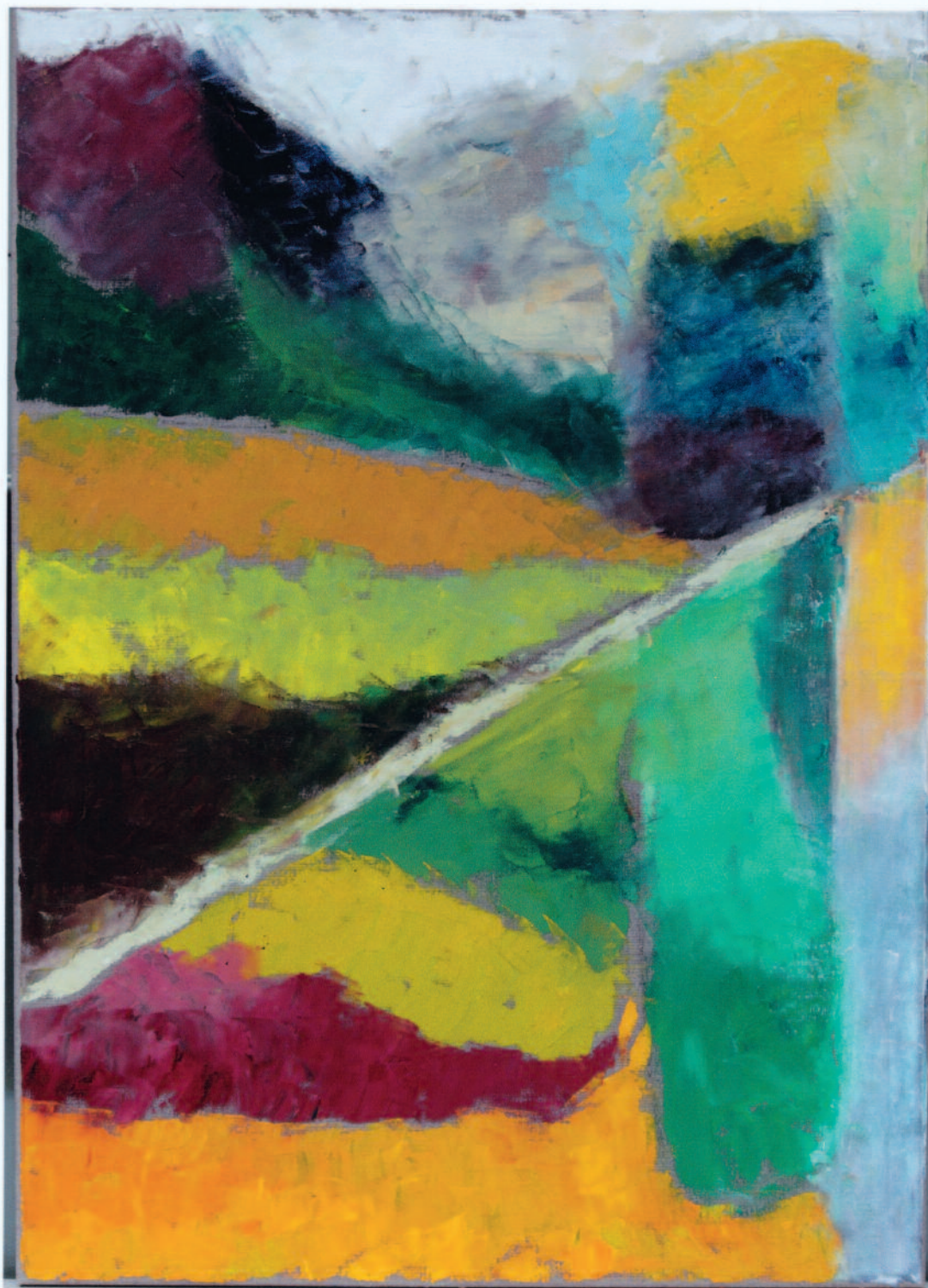
“Si distrugge il mio mondo”

suoi occhi si sono rivolti al proprio interno per raccogliere lampi, bagliori e panorami del mondo emotivo profondo che, riversati sulla carta o sulla tela, rispecchiano appunto una felice, palpabile libertà espressiva.

