

N° 34 - gennaio - aprile 2016 - 8,50 €

epidos

cinema psyche e arti visive



cult
La guerra dei Roses

l'intervista
Carlo Verdone

la suggestione
I fratelli Taviani

nel film
Mon Roi

festival
Il Festival di Roma
Social Dreaming
Angry Indian Goddesses

arti visive
Enzo Assenza

CINEMA e COPPIE



IL CALENDARIO DEL POPOLO

**Rivista di Cultura
fondata nel 1945**

**Su abbonamento,
nelle migliori librerie
e presso la casa editrice**

Una delle più longeve riviste italiane, fondata a Roma nel marzo 1945. Da 70 anni svolge un'importante opera di divulgazione e promuove iniziative culturali di alto livello. Oggi la rivista è un ponte tra memoria storica e l'acquisizione di nuovi strumenti critici adatti a interpretare un mondo in continuo cambiamento.

www.calendariodelpopolo.it



cinema e coppie

a cura di Antonella Antonetti e Luisa Cerqua

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:
G. Campanella, L. Cappelli, D. Evola,
R. Fabbrizio, L. Figà Talamanca,
M. G. Fusacchia, M. Guastella, L. Janiri,
A. Moroni, A. D. A. Nesci, L. Pascalino,
P. Pedè, A. Piccioli Weatherhogg,
T. A. Poliseo, L. Ravaioli, C. Scalesse,
F. Travagliati.

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Impaginazione

margodesign

Stampa

Pressup
Via Cassia 36/300 - 01036 Nepi (VT)

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 Salvatores, Studio Azzurro,
Adamo Vergine, Paolo Virzi.

Copertina

Angry Indian goddesses di Pan Nalin

sommario gennaio / aprile 2016

- 2 **editoriale**
Cinema e coppie
di A. Antonetti e
L. Cerqua



- 4 **cinema e psyche**
La donna che visse due volte
di P. Pedè

- 8 **la suggestione**
Regie di coppia
I fratelli Taviani
di A. Dugo

- 10 **l'intervista**
Carlo Verdone
di L. Pascalino



- 16 **cult**
La guerra dei Roses
di L. Cerqua
Gli inseparabili
di A. Piccioli Weatherhogg
Il danno
di L. Cappelli
Thelma e Louise
di L. Figà Talamanca
Il marito della parrucchiera
di G. Campanella

- 28 **nel film**
Forza maggiore
di L. Ravaioli
Mon Roi
di R. Fabbrizio
45 anni
di M. Martelli
Nessuno si salva da solo
di M. G. Fusacchia
Perfetti sconosciuti
di F. Travagliati, L. Janiri

The babadook
di A. Moroni
La corrispondenza
di C. Scalesse
Francofonia
di P. De Silvestris

- 42 **l'altro film**
Dialogo con
Cristina Comencini
di B. Massimilla



- 46 **approfondimento**
Intervista a Maria Paiato
di L. Falcolini

- 50 **festival**
Festival di Roma
Social Dreaming su
Angry Indian goddesses
di A. D. A. Nesci,
T. A. Poliseo

- 54 **arti visive**
Enzo Assenza
di M. Guastella
Andy Warhol
di A. Angelini



- 61 **eidos-news**
La soluzione trascurata.
Bene e male secondo la
psicologia junghiana
raccontati attraverso il cinema
di B. Massimilla
Eidos Premio borgo 2015
di D. Evola

CINEMA E COPPIE

Antonella Antonetti e Luisa Cerqua



Pretty Woman di Garry Marshall, 1990

*E da allora sono perché tu sei,
E da allora sono, sei e siamo
E per amore sarò, sarai, saremo.*

Pablo Neruda

La psicoanalisi, sulle tracce della tradizione medica, è nata come metodo di cura e di conoscenza dell'individuo. Freud scelse come oggetto della sua ricerca, sia clinica sia teorica, l'ambito delle strutture intrapsichiche. Tuttavia era presente nel suo pensiero l'ambiente esterno con cui il soggetto interagisce: "...nella vita psichica del singolo, l'altro è presente come modello, come oggetto, come soccorritore e come nemico..." - osserva Freud in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*. In un lavoro del 1920, *Psicogenesi di un caso di omosessualità femminile*, fa l'esempio di un marito che chiede al medico di guarire la moglie dal suo nervosismo affinché la loro vita coniugale

torni a essere felice. Il trattamento non porta al risultato desiderato e, scrive Freud: "Non appena la donna è stata liberata dalle sue inibizioni nevrotiche, decide di rompere il matrimonio, che, in effetti, poteva reggersi solo a condizione della sua nevrosi." Il disagio di cui la moglie era portatrice, non riguardava solo una sua problematica interna irrisolta, ma era anche l'espressione di una sofferenza della relazione coniugale, che, a livello inconscio, sull'elemento patologico sembrava essersi fondata.

Si configura, dunque, un'area di scambio tra il mondo interno dell'uno e il mondo interno dell'altro, uno spazio d'intersezione delle problematiche di ciascuno che definisce la relazione come l'intreccio, l'insieme che va aldilà dei singoli. Non ci sono solo le storie di ciascuno ma la storia del legame che essi stabiliscono, spesso vissuta in modo diverso e con differenti sfaccettature cosce e inconscie.

Dalla metà del secolo scorso l'indagine psicoanalitica si è rivolta alle dinamiche profonde che dominano gli scambi interpersonali, di cui i processi identificatori costituiscono un punto cardine: sia il concetto di identificazione, posto da Freud a fondamento dei legami intergenerazionali, sia il

concetto di Identificazione proiettiva (Klein), nella sua valenza comunicativa nelle relazioni inconsce (Bion), descrivono il meccanismo attraverso cui la personalità dell'individuo si costituisce e si modifica in relazione ad un rapporto significativo. La rappresentazione cinematografica della vita di coppia si fa, di volta in volta, portatrice dei valori convenzionali della cultura di massa come in *Pretty women*, del valore estetico della sessualità come espressione della sensualità e della relazione amorosa, come in *Eyes wide shut*, o come versione aggressiva e spersonalizzata della stessa (filone pornografico).

Su quali basi si scelgono e organizzano le relazioni significative? Il soggetto va alla ricerca di sé (scelta narcisistica), come nel film *Mon Roi*, dell'uguale come nel film di Cronenberg *Gli inseparabili*, oppure è in grado di riconoscere l'altro e di differenziarlo da sé e la spinta verso l'altro va nel senso della ricerca di una complementarità (scelta per appoggio). Sandler (1993) sostiene che tutto l'amore può dirsi narcisistico, ma che non sempre le scelte sono patologiche, giacché "un certo margine di momentanea confusione tra sé e l'altro" deve essere considerato fisiologico, come nella capacità empatica e di risonanza emotiva. Freud afferma che, quando si sceglie un *partner*, a livello narcisistico, si sceglie ciò che si è, ciò che si è stati, ciò che si vuole essere, la persona che è stata parte del proprio sé (*Introduzione al narcisismo*. 1914). Le relazioni primarie costituiscono i prototipi inconsci e quindi i modelli, per identificazione o contrapposizione, delle successive modalità di costruire la relazione con l'altro. Vediamo coppie funzionali e con livelli di relazione apparentemente soddisfacenti, nelle quali l'arrivo di elementi di una realtà traumatica mette in crisi o fa crollare equili-

bri solo in apparenza solidi, come in *Forza maggiore*, riattivando vissuti e problematiche angosciose, rimosse o negate. Ogni *partner*, comunque, porta nella coppia proprie situazioni familiari intrapsichiche, anche penose (Laing), che possono intrecciarsi intimamente con quelle dell'altro, dando vita al "dramma inconscio della coppia" (Losso e Packciarz, '87-'88), come nel film *Il danno*, dove la fantasia edipica infantile è messa in atto, precludendo la sua rappresentazione simbolica.

I personaggi "interni" dei *partner* danno vita a nuovi intrecci drammatici e nuove rappresentazioni, che alimentano le fantasie e le dinamiche affettive. I fantasmi sepolti del singolo possono entrare nella relazione stimolando alleanze su base difensiva rispetto a vissuti angoscianti rimasti congelati come in *45 Anni* e *The Babadook*.

Ogni coppia trova il suo assetto, in cui possono prevalere elementi positivi come la reciproca ammirazione, l'innamoramento, le identificazioni e gli ideali condivisi, modalità di funzionamento all'insegna dell'evoluzione e della crescita. Possono anche prevalere elementi negativi, come rinunce e accordi inconsci che promuovono la rimozione, la negazione e il rifiuto di alcuni aspetti di ciascun *partner*; all'insegna, quindi, della regressione e dell'impovertimento. La vita di coppia oscilla tra un livello d'integrazione e di arricchimento reciproco (complementarità inconscia) e un livello di misconoscimento e di controllo reciproco di aspetti aggressivi e idealizzati proiettati nell'altro (collusione). L'espressione estrema di una conflittualità sempre presente nella relazione, sebbene con varie gradualità, è ben descritta ne *La Guerra di Roses*, dove l'impossibilità di restare uniti e di separarsi segnala una collusione distruttiva tra i due protagonisti che si oppone a qualsiasi cambiamento. •

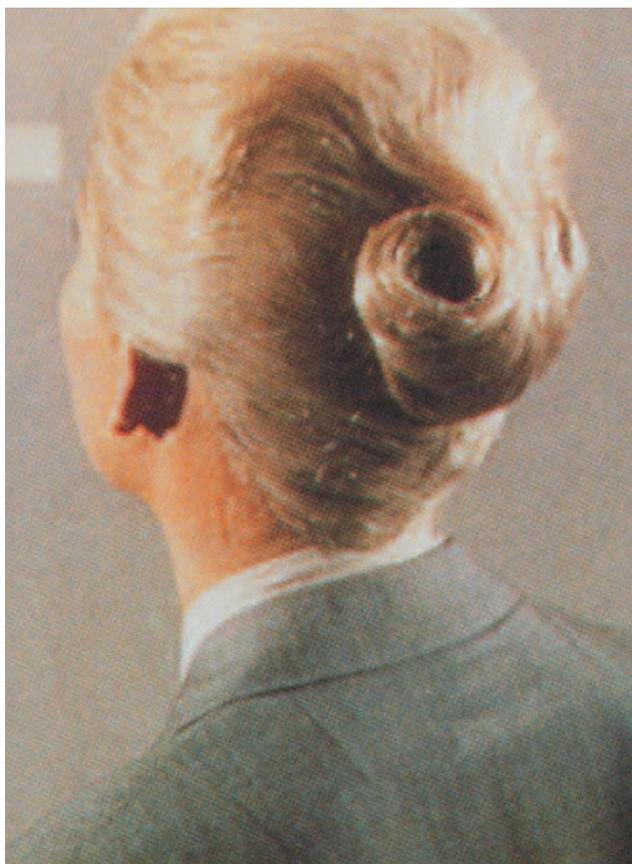


Eyes Wide Shut di Stanley Kubrick, 1999

LA DONNA CHE VISSE DUE VOLTE

L'impossibilità dell'amore secondo Hitchcock

Pasquale Pedè



Vertigo - 1958, Spirale: lo chignon di Madeleine

La donna che visse due volte, (*Vertigo*, 1958), è forse il *film* più celebrato del maestro del brivido, al primo posto in un referendum sui capolavori della storia del cinema e tra i più chiosati della sua produzione. Si tratta di un'opera singolare nella sua filmografia, per il registro apertamente melodrammatico, le risonanze fantastiche e il ritmo solenne della messa in scena.

«Un'opera in equilibrio fra dramma giallo e storia d'amore, suspense e passione, sensuale e cerebrale allo stesso tempo, fra le più intime di tutta la sua produzione: «Un'opera così privata che invita al silenzio e alla meditazione più che al chiacchericcio, come un diario intimo che non si sarebbe mai dovuto leggere.» (Lourcelles)

Il *film* narra la violenza della passione amorosa e l'impossibilità di due amanti di incontrarsi, ci interroga sulle vicende emotive che possono impedire la formazione di un legame di coppia.

Vertigo è la storia di Scottie, ex poliziotto affetto da attacchi di acrofobia (J. Stewart), incaricato da un amico di sorvegliare la bellissima moglie, Madeleine (K. Novak). La donna è convinta di essere la reincarnazione di Carlotta Valdés, vissuta un secolo prima e suicida per amore. Scottie la pedina, indaga sulla sua ossessione, scopre indizi che sembrano indicare come lei si senta posseduta dallo spirito di Carlotta e,

stregato dalla sua bellezza, progressivamente se ne innamora. Quando Madeleine, improvvisamente, tenta il suicidio gettandosi nella baia di San Francisco egli la salva e la porta a casa sua. Nell'intimità delle mura domestiche, per la prima volta i due si avvicinano e il pedinamento si trasforma in incontro. In una scena successiva, nella cornice fuori del tempo di una foresta di sequoie secolari, Madeleine confida a Scottie di essere perseguitata da un sogno: in un chiostro spagnolo, sormontato da un campanile, una presenza oscura la spinge alla morte. Egli riconosce quel luogo come reale e vi conduce Madeleine per liberarla dai suoi fantasmi. Una volta nel chiostro, però, la donna sembra posseduta dalla presenza del sogno e si slancia verso la sommità del campanile. L'uomo, temendo le sue intenzioni, la insegue per fermarla ma, preso da vertigine, non riesce a raggiungerla e la vede precipitare nel vuoto. Sentendosi responsabile della morte della donna, cade in depressione e viene ricoverato. Una volta dimesso, non sembra più lo stesso, cerca Madeleine in tutti i luoghi in cui erano stati insieme, finché un giorno incontra una sua sosia, Judy. Credendo di aver ritrovato l'amore perduto il protagonista la ferma per strada, insiste per rivederla. È ossessionato dall'idea di ritrasformarla nell'altra, la fa vestire come lei, le fa tingere e acconciare i capelli come lei. È qui che lo spettatore viene a sapere che Judy è



Vertigo - 1958, Spirale della scala della torre

Madeleine (complice di un complotto ordito dall'amico di Scottie per eliminare la vera moglie). Ma Judy si innamora e cede alle insistenze dell'ex-poliziotto. Il rapporto si stringe finché questi scopre l'inganno e la costringe a confessare, a recarsi di nuovo nel convento, a salire ancora una volta in cima al campanile. Stavolta Scottie vince la vertigine ma, arrivato alla sommità, non riesce a impedire che Judy precipiti accidentalmente.

Al di là del meccanismo giallo (un po' macchinoso) di superficie, Hitchcock filma una storia arcana, circolare, piena di ripetizioni e sospesa in un clima onirico, dagli echi quasi soprannaturali. In una San Francisco che sembra una città fantasma, grazie ad un uso sontuoso del colore, soprattutto il verde, che per Hitchcock è il colore del passato, e di una colonna sonora struggente, colma di risonanze wagneriane (del fido B. Hermann), il regista mette in scena una storia d'amore tragica e mortifera, facendo trapelare un'intensità emotiva che scuote in profondità lo spettatore, lasciandolo, nel finale enigmatico, non riconciliato e pieno di interrogativi.

In tutta la prima parte K. Novak è filmata come un'apparizione, circondata di luce iridescente, elegantissima, capelli biondo platino, *chignon* a spirale (figura che costituisce il *leit motiv* figurativo del *film* richiamato nei titoli di testa e nella scala del campanile). Veramente non siamo in grado di capire se si tratti di una donna in carne e ossa, di un fantasma o della proiezione dello sguardo stregato di Stewart; anche noi veniamo irretiti nell'incantesimo che progressivamente lo cattura. Ma poi l'apparizione si umanizza, quando in casa di Scottie la coppia entra in contatto e in intimità. L'attrazione

si manifesta, la donna reincarnata diviene reale e risponde, gli sguardi si fanno reciproci. Quindi, irrompe la catastrofe, con la (finta) caduta mortale. Anche Stewart precipita, nel nulla della depressione; sembra in *trance*, perso nel vuoto della perdita. Già qui si scorge il significato interiore, puramente mentale della vertigine da cui è affetto: Scottie insegue un oggetto d'amore che è già stato distrutto, che non c'è più. Il romanzo da cui il *film* è tratto si intitola d'altronde *D'entre les morts*, Dal regno dei morti, e la scena del campanile non è che un *après coup*, una ripetizione del suicidio di Carlotta. La storia potrebbe finir qui, ma siamo solo a metà *film*. Infatti, con l'incontro di Judy, tutto ricomincia daccapo. Ma qualcosa è cambiato. Kim Novak adesso ha un aspetto carnale, quasi animale. I capelli sono fulvi, acconciati vistosamente, l'abbigliamento è ordinario e provocante. Scottie la perseguita con insistenza preso dalla frenesia di trasformarla in Madeleine. Il culmine della tensione passionale del *film* si raggiunge quando Stewart la supplica di acconciare i capelli nel medesimo *chignon*. La scena si svolge in una camera d'albergo, illuminata da lampi di luce al neon verde – come verde era l'alone con cui la donna era filmata nella prima parte. K. Novak esce dalla stanza per completare la metamorfosi e quando rientra Stewart ha quasi le lacrime agli occhi, mentre la musica richiama espressamente il finale di *Tristano e Isotta*. Proprio quando il sogno di Stewart sembra essersi realizzato, la vicenda vira in tragedia, questa volta vera. Ritornati in cima alla torre campanaria, mentre si svolge un drammatico dialogo che potrebbe essere chiarificatore, appare in controluce una figura scura dal profilo perturbante che si avvicina alla coppia, una presenza malefica e minacciosa



Sul set di *Vertigo*, 1958

sentazione di questi aspetti perversi il piacere è secondario, poi perché il *film* ce ne mostra tutto il retroterra doloroso. Possiamo quindi ripercorrere le due parti in cui è articolata la storia leggendole come un reiterato tentativo, sempre fallito, di recuperare l'oggetto perduto.

Prima ricercandolo e investendolo di intensa idealizzazione, andando incontro a uno scacco; poi ritentando con una soluzione onnipotente: ricrearlo perversamente (ricostruzione dell'aspetto di Madeleine in Judy). Anche questo secondo tentativo fallisce, producendo solo l'emersione di aspetti persecutori, preludio allo scacco definitivo. Hitchcock sembra narrare la dolorosa impossibilità di accedere a una posizione depressiva, che consenta il lutto e apra a un rapporto d'amore maturo, forse esprimendo in tal modo una riflessione sulle motivazioni profonde del suo stesso fare cinema.

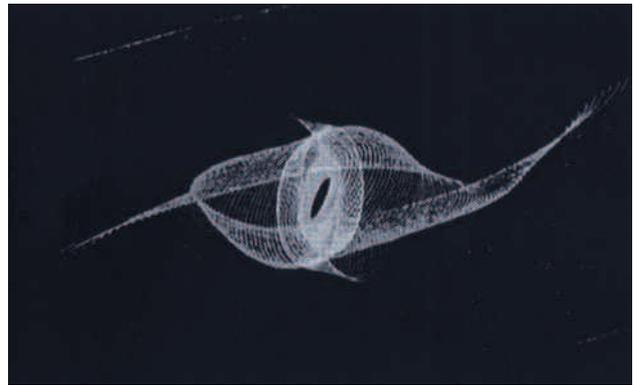
davanti alla quale Judy, terrorizzata, precipita nel vuoto. Uscendo dal buio, la figura si rivela essere quella di una suora. A Stewart non resta che allontanarsi solo e sconsolato, «se non felice, almeno liberato», sostiene Truffaut.

Per la verità io non concordo con l'opinione del cineasta francese, mi sento più vicino a quella di J. Aumont: «C'è del desiderio, della debolezza, della malinconia nel modo con cui Scottie si distacca per sempre da Judy». Infatti, la scena è tristissima, poiché rappresenta tutto il dolore di una separazione definitiva. Scottie è alle prese con l'aspetto catastrofico (come direbbe Bion) dell'acquisizione della separatezza, ha preso coscienza dell'impossibilità, della follia dello sforzo di ricreare l'oggetto d'amore. Il finale è aperto, enigmatico: sopravviverà il suo Sé distaccato, o si perderà per sempre nella non-integrazione?