Questo continuo vagare tra l'esterno e l'interno produce sensazioni visive e tattili che a volte alludono e restituisco-

no presenze intraviste di paesaggi, di *silhouettes*, di stati d'animo. Nell'acquarello “Ardore” (vedi fig. 1) il rosso vibratile è mosso come una oscillazione incessante, anche se allo stesso momento la fiamma è trattenuta.

In “Perdersi nella vastità” (vedi fig. 2) possiamo individuare nuclei emotivi che galleggiano in un'atmosfera che, si intui-

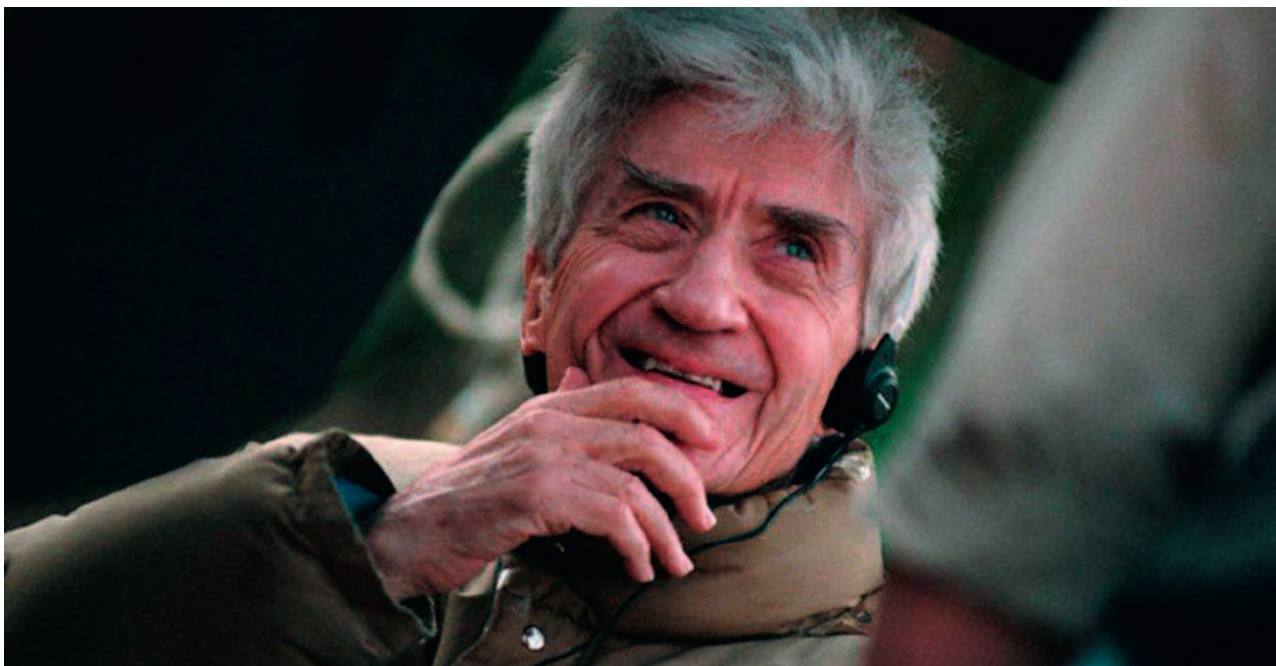


“Paesaggio con strada”

sce, si estende anche al di fuori dei bordi. In “Abbondanza” (vedi fig. 3), “Si distrugge il mio mondo” (vedi fig.4) e in “Paesaggio con strada” (vedi fig.5) cogliamo la metamorfosi biunivoca tra concreto e astratto, astratto e concreto, che permette di passare dalla bidimensionalità alla profondità di campo e viceversa, quindi sembra che l’oggetto restituisca in pieno l’emozione trasformata in intensità tonale.