Il *film* è all'insegna di una catastrofe già accaduta. La vicenda di Carlotta Valdés, come sappiamo dalle ricerche di Scottie, vuole che della donna si fosse invaghito un ricchissimo signore, a cui lei aveva dato un figlio, amante che l'aveva abbandonata tenendosi il bambino. Folle di dolore Carlotta si era uccisa. In questa premessa diegetica c'è dunque un abbandono, c'è un bambino perduto cui fa cenno la stessa Madeleine quando svegliatasi dopo il salvataggio mormora: «...la creatura...», e non è difficile inferire che bambino e signore tirannico siano parti scisse di Scottie: quella abbandonata e quella distruttiva.

Per quanto Hitchcock abbia più volte dichiarato che intendeva narrare una passione necrofila, e per quanto si ritrovino nel *film* molti aspetti perversi, come il feticismo dell'immagine femminile, credo si possa andare al di là di questa interpretazione di superficie. In primo luogo perché nella rappre-

Anche se nella trama esplicita la passione di Scottie è rivolta a Madeleine, da alcuni indizi possiamo ritenere che l'oggetto perduto sia in realtà l'oggetto primario: rappresentato da un personaggio minore, Midge, sua ex fidanzata.



Motivo a spirale nei titoli di testa di Saul Bass

È la donna che lo assiste comprensiva, a cui lui si riferisce ironico alludendo alle caratteristiche materne e con la quale sembra intrattenere un rapporto ambivalente, di rifiuto e di appoggio. La presenza di Midge, costantemente sullo sfondo, sembra rimandare a una separazione irrisolta dalla figura materna.

Nella prima parte del *film* Madeleine è una figura idealizzata: quasi disincarnata, perfetta e irraggiungibile, un'apparizione, quasi un'allucinazione. Nella sua identificazione con una donna suicida, Madeleine potrebbe essere una rappresentazione poetica della Madre Morta (Green), emotivamente



Sul set di *Vertigo*, 1958

assente di fronte ai bisogni di Scottie/bambino, perché catturata da un segreto dolore. La scena in cui Scottie la salva evoca, nel movimento di emersione dai flutti, quasi una nascita. È l'oggetto stesso che sembra nascere, emergere nella realtà e Madeleine diviene una donna reale, accessibile: la scena è girata in maniera tale da far intuire una possibile intimità fra i due.

L'amore divenuto esplicito, si rivela illusorio e naufraga con la morte di Madeleine; una morte verso il basso, con un movimento opposto a quello del suo salvataggio, come un precipizio verso l'indifferenziazione, contrapposto all'emersione verso il rapporto oggettuale.

L'atmosfera della seconda parte del *film* è più realistica ma posta sotto il segno della persecutorietà. Inizialmente Stewart è perseguitato dalla colpa di aver fatto morire Madeleine, ma poi, nei confronti di Judy, diviene lui il persecutore quando si ostina a ricreare attraverso lei l'oggetto perduto. Quando i suoi sforzi sembrano coronati dal successo, Scottie scopre di essere vittima di un complotto e, rabbioso e impotente, trascina Judy sul campanile. È qui che impatta con la sua persecutorietà proiettata nella figura della suora, e perde per sempre l'oggetto d'amore.

Con la sua spirale senza fine di ripetizioni, rimandi e corrispondenze – effettivamente vertiginosa – il *film* pare rappresentare le complesse vicissitudini mentali che precludono al raggiungimento di un legame amoroso, ma anche, l'umanità del dolore che le sottende. Vorrei concentrarmi sulla scena famosa in cui Scottie guarda dall'alto la tromba della scala del campanile su cui sta salendo. Hitchcock voleva rendere visivamente l'effetto di distorsione che prova chi guarda nel vuoto soffrendo di vertigine. Nell'intervista a Truffaut il regi-

sta ne parla come di un problema tecnico, risolto dopo averci pensato sin dai tempi di *Rebecca*, quindici anni prima. Hitchcock ottiene l'effetto combinando nella medesima inquadratura una carrellata all'indietro con uno zoom in avanti. Fin qui sembrerebbe solo uno splendido trucco, che tutt'al più conferma la sua leggendaria padronanza del mezzo cinematografico. Ma in realtà si tratta di molto altro, di uno splendido esempio di arte cinematografica.

Com'è noto, mentre la carrellata sposta la macchina da presa, avvicinando il punto di vista (di ripresa) alla scena da filmare, lo zoom ottiene

lo stesso effetto cambiando rapidamente la focale dell'obiettivo, realizzando così un falso movimento dello sguardo. Combinando le due procedure in direzione simmetricamente inversa, Hitchcock ottiene l'effetto impossibile di mantenere apparentemente fisso il punto di vista mentre la scena si allontana dallo sguardo. Da un punto di vista linguistico, sta combinando due atti filmici ontologicamente opposti. In tal modo, il regista sta esprimendo la coincidenza impossibile di due movimenti emotivi verso l'oggetto. Uno di allontanamento reale - la carrellata all'indietro – che corrisponde alla perdita che Stewart sta vivendo, l'altro di avvicinamento fittizio – lo zoom in avanti – che sta per il suo desiderio di riavere

magicamente l'oggetto perduto, attraverso una pura fantasia onnipotente, allucinatoria, in quanto il cambio di focale è solo una modificazione dell'apparato percettivo – l'obiettivo della macchina da presa. D'altronde Bion non ci ha insegnato nel saggio sull'*Allucinazione* che l'apparato percettivo può funzionare nelle due direzioni, dall'esterno all'interno e viceversa? •





REGIE DI COPPIA

La creatività del gioco a due

I fratelli Taviani

Antonella Dugo

Due fratelli, Auguste e Louis Lumiere, con la loro invenzione della macchina cinema, cui seguì quella di primi produttori e cineasti, determinarono un cambiamento rivoluzionario nell'arte e nella cultura del 20° secolo. Un nuovo e inedito sguardo dove le immagini in movimento creano una rappresentazione e un racconto di fenomeni e vissuti realistici diversi da quelli fino ad ora sperimentati. Le immagini suggerivano emozioni drammatiche, comiche, di stupore e meraviglia, comunicabili e accessibili a tutti, tanto da divenire l'arte più popolare e diffu-

sa del secolo. Sempre e solo nel cinema, nel corso della sua storia, troviamo altre coppie di fratelli, che insieme realizzano *film* di grande livello e frequentemente capolavori. Un *film* nasce, come tutte le espressioni artistiche da un'idea che si realizza attraverso un progetto, una costruzione scenica e mentale, in cui ogni fase genera singoli pezzi (fotogrammi) che esistono solo girati, montati e proiettati. Il cinema è una creazione mentale che si proietta nella realtà, lascia segni, emozioni, e poi scompare, tornando nastro di celluloidi. Un *film* è frutto di



Padre padrone, 1978

molta tecnica, effetti speciali e molto altro, ma è soprattutto un prodotto mentale conscio e inconscio che esiste solo perché sognato, fantasticato, immaginato e la cui realtà appartiene all'illusione. Quando due bambini giocano, creano oggetti, costruzioni, storie all'insegna del "come se."; quello che l'adulto vede è poca cosa rispetto alla fantasia e all'immaginazione infantile. Al contrario due fratelli artisti - registi riescono a creare un gioco che tutti riconoscono e al quale tutti partecipano, assistendo alla realizzazione della loro fantasia e del loro ingegno. È possibile pertanto che due menti in forte contatto emotivo, per certi versi simbiotiche, che hanno avuto esperienze di vita e formative simili, costruiscano, in un gioco a due, il *film*, come prodotto del loro scambio ed espressione di un "noi" artistico in grado di creare tenendo a bada gli aspetti distruttivi presenti nel legame di sangue tra fratelli.

"Non esiste probabilmente nessuna stanza dei giochi senza violenti conflitti tra i suoi ospiti." - scrive Freud. I contrasti riguardano la rivalità per l'amore dei genitori, la proprietà comune, lo spazio in cui muoversi; accanto a queste dinamiche rivolte al desiderio di affermare l'idea inconscia di essere l'unico e perfetto figlio, la presenza fondante di un altro, personificato da un fratello, da un doppio, consente, attraverso una complessità di fantasie, rappresentazioni e affetti complementari e contrapposti



La notte di San Lorenzo, 1984

tra loro, la costruzione dell'identità e la capacità di stabilire legami con gli altri. È nella stanza dei giochi che avviene l'incontro inconscio con l'altro, dove il fratello è il rappresentante del meglio di sé in un continuo gioco di specchi; s'istituisce pertanto un'identificazione con coloro che, inizialmente, erano vissuti come rivali. Il gioco rappresenta un'area transizionale necessaria allo sviluppo del pensiero in comune, attraverso l'identifica-



Dal set *Kaos*, 1984



Maraviglioso Boccaccio, 2015

zione egualitaria e reciproca. Vittorio e Paolo Taviani, grandi registi del cinema italiano, hanno un sodalizio artistico, che, stando ai loro scritti, si può datare sin dall'adolescenza, fondato su grandi passioni, su un comune sentire e un identico sguardo sul mondo. Così Vittorio

racconta il loro arrivo a Pisa nel '45: "Ci arrampicammo e ci sistemammo sul tetto della cabina con i piedi che dondolavano davanti al cruscotto. Issati lassù, col vento in faccia, avevamo la sensazione di andare incontro a una grande avventura. Come pionieri di un nuovo mondo salutavamo chi incontravamo attraversando paesi e campagne...ma improvvisamente, con un gran colpo di scena, sbucò il Lungarno: nella luce del pomeriggio ci accoglieva meraviglioso e quieto. Rimanemmo muti, come davanti a una rivelazione."

Già allora i due fratelli sembrano aver costruito un contenitore "noi" dove tutto quello che accadeva nella loro vita e in quella della loro famiglia era riaccolto, rielaborato e trasformato in esperienza condivisa in cui l'apporto dell'uno s'intrecciava con quello dell'altro costituendo un'identità terza, che esprimeva al meglio le loro capacità intellettuali. Pur avendo altri fratelli, Vittorio (il primogenito) e Paolo hanno costituito una coppia pressoché indissolubile che ha consentito loro di realizzare la propria vita personale e artistica. Insieme, la decisione di abbandonare l'università e dedicarsi esclusivamente al cinema; scelta importante e fondante del chi siamo e chi vogliamo essere sia rispetto alla famiglia sia al resto del mondo, favorita da questa identità "noi", che uniti li separava e li differenziava, pur mantenendo un profondo legame e una continuità con la loro storia d'origine. Il legame presente in tutte le loro opere, nello stile narrativo, nel guardare la Toscana, diventa il loro naturale

modo di rappresentazione con l'utilizzo del mezzo più moderno.

Quello che i critici chiamano la visione classica dei Taviani è il raccontare storie ambientate nel passato, con una forma nitida e contemplativa in cui il singolo diventa il senso e la chiave interpretativa della narrazione, che contiene anche una nostalgia per un passato grande rispetto all'oggi così decadente. Allora si ritrovano gli ideali, i miti, la poesia e l'immaginazione. Tutta la loro esperienza è stata sorretta dal desiderio di emulare i maestri del passato, diventando essi stessi maestri nella settima arte. Il riconoscimento avverrà con *Padre - padrone* del '77 che vince la Palma d'oro a Cannes, premio che è consegnato da Roberto Rossellini, regista da loro amato e considerato il maestro guida del neorealismo italiano. Il linguaggio antico della poesia toscana diventa cinematografico grazie ad una costante ricerca e sperimentazione propria degli artigiani della loro terra. Riferimenti autobiografici sono ovviamente presenti nelle loro opere, ma, a differenza dell'*Amarcord* felliniano, i Taviani filtrano ed evitano qualsiasi affondo troppo diretto e personale, proponendo sempre una condivisione di storie individuali che s'intrecciano con la storia collettiva. Nei loro

film si alternano storie di "com'eravamo" per capire, con distacco emotivo, il perché dell'oggi. Uno dei loro *film* più belli: *La notte di San Lorenzo* racconta il dramma della guerra e della divisione e odio tra italiani, narrato come una favola da una madre alla figlia.

Il coraggio della sperimentazione fortemente presente si conferma nel loro ultimo capolavoro *Cesare deve morire* che, insieme con altre loro opere, entra nella storia del cinema. Portare nelle carceri la tragedia di Shakespeare è stata un'operazione che ha reso possibile dare nome e senso a sentimenti di angoscia che ogni carcerato prova, chiuso nella propria solitaria disperazione.

Come se l'autore inglese fornisse ai detenuti - attori una geografia dell'anima e li aiutasse a comprendere le passioni umane, dando loro nome e rappresentazione: l'amicizia, il tradimento, la sconfitta, la crudeltà, la vendetta. Il teatro non cancella la colpa e la pena ma può offrire occasione di pensiero e parola con cui confrontare le proprie vite. Entrare in quelle emozioni e vivere quelle storie può aver portato a una maggiore conoscenza di sé, approcciandosi al testo con le loro risorse e dialetti, traducendolo in siciliano, napoletano, pugliese, in una parola appropriandosene. •

Cesare deve morire, 2012



DIALOGO CON CARLO VERDONE

Livia Pascalino

Carlo Verdone, i suoi *film* sono molto spesso fondati sullo studio della relazione, sul rapporto uomo donna in particolare, e i suoi personaggi presentano svariati aspetti psicopatologici: penso a tratti nevrotici legati all'ansia, alla dipendenza, all'ipocondria. Mi conferma che la nevrosi e la sua rappresentazione sono di suo interesse particolare?

Direi che in ogni mio *film* vi è inevitabilmente una parte di me e anche se i personaggi sono estremi, talvolta caricaturali, e qualche dilatazione di un dettaglio serve a far ridere, qualcosa di me c'è sempre ed è per questo che mi riescono molto bene. Per esempio nella pignoleria di alcuni personaggi riconosco dei difetti che mi appartengono.

Viviamo indubbiamente in un mondo in cui la nevrosi la fa da padrona, ma penso in particolare che la nevrosi sia il timbro dei tempi in cui ho esordito nel cinema, quando s'iniziava a parlare di psicoanalisi e uscivano nuovi ansiolitici. Ricordo una frase molto interessante e spiritosa del nostro medico di famiglia. Prima del mio debutto, mi sentivo assolutamente inadeguato al mestiere dell'attore, ero estremamente timido e pieno di ansie anche se quando facevo i miei *show* salottieri all'università o al liceo, la mia insicurezza scompariva. Poiché ero ansioso, emotivo e dormivo poco, mia madre si rivolse appunto a questo medico che mi chiese cosa stessi facendo in quel periodo. Gli risposi che stavo scrivendo degli *sketch* e delle poesie che volle leggere. Notando che una si chiamava *Autunno*, un'altra *Malinconia a Sabaudia*, un'altra ancora iniziava con "Nel vuoto della stanza in una giornata di pioggia" mi disse che in me aleggiavano una leggera depressione, un atteggiamento leopardiano verso la vita e mi prescrisse il *Serpax*, al bisogno per tutta la vita. Aggiunse che dovevo ritenermi fortunato: "Ringrazia Dio che sei ansioso altrimenti, saresti una testa di c... qualunque! - disse - Dobbiamo incanalare quest'ansia e farla diventare energia positiva". Me ne feci una ragione.

Gli anni '80 in cui iniziai a lavorare erano anni molto particolari. Quelli della mia generazione sono stati chiamati "nuovi comici" perché gli uomini e le donne non erano più quelli dei *film* di Sordi o di Gassman, gli uni spavaldi, sicuri e conquistatori, le altre oggetti di bellezza. Quegli anni furono un terremoto per noi. Gli uomini che descrivevamo non avevano più lo scettro del comando, ma erano sconfitti, messi



all'angolo da una donna che, grazie anche all'esperienza del femminismo, aveva preso nuovi spazi disintegrando la figura dell'uomo. Ci sentivamo in soggezione di fronte ad una donna che decideva, che comandava. Eravamo confusi e subivamo la fascinazione di una donna contemporaneamente forte e fragile.

Nel mio cinema, come in quello di Troisi, gli uomini sono decisi a non decidere. Le donne cercavano un uomo sicuro, forte, ma noi non lo eravamo. I tempi erano difficili, c'era la crisi del petrolio, non si trovava lavoro ed eravamo in difficoltà di fronte a donne che in sostanza dettavano il tempo della relazione. Ho raccontato nei miei *film* la crisi del trentenne in quegli anni; credo di essere stato molto lucido, molto sincero e molto comico nel descriverne fragilità e debolezze anche perché, non essendo un attore di attacco come Sordi o Gassman, più sono messo all'angolo e più mi trovo in una condizione ideale per esprimermi.

Oggi la condizione degli uomini e delle donne è diversa; entrambi sono in difficoltà e vivono una condizione di parità. Pur considerando le donne più sensibili e più intelligenti - la maggior parte delle mie amicizie sono femminili - ritengo



Viaggi di Nozze, 1995

che oggi uomini e donne siano due anime perse che vagano navigando a vista in un mondo in cui non c'è nessuna sicurezza. Molte mie amiche s'innamorano di uomini sposati e soffrono molto, ma si riprendono prima degli uomini. Ho "curato" tanti miei amici cercando di dar loro un po' di tranquillità, non trattando certo i problemi fondamentali, ma soltanto i sintomi.

Vorrebbe esprimere una valutazione circa le differenze tra uomini e donne?

Credo di nutrire una predilezione per le donne perché in realtà sono vissuto in un matriarcato. Mio padre, pur essendo stato un ottimo padre, era spesso assente, impegnato in viaggi per conferenze, studi vari, attività di critica. In casa vivevo con mia madre, una governante, una signorina. Inoltre ero molto coccolato da una signora misteriosa che doveva essere stata la dama di compagnia di mia nonna. C'erano poi una vecchia governante e tante amiche di mia madre. Donne molto spiritose, intelligenti, alcune popolane, altre raffinate. Ero molto legato a mia madre e molto simile a lei. Direi che sono lo specchio di mia madre avendo assorbito tutto ciò che lei era. Devo probabilmente aver assorbito il DNA di mia madre per quel che riguarda la sensibilità, l'emotività, lo spirito di osservazione. Era un'osservatrice fantastica. Si può dire che, nonostante le sue fragilità, fosse una donna molto forte. Al momento opportuno mostrava grande determinazione, molto più di mio padre.

Ero talmente legato a lei che, da piccolo, dormivo bene solo vicino a lei. Addirittura quando mia madre cominciò a prendere degli ansiolitici -io, avevo sui quattordici anni- mi sentii

molto attratto da quei farmaci. Non soffrivo ancora di ansie, ma volli provarli tutti fino a che un giorno mi sentii male e smisi.

Potremmo dire che i suoi personaggi sostanzialmente mostrano una difficoltà a crescere?

Certo. Direi più i maschi. Per quel che mi riguarda, non più nelle forme di un tempo, il senso d'inadeguatezza mi accompagna sempre. In realtà, quando poi mi cimento con il fare, sono adeguatissimo. Eppure il senso d'inadeguatezza si attenua, ma non mi molla.

Penso invece che sia una molla...

È possibile. L'ansia mi è servita, ma ho faticato tanto.



Un sacco bello, 1980

L'attacco di panico vero l'ho avuto quando capii che, dopo il successo televisivo incredibile di *Non Stop*, la mia vita stava cambiando. Ero riconosciuto per strada; appartenere a tutti e non aver più la possibilità di essere me stesso, riservato, non identificato, mi terrorizzò. Capii che non avrei fatto il professore di storia delle Religioni, ma l'attore, avendo frequentato il centro sperimentale di cinematografia ed essendomi diplomato in regia. Fu un percorso veramente drammatico, ma forse fu un bene perché ho toccato l'apice del disagio. È orribile pensare di morire d'infarto mentre fai uno spettacolo! Superare via via queste prove constatando non solo di non essere morto ma di aver comunicato con il pubblico mi ha dato sempre più coraggio e alla fine quest'ansia si è sfilacciata.

Se questi aspetti ansiosi hanno avuto una funzione così creativa, pensa che questa creatività abbia avuto anche una funzione terapeutica per lei?