Si tratta di una pittura che riscopre i propri strumenti, li evidenzia e li differenzia, nelle pennellate visibili, nei colori inesatti, irreali e nella visione d’insieme.

Si ottiene la rappresentazione di un mondo luminoso e naturale: i colori sono limpidi e definibili, le sfumature lavorano incastrandosi tra loro e alla fine sulla tela l’opera acquista la propria autonomia. •



Omaggio a Alain Resnais

Elisabetta Guillaume

Alain Resnais, uno dei maestri del cinema francese, è morto il 1° marzo 2014 all'età di 91 anni. Autore di opere che hanno segnato la storia del cinema, è riuscito nella sua lunga carriera a coniugare l'elogio, sia pur non sempre unanime, della critica al successo di pubblico.

Formatosi presso l'IDHEC (*Institut des Hautes Etudes Cinématographiques*), dove entra nel 1943 in piena occupazione tedesca, comincia la sua attività realizzando cortometraggi fortemente impegnati su temi storici, quali *Guernica* (1950) e soprattutto *Nuit et Brouillard* (1955), trentadue minuti di sequenze d'archivio in bianco e nero e immagini a colori montate per commemorare i dieci anni dalla liberazione dei campi di sterminio. Presentato a Cannes fuori concorso, tra polemiche e tentativi di censura, *Nuit et Brouillard*

fa emergere il passato dell'universo concentrazionario, rimosso nella Francia del dopoguerra, con la sola potenza emotiva delle immagini e costituisce il suo primo capolavoro.

In seguito al successo internazionale ottenuto, lo stesso produttore gli chiede un documentario sulla città di Hiroshima distrutta dalla bomba atomica. Il progetto iniziale approderà, dopo l'incontro con Marguerite Duras, a un film di finzione, *Hiroshima mon amour* (1959) in cui, come suggerisce lo stesso titolo, la storia collettiva, le posizioni ideologiche, i documenti si intrecciano ai destini individuali e alle motivazioni dei personaggi, che risultano quasi un'allegoria della cancellazione del passato nella società moderna. Memoria e oblio sono infatti al centro dell'opera: un'attrice francese, giunta ad Hiroshima per girare un film sulla

pace, ha una breve ed intensa storia d'amore con un giapponese; il corpo dell'amante addormentato richiama in un lampo nella sua mente il cadavere del soldato tedesco da lei amato quindici anni prima, durante l'occupazione, a Nevers. Riaffiorano nella sua coscienza in modo devastante il trauma subito, l'orrore della guerra, la vergogna, la sofferenza: riattivando la memoria, la donna colloca il suo dramma personale all'interno del dramma di Hiroshima, e attua il superamento della rimozione in un movimento di apertura e speranza. Ma il film non è solo importante per il livello tematico: il nucleo psicologico e la discontinuità temporale determinano scelte espressive e formali inedite, con ripetizioni e dissolvenze in funzione anti-narrativa, con una tecnica del montaggio che Resnais inaugura qui e che rivoluziona il cinema, al punto che