Certo. Per esempio dopo aver girato *Maledetto il giorno in cui ti ho incontrato* in cui mi sono aperto ed ho dichiarato le mie fragilità, i miei disturbi emotivi cominciarono a perdere forza. Di fronte a milioni di persone mi sono denudato e dopo mi sono sentito più forte. Comunque sono convinto che se una persona potesse stare una giornata con me 24 ore su 24 non troverebbe nulla di divertente. Il comico - mettiamocelo bene in testa - quello vero è una persona non dico triste, ma molto malinconica. Tutti i grandi comici nel privato erano molto malinconici: Mastroianni, Tognazzi, Gassman, Sordi. Tutti quei comici che invece ostentano allegria nel privato in realtà continuano a recitare.

Riguardando tutta la sua produzione artistica, si nota che lei ha descritto uomini e donne entrambi nevrotici, ma sembra aver riconosciuto alla donna una robustezza e una struttura maggiore, è così?

Penso di sì. Trovo una saggezza maggiore nelle donne. Soffrono quanto gli uomini ma, dopo l'esperienza del femminismo, sono diventate più forti. Forse hanno perso qualcosa del loro essere *sexy*, sono un po' mascoline ma toste. Già in *Un sacco bello* si vede il contrasto tra la spagnola e il ragazzo mai cresciuto - un po' alla Forrest Gump - sognatore, con gli occhi vaganti nel vuoto. In *Borotalco* la Giorgi è molto più forte di me e in *Io e mia sorella* il protagonista segue la sorella come un cagnolino. Oggi però, nella realtà, percepisco che c'è un gran bisogno di stabilità. Viviamo in un mondo che è talmente fragile e pericoloso che l'unica roccaforte è la famiglia. Certamente l'avvento della rete, di Internet, ha cambiato tante cose, nel bene e nel male, ma dobbiamo accettarle. Il mondo va avanti. Non bisogna mai criticare i cambiamenti. Quando però viene in qualche modo intaccato il nucleo familiare, entro in crisi. Penso di essere un buon padre; dopo un primo periodo in cui ero troppo preso dal mio lavoro, mi sono dato completamente ai miei figli. Oggi sono contento di quello che faccio, ma i miei successi personali sono in secondo piano. Sono un tifoso dei miei figli e anche un loro piccolissimo risultato è per me motivo di grande felicità.

Giacché ha descritto le coppie nelle forme più svariate, si è interrogato sulle motivazioni profonde che regolano il costituirsi della coppia e il suo eventuale perdurare nel tempo?

Maledetto il giorno che t'ho incontrato, 1992





Gallo cedrone, 1998



Penso che un elemento fondamentale che fa da collante nella coppia sia la capacità di provare dello stupore. Il sesso - lo sappiamo - è estremamente importante, ma non fine a se stesso; deve essere supportato da altri elementi. L'ironia più che la cultura è fondamentale per la riuscita della coppia. Ridere della stessa cosa, avere tanti dettagli da condividere crea un'alleanza, un'intimità ed è, secondo me, la vera medicina

della vita. Direi poi che bisogna essere diversi, avere idee proprie e penso che unioni tra persone che fanno lo stesso lavoro spesso non riescano. La diversità è necessaria ma è ricomposta da quella chiave ironica che entrambi devono avere. L'ironia è un saldatore meraviglioso!

Quanto i bisogni profondi, inconsci, determinano le scelte dei partner?

Sono molto determinanti. Quelle ragazze che scelgono di accompagnarsi con uomini molto maturi mi sembra che nutrano una profonda disistima per il proprio padre. Sembra esserci una ricerca di figure autorevoli, protettive, perché queste sono mancate. Tutte le coppie provenienti dal '68 hanno fatto dei figli che hanno dovuto pagare il pegno di una famiglia non solida.

Oggi vedo problemi anche nella vita sessuale.

Contrariamente a noi che rimanevamo turbati dall'occasionale vista di un giornaleto pornografico, la pornografia è accessibile a tutti e abbiamo superato un limite estremo che porterà a problemi nella coppia. Pensi che un mio amico farmacista mi ha detto che i migliori acquirenti del Viagra sono ragazzi giovani.

Per finire vuole esprimere qualche pensiero personale?

Ho scritto *Maledetto il giorno in cui ti ho incontrato* perché avevo notato un abuso nel ricorrere alla psicoanalisi. Se soffri di attacchi di panico, di disturbi ossessivi, non hai stima di te, allora devi andare in analisi, ma se non riesci a mandar giù un boccone amaro, mi sembra inopportuno. Il buon senso sta scomparendo insieme al consiglio degli amici.

Io sono riuscito ad avere un grande equilibrio leggendo le *Lettere a Lucilio* e gli *Scritti morali* di Seneca. Le riflessioni che ho fatto su alcuni suoi scritti sono stati - non voglio dire meglio di un'analisi- ma certamente molto utili perché mi hanno permesso di approfondire molti temi e di affrontare la vita con una certa filosofia. •



LA GUERRA DEI ROSES

“Né con te né senza te”

Luisa Cerqua

Il soggetto di questo *movie* dell'89, tratto dal romanzo di W. Adler, narra, non senza esagerazioni funzionali alla risata sarcastica, le vicende di una coppia felice finita nell'odio distruttivo. E' una commedia agro/amara volutamente perfida. Denny De Vito, alla seconda regia, si diverte a raccontare la metamorfosi dell'amore che dall'unione di coppia "perfetta" porta alla perfetta tempesta coniugale. Nel suo genere, il *film* è un piccolo capolavoro umoristico, sadicamente grottesco.

Tutto inizia durante un'asta d'antiquariato dove Oliver Rose, neo avvocato (M. Douglas), e Barbara, ginnasta flessuosa e volitiva (K. Turner), si contendono una statuina. Tra i due rivali scocca un *coup de foudre* che, dalla passione per la porcellana, porta a quella sotto le lenzuola. Ne sortisce a sorpresa un matrimonio romantico. Barbara madre e moglie/sostegno del marito, Oliver tutto carriera, si completano a vicenda fondando un universo patinato e rispecchiante, una famiglia ideale: figli curati ancorché ipernutri-

ti, casa elegante, costante ascesa sociale. L'andata al *College* dei ragazzi rompe questo equilibrio, solo in apparenza solido. Per inverare il proprio ideale di felicità familiare Barbara ha rinunciato alla realizzazione di sé e adesso sembra smarrita nella casa elegante ormai vuota, specchio di un vuoto di sé. Urge per lei un nuovo sbocco esistenziale. L'inventiva non le manca, così, da ottima cuoca domestica, si trasforma in impresaria di *catering*. Oliver appare spiazzato, quell'improvviso movimento separativo della consorte lo turba, se ne difende ignorandolo e svalutandone la portata. In una *gag* tragicomica lo vediamo giungere al punto di usare come ammazzamosche il primo contratto lavorativo della moglie.

Lo *shock* provocato da un improvviso malore di Oliver - un'esofagite scambiata per infarto - avvia un differente percorso di consapevolezza nei due *partner*: Oliver redivivo, sembra ora riconoscere l'importanza del supporto generoso di sua moglie, Barbara invece si accorge con



rammarico che, mettendosi al servizio del consorte, ha abdicato a una parte importante della propria individualità. Il rischio improvviso di perderlo le ha aperto gli occhi, svelando la precarietà della condizione di dipendenza da un legame/rifugio fusionale. Quel bisogno di rendersi autonoma, ignorato e osteggiato dal *partner*, si trasformerà presto in rivale oppositiva, quindi in aspro conflitto, violenta *escalation* competitiva simile ma inversa alla passione che li aveva legati. “Quando l’amore si trasforma in odio, non ci sono più vincitori né vinti - afferma Gavin, alias De Vito, nella funzione brechtiana di voce narrante - Non esiste più vittoria, solo gradazioni di sconfitta”.

Per il principe azzurro narciso, non più adorato, né confermato dal rispecchiamento positivo coniugale, il movimento separativo e il bisogno di differenziarsi della compagna equivale alla perdita intollerabile di una parte di sé. Non è accettabile neppure il divorzio, urge invece un bisogno di risarcimento narcisistico espresso attraverso il desiderio assoluto di possedere lui la casa coniugale, contenitore simbolico dell’unione fusionale perduta. Anche per Barbara, però, la casa sembra svolgere un’irrinunciabile funzione simbolica, quella di testimoniare la mai perduta capacità individuale di esistere. I bisogni dei Roses, è evidente, non sono più complementari. Colludere nell’unione “due in uno”, ancora necessaria a Oliver, è diventato per Barbara un rischio invivibile. Nella seconda parte del *film* vediamo la coppia dilaniarsi in un duello all’ultimo sangue, una sequenza di dispetti, equivoci e ritorsioni sadomaso che trasforma la casa, loro spazio affettivo, in un *ring* mortale. Oliver accidentalmente investe la gatta, Barbara si vendica distruggendo l’auto del marito e poi imprigionandolo nella

sauna. Lui replica segandole gli amati tacchi a spillo, orinando sui prelibati cibi di una cena promozionale e incendiandole i fornelli, gesto di estrema profanazione della perduta fonte affettiva. Lei rilancia fracassandogli le porcellane. E via di seguito in un crescendo perversamente comico, specchio deformante in cui ogni coppia può riconoscere qualcosa di sé. La vicenda poteva avviarsi a una “civile” separazione, ora impossibile per la pervicace ostinazione di Oliver a non riconoscere alla moglie alcun territorio d’affermazione femminile. Per lui Barbara deve restare una “parte di sé” e il possesso della casa coniugale equivale al possesso del simulacro concreto della presenza di lei e delle sue funzioni.

Tramite il *partner* amato, nella coppia può realizzarsi il desiderio inconscio di completare se stessi. Anzieu (’86) indica la possibilità di una scelta inconscia dell’oggetto d’amore quale

completamento omosessuale e/o eterosessuale di Sé; il *partner* è allora trattato come un’immagine speculare del Sé, un prolungamento di sé, e ciò che del *partner* non corrisponde a quello schema di complementarità, è intollerabile (Kernberg ’95). L’amore deluso in questo senso può diventare odio, odio intenso e violento, legante quanto e più della passione. Infatti, il finale - di sapore un po’ *horror* - vedrà i protagonisti di questo *film* uniti proprio nell’odio, finché morte non li unisca, separandoli. •

Titolo originale: *The war of the Roses*

Paese di produzione: USA

Anno: 1989

Regia: Danny De Vito

Sceneggiatura: Michael Leeson

Fotografia: Stephen H. Burum

Musiche: David Newman

Cast: Michael Douglas, Kathleen Turner, Danny De Vito, Marianne Sägebrect, G.D. Spradin, Heather Fairfield, Mary Fogarty.





GLI INSEPARABILI

Il Trionfo dell'uguale

Anna Piccioli Weatherhogg

All'inizio del *film*, i gemelli Beverly e Elliot Mantle, ancora in età prepubere e già con grandi occhiali dalle spesse lenti, vestiti in maniera assolutamente identica, camminano per strada parlando tra loro di sesso e di pesci: "C'è bisogno di acqua per la trasmissione della vita", concludono in tono dottorale proprio mentre si trovano a passare davanti a una graziosa bambina, seduta sugli scalini di casa. "Vuoi fare sesso con noi nella vasca da bagno?", chiede Elliot, il gemello più disinvolto. "È per un esperimento!" La ragazzina, con un linguaggio molto più colorito e con meno pretese scientifiche, li manda a quel paese. Siamo introdotti così, attraverso le allusioni enigmatiche e destinali di queste prime immagini, a un discorso che intreccia lo sfondo acquatico, intrauterino, lontano e profondo come la vita dei pesci, il mistero della sessualità umana, e la cifra dell'identico, nella storia che ci mostrerà l'ascesa strepitosa e poi la caduta nella follia dei gemelli inseparabili.

Ossessionati dall'interno del corpo femminile, in un'impossibile sublimazione della pulsione epistemofilica, che in nome della ricerca scientifica li spinge a inventare nuovi strumenti per penetrarlo, indagarlo, e "curarlo", i gemelli dalla somiglianza perfetta sono diventati famosi ginecologi che si dividono tutto, casa e amanti comprese.

L'esatta corrispondenza d'intenti, in un funzionamento chiuso e speculare, apparentemente autosufficiente, permette ai gemelli di escludere e controllare l'altro sesso, fino all'incontro con Claire, attrice di successo e portatrice di un'irresistibile malformazione uterina. Claire, che si rivolge alla clinica ginecologica per sapere se può avere bambini, riesce a penetrare l'universo chiuso e a farne saltare l'equilibrio. È una donna molto diversa dalle altre smaniose pazienti della clinica Mantle: sola, dura, direi poco femminile, nonostante il desiderio di bambini. "Tre cervici? Vuol dire che allora potrò avere tre gemelli?", chiederà quando le comunicano la sua malformazione. Insomma anche lei, "unica", grazie alla sua particolarità genetica, e sola, bastando a se stessa (senza amore, senza amici) sembra appartenere allo stesso registro narcisista su cui si muovono i gemelli, anche lei incapace di tollerare l'esistenza di uno spazio vuoto, dentro di sé, e di farlo diventare simbolo di potenziale vita psichica.

Sarà la risposta negativa al desiderio di replicarsi - "No, non potrai avere bambini" - a incrinare l'autosufficienza di Claire e a farla innamorare veramente di Beverly? Certo è che, d'ora in avanti, qualcuno ha fatto una scelta sentimentale, spargliando i giochi della simmetria e dell'autosufficienza. Beverly, travolto dal desiderio dell'Altro, che per la prima



volta lo sfilava dall'identificazione speculare (l'altro come lo stesso), non a caso si può rappresentare questo cambiamento solo come catastrofico: l'altro non può essere l'altro sesso, la donna portatrice della differenza, l'altro è per lui una creatura "mutante" ("Una triforcuta...una mutazione...").

Prima di precipitare nell'abisso della follia, Beverly sogna: lui e il fratello sono un unico corpo, gemelli siamesi uniti al torace e tra loro s'insinua Claire, che a morsi comincia a separare i due corpi. Il seguito della storia riprende lo sviluppo tragico del motivo del Doppio in quanto narcisismo di morte, esplorato da Otto Rank nel suo studio del folklore e della letteratura romantica (*Der Doppelgänger*) e ripreso da Freud ne *Il Perturbante* (1919).

La percezione della separatezza dell'altro, a causa dell'assenza di Claire, partita per girare un film, getta Beverly nella disperazione dell'abbandono; si convince che lei ha una relazione con un altro. L'abuso di droghe lo farà regredire verso un funzionamento sempre più primitivo, in un crescendo di sequenze inquietanti in cui assisteremo alla realizzazione di terribili fantasie sadiche nei confronti del corpo femminile.

Rappresentante forse di un materno senza amore, luogo dell'origine gelido e abissale, (come "il sesso e i pesci" delle battute iniziali, riproposto nell'ambientazione degli interni tutti nei toni del nero, del blu, dell'acciaio, in cui vivono i gemelli), il corpo della donna non ha più nulla di umano, di vivo: nella sala operatoria (con medici e infermieri, interamente coperti da divise rosso sangue che evocano scene di tortura rituale, o anche le uniformi dei prigionieri di Guantánamo), è ridotto a cosa, materia, carne da penetrare, lacerare, smembrare. È il trionfo del delirio fusionale, il bisogno assoluto di essere una cosa sola, un corpo solo, come gemelli siamesi, a scapito della necessità di doversi separare, per recuperare la propria soggettività. La separa-

zione è pensabile soltanto in termini chirurgici, concreti; la *ubris* dello scienziato folle acceca e uccide, come insegna il mito, il folklore, le fiabe (vedi *L'Uomo di sabbia* di Hoffmanstall, ne *Il Perturbante*, Freud) e qualche volta, tristemente, anche la cronaca.

Il titolo originale del film, *The Dead Ringers*, conserva, nella condensazione dello *slang*, stratificazioni di senso interessanti: le campanelle che - si dice - venivano legate al polso dei defunti, in caso per errore capitasse (sembra che non fosse una rarità) di seppellire viva una persona.

Il mistero della sessualità, le teorie infantili sulla nascita dei bambini, e soprattutto le fantasie sull'interno del corpo della madre, e sui suoi contenuti, teorizzate da Melanie Klein rimandano al *claustrum* di Meltzer, evocano le visioni terrifiche di Hieronymus Bosch, l'asfissia dei sepolti vivi, *Dead Ringers*, e l'inganno, la truffa, il ricorso alla sostituzione dell'uno per l'altro. Un mondo in cui la soggettività e la differenza sono soltanto declinate sul versante della minaccia e della distruzione, e dove il gioco del fare finta non inaugura la dimensione simbolica della rappresentazione, ma solo il ritorno dell'identico. •

Titolo originale: Dead Ringers

Paese di produzione: Canada

Anno: 1988

Regia: David Cronenberg

Sceneggiatura: David Cronenberg, Norman Snider

Fotografia: Peter Suschitzky

Musiche: Howard Shore

Cast: Jeremy Irons, Geneviève Bujold, Heidi von Pallese, Barbara Gordon, Stephen Lack, Shirley Douglas, Nick Nichols, Lynne Cormak, Damir Andrei

IL DANNO

Edipo in coppia

Luigi Cappelli

Il film (Louis Malle, 1992, dal romanzo di Josephine Hart) che si svolge lineare, elegante e patinato, malgrado la veste intellettuale non perde, in una visione attuale, una sua intensità drammatica. Il tema di fondo, enunciato dal protagonista in un dialogo con il figlio, appare quello del crollo dell'illusione di poter controllare le passioni che emergono improvvisamente in una prestigiosa ma vuota routine e appaiono travolgenti e inconciliabili con gli aspetti formali dell'esistenza brillante condotta spesso nell'alta borghesia.

Jeremy Irons veste i panni di Stephen, un medico inglese che ha rinunciato al suo mestiere per abbracciare con successo la carriera politica, spinto dal suocero e dalla moglie che appartengono a un ambiente agiato e tradizionale.

L'uomo politico conduce, in famiglia e nel lavoro, una vita ingessata e senza entusiasmi in una cornice impeccabile e, in apparenza, socialmente perfetta.

La povertà emotiva della sua situazione rende il protagonista arrendevole alle *avances* della nuova compagna del figlio, Anna, che lo abborda con decisione subito dopo un primo incontro, segnato da un lungo, scambievolmente sguardo. I due protagonisti intrecciano un intenso legame, "incestuoso" e clandestino, che la giovane donna intende mantenere parallelo al legame con il fidanzato.

All'inizio del rapporto, la giovane mette in guardia l'amante raccontandogli di una relazione incestuosa vissuta in passato con il fratello. Il fratello aveva sviluppato un rapporto possessivo nei suoi confronti e non sopportava che crescesse, interessandosi ad altri ragazzi.

Anna racconta che aveva rifiutato di sottomettersi e che, per questo, era accaduta "la peggior cosa che potesse capitare", un evento traumatico, il danno appunto: il fratello, frustrato nelle sue pretese, si era suicidato. Sulla rivendica-



zione della libertà amorosa femminile pesa quindi la morte di questo interlocutore privilegiato e, nel contempo, proibito.

Anna avverte Stephen della possibilità che l'evento sia destinato a ripetersi e, in effetti, si mostra molto decisa, malgrado tutto, a riproporre il tipo di rapporto già sperimentato e a sviluppare anche con il nostro protagonista un amore trasgressivo.

La facciata del maturo uomo politico crolla: l'uomo si rivela incapace di contenere la passione che lo spinge tormentosamente a possedere e controllare l'oggetto del desiderio. Tutto il resto perde di colpo ogni importanza.

Il figlio di Stephen scoprirà gli amanti nel pieno di un amplesso in un appartamento di cui il padre, in un inconsapevole impulso, ha dimenticato la chiave nella serratura esterna. Sconvolto, il giovane precipita incidentalmente nella tromba delle scale, restando ucciso. Questo evento determina una catastrofe nella vita di Stephen che perderà lavoro, famiglia e la sua superficiale integrità. Anna, invece, riuscirà a costruire una vita familiare con un suo precedente compagno, adattatosi a non pretendere di possederla interamente.