Hiroshima mon amour

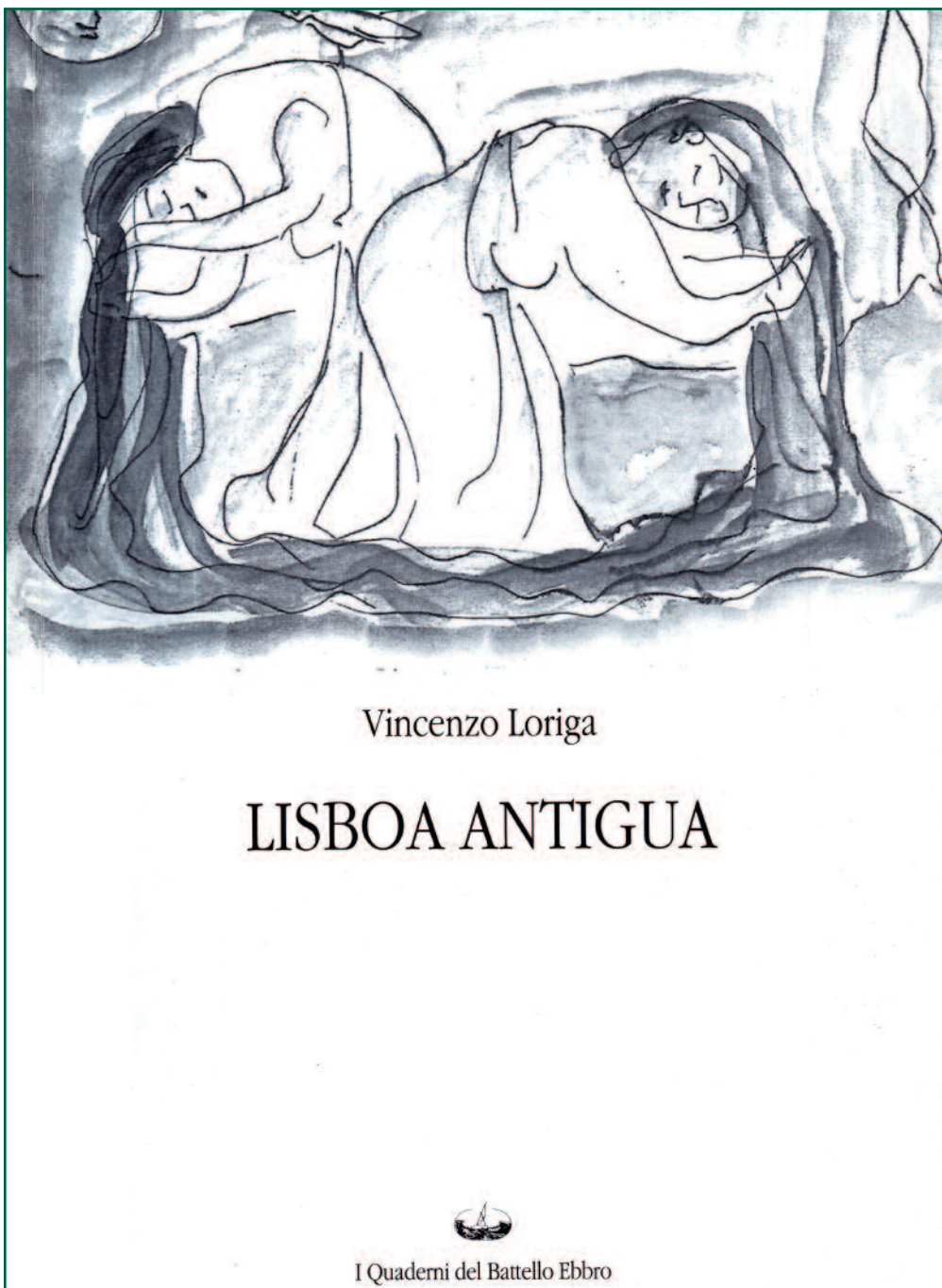
Louis Malle parla all'epoca di "salto in avanti dell'arte cinematografica" e i critici lo ritengono ancora, malgrado alcune tonalità discutibili dei dialoghi e dei recitativi, un'opera d'arte profondamente innovatrice.