La protagonista apparve a molti, quando uscì il film, un soggetto "pericoloso" per i poveri deboli maschi, poiché, adattatasi al "danno", senza poterlo elaborare, era divenuta capace di infliggerlo per sopravvivere come donna sessuata. Ora invece, in un'atmosfera culturale più sensibile alle rivendicazioni femminili, emerge il diritto della prota-



gonista di proteggere la sua autonomia, magari anche in modo spregiudicato, reclamando per sé una libertà amorosa e sessuale di cui i maschi godono, di fatto, da sempre. Il contributo di Freud traspare nell'opera di Malle. Un tema freudiano resistente alle trasformazioni culturali è quello, molto sottolineato dal regista, del "disagio della civiltà", specie se la cosiddetta civiltà è rappresentata da una fascia sociale conservatrice e benpensante.

Il messaggio è pessimistico, specie per la figura maschile: Stephen, campione di successo sociale, si rivela impreparato a gestire le pulsioni che emergono e la sua patina di maturità si mostra molto sottile: Irons è ben scelto per incarnare sia la legnosa rigidità che la ipocrita debolezza del personaggio.

Il problema della coazione a ripetere attraversa l'intero sviluppo della vicenda mentre un altro aspetto saliente, poco sviluppato nel ruolo di Anna, è quello dell'inevitabile ambivalenza della giovane protagonista nei confronti della figura maschile, sia di stampo fraterno che paterno. Si può infatti pensare alla ragazza, una Juliette Binoche la cui naturalezza maschera sin troppo l'aggressività di cui è por-

tratrice, come una vera combattente per i diritti del suo sesso, pronta a difendere la sua vitalità anche in modo perverso, a costo della rovina o della morte dei suoi carcerieri prediletti.

In questa storia esemplare l'amore diventa in realtà un duello in cui l'uomo tende al possesso dell'oggetto della sua passione mentre la donna è costretta a lottare anche solo per difendere un'autonomia che le convenzioni sociali le negano. •



Titolo originale: Fatale

Paese di produzione: Gran Bretagna

Anno: 1992

Regia: Louis Malle

Sceneggiatura: David Hare

Fotografia: Peter Biziou

Musiche: Zbigniew Preisner

Cast: Jeremy Irons, Juliette Binoche, Miranda Richardson, Rupert Graves, Leslie Caron, Gemma Clarke, Linda Delapina, Julian Fellowes, Tony Doyle, Susan Engel

THELMA e LOUISE

Lucia Figà Talamanca

Salutato un quarto di secolo fa come un inno alla liberazione femminile, a una lettura attuale il *film* si presenta in modo del tutto diverso. La coppia Thelma, casalinga maltrattata dal marito, e Louise, cameriera in un *fast food* trascurata dal suo compagno, sembra trovare nella reciproca intesa e nella comune rabbia sopita la chiave per fantasticare una esperienza di libertà e realizzazione di sé.

Colpisce nella narrazione il forte legame fra le due donne, esplicitato con lo scambio di sguardi che va molto al di là della comunicazione manifesta. Ci sono una fiducia e un'intesa reciproche che all'uscita del *film* fecero inneggiare alla finalmente conquistata alleanza femminile liberata da secoli di rivalità invidiosa. Proprio in questa fantasia emergono senza filtri gli stereotipi parafemministi dell'epoca: bastava mettersi insieme per raggiungere grandi obiettivi.

L'alleanza fra Thelma e Louise si presenta invece come espressione di una collusione con i contenuti interni di ambedue, un riconoscimento reciproco delle fantasie e angosce che porta a una relazione adesiva e a una conseguente confusione dei due elementi della coppia: tu sei me e io sono te.

Louise: "Ora tutto è cambiato, tutto!
Io voglio andare in Messico ... e ci andrò"

Ognuna ritrova nell'altra gli aspetti più fragili e più ribelli. Su questa intesa si basa la loro tragica avventura: sessualità e violenza.

Il racconto del *film* mette a nudo il vissuto desolante delle due donne che si ribellano alla violenza dei maschi: entrambe sofferenti, entrambe vittime di un mondo che non le riconosce, trovano una nell'altra l'immagine del proprio sé ferito e l'espressione della propria dirompente rabbia.

Ricordiamo la trama: Thelma e Louise, due donne come tante della provincia americana, deluse dalle loro esperienze affettive dalle quali non riescono a liberarsi, decidono di ritagliarsi un momento di libertà organizzando un *week end* tutto per loro, senza interferenze maschili, e partono felici per quella che avrebbe dovuto essere la loro vacanza dalla pesante *routine* quotidiana.

Ma le cose non vanno come hanno immaginato. Non bastano le intenzioni di leggerezza a liberarle dal vissuto di sopraffazione e di violenza subite e, quasi inconsapevolmente, le esperienze passate di entrambe si intrecciano nel reciproco rispecchiamento e determinano l'evolversi degli eventi.





Il viaggio fantasticato si trasforma così in un crescendo di violenza subita e agita. Thelma e Louise, alla ricerca della propria realizzazione, uccidono, subiscono un tentativo di stupro, fanno sesso con uno sconosciuto, sono rapinate, rapinano, fanno saltare un camion, chiudono un poliziotto nel bagagliaio della sua auto e, infine, eccitate e deliranti, senza più speranza negli altri e soprattutto in se stesse, tenendosi per mano nelle macchina a gran velocità, si lanciano nel vuoto verso il *canyon* dove scorre il fiume Colorado.

A nulla valgono i tentativi di rassicurazione di un ispettore di polizia, unica figura maschile positiva del *film*, che sembra comprendere il loro dramma e vorrebbe fermarle.

Thelma e Louise assaporano l'ebbrezza dell'onnipotenza distruttiva. L'inevitabile finale tragico conferma la tesi per cui la violenza subita, se non adeguatamente elaborata, non può che sfociare in una ulteriore violenza contro gli altri o, *ultima ratio*, contro sé stessi. Le due donne nel *film* sembrano proporre un tipo di ribellione adolescenziale, guidata dall'istinto e non mediata dagli aspetti del principio di realtà.

Inoltre, anche se il ricordo dell'immagine apparentemente felice delle due donne in automobile che cantano e corrono verso il loro destino ha quasi segnato un'epoca nell'immaginario collettivo, è singolare che a distanza di anni emerga l'aspetto negativo della storia: l'impossibilità di uscire dalla propria condizione se non autodistruggendosi. Come se il sogno del viaggio verso la libertà avesse stregato lo spettatore, facendolo partecipare all'ebbrezza impossibile di Thelma e Louise, ancora troppo immature e incapaci di raggiungere un'immagine di sé e una visione del mondo in cui sia possibile pensarsi protagoniste della loro vita e non della loro

morte. Sono passati 25 anni, forse la rabbia e l'eccitazione delle due protagoniste la possiamo vedere ancora nelle ragazze arrabbiate e infelici che cercano la loro strada. Mi piace immaginare che, qualunque sia l'esperienza negativa subita, le donne di oggi trovino dentro di sé un loro senso di dignità, senza dover aspettare di vederselo attribuire da altri che in tal modo determinano la loro vita. Forse tutti avremmo voluto un altro finale per il *film*, ma anche questo appartiene al sogno.

Il grande consenso che il *film* ha suscitato, soprattutto nelle donne, sembra evidenziare una fantasia infantile collettiva: basta un viaggio per conquistare il mondo e sé stessi, confondendo così il viaggio reale con il ben più difficile viaggio all'interno di sé stessi e delle proprie paure. Nell'opinione comune è stato, quasi inconsapevolmente, tralasciato l'aspetto distruttivo della trama. Così che l'accettazione dell'impossibilità del cambiamento in nome di una fantomatica libertà al di fuori di qualsiasi regola, si presenta come una tenace resistenza, ampiamente condivisa e fortemente negata, a una possibile diversa visione del mondo. •

Titolo originale: Thelma & Louise

Paese di produzione: Usa

Anno: 1991

Regia: Ridley Scott

Sceneggiatura: Callie Khouri

Fotografia: Adrian Biddle

Misiche: Hans Zimmer

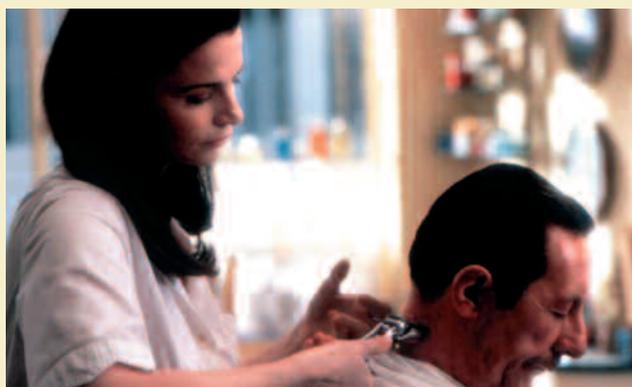
Cast: Susan Sarandon, Geena Davis, Harvey Keitel, Brad Pitt, Michael Madsen, Christopher McDonald

IL MARITO DELLA PARRUCCHIERA

La fantasia realizzata nella coppia

Giuliana Campanella

Il film si apre con l'immagine di un ragazzino, Antoine, che danza con movenze surreali su una terrazza di fronte al mare, sulle note di una musica araba. La scena successiva ci mostra lo stesso Antoine cinquantenne dallo sguardo ricolmo di tristezza, che si appresta a narrare la sua vita in un lungo *flash back*. "Ho la testa ingombra di ricordi ingombranti", dice, mentre si passa lentamente l'apparecchio taglia capelli sulla testa. La sua voce fuori campo racconta di un costumino di lana rossa, fatto a mano dalla madre, che lui, dodicenne, era costretto a indossare sulla spiaggia. La pesante stoffa bagna-



ta intrisa di sabbia gli irritava i genitali, allusione alle prime pulsioni sessuali che lo portavano poi nel *salon de coiffeur* di Madame Shaffer, un mondo pieno di profumi, lozioni, acqua di rose, dove "l'essenza più forte era l'odore acuto della parrucchiera che lo stordiva", e gli faceva sognare, la sera, "la voglia assurda di averla tra le braccia". Un giorno, a tavola, ancora assorto nell'immagine del generoso seno della donna intravisto attraverso il camice, al padre che gli chiede cosa avrebbe fatto da grande, Antoine risponde: "Sposerò una parrucchiera", ricevendone in cambio un sonoro schiaffo. Subito dopo il padre, pentito, gli chiede perdono parlando attraverso la porta della stanza in cui Antoine si era barricato, assicurandogli che da grande avrebbe potuto fare tutto quello che voleva. Il volto del bambino si distende in un sorriso di vittoria: tenendo il padre fuori dalla porta, resta chiuso nel suo mondo fantastico, dove può elaborare la fantasia di sposare la parrucchiera. Qualche tempo dopo Antoine, attraverso la porta a vetri del negozio di Madame Shaffer, vede la donna riversa senza vita sul pavimento (si racconta avesse assunto una massiccia dose di barbiturici). "Da quel momento non smisi un secondo di pensare a lei", ci fa sapere la voce narrante del protagonista, frase, questa, che sorregge tutta la successiva costruzione filmica. Fin qui, la storia di Antoine bambino.

Lo ritroviamo poi cinquantenne ancora alla ricerca della parrucchiera, con la quale passare il resto della sua vita. Da questo punto in poi, tutto il film sembra essere in bilico tra sogno e realtà ed essere il proseguimento del sogno infantile di Antoine. La morte di Madame Shaffer gli ha portato via l'oggetto totalizzante dei suoi bisogni e desideri, oggetto che deve ritrovare e continuare a far esistere. Un giorno, attraverso la vetrina di un *salon de coiffeur* per soli uomini e bambini, è colpito dalla figura di una parrucchiera, e ha la sensazione (e lo spettatore con lui) di rivivere la dimensione fantasmatica del suo antico sogno. Entrato come in trance nel negozio, chiede alla parrucchiera: "Mi prende?" (cioè, mi fai continuare a sognare?). Mentre gli taglia i capelli, la parrucchiera vi scorge una vertigine, immagine della spirale, del gorgo che riporta alla fissazione preedipica provocata dal padre che, chiedendogli perdono subito dopo avergli dato lo schiaffo, aveva abdicato alla funzione interdittiva. Durante il taglio dei capelli, Antoine, travolto dall'emozione, chiede rapito alla parrucchiera di sposarlo. Tornato dopo qualche settimana nel negozio, lei acconsente al matrimonio, e il volto sorridente di lui è quello vittorioso del bambino che ha finalmente realizzato il suo sogno. I festeggiamenti del matrimonio si svolgono in un'atmosfera magica all'interno del *salon de coiffeur*, che da quel momento diventerà il guscio protettivo della coppia, "dove nessuna scheggia entrerà, né niente di aspro e di freddo" continua la voce narrante del pro-



tagonista, “e così iniziammo la vita vera a bordo del nostro battello immobile”.

Matilde, così si chiama la donna, appare quasi irreali, senza passato e senza storia, è lì per Antoine. L'atmosfera che avvolge i due sposi è piena di sensualità, fatta di sguardi, sorrisi, carezze e inverosimili amplessi consumati nel negozio separato dall'esterno da una porta finestra, limite tra la realtà esterna e il sogno. Le poche parole che vengono pronunciate sono quelle di Matilde, Antoine ascolta e la osserva, estasiato. Interessante come Leconte faccia interagire tutti i personaggi surreali, al limite del grottesco, che frequentano il negozio, e come, attraverso loro, faccia parlare le varie parti di sé del protagonista. Geniale, il dibattito tra due clienti sulla differenza tra consapevolezza e coscienza. Dopo alcuni anni, segnali impercettibili fanno intuire che il sistema fantastico creato nello spazio chiuso del *salon* non può sostituire a lungo la realtà. La percezione del tempo che scorre e mina l'integrità fusionale della coppia viene attribuita a Matilde; osservando i mutamenti che il tempo opera nei clienti del negozio, nel loro aspetto fisico, nell'andatura, vi coglie la minaccia che incombe sul loro sogno atemporale. Tocca a lei prendere coscienza di ciò che Antoine deve negare: l'ineluttabilità del cambiamento e delle trasformazioni. La vetrina attraverso la quale Matilde contempla assorta il mondo esterno non basterà a preservare l'intangibilità del loro amore.

L'involucro, che fino allora aveva isolato e protetto la coppia, s'incrina per la prima volta quando Matilde, parlando con Antoine di un suo idolo, un fantasista, suscita in lui (forse colpito da quell'intrusione esterna nel loro spazio chiuso), una battuta sarcastica che le provoca uno scatto di rabbia. Antoine è letteralmente sconvolto dalla reazione di Matilde, evidente rottura dello stato fusionale. Quella stessa sera, mentre insonne fuma da solo nel negozio immerso nei propri pensieri, Matilde lo raggiunge e, dopo aver fumato insieme, decidono di ubriacarsi come due bambini bevendo acqua di

colonia, lozioni e dopobarba. Mentre Antoine danza la stessa musica araba che danzava da piccolo, scopre sul soffitto una crepa. L'indomani si sveglieranno distesi sul pavimento, abbagliati dalla luce del giorno. In quel momento, dalla porta a vetri fa capolino il volto di Antoine dodicenne che guarda verso l'interno del negozio, proprio come aveva fatto molti anni prima quando, attraverso la medesima porta a vetri, aveva visto *madame* Shaffer esanime sul pavimento. Si ritorna così là, dove ha avuto inizio la fantasia di Antoine. La crepa è ormai una voragine. Il mondo parallelo costruito all'interno del negozio è prossimo a disintegrarsi. Durante un temporale, dopo un ultimo amplesso, Matilde, angosciata dalla possibilità che il loro amore possa anche solo affievolirsi, esce improvvisamente e va a lanciarsi nelle acque vortuose del fiume in piena. L'impossibilità di continuare a essere tutt'uno con l'altro, porta a far sì che si ripristini paradossalmente la fusionalità, che per essere tale funziona in base al “tutto o nulla”: neppure alla morte è concesso di separare. Lascia scritte struggenti parole d'amore: “Così non mi dimenticherai mai”. Ad Antoine non resta che continuare ad aspettare la parrucchiera immerso nella fantasia di allora. “Da quel momento non smisi un secondo di pensare a lei”.

Titolo originale: Le mari de la coiffeuse

Paese di produzione: Francia

Anno: 1990

Regia: Patrice Leconte

Sceneggiatura: Claude Klotz e Patrice Leconte

Fotografia: Eduardo Serra

Musiche: Michael Nyman

Cast: Jean Rochefort, Anna Galiena, Roland Bertin, Maurice Chevit, Henry Hocking, Anne-Marie Pisani, Jacques Mathou, Claude Aaufaure

FORZA MAGGIORE

Traumatiche rotture

Laura Ravaioli

Sembra un piccolo saggio sul trauma questo *film* ambientato in Alta Savoia, che vede una bella famiglia svedese in settimana bianca: papà Tomas, mamma Ebba e i figli Harry e Vera - questi ultimi fratelli sul set e nella vita reale - si apprestano a godere una vacanza che finalmente rapisce il padre dagli impegni di lavoro per stare tutti insieme.

Tra paesaggi innevati riscaldati dal sole e un *resort* esclusivo si scattano foto ricordo, si gioca con il nuovo drone di famiglia, si scherza, si affrontano anche piccoli capricci e poi ci si rilassa tutti insieme nel lettone avvolti in calzamaglie dello stesso colore, che rassicurano sull'appartenenza alla stessa tribù.

Ecco che una valanga improvvisa sembra sul punto di travolgere tutto, comprese le certezze e gli equilibri della

famiglia. Mentre i protagonisti consumano la prima colazione sulla terrazza dell'albergo, un'enorme massa di neve scende a velocità vertiginosa verso di loro. Dapprima attonito e poi terrorizzato, ciascuno cerca di mettersi in salvo e mentre la madre cerca di proteggere i propri figli, Tomas fugge, portando con sé il cellulare e i guanti. Tale comportamento crea una crepa più profonda di qualsiasi ferita. I bambini esprimono il loro malessere con l'aggressività e il rifiuto, dando voce alla delusione e al terrore per questi genitori che si dimostrano incapaci di dare senso a ciò che è accaduto. Svanisce la complicità della coppia e, attraverso ulteriori fratture, che appaiono mosse dall'impulsività di una reazione traumatica, Ebba dismette il proprio ruolo di moglie e di madre, isolandosi dalla vita familiare.



Si definisce “traumatico” tutto ciò che comporta un pericolo di vita o una minaccia per la propria integrità o per quella dei propri cari; la risposta individuale, sia al momento dell’evento sia nella sua elaborazione, dipende più dal vissuto della persona e dalla mediazione dei fattori di personalità che dalla gravità oggettiva.

Può accadere, dunque, che si attivino diverse risposte di difesa: una reazione d’immobilità (*freezing*), di attacco o di fuga o anche uno svenimento, che va a mimare una morte apparente. E l’esperienza può essere ricordata in modo amplificato, apparire irreali, come se non si fosse vissuta in prima persona o anche dissociata in alcune sue parti o completamente, ovvero compartimentalizzata in un’altra area della propria esperienza lontana dalla quotidianità.

L’angoscia del trauma non elaborato si propaga con un “effetto valanga” sulla giovane coppia di amici che cerca di fornire goffi tentativi di comprensione dell’accaduto, e nel corso del *film* finisce per travolgere anche i viaggiatori del bus che li dovrebbe riportare a casa. Tranne la cinica moglie in vacanza da sola che si concede diversi amanti, apparentemente in pace con la propria coscienza.

Forse al pari dei fattori di rischio che determinano quel momento in cui una massa di neve si distacca, c’erano nella famiglia o nella coppia delle dinamiche che l’hanno resa vulnerabile a questa valanga?

Lo spettatore è chiamato dentro il *film*, avvolto dal silenzio, dai suoni attutiti degli impianti di risalita, così da trasalire quando irrompe l’Estate di Vivaldi che “scalda” lo scenario invernale e anticipa le valanghe controllate. La *suspense* è giocata anche nella presenza inquietante dell’addetto alle pulizie, quale estraneo che spaventa i bambini e osservatore invadente della coppia, ma che è anche la persona che permette loro di rientrare in camera quando si chiudono fuori – forse a rappresentare quella quotidianità, anche di facciata, cui noi tutti sentiamo di dover prima o poi ritornare?