I lungometraggi successivi propongono la stessa ricerca di una scrittura filmica personalissima volta a esplorare l'inconscio dei personaggi sollecitando la riflessione dello spettatore, cui si richiede uno sforzo interpretativo, peraltro non sempre congruo o esauriente. Le opere di Resnais suscitano dibattiti critici serrati e ardite ipotesi esegetiche: l'onirismo di *L'année dernière à Marienbad* (1961) viene letto nei *Cahiers du cinéma* in chiave freudiana come lotta tra il principio del piacere e l'istanza morale della donna o evoca l'incertezza pirandelliana di destini paralleli; gli orrori della guerra di Algeria in *Muriel* (1963) rimandano, in modo certo molto enigmatico, alla paura di vivere di personaggi che si sono costruiti un passato di menzogne. Per entrambi i film è forse vano voler ricostruire una vicenda precisa: ciò che interessa Resnais è un nuovo realismo, è filmare l'angoscia e i fantasmi che ci abitano. *La Guerre est finie* (1966) sulla guerra civile spagnola lo consacra come un autore decisamente *engagé*, segnando al tempo stesso la distanza definitiva del regista dalla *Nouvelle vague* a cui, forse, troppo genericamente è stato assimilato. *Je t'aime je t'aime* (1968), uno dei

film di Resnais meno amati in Francia ma che ha tuttora notevole successo negli Stati Uniti, si affida alla fantascienza per ritornare sui temi della memoria e del tempo e preannuncia un nuovo paradigma: mentre la Francia è sconvolta dal Maggio '68, Resnais abbandona la prospettiva politica da intellettuale di sinistra, non colloca più i suoi personaggi all'interno della storia collettiva, ma li fa diventare soggetti di sperimentazione per scandagliarne la vita interiore. Si volge allora verso la psicoanalisi per esplorare i sentieri della creazione con *Providence* (1977) e le teorie sul comportamento del dott. Laborit in *Mon oncle d'Amérique* (1980). Nel 1983 con *La vie est un roman* propone tre livelli narrativi e temporali convergenti in un'unica narrazione e accomunati dall'argomento, ossia come eliminare il male e raggiungere la felicità, e adotta un registro decisamente ludico, affidando la recitazione ad attori come Fanny Ardant, Geraldine Chaplin e Vittorio Gassman, oltre che ad una piccola *troupe* (tra cui la sua compagna Sabine Azéma, Pierre Arditi, Lambert Wilson) che lo accompagnerà in tutti i film successivi. Dopo *L'Amour à mort* (1984), i temi della depressione, della malattia e della morte saranno onnipresenti, anche se in modo lieve, con tocchi da *vaudeville* in *Mélo* (1986) o nel suo più grande successo di pubblico *On connaît la chanson* (v. it. *Parole, parole, parole* 1997), dove tutti i perso-

naggi, depressi, indecisi e bugiardi con se stessi e con gli altri, cantano come per sfuggire ad una comunicazione troppo personale o per eludere la gravità dei sentimenti.

L'audacia della sperimentazione, sia a livello narrativo che formale, si esprime anche nei film seguenti fino all'ultimo *Aimer, boire et chanter* (2014). Adattato da *Life of Riley* del drammaturgo inglese Alan Ayckbourn, il titolo è quello del valzer di Strauss che risuona nel cottage di George, misterioso protagonista mai visibile sullo schermo che, gravemente malato, riunisce nella sua casa tre coppie. Con ogni persona egli ha avuto in passato rapporti di amicizia o di amore e tutti sono scossi dalla paura della morte o dai desideri che George riesce a suscitare, finché un colpo di scena non rinsalda i rapporti logori tra coniugi. Bizzarro e divertente, serio e leggero, dichiaratamente teatrale e fumettistico nella recitazione degli attori e nella scenografia realizzata con fondali di cartone e teli colorati, il film disorienta lo spettatore e con malizia lo pone, come afferma Resnais nell'ultima intervista a *Positif*, al livello della talpa che appare nella scena finale per rintanarsi sottoterra, dopo aver osservato le stranezze degli uomini. L'opera, premiata a Berlino con l'Orso d'argento come "film che apre nuove prospettive", è la conclusione del percorso di un regista umanista in cui libertà creatrice, eleganza e curiosità non si sono mai esauriti. •