L’aspetto adattivo della dissociazione è di rimandare il momento dell’elaborazione a quando l’individuo sarà in grado di affrontarla; quando anche l’ultima difesa cade e il padre fa i conti con le proprie colpe e fragilità, la famiglia si chiude in un pianto che, per quanto apparentemente liberatorio, non si dimostra risolutivo. Si approda così alla parte del *film* di maggiore tensione, degna davvero di un *thriller*, che nella vita quotidiana i clinici riconoscono come “coazione a ripetere”.

Il trauma può portare, infatti, al bisogno inconscio di mimarne le condizioni con i sintomi o con un’azione. La coazione a ripetere risponde al bisogno di dominare ciò che ci ha minacciato e ha disgregato il nostro equilibrio, di fronteggiare attivamente ciò che è stato esperito passivamente, ma con l’inconveniente di porsi nuovamente in situazioni rischiose, come nella proposta di Tomas a proseguire la sciata nonostante la visibilità assente.

Il regista, mettendoci a faccia a faccia con gli attori nella scena finale, sembra lanciare una sfida: riusciremo a non farci travolgere? Il piacere nel guardare questo *film* sta proprio nel farsi raggiungere da questa valanga di paure profonde, di emozioni sottaciute, lottando contro facili giudizi. •

Titolo originale: Force Majeure

Paese di produzione: Svezia

Anno: 2014

Regia: Ruben Östlund

Sceneggiatura: Ruben Östlund

Fotografia: Fredrik Wenzel

Musiche: Ola Fløttum

Cast: Kristofer Hivju, Lisa Loven Kongsli,

Jhoannes Kuhnke, Clara Wettergren, Vincent Wettergren





MON ROI

Specchio delle mie brame

Rita Fabbrizio

Titolo originale: Mon Roi

Paese di produzione: Francia

Anno: 2015

Regia: Maiwenn Le Besco

Sceneggiatura: Etienne Comar,
Maiwenn Le Besco

Fotografia: Claire Mathon

Cast: Vincent Cassel, Emmanuelle

Bercot, Louis Garrel, Ludovic

Berthillot, Isild Le Besco, Félix Bossuet

Mon Roi si apre con un respiro profondo della protagonista, Tony, che si lancia su una pista da sci per una discesa. Subito dopo la vediamo su di una sedia a rotelle con un ginocchio rotto. Nel centro dove si trova per il lungo e doloroso percorso di riabilitazione, incontra una terapeuta che la spinge a chiedersi perché sia caduta e partendo da una riflessione sull'articolazione del ginocchio, che può solo muoversi all'indietro, la spinge a ripensare alla sua decennale relazione con Georgio, suo marito.

Il film comincia qui a svilupparsi su diversi piani temporali: il percorso di recupero della funzionalità dell'articolazione del ginocchio s'intreccia col riaffiorare dei ricordi di Tony, partendo dal primo incontro con Georgio. Ripercorrendo la storia della relazione tra i due, la regista descrive qual è il legame che si può vivere con una personalità narcisista.

Nel mito di Narciso, descritto da Ovidio nelle *Metamorfosi*

Liriope, madre di Narciso, si rivolge a Tiresia per sapere se il bellissimo figlio da lei generato vivrà a lungo. "Vivrà a lungo solo se non guarderà se stesso" - è il responso dell'indovino. Narciso cresce sempre più bello, fa innamorare ma non ama nessuno, attrae e seduce ma si nega a tutti e gli dei per punirlo lo condannano ad amare senza poter mai possedere realmente l'amato. Quando, stanco, Narciso si stende sull'erba vicino a una sorgente e scorge nell'acqua la sua immagine riflessa, se ne innamora perdutamente. Resterà prigioniero di se stesso.

Georgio è un abilissimo seduttore, ha un ristorante alla moda, frequenta il bel mondo e, come spesso accade alle persone che funzionano su di un equilibrio psichico narcisistico, ha un notevole successo sociale ed esercita un fascino non comune sulle persone di cui si circonda.

La sua sicurezza, la consapevolezza di piacere e la sua arro-



ganza, costituiscono un polo d'identificazione, che gli assicura una cerchia di relazioni e amicizie adoranti. Nel suo bisogno di costruire continuamente degli specchi che gli rimandino un'immagine di sé vincente, superiore, la persona narcisista spinge gli altri all'idealizzazione e all'identificazione per alimentarsi di questi rimandi positivi. Georgio è un ostinato dongiovanni che non riesce a stabilire mai nessuna relazione significativa; è sempre convinto di avere il diritto di controllare e possedere l'altro, che peraltro non vede, di utilizzarlo senza alcun senso di colpa e, per questo, dietro la sua facciata brillante e affascinante, lascia intuire freddezza e indifferenza.

La storia con Tony, che è un'avvocata quarantenne, nasce con un ritmo giocoso e ben presto diventa una relazione più stabile. All'inizio tutto sembra splendido. Lui la affascina e la sorprende continuamente, la cattura con la sua passione in mille modi dichiarata, riuscendo così a costruire l'illusione di un mondo meraviglioso, in cui tutto è possibile per lui e per chi è al suo fianco. Tony, si sente la prescelta, l'eletta, colei che potrà dividere la vita con una persona dalle qualità uniche ed è questa la trappola in cui spesso cade chi si lega a un narcisista. Pur di tenere viva l'idealizzazione Tony accetta bugie, umiliazioni e delusioni; tuttavia, con il tempo comincia a non sentirsi più amata, si sente manipolata da Georgio, avverte di essere diventata la fonte da cui lui sugge forza e stabilità.

Georgio, ha un comportamento impulsivo, indifferente ai vincoli e ai legami, non s'impegna nella relazione, dalla quale prende tutto e non dà nulla al di fuori della rappresentazione di una grande passione. Esibisce le sue azioni irresponsabili e si stupisce sinceramente delle reazioni infuriate di lei. Agisce come se le sue passioni capricciose e caotiche fossero l'unica forma possibile di espressione dell'amore e non è in grado di comprendere il punto di vista dell'altro, di capire che l'altro possa sentirsi ferito dal suo comportamento.

L'arrivo di un figlio, desiderato da Georgio come un'estensione narcisistica di sé, presenta però anche un aspetto minaccioso per lui, e questo comincia a separare i due. Il *puer aeternus* mal si piega alle responsabilità, agli obblighi dell'età adulta e della paternità. L'attenzione della donna è cen-

trata sul neonato e non più sul Narciso, che risponde allontanandosi e reagendo con rabbia a ogni piccola difficoltà. Georgio comincia una sistematica opera di svalutazione e disprezzo rivolta a chiunque lo ponga di fronte alla realtà.

La coppia è legata da una profonda attrazione sessuale, che, seppur vissuta intensamente, non riesce ad aprire la strada a una relazione più matura, né a reggere quando la situazione diventa sempre più drammatica e violenta, portando in fine alla separazione.

Il controllo onnipotente della realtà, coperto dell'idealizzazione, con la separazione, crolla. Narciso finalmente comprende che l'immagine di cui si è perduto innamorato altro non è che l'immagine di se stesso e tale rivelazione diventa terribile perché lo condanna alla perpetua insoddisfazione. Disperato, con violenza rabbiosa, si straccia le vesti, si ferisce e insanguina l'acqua che lo riflette. Anche Eco, la ninfa disperatamente innamorata di Narciso si consuma per quest'amore fino a sparire e a lasciare di sé solo la voce. Come Eco, anche Tony si annulla per questo legame, ma dopo la separazione riesce a ritrovare uno spazio in cui poter riprendere a vivere.

Ognuno esce da questa relazione con le proprie ferite e la scena finale descrive bene la conclusione di questo tormentato legame. Tony e Georgio sono a colloquio con gli insegnanti del figlio, non si parlano ma si guardano: lui la guarda con un sentimento di rabbia mentre lei risponde con sguardo intriso di una profonda tristezza che tuttavia mantiene, comunque, una sfumatura affettuosa. •





45 ANNI

Fantasmì e ricordi nella coppia



Manuela Martelli

Tra l'iniziale suono metallico di un proiettore in cui scorrono diapositive del passato e la conclusiva canzone *Smoke into your eyes* dei Platters, si svolge la scena del film *45 Anni* del regista Andrew Haigh, che s'interroga sul "fumo negli occhi" che nutre e contamina lo sguardo innamorato. La domanda generica sulle radici della relazione amorosa suona quasi banale ma ha risposte variegata se applicata alle situazioni singole, della clinica e della vita.

Kate e Geoff, due anziani intensamente interpretati da C. Rampling e T. Courtenay, vivono in tranquillità nella campagna inglese. Stanno organizzando la festa dei loro quarantacinque anni di matrimonio quando una lettera avvisa Geoff del ritrovamento del corpo di Katya, sua prima fidanzata, caduta in un crepaccio cinquanta anni prima e lì rimasta ibernata. La notizia scongela e libera nella memoria di Geoff ricordi che s'insinuano tra lui e Kate. Quel corpo rimasto congelato per tanti anni sembra rappresentare una parte di vita che Geoff ha dovuto nascondere, anche a se stesso, per trovare un nuovo equilibrio vitale sufficientemente autentico. Ad esso si è aggrappato per non essere trascinato nel crepaccio, dove ha perduto la sua amata e le illusioni giovanili.

Forse, la Katya "resuscitata" dalla lettera, ma soprattutto dai ricordi, dalle foto e dalle diapositive, è depositaria di un oggetto interno del protagonista, che non ha potuto essere tenuto in vita ma che è stato congelato nelle stanze segrete della sua psiche.

Il bambino di cui Katya, al momento del suo precipitare nel vuoto, era gravida, potrebbe rappresentare il Geoff di allora, giovane speranzoso che con Katya s'immaginava una vita diversa, senza troppe regole e vincoli, in fuga da una realtà deludente, già di necessità ingannata dal loro dirsi coniugi senza esserlo. Di quella stessa realtà, ormai vecchio, si lamenta, criticando chiunque, anche gli amici e colleghi, un tempo compagni di lotte sindacali e ora così poco interessanti per lui.

L'intuizione, resa possibile da una diapositiva, della gravidanza di Katya, guida il pensiero al fatto che i due coniugi non hanno figli. Mentre Kate condivide lunghe passeggiate con il loro cane, chiacchiera con gli amici, mostra piccoli segni di funzione materna "allargata", Geoff sembra un poco più ingrigito e inaridito nella sua vecchiaia, indebolito da un corpo che mostra le sue fragilità, e forse in difficoltà a trasformare i suoi investimenti affettivi al di fuori della coppia, a elaborarne il lutto.

Eppure la vita dei due protagonisti è sembrata sino a quel momento piena di frutti di condivisione. La scoperta di quel corpo gravido ibernato, però, insinua in Kate il dubbio di un rapporto tra di loro non autentico e in Geoff l'illusione che, forse, quel figlio/sé mancato di allora possa ancora essere recuperato. C'è un passato rimasto inesplorato e non condi-

"...They said someday you'll find
all who love are blind
oh, when your heart's on fire
you must realize
smoke gets in your eyes"

viso, relegato nella soffitta della loro casa. Kate sembra chiedersi quanto l'ombra "dell'oggetto interno" Katya le abbia permesso di essere vista e autenticamente amata da Geoff, sembra temere di essere stata soltanto una sostituta di Katya.

Come i nomi così simili delle due donne, significative sono le immagini in cui sono visibili a fianco sul grande schermo (illusorio specchio) Kate che sta guardando le diapositive e Katya, sfuocata nelle immagini proiettate. Altrettanto evocativo il momento in cui Kate chiede a Geoff di aprire gli occhi durante un rapporto sessuale e lui si allontana, perdendo l'erezione e scegliendo poi di rifugiarsi nei ricordi, conservati in soffitta, della "mia Katya" (oggetto interno posseduto).

Scrivi C. Bollas "Che fare quando l'altro decide di chiudere con l'alterità e di sostituirla con l'oggettificazione? In quel momento il Sé non è più in presenza dell'altro Sé, non c'è più una relazione da soggetto a soggetto, nella quale ognuno esperisce l'alterità dell'altro.

L'oggettificazione è la fine dell'essere insieme. Uno dei due rimane escluso".

Mentre Kate si sente progressivamente esclusa, Geoff sembrerebbe poter tenere insieme il ricordo di Katya e la relazione con Kate.

Il dubbio però prende sempre più forza, difficile sapere se in Geoff stia operando un Sé temporaneamente scisso che prelude alla possibilità di una definitiva separazione dall'oggetto interno, compimento del lutto. Sappiamo che quanto più l'oggetto interno è fortemente intriso di aspetti narcisistici, tanto più tale oggetto viene lasciato andare con difficoltà, si sostituisce all'Altro reale.

Avviandosi al finale, il film sembra proporre il raggiungimento della consapevolezza da parte di Geoff che, alla disperata accusa di Kate: "Katya ha contaminato tutto!", risponde dolorosamente: "Non è questo il problema. Possiamo ripartire", scegliendo di rimanere al fianco della moglie separandosi dal passato.

Lo sguardo conclusivo di Kate, carico di dolore, sembra lasciarci con tante domande. Riusciranno a ricominciare? Il nuovo fumo che avvolgerà il loro legame, lo addolcirà o lo confonderà? Cosa si sarà potuto lasciar andare? •

Titolo Originale: 45 Years

Anno: 2015

Paese di produzione: Gran Bretagna

Regia: Andrew Haigh

Sceneggiatura: David Constantine, Andrew Haigh

Fotografia: Lol Crawley

Cast: Charlotte Rampling, Tom Courtenay



Maria Grazia Fusacchia

Il *film*, diretto da Sergio Castellitto, porta sul grande schermo l'omonimo romanzo di Margaret Mazzantini (2011), la cui trama narra le vicissitudini sentimentali di una coppia: dall'incontro e dallo sbocciare di un'intensa passione, alla costruzione di un legame che dà spazio al desiderio di una progettualità familiare, fino alla rottura, determinata dalla difficoltà di cimentarsi con la complessità sottostante a tali attese.

La natura di tale legame comporta inevitabilmente un'immagine parziale dell'altro, congeniale ai bisogni di rispecchiamento, e poggia su un'intensa idealizzazione, alimentata dalle reciproche proiezioni narcisistiche. Con l'andare avanti del tempo, ciò misura entrambi i partner con la banalità della quotidianità della vita familiare e, soprattutto, con la difficoltà di realizzare le fantasie e i desideri, come pure le speranze e i progetti personali e comuni. Così il rapporto s'incrina, prendono forma sentimenti di delusione e di fallimento, attribuiti all'altro. Tale proiezione si esacerba e provoca la lacerazione del legame che viene sancita dalla separazione.

La separazione di una coppia costituisce un evento che, come ha suggerito Martin Cabré (2009), soprattutto nei casi in cui il conflitto s'inasprisce, si configura come il "trauma dell'età adulta". Con ciò s'intende la dimensione dolorosa di un'esperienza di perdita, che consiste nell'interruzione del sentimento di continuità legato alla stabilità emotiva e relazionale. La coppia deve così cimentarsi con l'elaborazione del lutto del fallimento della relazione che coinvolge e, spesso sacrifica, anche la dimensione della

genitorialità. L'inizio del *film* si apre su una dimensione attuale: una coppia di genitori separati s'incontra a cena, prendendo a pretesto la necessità di gestire i tempi delle vacanze dei bambini. Questa scena, che resterà pressoché stabile, se non per la successione delle pietanze, è collegata a continui *flashback* che seguono un ordine cronologico; riaffiorano i ricordi, permettendo allo spettatore di ricostruire la travagliata storia d'amore dei due.

Il dialogo tra i protagonisti è pacato, ma dagli sguardi e dalla prosodia si percepiscono il dolore e i sentimenti di delusione e di rabbia che, a tratti, inacidiscono la comunicazione. Si manifesta la difficoltà all'ascolto. Anche se l'incontro parrebbe ispirato dal bisogno di dare un senso ai fatti e rimettere in gioco le vite personali, le cicatrici fisiche e psichiche di cui i due sono depositari. Per lei, la patologia anoressica successiva alla separazione dei genitori, il conflittuale rapporto con la madre e il vissuto non elaborato del lutto per la morte del padre. Per lui, in apparenza meno sofferente, la difficoltà di affrancarsi da un ambiente familiare qualificato da un appiattimento delle differenze tra genitori e figli, con una madre ancora adolescente e una figura paterna insignificante, ridotta al ruolo di portafoglio. Entrambi hanno inseguito la fantasia di riparare le personali carenze affettive ripromettendosi di essere migliori dei loro genitori. Il loro è, reciprocamente, un desiderio onnipotente, che si è poggiato anche sull'attribuzione all'altro di un ruolo salvifico, con lo scopo di riempire le personali fragilità narcisistico - identitarie.

La separazione, successiva a un aborto e al tradimento,

NESSUNO SI SALVA DA SOLO

Separarsi: il trauma dell'età adulta



mostra come la condizione adulta costituisca un banco di prova per la coppia. I due devono trasformare le idealizzazioni ridistribuendo gli investimenti affettivi e relazionali; è un processo che implica il rimangiamento delle proiezioni narcisistiche.

Al momento della separazione l'altro, un oggetto ideale che sostiene l'idealizzazione del proprio sé, diviene un oggetto deludente, inaffidabile e irresponsabile. È un oggetto che ha fallito, non avendo permesso la realizzazione dell'illusorio e pressante bisogno di incontrare qualcuno capace di accantonare o evitare i sentimenti di vuoto e d'inconsistenza.

Questa storia, pur nei suoi contorni peculiari, può essere considerata emblematica di tante storie di coppia che, con la nascita dei figli, faticano a trovare un nuovo equilibrio che permetta il riconoscimento e la realizzazione personale di entrambi i *partner*.

Il titolo *Nessuno si salva da solo* però sembra voler far cenno a qualcosa di più; riprende una frase pronunciata da un altro personaggio. Quest'ultimo è un anziano signore, malato terminale, che la coppia incontra fortuitamente e che, senza vergogna, racconta loro la sua condizione, invitandoli a pregare per lui. Questa richiesta, un po' strampalata, esprime la maturata conquista della consapevolezza di un sentimento di finitezza e di riconoscimento del proprio limite. È un rinvio cogente alla dimensione del lutto e della perdita, stavolta di se stessi, non dell'altro, che evoca le tensioni interne mobilitate dalla separazione. La domanda di preghiera sembra schiudere a una dimensione altra. Sostiene Lacan che "ogni domanda è domanda d'amore", ovvero è una richiesta di riconoscimento della propria singolarità, nonché di un destinatario e di un altro disposto a soddisfarla.

Nell'immediato, i due protagonisti lamentano l'incapacità di pregare. Poiché, nelle loro esperienze, sono mancate opportunità di ascolto e di autentica condivisione, è arduo per loro immaginare di poter contare sull'aiuto e sull'ap-

poggio dell'altro. Tuttavia, nelle scene finali, la protagonista si permette di esprimere il suo bisogno. La frase emblematica che ella pronuncia, "Ho fame...mamma", introduce, in senso filmico e psicologico, l'apertura al cambiamento. •

Titolo originale: Nessuno si salva da solo

Paese di produzione: Italia

Anno: 2015

Regia: Sergio Castellitto

Sceneggiatura: Margaret Mazzantini

Fotografia: Gian Filippo Corticelli

Musiche: Arturo Anecchino

Cast: Riccardo Scamarcio, Jasmine Trinca, Anna Galliena, Eliana Miglio, Massimo Bonetti, Massimo Ciavarro, Renato Marchetti, Valentina Cenni





PERFETTI SCONOSCIUTI

Il gioco dei segreti all'interno dei sistemi relazionali

Federico Travagliati, Luigi Janiri

Il cellulare come un secondo inconscio, come contenitore di emozioni e sentimenti che ci fanno vivere intensamente, come custode dei nostri segreti. Che cosa accadrebbe se tutto ciò fosse reso di dominio pubblico?