Angelo G. Sabatini

L'impatto del lettore con il libro di Vincenzo Loriga dal titolo di per sé misterioso lo spinge a chiedersi perché l'impostazione grafica della pagina è caratterizzata dalla frantumazione della linea normale di una impaginazione corrente. Ciò costituisce una curiosità che non è marginale rispetto alla sostanza dello scritto. La frantumazione del rigo non è soltanto un esercizio formale occasionale ma ha

dentro di sé una ragione di sostanza perché ci conduce all'essenza stessa della pubblicazione. Questa ha in sé un nodo di significato che nell'esprimersi porta alla superficie della lettura il nucleo intenzionale dello scrittore.

La lettura critica è facilitata in questo lavoro di interpretazione allorché si tiene presente che la vita stessa dell'autore è il dispiegarsi di una esistenza visuta come percorso di un bisogno di

stabilità difficilmente conseguibile. La frantumazione della scrittura si colloca nel sentimento confuso di una ricerca che consapevolmente-inconsapevolmente si manifesta come tensione instabile verso la conquista di un "luogo" pensato nella dinamica "essere-non essere" come lo stato di "beatitudine" riconosciuto come il dovere gratificante l'esistenza ma nel fatto difficile a raggiungere.

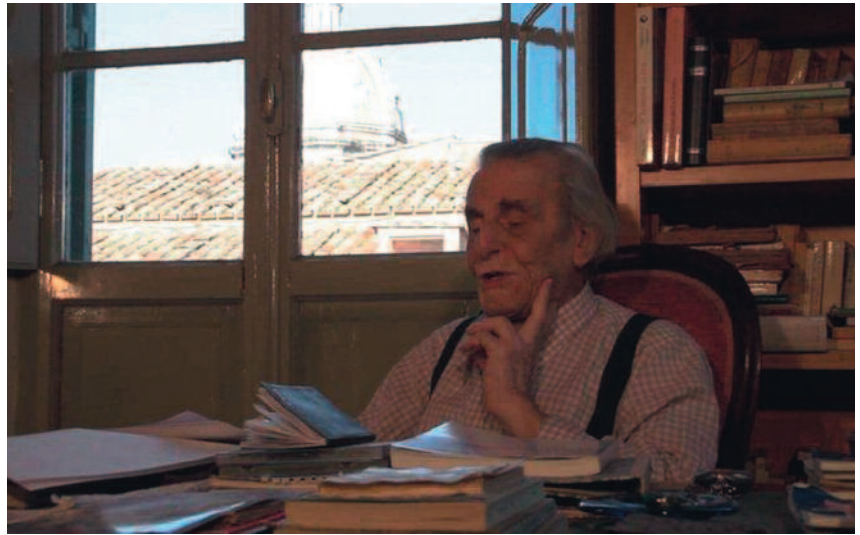
Siamo di fronte ad una scrittura il cui valore letterario non emerge se ignora l'umana esistenza dell'Autore. Esistenza che ha in primis la formazione intellettuale e professionale dominata dagli studi di psicanalisi con uno dei più validi seguaci della psicanalisi junghiana, Ernst Bernhardt, singolare intellettuale dominato da istanze esoteriche e latamente religiose.

Loriga psicanalista, trasferita la sua ricerca creativa sul terreno della narrativa e della poesia, costruisce la sua dinamica esistenza sul binario di un sentimento che si alimenta alternativamente della speranza di conquistare la serenità della conquista e del tormento di scoprire l'inganno dell'"andare verso" che promette la collocazione in quel "luogo assoluto" ma che di fatto si configura come un'aspirazione ingannevole..

Tale stato esistenziale, se fornisce una venatura di malinconia entro la composizione narrativa, nello stesso tempo diventa il percorso obbligato cui è sottoposto Loriga, di vivificare la sua scrittura di una tensione che diventa il thesaurus dovizioso di riflessioni, come stati d'animo, riversate nella complessa, e resa complicata, struttura del narrare lo stato d'animo di uno scrittore che non riesce, nel costruire la sua Lisboa Antigua, a purificarsi del suo essere psicanalista.