A questa domanda tenta di rispondere Paolo Genovese nel suo ultimo film: *Perfetti Sconosciuti*.

Lo sfondo su cui si proietta la messa in scena di questo esperimento psico-sociale è la casa dei coniugi Rocco ed Eva, lui chirurgo estetico, lei psicoterapeuta, i quali decidono di invitare a cena i loro amici di sempre: i neo-sposini Cosimo e Bianca, i coniugi Lele e Carlotta e infine Beppe.

Durante la cena Eva, provocatoriamente, propone un gioco: ognuno è invitato a mettere sul tavolo il proprio telefonino e ogni chiamata o messaggio giunti durante la serata dovrà essere portato a conoscenza dei commensali. L'esito del gioco è la dimostrazione che i sette amici, che credono di conoscersi perfettamente, sono in realtà dei perfetti sconosciuti.

Il gioco di Eva finisce per trasformarsi in una danza degli orrori, dal ritmo sempre più incalzante, che giunge a

Ognuno ha tre vite,
una pubblica, una privata e una segreta
G.G. Marquez

un'amara conclusione: non conta da quando e quanto profondo sia il rapporto, nessuno conosce l'altro fino in fondo ("Siamo amici da quando siamo ragazzini, ma me lo vuoi dire chi sei?" chiede Cosimo a Lele).

A volte però sono proprio i segreti a strutturare una relazione. Essi sono parti di noi che non vogliamo rivelare agli altri, talora neanche a noi stessi. Tuttavia il processo della rimozione di tali parti di sé dalla conoscenza condivisa, come traccia di un lavoro del negativo, contribuisce a mantenere integro il nucleo relazionale, perché lasciare emergere il Sé segreto può mettere a rischio di disgregazione il Sé comune (della coppia, del gruppo sociale), fino ad arrivare a una sorta di psicosi collettiva (vedi il caso Wikileaks). Nel film va in scena per l'appunto la disgregazione del nucleo identitario, fatto di senso di sicurezza, *basic trust* (per dirla con Erik Erikson), rispecchiamento, di quel piccolo gruppo di coppie e amici: nessuno è più visto per ciò che era e tutti appaiono estranei agli occhi degli altri. Le relazioni tra le diverse parti di un'unità apparentemente integra e come tale

con - vissuta, finiscono per incrinarsi sotto la minaccia dei fantasmi esterni, catalizzati dal cellulare che smaschera tutti i segreti, e la coesione del gruppo e delle coppie viene meno.

C'è anche un altro tema che il *film* propone: il fluire delle emozioni appare sempre più insostenibile in questi nostri tempi, e dunque esse sono spartite difensivamente tra la realtà esistenziale e altre realtà, come quella virtuale (a es. *Internet*) e quella dell'immaginario tecnologico (ad es. gli sms). Il problema nasce dal fatto che la dissociazione tra mondi paralleli, dove la socialità si contrappone ai *social network*, impedisce al soggetto di vivere a pieno le emozioni a livello individuale e i sentimenti all'interno della coppia. Esempio di ciò è il caso di Carlotta, che essendo insoddisfatta della sua vita coniugale, cerca una "via di fuga" *online*, dove trova un uomo con cui inizia un gioco perverso, basato su una pseudo - intimità; in questo modo riesce a rendere più accettabile il tradimento, in quanto attualizzato su un piano di realtà diverso da quello della vita vissuta.

Il *film*, in fin dei conti, potrebbe risultare anche un po' forzato, sfiorando eccessi che ricordano racconti surreali (ad es. *A series of unfortunate events* di Daniel Handler), senza tuttavia mai allontanarsi troppo dalla realtà. Genovese spinge la trama finanche all'assurdo, probabilmente per lenire quell'angoscia paranoide che il *film* trasmette. Il contenuto arriva dunque come una sorta di percezione onirica, basata sul gioco del *What if...*, quando al risveglio ci si accorge che niente è mai successo: Rocco, pur non avendo nulla da nascondere, si rifiuta di giocare, perché "siamo tutti frangibili!". La sua intuizione, comprensiva del pericolo annesso, è realistica: il cellulare "è diventata la nostra scatola nera, dentro ci abbiamo messo tutto, forse troppo, ed è sbagliato giocare".

Un finale che lascia l'amaro in bocca, perché tutto torna com'era? Forse sì, ma alla fine sono proprio i segreti a mantenere coesa la relazione di coppia e, per estensione, la rete dei rapporti sociali, come un meccanismo di difesa condiviso e collettivo. Del resto è il non detto, l'implicito, il Perturbante (l'allusione è allo splendido scritto freudiano) a conferire valore a ciò che è detto, all'esplicito, al familiare.

Allora la verità è destinata a essere sempre taciuta? Ovviamente no. Consideriamo la coppia Rocco - Eva in relazione al loro rapporto con la figlia: Sofia parla liberamente col padre, a cui dice tutto, incluso il fatto che continua a vedersi col ragazzo con cui Eva non vuole che stia. Alla madre invece non dice niente, perché ha paura di un contrasto. Le verità di Sofia vengono a galla sempre durante la cena, ma in questo caso (forse l'unico) le verità hanno un risvolto relazionale

positivo: Rocco dimostra di essere un buon padre, responsabile, mentre Eva è costretta ad ammettere di essere lei a non riuscire a gestire la maternità, nonostante il suo lavoro. Un primo passo per un possibile miglioramento della relazione intrafamiliare.

Il personaggio di Rocco, inoltre, è positivo anche in un altro senso: è l'eroe della quotidianità, costretto a sostenere un rapporto apparentemente finito, ostacolato anche dal suocero, e contemporaneamente a far fronte alla difficoltà di crescere una figlia adolescente in aperto contrasto con la *partner*. Per gestire tali difficoltà, accetta d'iniziare in segreto una psicoanalisi, da cui impara che nella coppia l'importante è "saper disinnescare. Non trasformare ogni discussione in una lotta di supremazia!" - osserva - "Non credo che sia debole chi è disposto a cedere, anzi, è pure saggio. Le uniche coppie che vedo durare sono quelle dove uno dei due, non importa chi, riesce a fare un passo indietro. E invece sta un passo avanti." Una logica solo in apparenza remissiva e rinunciataria, in cui la salvezza della coppia viene individuata nel lavoro psichico (icona: l'analisi), per definizione intimo e ineffabile, cui ognuno dovrebbe dedicarsi ai suoi propri segreti. •

Titolo originale: Perfetti sconosciuti

Paese di produzione: Italia

Anno: 2016

Regia: Paolo Genovese

Sceneggiatura: Filippo Bologna, Paolo Costella, Paolo Genovese, Paola Mammini, Rolando Ravello

Fotografia: Consuelo Catucci, Fabrizio Lucci

Cast: Kasia Smutniak, Marco Giallini, Valerio Mastrandrea, Anna Foglietta, Giuseppe Battiston, Edoardo Leo, Alba Rohrwacher



THE BABADOOK

La coppia e il perturbante al cinema

Angelo Moroni

The Babadook di Jennifer Kent parla di una coppia alle prese con il Perturbante. Si tratta della coppia di una madre, Amelia, e del suo bambino, Samuel, il cui padre è morto quando il bimbo aveva solo sei anni. La vita di Amelia, donna sola, in gravi difficoltà economiche, è molto difficile, anche perché Samuel sembra soffrire di seri disturbi mentali, e soprattutto del timore incontrollabile che di notte venga il Babadook, una mostruosa creatura con artigli affilati, pronta a uccidere lui e la mamma. Il *film* è una conferma della vitalità della tradizione del cinema australiano, che Jennifer Kent declina sul piano del Perturbante, nel senso più strettamente freudiano. La nascita del bambino coincide, infatti, con la morte di suo padre, con una sua forclusione. La Kent scrive una sceneggiatura asciutta, lineare, che entra subito in *medias res*, girando un *film* sulle devastanti conseguenze emotive di un lutto che porta un figlio a vivere una colpa persecutoria impensabile. È questo peso impossibile da portare, a “surriscaldare l’encefalo” di Samuel, come diagnostica il pediatra di provincia a cui si rivolge Amelia, e quindi a generare il Babadook. È il peso di dover stare con la mamma in assenza di un papà morto in contiguità con la sua nascita. Il Babadook, in quanto personaggio, personifica cioè una “teoria traumatica” (Conrotto, 2000) che la coppia madre/figlio cerca di costruire allo scopo di elaborare la morte del “terzo”. È questa una delle cifre peraltro caratterizzanti il Cinema Perturbante in quanto tale, cioè il suo porsi come tentativo di promuovere una “figurabilità psichica” (Botella, 2004) del trauma. Se questo tentativo fallisce, allora entra in scena l’angoscia, il Babadook. La regista riesce con rara maestria a definire un quadro di questo tipo, evocando una banale figura fiabesca, quella del Babau. Il montaggio (curato da Simon Njoo) è il vero cardine che la Kent sa utilizzare al suo primo lungometraggio (dopo il suggestivo corto in bianco e nero, *Monster*, del 2005): il montaggio avvita gradualmente su se stessa la storia spiazzando uno spettatore che non ha il tempo di accorgersi di cosa stia succedendo. Tutto il girato è poi immerso in una fotografia (di Radek Ladcuz) ipoilluminante, che genera un senso di appiattimento leggero ma soffocante, *Unheimliche*. Ma è certamente la caratterizzazione della coppia madre/bambino a essere l’elemento più interessante del *film*. Amelia (una bravissima Essie Davies) vive un’involuzione sempre più regressiva del suo disagio basato su una solitudine senza rimedio. Il suo rapporto con Samuel, l’emersione lenta di un’ambivalenza mai pensata in precedenza nei confronti del figlio, il senso di vuoto incolmabile, diventano spire psicotiche che la

avvolgono senza scampo. L’odio “controtransferale” materno fa così da pendant all’assenza del Padre, di quel Principe Azzurro che Samuel non può essere. L’Edipo è innanzitutto, un contenitore protettivo che limita ogni pulsione d’impossessamento e divoramento (sia del bambino sia della madre). La Kent lavora tale assioma fondativo della mente decostruendolo attraverso la rappresentazione della deriva mentale di Amelia, e facendo emergere la tragica verità emotiva che muove tutto il *film* con grande senso della poesia: architrave di questa capacità poetica è senz’altro la sequenza dell’incontro/scontro tra Samuel e la mamma, guarda caso proprio in camera da letto... Una poesia che non ha bisogno di particolari “iniezioni” di effetti speciali, o *jump scares*, come accade in altri *film* di questo genere che inseguono intenti più consumistici. Una lettura psicoanalitica di questo *film* permette di coglierne la qualità di rappresentazione di ciò che Kaes (2005) definisce “crisi dei garanti metapsichici”, cioè del funzionamento secondo un registro edipico del pensiero umano, basato sulla coppia genitoriale. L’affondamento del Terzo Paterno, l’assenza di un adeguato lavoro del lutto riguardante quest’assenza, possono portare all’emergenza di un “terrore senza nome” (Bion, 1962), dimensione in cui è il più forte (in senso pulsionale) a stabilire la sua legge. Il *film* può essere visto come una riflessione sulle mutazioni antropologiche cui è andato incontro il funzionamento mentale individuale e collettivo nel passaggio dall’epoca della Modernità a quella della Post-Modernità, con conseguente mutazione dei quadri clinici. Tale “patomorfosi” (Conrotto, 2015) narcisistica, borderline, psicotica, che ogni psicoanalista coglie oggi nel suo lavoro, è ben rappresentata dal disagio interpretato con maestria recitativa dal piccolo Samuel (un Noah Wiseman indimenticabile in un’interpretazione così realistica). È molto raro oggi vedere un *film* che sappia integrare tanti temi e sottotesti, ben caratterizzando il Perturbante come organizzatore narrativo d’elezione di elementi emotivi che riguardano il tema complesso della “coppia”.

Titolo originale: *The Babadook*

Paese di produzione: Australia, Canada

Anno: 2015

Regia: Jennifer Kent

Sceneggiatura: Jennifer Kent

Fotografia: RadekLadcuz

Musiche: Jed Kurzel

Cast: Essie Davis, Noah Wiseman, Daniel Henshall, Hayley McElhinney, Barbara West, Benjamin Winspear



LA CORRISPONDENZA

E le stelle stanno a guardare

Chiara Scalesse

“Possiamo continuare a vedere le stelle morte benché esse non esistano più. Anzi è proprio la loro disastrosa fine a rivelarcele”.

La storia d'amore tra Ed e Amy trattata da Tornatore è incentrata proprio sul seguito di quella che potrebbe e dovrebbe esserne la drammatica conclusione, la morte di uno dei due, il celebre professore di astrofisica. Il *film* si apre con la scena di un abbraccio talmente appassionato da apparire come il presagio disperato di un addio. Ed deve partire, tornare alla sua vita di studioso e alla sua famiglia ufficiale (moglie e due figli già grandi) lasciando la giovane e bellissima studentessa Amy da sola nella stanza d'albergo, una delle tante presumibili stanze d'albergo nelle quali da sei anni vivono il loro amore. Prima di andarsene Ed rivolge ad Amy domande che, come nell'ouverture di un'opera lirica, annunciano il tema al cuore del *film*: le chiede se ci siano dei segreti che lei sa e lui non conosce. Ci sono, ma appariranno solo dopo la morte di Ed, che come ogni morte lascia per sempre di sé il suo segreto e quello di chi resta.

Nella scena successiva Amy scopre sul comodino una scatola: dentro c'è una piccola stella, uno dei tanti segnali fortemente simbolici che costelleranno le scene del *film*. La forma della stella, un piccolo gioiello, è, infatti, la stessa del male che colpirà e ucciderà il suo amato Ed, un astrocitoma, e anche un riferimento alla passione che li unisce e li ha fatti incontrare, lo studio delle stelle.

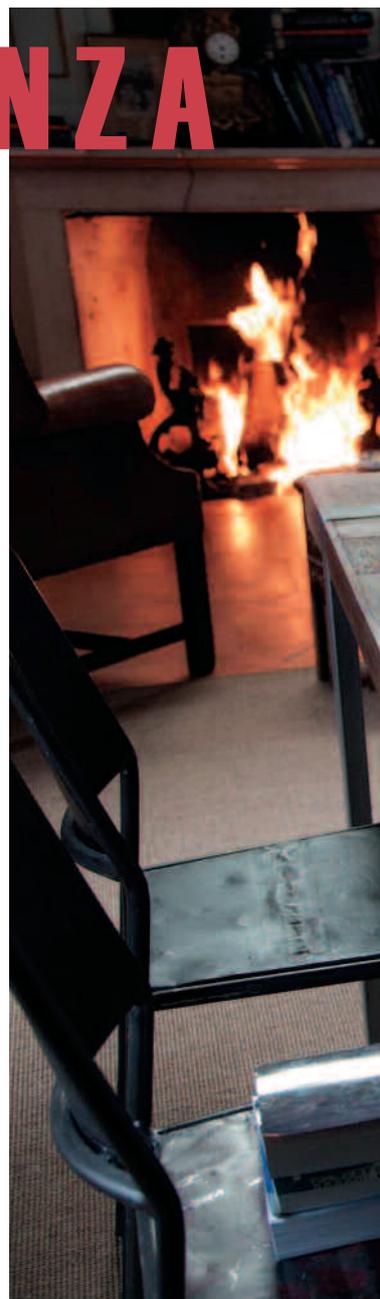
In modo imprevisto e traumatico, durante una lezione all'Università, Amy scopre dalle parole del professore che Ed è da qualche giorno scomparso, dopo avere appena ricevuto sul suo *smartphone* un suo messaggio di saluto. Da quel momento l'amore di Ed per lei continuerà a vivere ed esprimersi nello spazio e nel tempo virtuale dei suoi messaggi telefonici e nei video che le farà regolarmente recapitare, dopo averli accuratamente preparati nei due mesi che hanno preceduto la sua morte e dei quali Amy non sa nulla. Scopriremo che si è servito di una vasta e ramificata rete di aiutanti che fanno capo al suo avvocato e amico d'infanzia, ma per Amy sono una presenza che nutre e prolunga il loro eterno dialogo d'amore: le parole e le immagini che lui le invia sembrano, infatti, sempre contemporanee di tutto ciò che le accade, a volte addirittura lo precedono e lo prevedono.

Per mantenersi agli studi Amy lavora come controfigura nel cinema nelle scene più pericolose e si espone a ogni genere di rischio (Ed per questo l'ha soprannominata *kamikaze*), e in questa sua scelta di vita si annida il segreto che Ed, all'insa-

puta della ragazza, aveva scoperto prima di morire parlando con quella madre alle cui telefonate lei non rispondeva mai. Il padre di Amy è morto in un incidente stradale nella macchina guidata dalla figlia e, dice Ed in uno dei suoi videomessaggi, lei è convinta che sua madre avrebbe preferito che fosse la figlia a morire. All'ascolto di queste parole che la riconducono a quella colpa che non potrà mai abbastanza espiare, Amy crolla disperata e infinitamente arrabbiata decide di comporre quella formula telematica che lui stesso le aveva fornito in caso lei decidesse di interrompere la “corrispondenza”.

Da quel momento, come scossa da un imprevisto *insight*, Amy inizia a rifiutare di esporsi a scene troppo pericolose nei *film* che le propongono e, soprattutto avviene un cambiamento che rovescia i ruoli che finora lei e Ed avevano avuto nei loro incontri virtuali: ora è lei a parlare davanti al suo computer, parla di sé, parla a lui dell'immenso dolore che l'ha travolta per la sua perdita, si confessa davanti a quello schermo vuoto. Lui non la vedrà mai, ma lei sì, forse comincia a potersi vedere ed esprimere, a far scorrere fiumi di lacrime: dice che dalla morte di Ed la sua galassia ha perso il suo centro ed è andata nel vuoto. Si potrebbe pensare che la sua galassia ha perso già da tempo il suo centro, almeno forse da quella tragica morte del padre, e come le stelle morte che sta studiando, continua dalle profondità senza tempo del suo inconscio a inondare di dolore la sua vita attuale, a spingerla e attrarla continuamente verso la morte attraverso le sfide che si è imposta girando scene sempre più pericolose e realistiche.

L'ultima sarà proprio quella in cui dovrà guidare a perdifiato un'auto che sbandando si rovescerà in un burrone con un passeggero accanto; quel passeggero, però, dopo essere stato





scosso disperatamente da lei che per un attimo lo crede morto, si rivelerà un attore vivo e vegeto. Dopo questa riattualizzazione del trauma della perdita del padre, Amy decide di andare a trovare finalmente sua madre e ritroverà quel legame che aveva tentato di spezzare; proverà anche a trovare la formula telematica, già prevista da Ed, per continuare a ricevere i suoi messaggi.

L'ultimo video le mostrerà Ed ormai devastato dalla malattia, che voltato di spalle le dirà ancora una volta il suo amore con parole che questa volta non hanno più nulla da insegnarle, arreso alla caducità della vita e all'incomprensibilità, dice, "dell'infinito e dell'amore". Come un comune mortale, non più il geniale astrofisico che è stato, si abbandona al rimpianto di non averla conosciuta prima per avere più tempo da vivere con lei.

Il film si conclude con la laurea a pieni voti di Amy, con una

tesi dal titolo *Dalle stelle visitatrici alle ipernovae, dialogo con le stelle morte*; attraverso la "corrispondenza" con Ed, lei ha forse scoperto che il tempo infinito che regola lo spazio cosmico e quello interno dell'inconscio e dei suoi moti hanno leggi eterne che sfuggono alle nostre capacità di pensarle e verso le quali siamo sempre perdutoamente attratti. •

Titolo originale: La corrispondenza

Paese di produzione: Italia

Anno: 2016

Regia: Giuseppe Tornatore

Sceneggiatura: Giuseppe Tornatore

Fotografia: Fabio Zamarion

Musiche: Ennio Morricone

Cast: Olga Kurylenko, Jeremy Irons

Francofonia

Una coppia per salvare il Louvre



Pia De Silvestris

Come un *film* può diventare qualcosa d'indefinibile, in una parola: storia o follia? Qualcosa a cui non ci si può sottrarre: Hitler entra in una Parigi deserta e la occupa come se fosse una fantasia onnipotente.

Francofonia non sta in un genere di stereotipo cinematografico, ma spazia liberamente attraverso tutte le arti e si cimenta soprattutto sulla storia dell'umanità che può subire qualsiasi onta dagli stessi uomini.

Il regista russo Aleksandr Sokurov, profeta della memoria nel cinema e nella storia, ci aveva già sorpreso con il suo *Arca russa* (2002) trascinandoci in una spirale vertiginosa attraverso le sale dell'*Ermitage*, culla dell'arte orientale e occidentale, con una straordinaria capacità tecnica, un unico piano sequenza di novantasei minuti.

Sokurov ha creato una trilogia sul potere di alcuni uomini di

sconvolgere la storia dell'umanità: *Moloch* (1999) su Hitler, *Toro* (2000) su Lenin e *Il Sole* (2005) sull'imperatore Hirohito che perde il titolo di essere divino dopo la grave sconfitta del Giappone nella seconda guerra mondiale.

In *Francofonia* Sokurov si sposta verso l'Occidente, nel periodo dell'occupazione nazista della Francia e, nelle fosche vicissitudini di quel periodo, ritrova un episodio di salvezza. Non vediamo la guerra, anche se ne percepiamo l'orrore, ma assistiamo invece alle trattative di una coppia particolare: il Direttore del Louvre Jacques Jaujard e il conte Franziskus Wolff-Metternich della commissione tedesca per la protezione delle opere d'arte in Francia.

Come scrive Goffredo Fofi sull'*Internazionale*, uno dei punti di maggiore concentrazione del *film* è "sul rapporto tra il conservatore del grande Museo e il rappresentante delle truppe di

occupazione, funzionario come il primo e altrettanto convinto del proprio ruolo di rappresentante dello stato e della sua continuità, mentre i politici mutano .. Entrambi hanno un concetto simile dell'arte, della storia e della necessità della conservazione delle opere in una visione più europea che nazionale”.

Due uomini che credono nella trasmissione di un passato che, sebbene continuamente colpito dalle guerre e dal potere, conserva, nonostante tutto, il senso di un'umanità ferita che necessita di ricordare il modo più creativo in cui ha saputo rappresentarsi. Infatti, facendoci entrare nel Louvre, Sokurov riprende una lunga serie di straordinari ritratti che inneggiano alla tensione estetica verso la bellezza nelle sue molteplici declinazioni e contemporaneamente fa correre, per i corridoi del museo parigino, i fantasmi della rivoluzionaria Marianna, che sussurra libertà, uguaglianza, fraternità, facendoci pensare alla fragilità di questi ideali, e di Napoleone, che sceso da uno dei suoi pomposi ritratti, teatralmente elenca i suoi trofei, furti delle opere d'arte di popoli vinti e deprivati della loro creatività.

Ricordiamo, a questo punto, la distinzione che fa Giorgio Agamben in *Il fuoco e il racconto* fra storia e finzione: “L'elemento in cui il mistero dilagava e si perde è la storia. È un fatto su cui sempre di nuovo occorre riflettere, che uno stesso termine designi tanto il decorso cronologico delle vicende umane quanto ciò che la letteratura racconta, Noi possiamo accedere al mistero solo attraverso una storia e tuttavia... la storia è ciò in cui il mistero ha spento o nascosto i suoi fuochi.”.

Francofonia è un film di grande spessore e intelligenza; l'autore fin dall'inizio ricorda l'amata coppia della grande letteratura russa, Tolstoj e Cechov e la loro morte, il bisogno di ricordare, al di là della loro scomparsa terrena, il perpetuo lascito di conoscenza umana che non potremo mai dimenticare, insieme al dolore delle guerre napoleoniche narrate dall'uno, e alla malinconia, alla complicità della sofferenza e

all'eterna ambivalenza umana rivelate da entrambi. Per terminare con il più temibile e distruttivo dei desideri umani, l'onnipotenza, Sokurov scrive e dirige *Faust* (2011) ispirandosi all'opera omonima di Goethe. Per questo film bellissimo il grande regista è premiato con il Leone d'oro dalla giuria della sessantottesima Mostra del Cinema di Venezia. L'uomo più potente della leggenda che si allea con il demonio per possedere anche le aspirazioni del passato diventa il quarto della tetralogia negativa.

La coppia dei due funzionari riuscirà a salvare i sogni degli uomini, la gioia che produce la bellezza e la malvagità sublimata che possono nascondersi nell'arte. Tutti quei capolavori saranno trasportati dal Louvre nei castelli di Francia, dove si salveranno dalle bombe della guerra. •

Titolo originale: *Le Louvre sous l'Occupation*

Anno: 2015

Paese di produzione: Francia, Germania

Regia: Aleksander Sokurov

Sceneggiatura: Aleksander Sokurov

Fotografia: Bruno Delbonnel

Cast: Louis-Do de Lencquesaing, Benjamin Utzerath, Vincent Nemeth





**DIALOGO CON
CRISTINA COMENCINI**

**Alla ricerca di una nuova identità femminile
Incontrarsi e amarsi nella parità**

Bianco e nero, 2008

Barbara Massimilla

Cristina Comencini, regista, sceneggiatrice, scrittrice, quanto è centrale il tema della coppia nella tua ricerca artistica?

Direi molto. Ho un grande interesse per l'evoluzione che ha avuto il rapporto tra l'uomo e la donna, per il loro modo totalmente cambiato di guardarsi e di amarsi. La nostra generazione è fortunata a essere testimone di questa trasformazione. La relazione tra i partner rappresenta uno specchio della società contemporanea, è alla base della famiglia e della genitorialità. Ho registrato sulla pelle il cambiamento della coppia osservando e riflettendo sul periodo dell'infanzia nella mia famiglia d'origine e sul mutare del mondo relazionale nelle famiglie che in seguito abbiamo costruito.

Sono attratta dall'analizzare le contraddizioni che hanno reso molto problematica la figura dell'uomo nell'immaginario femminile e viceversa – dalla ricerca di un nuovo mondo, cosa significhi oggi per uomini e donne incontrarsi e amarsi nella parità. Il rapporto di coppia funzionava in passato su una differenza sociale reale, sulla subalternità delle donne, l'asimmetria non è scomparsa, ci vorrà ancora del tempo, ma intanto questo desiderio di esistenza piena è affiorato nelle coscienze di noi donne e delle nostre figlie. La consapevolezza di valere. Come donne, ci sentiamo critiche verso i modelli di rapporto precedenti, basti pensare alla sessualità, al modo di coesistere, di essere fedeli, di tradirsi. Tutte parti che sono state oggetto di trasformazione. Non abbiamo più una rete sotto di noi, quell'impalcatura rigida che è stata sempre uguale per millenni e che determinava il nostro

modo di essere. Ogni donna tenderebbe a ripetere ciò che ha appreso dalle precedenti generazioni e a fissarsi su comportamenti antichi. Il modo di vedersi e desiderarsi dell'uomo e della donna ricalca un'eredità preesistente che affonda le sue radici nel tempo. Non ci si modifica facilmente. È come se ci fosse una discrasia continua: l'incapacità di amarsi alla pari e di desiderarsi ancor più alla pari. Nel mio lavoro teatrale, ora anche *film*, *La scena*, una delle due protagoniste, una donna adulta, insegna al ragazzo come gestire la relazione con la sua fidanzata. Gli spiega che deve ascoltarla, farla parlare, rispettarla e volerle bene, infine prenderla sessualmente, per compiere quel viaggio che va dall'oggi all'età della pietra. È come se in questo transito fossimo modernissimi ma anche antichissimi, per cui il rapporto di coppia è diventato complicato, ma nonostante tutto molto più interessante perché non è più uniforme e rigido nel gioco tra le parti.

Un desiderio di parità che le donne stanno ascoltando e imparando a realizzare. A me sembra che molti dei tuoi personaggi femminili cerchino l'amore profondo, anche oltre la famiglia. Possono tornare sui loro passi ma sempre per rifecondare il rapporto. Come se si risvegliassero, cercano la libertà, piuttosto che rassegnarsi e appiattirsi si sentono attratte e trasportate dal sentimento.

Penso che le donne lavorino enormemente su loro stesse, sono in piena scoperta della libertà, ma in questo risveglio appurano che l'uomo non sta più accanto a loro. Il proble-



Due partite, 2009



Due partite, 2009

ma della nostra generazione, con alcune eccezioni, è che la maggioranza delle donne patisce una grande solitudine. Pensando ai giovani maschi, non stanno più al passo delle ragazze, è come se avessero perso un modello di riferimento. Nel libro *Lucy* racconto questa mutazione antropologica che riguarda la differenza di genere, basti pensare alla crisi della natalità, il dato di fatto che non si fanno più bambini.

La donna pensando alla sua crescita rischia di non avere più al suo fianco un compagno?

Negli anni '70, le donne arrivavano a pensare che l'uomo non fosse necessario al loro sviluppo. Oggi si è consapevoli che il sesso maschile ha subito la rivoluzione femminista. A Salina durante la presentazione del libro *La scena* uno dei fratelli Taviani mi disse che gli uomini sono stati la parte passiva di questa rivoluzione, è necessario che diventino attivi. Affermava che ho un'impostazione ecumenica perché ritengo che si possa fare tutto. Mentre lui sosteneva che ogni rivoluzione è bagnata di sangue. Certamente amarsi nella differenza e nella parità è ancora molto difficile. Oltre il fenomeno superficiale che la donna tende a mascolinizarsi e l'uomo a femminilizzarsi, ma è una pseudo soluzione, siamo ancora alla ricerca di un nuovo mondo.

Non ho mai potuto immaginare un racconto solo al femminile. Anche in *Due partite* le protagoniste parlano sempre di uomini. Per me il rapporto tra uomini e donne attraverso la lente delle differenze è la cosa più eccitante della vita.

È come orchestrare la congiunzione degli opposti, direbbe Jung, la *coniunctio oppositorum* e le nozze divine...

Certamente è una realtà meravigliosa. La nostra specie nasce da questo incontro. È scontato che si sono definiti dei

ruoli che hanno canalizzato ciascuna specificità, ora che è in atto un processo d'ibridazione dei ruoli come si procede? In fondo *Lucy* l'ho scritto per questo. Quale strada intraprendere? Possiamo continuare a desiderarci, anche se nessuno dei due è subalterno all'altro? Personalmente sono ottimista.

Una relazione dunque in cui non domina una volontà di potenza sull'altro.

La volontà di potenza è connessa al desiderio fisico, alla potenza virile dell'atto sessuale, ma l'uomo dovrebbe anche aprirsi alle modalità sessuali del femminile.

Credi sia possibile incontrarsi su un registro nuovo dove una donna più libera e un uomo più attento superino la violenza del maschile e la passiva recettività del femminile?

Non penso sia impossibile, ma non credo che sia ancora accettabile per la maggior parte degli uomini e delle donne. Ritrovare ad esempio nel sesso la dimensione del gioco. Sarebbe importante che si passi a un'idea di energia e di natura nella sfera sessuale. Si tratta di registrare, comprendere, regolare questa spinta vitale nella contemporaneità. Non ho ricette, il fatto di raccontare a mio avviso rappresenta in qualche modo già una soluzione. Mettere in scena un modello di esistenze tocca l'altro, che si vede rappresentato. Una triste ricaduta della complessità attuale del rapporto uomo-donna è che i bambini si generano di meno. In tal senso le donne hanno proprio buttato il bambino con l'acqua sporca.

In effetti, anche nella stanza dell'analisi incontriamo donne che temono la maternità. Arrivano alla soglia dei

quaranta anni ancora indecise, mentre gli uomini vivono depressivamente il fatto di procreare.

Sia gli psicoanalisti che gli scrittori analizzano casi individuali e da questi estraggono delle configurazioni più generali. Mettere al mondo un figlio dovrebbe essere un valore filosofico, fisico e mentale, solo la psicoanalisi affronta la generatività in modo profondo. Nessuno nella società ne parla come di una impresa. Se dei genitori hanno fatto quattro figli hanno realizzato un'impresa fantastica! È come se noi donne avessimo oscurato il valore della maternità per portarci al pari degli uomini.

Forse la donna equivoca in modo paradossale la maternità come l'ennesimo dominio sul suo corpo. Come se si sentisse usata per il fatto di essere il corpo in cui nasce la vita. Una degenerazione del sentimento che nutre la maternità fisica e interiore...

Si è deformato il senso della maternità. La società dovrebbe preservare la libertà di due soggettività, maschile e femminile, essere garante della relazione tra queste due individualità. Si è diversi ma entrambi liberi e con gli stessi diritti. Nel fare un bimbo devi avere la sensazione che ha un'importanza capitale condivisa e una rete di sostegno intorno. Che ha lo stesso valore che uscire da casa ogni mattina per andare a lavorare, ma questo chi lo pensa? Abbiamo uno Stato che non si è adeguato. Le donne che entrano nella società vi entrano con il loro corpo, con la loro vita, storia passata, maternità, tutto il loro irrinunciabile bagaglio. Esiste veramente questo spazio per loro? Per questo Taviani parlava di una rivoluzione che farà sgorgare del sangue... Spero in una rivoluzione lenta, interiore, che avvenga in tutto il mondo occidentale, almeno, perché l'altro mondo naviga in acque diverse.

Matrimoni, 1998



Qual è il lavoro sulla coppia cui sei più legata?

Sicuramente *Due partite* a teatro, la coppia analizzata nelle due generazioni, perché emergeva in modo eclatante il cambiamento. Anche il film *Matrimoni* dove emerge l'equilibrio della protagonista che prepara da sola la cena natalizia. Scopre d'improvviso che la vita che ha cercato di tenere unita non le interessa più. Sale su un treno e se ne va. Lo fa per recuperare una libertà e superare quello stereotipo femminile del controllo: il difetto di non lasciar mai andare le cose e di sorreggere tutto sulle proprie spalle. Un gesto che mette in crisi tutta la sua famiglia e fa emergere contraddizioni a catena. Il cerchio di commedia alla Feydeau finisce con il ritrovarsi della coppia, lasciano la famiglia al Natale successivo andando via solo loro due.

E il tradimento nella coppia?

Bianco e Nero dove la prova più autentica del superamento, non della diversità, ma dell'incontro con l'altro da te è il fatto di innamorartene. *Il più bel giorno della mia vita* descrive la complessità del tradire nella coppia: il desiderio che si scontra con il dolore che arrechi. Si possono desiderare anche due persone nello stesso tempo, una contraddizione rispetto al concetto di fedeltà che pratichiamo. La protagonista desidera un altro uomo ma è legata anche al desiderio che suscita nel marito. Ho cercato nel film di descrivere l'elaborazione del processo sia nell'uomo, sia nella donna. Virna Lisi che interpreta la madre della protagonista confessa alla figlia di non aver mai provato piacere con il marito, dice: "Non sapevo che un uomo e una donna potessero perdersi fino in fondo senza vergogna". Da quanto tempo si dedica attenzione all'origine del piacere femminile? Anche nella psicoanalisi com'era percepita la sessualità femminile? Le teorizzazioni a proposito sono relativamente recenti.

Sei riuscita a dare dignità al desiderio femminile descrivendo la parte bella e sana del desiderio che non è solo sessuale ma una configurazione più ampia circoscritta dagli affetti.

Stiamo cercando di districare questo desiderio femminile dalla sessualità maschile, provando a liberarlo, a estrarlo, come fosse veramente la costola di Adamo. Lo stiamo sperimentando, è un *work in progress*. Fermo restando che non può esserci un'identità femminile libera se non si accompagna a una nuova identità maschile. •

Intervista a Maria Paiato

Oltre la coppia: due donne che ballano



Due donne che ballano - Teatro India Roma, foto Marina Alessi

Lori Falcolini

Pluripremiata attrice di teatro e di cinema, Maria Paiato è una delle più intense e raffinate interpreti nel panorama artistico italiano. È stata diretta da Luca Ronconi, Antonio Calende, Maurizio Scaparro, Francesca Comencini, Carlo Mazzacurati, Silvio Soldini e tanti altri registi. L'intervista si svolge in occasione di *Due donne che ballano*, il suo ultimo lavoro teatrale.

Maria Paiato interpreta un'anziana che colleziona fumetti per sentirsi viva; Arianna Scommegna è un'insegnante, lavoratrice domestica a tempo perso: due personaggi ai bordi della vita che "ballano", un rapporto non voluto, imposto dall'essere vecchia, l'una e badante, l'altra. Sono due donne senza nome, prive di qualcosa che veramente le definisca se non le perdite e quest'ultima danza ritmata da allontanamenti, avvicinamenti, scontri, incontri.

Perché hai deciso d'interpretare questo testo del drammaturgo catalano, Josep M. Benet I Jornet?

È stata Veronica Cruciani a farmi conoscere questo testo tre anni fa; io non conoscevo l'autore e mi è piaciuto immediatamente il suo linguaggio, molto secco, senza fronzoli, diretto, e questo mio personaggio con la rabbia addosso però accompagnata sempre dall'ironia tagliente di una persona intelligente. L'unica cosa che mi ha creato perplessità, in lettura, è stata l'età del personaggio. Io non ho problemi a fare le persone anziane ma, essendo il testo legato a una verità, temevo che potesse essere smentita dalla mia età. A Veronica, però, non interessava la riproposizione di un'età vera bensì la relazione che si crea tra due persone, due anime; e così mi sono tenuta libera. Devo dire che Veronica è stata brava a scovare un testo



con un potenziale forte che offre alle attrici una materia bella su cui divertirsi ed è costruito proprio bene. E non manca nulla! C'è il momento drammatico, quello tenero, quello rabbioso e per tutte e due c'è un ventaglio di possibilità notevole.

Che cosa ha apportato una donna - Veronica Cruciani - al testo scritto da un uomo?

Ci si dimentica che questo testo è scritto da un uomo perché Josep M. Benet I Jornet fa fare agli uomini una figura non proprio brillante, li tratta con molta severità, guarda il suo sesso con critica; lo sento un testo onesto e non ho la sensazione di una scrittura furba. Mi capita delle volte di sentire in una scrittura la furbizia e questo mi fa molto arrabbiare. Se un drammaturgo è bravo, scrive bene e sa costruire, nutrire i suoi personaggi, renderli veramente nel loro senso, non c'è differenza.

Come sei entrata in questo personaggio?

Capita con dei testi e dei personaggi scritti bene, che non sia così difficile per un attore con un immaginario sufficientemente nutrito, un'esperienza, una musicalità, arrivare abbastanza naturalmente a un modo di muoversi. Parlo d'immaginario perché muoversi, guardare in un certo modo penso che sia (ride) un'attitudine dell'anima. Io mi rendo conto che quando faccio questo personaggio ho molto di



Due donne che ballano - Teatro India Roma, foto Marina Alessi



Medea - Teatro Eliseo Roma

mia madre, anche delle altre anziane, però mia madre è mia madre: il nostro rapporto, lo stare così in simbiosi una dentro l'altra. Questo personaggio non mi ha creato delle difficoltà, semmai ho cercato - avevo naturalmente poi l'occhio esterno di Veronica - di non fare troppo, di non eccedere.

La tua recitazione sembra quasi “scarnificata” da una gestualità ridotta all'essenziale.

Quando noi attori lavoriamo, asciugare il corpo è quasi una regola. All'inizio, se hai un problema d'insicurezza sulla memoria del testo e alcuni passaggi non sono proprio digeriti bene, vai con vigore laddove non sei supportata da un pensiero chiarificato bene. Con il passare del tempo, la gestualità diventa quella che serve e proprio perché è quella che serve è ancora più incisiva. È una conquista che avviene non soltanto nelle prove ma di replica in replica. Abbiamo avuto la fortuna di sospendere le prove a luglio e quando poi ci siamo ritrovate a novembre - in tre mesi, la vita sposta, cambia - guardi il lavoro con una mente differente.

Mi sembra che la danza relazionale – come la definisce Salvador Minuchin- di questa coppia avvenga soprattutto attraverso la fisicità.