Siamo di fronte ad un prodotto letterario che di per sé contiene un valore positivo già per il semplice fatto di condurre sul vivido terreno dell'esistenza resa dinamica, quindi particolarmente vivificata dall'interesse non solo di chi scrive ma anche del lettore costretto egli stesso a saper "leggere" un modo di essere esistenziale, terreno proprio di una esistenza leggibile con la lente della più raffinata psicologia (psicanalisi), complesso e bisognoso di uno stato partecipativo, pena la non comprensione della materia della narrazione contenuta nel libro di Loriga-letterato impossibilitato a reprimere l'istanza di Loriga-psicanalista.

Lisboa Antigua spinge il lettore a sapersi districare nell'alterno fascino



Vincenzo Loriga: Il poeta esce dal sogno dal video di Enrico Bagnato

di seguire o la complessità del linguaggio "tecnicamente letterario" o il dispiegarsi di azioni lette "psicanaliticamente" per ricercare il filo rosso di una narrazione che, pur nella complessità del percorso, possa diventare la segnaletica che conduce alla conquista del luogo di arrivo.

Considerati la complessità linguistica e il meccanismo creativo del libro, per entrare nel cuore della narrativa lorighiana occorre fare ricorso a quella categoria dello spirito che è l'"utopia", una categoria che ha il pregio di portare alla luce il fondo oscuro dell'esistenza problematica conducendolo nella regione del "pensare in assoluto", la cui unica configurazione possibile la ritroviamo nella natura specifica di una condizione utopica.

L'utopia, il cui significato è "il non luogo", invade, anche se non prepotentemente, il modo di essere di Loriga sia come nodo della sua vita che come descrizione fenomenologica del farsi "esistenza"; ma è anche il luogo dove essa spera di conseguire "beatitudine" e tenta di mettere a tacere il disagio conflittuale del vivere. L'utopia, qui rappresentata da *Lisboa Antigua*, continua a funzionare positivamente in Loriga nel momento in cui l'utilizza per interpretare il conflitto e nello stesso tempo per significare la speranza della quiete desiderata. È chiaro che quel "luogo" non c'è ma è anche il luogo che c'è perché è il luogo della "libertà".

Il possesso chiaro del meccanismo strutturale dell'utopia porterebbe a

desistere dal voler trovare un senso a quell'esistenza convulsa che, di fatto, si nutre contemporaneamente del moto spontaneo della condizione primigenia dell'uomo e del dominio della razionalità come legge che coordina la spontaneità dissolvente. Il rischio ricorrente è la presa di coscienza di un esito che inevitabilmente porterebbe ad un'anarchia esistenziale priva di ogni valore progettuale.

La dinamica evolutiva che si sviluppa nel libro di Loriga elude questo rischio e supera la tentazione del disvalore attraverso l'analisi, come narrazione, delle situazioni esistenziali che, portate a livello di una costruzione letteraria, conquista la dignità intellettuale di una operazione di creatività destinata a dare forma narrativa ad un'esistenza ricca di eventi e significati pregevoli.

Il merito di Loriga è di non ridurre il procedimento della narrazione ad un'analisi strettamente psicanalitica pur non soffocando il procedimento atto ad evidenziare la tensione, terreno proprio della psicanalisi, che porta gli eventi a ricercare il significato che essi hanno nel vivere quotidiano. Qui sta l'abilità di Loriga: sapersi muovere in quell'equilibrio, benefico per il lettore, che dà uno spessore letterario ad eventi che nel libro si arricchiscono di significati allorché risponde positivamente alla necessità di non disperdere la complessità dell'esistenza nell'atto in cui preferisce una descrizione parziale di quell'universo mondo che è l'uomo. •

eidos 30

cinema e teatro



CAMPAGNA ABBONAMENTI 2014

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.

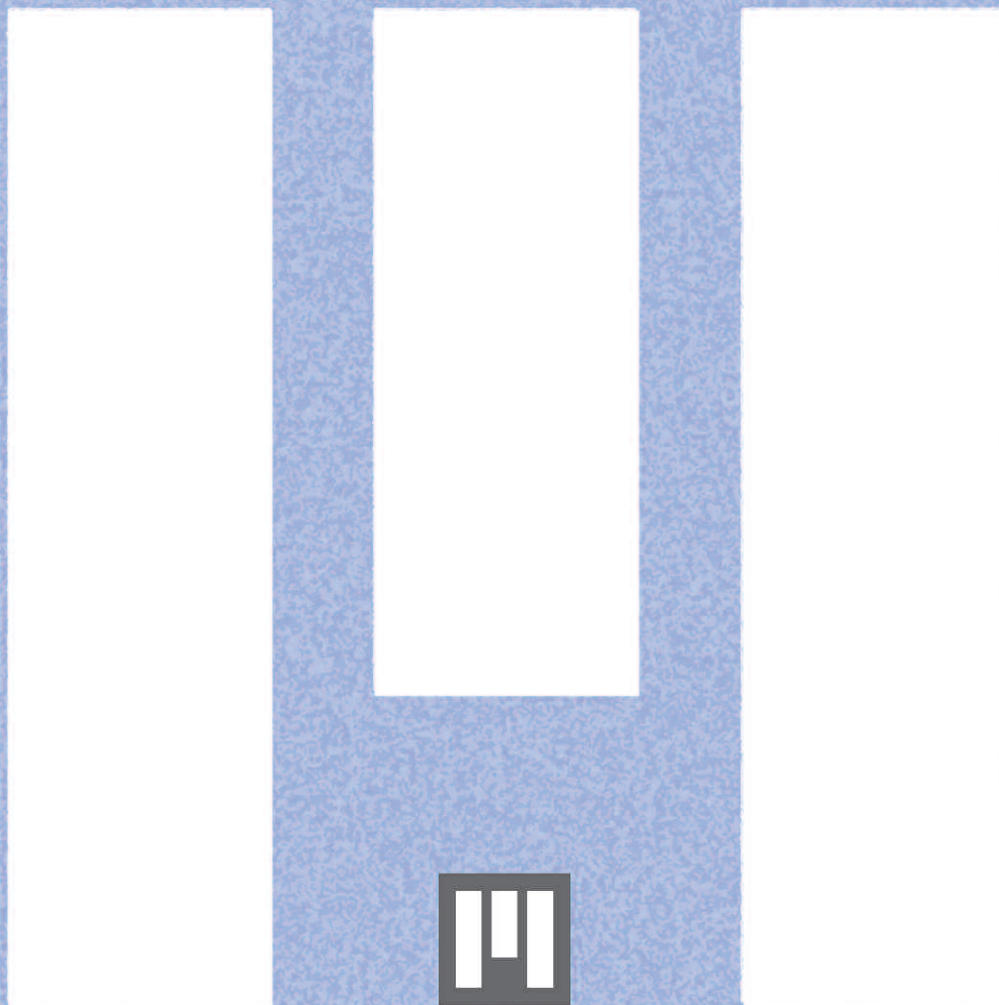
Pagamento anticipato con versamento tramite:
bonifico bancario su c/c n. 51697142 - IBAN:IT42Y0760103200000051697142
intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Poste Italiane S.p.A. Banco Posta

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



Studio de Miranda

CONSULENZA AZIENDALE · TRIBUTARIA · LEGALE · DEL LAVORO

NAPOLI

VIA SAN GIACOMO 40
TEL. +39 081.5800102
FAX +39 081.5517212

ROMA

VIA ADDA 21
TEL. +39 06.85304238
FAX +39 06.85304238

WWW.STUDIODEMIRANDA.COM

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