È vero, la danza è l'anima del testo. È nella scrittura, in questo *match* che di quadro in quadro ha un suo ritmo, un suo andamento, e nel relazionarsi delle due donne, nel loro allontanarsi, avvicinarsi, toccarsi. All'inizio ci sono soltanto accenni - un toccarsi ritratto, timido - e a mano a mano un conquistare confidenza, fiducia nell'altro. È bello che la danza sia così carica di significati, di metafore. Credo che vi abbiamo portato in luce tutte le sue possibilità.

Il tuo personaggio è ruvido, scontroso, ironico ma soprattutto bisognoso di amore.

Di questo mio personaggio si sa poco: di cosa è accaduto con i figli, del rapporto con il marito, del senso di clausura che lei ha patito e da cui è uscita dopo la morte del marito per cercare i giornalini. Viene fuori, però, la sua vitalità, il bisogno di stare con gli altri e non credo che sia solo perché è vecchia o perché, a forza di stare da sola a casa, ha voglia di parlare. Lei ha proprio questa qualità, quasi bambina, e, infatti, parla spesso della sua infanzia, di quell'unico momento bello della sua vita che si è cristallizzato con quello stesso spirito, con la stessa freschezza. Ultimamente in scena, durante alcune litigate con Arianna (Scommegna) la guardo, sorrido, strizzo gli occhi per sfidarla a capirmi. Mi piace quest'agone perché attinge da questo suo essere bambina poco ascoltata, poco amata. Io me la sono raccontata così.

Parliamo del finale. Il suicidio mi è sembrato in qualche modo è liberatorio. Mi ha fatto pensare al finale indimenticabile di *Thelma e Louise* (Ridley Scott).

Sì, la morte è espressa con una vitalità incredibile: ridono, ballano, aspettano la morte con gioia, come se fosse l'unico atto della loro vita che decidono per se stesse. La morte vitale, sembra proprio il massimo del contrasto eppure io credo che anche nella vita possa capitare di accogliere la morte con felicità. Questo finale, all'inizio, mi ha creato perplessità; mi sembrava artificioso. Divide anche il pubblico; ci sono quelli che dicono: perché non approfittare di questo incontro così riuscito? Le due donne potrebbero decidere di andare a vivere insieme e poi il tempo guarisce le cose e la giovane potrebbe predisporre ad accogliere un nuovo amore, un nuovo figlio. Altri invece sono per l'autodeterminazione fino alla fine. Io non so come posizionarmi, però lo trovo molto poetico.

Questo lavoro racconta, oltre il dramma esistenziale

delle due donne, l'incontro-scontro fra le generazioni, lo sgretolamento della famiglia, l'incomunicabilità di coppia.

Sì, assolutamente. Il pubblico applaude perché chiunque è toccato da qualche cosa. Questo testo parla proprio della vita di oggi. Il personaggio di Arianna riguarda la violenza sulle donne, quindi anche sui bambini, la violenza chiusa nelle famiglie, segreta ma così tremenda da far parlare di sé solamente quando il morto c'è scappato. La violenza riguarda anche il mio personaggio ma in un modo più subdolo, più continuato nel tempo, detta per accenni "mio marito mi chiamava sempre stupida". Quante coppie ci sono in cui le donne imparano nel loro rapporto con il marito a essere "niente", a non avere più fiducia di se stesse, dei loro pensieri, delle loro possibili decisioni.

La ribellione per una donna significa per forza solitudine?

Mi sembra di sì, che la solitudine sia, ancora oggi, il prezzo da pagare quando la ribellione va a toccare certi ruoli, certi sistemi. Le donne si sono fatte sentire, nell'iniziale big bang, in modi - a vederli adesso - non sempre opportuni; però all'epoca erano necessari, non potevano che essere così dopo secoli di oppressione: un gesto dirompente anche in maniera sgangherata. Adesso si stanno capendo meglio delle cose, però lo scontro con il mondo maschile e con il potere - la Chiesa, la politica - non passa. È difficile togliere veli, spaccare muri.

La ribellione nelle diverse sfaccettature mi sembra un filo conduttore che lega un po' tutti i tuoi personaggi femminili e li rende vivi.

Sì, è vero, ho fatto sempre dei personaggi che non riescono ad accettare la loro condizione - *Anna Cappelli*, *Erodiade*, *Maria Zanella*, *Medea* - e proprio perché si ribellano, sono ancora vivi, pieni di bisogni e voglie da soddisfare. Sai, la scrittura teatrale, quando si attiva, si mette al servizio di certe urgenze, va a indagare là dove qualcosa ribolle. La ribellione è un argomento che teatralmente funziona, in tutti gli ambiti: amore, famiglia, lavoro, potere. Mi piacerebbe, però, fare un personaggio laido, schifoso, che impaurisce perché non ha più niente dentro ed è fortissimo proprio perché niente lo scalfisce, lo tocca, lo turba. Perché credo che questa sia la cosa che

mi fa più paura, oggi, nel nostro momento storico. Ci sono persone con cui tu senti che non è possibile arrivare da nessuna parte, che hanno sul viso una maschera che non ha più alcuna espressione, come i pupazzi. Mi ricordo che, in un'edizione di RomaEuropaFestival di tanti anni fa, gli attori del gruppo La Fura dels Baus - in *Hamletmaschine* di Heiner Müller - tiravano fuori dei pupazzi grigi, senza espressione. Io non ho mai avuto paura come quella volta. Questo tipo di personaggio mi piacerebbe indagare. Una scrittura così: fredda, implacabile, glaciale. Anche con *Medea* mi sarebbe piaciuto; anche perché Pierpaolo Sepe l'ha ambientata in un oggi degradato, la fabbrica abbandonata. Non è avvenuto; forse, la scrittura di Seneca è troppo difficile. Non è stato facile affrontare quel momento.

Tra i tuoi ultimi film, mi ha colpito *Io sono l'amore* di Luca Guadagnino. Il tuo personaggio -quello della governante- mi sembra l'unico capace di amore.

Anche questo è un personaggio di cui si sa poco, però si possono intuire delle cose: l'umanità, la tenerezza, l'attenzione agli affetti. Luca è un regista che stimo molto, insieme a Garrone e Sorrentino; sono registi giovani che riescono a fare del cinema italiano qualche cosa che ha un respiro più ampio, anche internazionale. Luca s'impuntò sul fatto che questo personaggio avesse una cadenza nel modo di parlare, non dialettale perché è una donna di un certo tipo che supponiamo abbia anche una laurea; una "musica", per darle l'umanità di una persona agganciata ancora ai valori. In quella famiglia, invece, è tutto asettico, svilito e la stessa protagonista (Tilda Swinton) alla fine non può più tradire se stessa e succede quel che succede.

Come hai deciso di diventare attrice?

Non so, ci penso tante volte; non sognavo di fare l'attrice da bambina, sono approdata a diciotto anni. Credo che una spinta sia stata che lavoravo con mio padre come ragioniera; lui era troppo severo, davvero troppo esigente. Gli ho detto che volevo provare a fare la scuola di teatro e che se non fosse andata avrei cercato lavoro altrove. Mia madre che era una donna meravigliosa mi ha sostenuto e anche mio padre. Chissà, forse la sua severità mi ha portata sulla strada giusta. •



Io sono l'amore - Luca Guadagnino, 2009

Festival di Roma

Social Dreaming su *Angry Indian Goddesses*



Domenico A. Nesci, Tommaso A. Polisenò

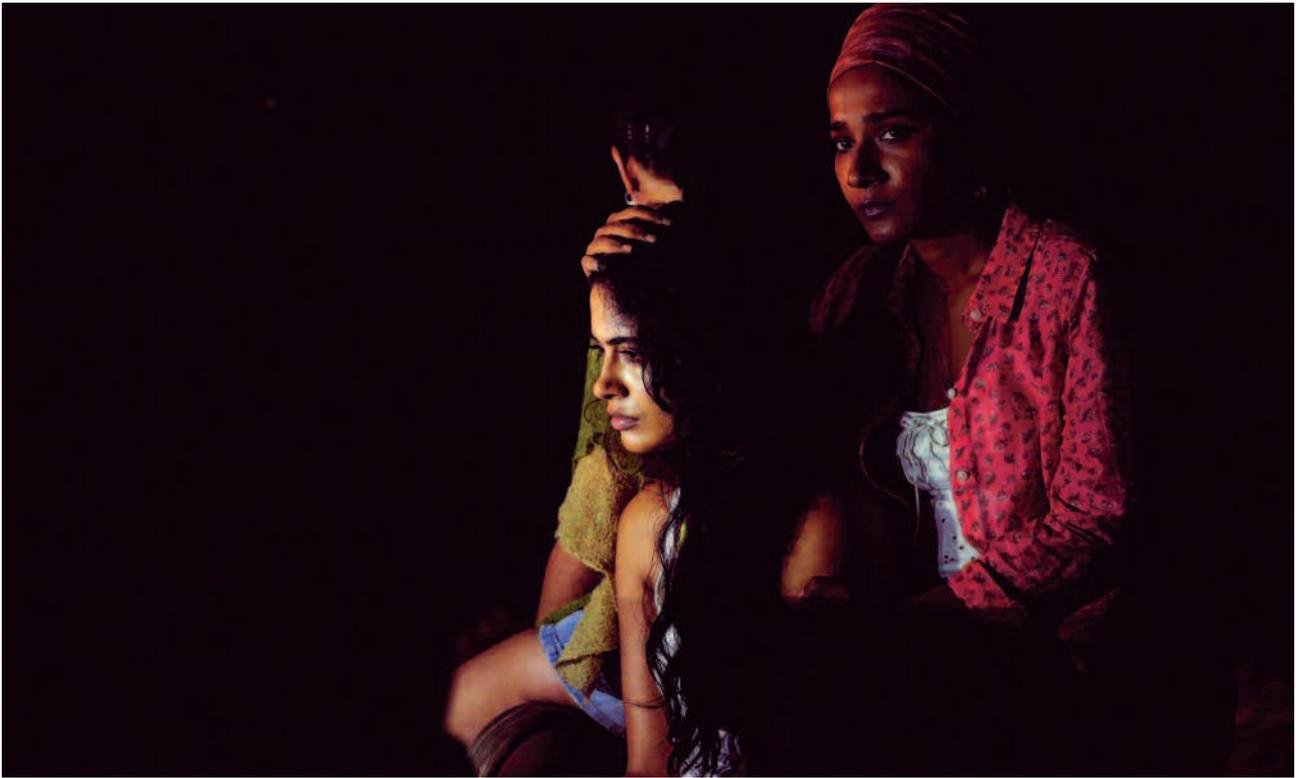
in collaborazione con

Luisa Cerqua, Gianni Garko, Valeria Colasanti, Simonetta Averna,
Doriana Celestino, Cecilia Galligani, Manuela Gamba, Dario Maggipinto,
Gabiella Papalia, Giulia Radi, Andrea Rossetti, Roberto Zucchini.

Workshop Cinema e Sogni

Del *workshop* Cinema e Sogni si è già scritto su Eidos (Marzo 2012) mettendone in risalto le caratteristiche: un gruppo si riunisce per vedere un *film*, sognarlo e condividere i sogni la mattina dopo. La tecnica è simile al *Social Dreaming* di Gordon Lawrence, ma nella nostra versione è il *film* a fare da matrice ai sogni che la amplificano. Un altro uso del *workshop* sta nell'esplorare i temi inconsci di un *film* di successo per produrne di

nuovi, partendo da quelli rivelati nei sogni di un gruppo di psicologi e *film makers*. L'occasione è stata fornita dalla Festa del Cinema di Roma, grazie alla collaborazione degli organizzatori, dei produttori¹ di "*Angry Indian Goddesses*" e di Eidos. Il *film* vincitore è stato proiettato agli allievi della Scuola Internazionale di Psicoterapia nel Setting Istituzionale (SIPSI). Nella sintesi del *workshop* potete seguire il lavoro di amplificazione tematica della matrice del *film*.



Trama del *film*

Frieda riunisce le sue amiche, donne di talento, nella sua casa in India. Sono persone determinate a difendere i propri diritti da una cultura maschilista che le penalizza e tollera la violenza sessuale. Sono loro le dee indiane arrabbiate! Dopo l'apparizione dei personaggi di una colf, della figlioletta di una delle amiche e di una donna anziana decrepita ma vitale, scopriamo che si celebrerà un matrimonio *gay*. La bimba intanto rivela un talento per la fotografia, usando il cellulare. Nella notte Joanna, offesa dallo sfottò delle amiche sul suo accento inglese, si allontana. È trovata sulla spiaggia, violentata e uccisa. Le foto scattate dalla bimba portano a riconoscere i cinque stupratori che saranno subito uccisi, per vendetta a colpi di pistola. In chiesa, durante il funerale di Joanna i poliziotti circondano i presenti e l'ufficiale intima dall'altare: "Chi è responsabile dei cinque morti, si alzi!" Una ad una si alzano tutte le amiche, poi un uomo con una bimba in braccio, infine tutti sono in piedi compresa la bimba fotografa.

Sintesi del *workshop*

SOGNO1 (il gruppo delle madri): Sto in un grande salone di parrucchieri, per circa quattro giorni, a fare non so bene che, tutti fanno di tutto; faccio amicizia con altre donne. Il proprietario è un uomo cinese, capelli verdi, un verde brillantissimo. Entriamo in una grandissima stanza super moderna, bianca e verde, dove sarei ritornata a prendere qualcosa, esco dal negozio e incontro un gruppo di persone e studentesse, mi dicono che bisogna superare un esame molto facile e si usa il cellulare per mandare tutto via *email*.

SOGNO2 (la depressione *post-partum*): Sto in una sorta di ruota panoramica con tutti gli abitanti di un paesino, tipo montagne russe, c'è una donna. Ha il camice bianco come quello dei manicomi, gli occhi tristi. Si butta giù e muore. La montagna russa si ferma e diventa una scala a chiocciola, dove tutti sono appesi a delle sbarre. La scala inizia a scendere. Arrivato giù, sotto terra, c'è una sorta di cantina, devo continuare a far scendere la scala, ma si spezza un filo, allora facciamo uscire da un piccolo tronco cavo tutti gli abitanti del paese. La donna col camice soffre di depressione *post-partum*.

SOGNO3 (la sessualità pericolosa): Sono in macchina col mio ragazzo e nel cielo volano tantissime oche, cerco di afferrarle, vorrei prenderne una e portarmela in macchina, darle da mangiare, ma l'oca scende in picchiata, mi colpisce al collo e mi uccide.

SOGNO4 (la bambina sacra, il vero e il falso, la sessualità pericolosa, il buio): Ho sognato che c'era una setta di uomini di pelle scura, come gli indiani del *film*. Questi vogliono rapire una bambina, ritenuta una divinità. Si fingono buoni per avvicinarsi, ma la bambina sputa loro in faccia, nel sogno quel gesto era una specie di benedizione. Cambia scena, è notte, vedo le strade di una città e una donna con una pelliccia scura che cammina sola. Nonostante la città deserta e i vicoli bui, è la donna, l'elemento pericoloso. Penso al *film La Donna Pantera*.

CONDUTTORE A: Dalla sequenza di questi sogni emerge qualcosa che ripercorre l'intero *film*. **SOGNO1** Si parte da una situazione eccitante, una festa prolungata tra donne chiuse insieme tanto tempo. **SOGNO2** Poi negli

altri sogni si parla di ombre, del falso, di un mondo pieno di pericoli cui sfuggire... SOGNO4 fino a quando compare nei sogni l'intuizione che la vera divinità del *film* possa essere la bambina che "sputa" in faccia la verità. È lei che fotografando gli assassini darà l'avvio alle vendette.

PRIMA ASSOCIAZIONE: Un partecipante cita il romanzo *Cecità* di Saramago.

CONDUTTORE A: Nel *film* molte cose succedono al buio.

ASSOCIAZIONE: violenza sessuale, *film The Last House on the Left*

Commento: In questo *film* indiano non c'è la figura maschile, un padre... predomina il materno, l'affettività che circola è omoerotica, il maschio è presente come predatore pericoloso, incapace di entrare affettivamente nel gioco delle relazioni amorose. Le donne si raccolgono tra loro rispecchiandosi. Molte cose accadono al buio, cioè fuori della pensabilità.

CONDUTTORE A: L'oca del sogno evoca un aspetto maschile aggressivo. Un uomo che sfugge alla relazione.

Associazione: ai *film Carol e The Danish Girl*.

CONDUTTORE A: I *film* citati esplorano l'amore omosessuale femminile. C'è poi una vostra associazione tra sessualità e tecnologia, all'utero artificiale, dunque alla scissione di affettività e sessualità; il *trend* è cancellare le differenze sessuali e di genere, non vissute positivamente.

CONDUTTORE B: Il padre con la bambina in braccio,

che in chiesa si alza in piedi, è il primo "estraneo" che vediamo nel gruppo delle madri, delle donne, è il primo uomo che afferma la sua presenza paterna, ha la bambina in braccio e si offre quale corresponsabile della violenza omicida. Dà l'esempio e fa da leader agli altri: uomini, donne, anziani, giovani e alla bambina, per cui si dichiarano tutti assassini, alzandosi in piedi (nel *film* recitato in inglese *to, rise* = non solo alzarsi, ma sorgere) perché nessuno sia incolpato.

ASSOCIAZIONE: (La dea Kali) Nel *film* ho sentito un potere femminile enorme. C'è un gruppo di donne bellissime e *sexy*, è questo potere che prende in mano la vendetta. Le angosce, il dolore in genere, sono curate da terapie o fedi religiose. Quelle donne invece curano il proprio trauma diventando la dea Kali, che ha molte mani: loro sono molte e uccidono, non si rivolgono allo Stato, alla Legge, o all'uomo. Che donne sono le madri dei violentatori assassini? Sono forse rappresentate dalla femminilità rattrappita della vecchiaia?

Dopo un intervallo, il *workshop* si riapre con un sogno sull'ascolto, sul maschile e sul femminile, c'è un'associazione alle donne svedesi che sputano in strada come gli uomini, un'altra a uno spettacolo teatrale con un'ermafrodita, infine si evidenzia un lapsus collettivo sul titolo del *film*. Molti presenti avevano confuso la parola *Goddesse* con *Good, goodness*: bontà, dunque qualcosa di buono nel *film*.

CONDUTTORE A: Cosa c'è di buono allora? Penso sia il "gruppo dei padri", forse rimosso, forse in ombra, rap-





presentato nel *film* dalle figure maschili in divisa che entrano in chiesa alla ricerca del colpevole e della verità sull'accaduto. Il capitano dall'altare chiama i presenti al confronto con la legge "del padre", finora assente. All'inizio il femminile trionfa, domina la contrapposizione violenta tra maschile e femminile, poi nel dramma la situazione capovolge la colpa nell'assunzione di responsabilità. Quando la violenza trionfa, tutti ne sono responsabili. La violenza avviene al "buio", l'agito prevale sul pensato. Forse troviamo il "buono" del *film* nelle metafore con cui si rappresenta il "nascosto", la bambina col suo cellulare porta alla luce il non visto. In questa prospettiva il padre che si alza con la figlia in braccio, può rappresentare il ricostituirsi di una relazione di complementarità uomo/donna, assente fino a quel momento nel *film*.

COMMENTO: Il poliziotto sembra rappresentare un richiamo alla responsabilità, cosa diversa dalla colpa. I presenti, alzandosi in piedi, è come se dicessero: quando prevale la violenza nessuno è innocente, senza responsabilità. Il *film* si chiude con un invito ad assumersi e condividere la responsabilità della violenza.

COMMENTO: Nel *film* si passa da Kalì a Cristo, dalla dea femminile al Dio Padre...ci sono Indù in una chiesa Cristiana. Anche la ragazza che muore è metà indù e metà inglese. Coesistenza di due culture.

CONDUTTORE A: La vittima è un'indiana inglese, ibrido di due culture, come il suo accento sottolinea. In una condizione di fragilità identitaria si è più esposti alla violenza. L'integrazione di aspetti identitari contrapposti

non è facile e a volte esita nella scissione. Il *film* termina in una chiesa cattolica attiva in terra indiana, un luogo di speranza in cui i protagonisti del *film* possono vivere e celebrare insieme, pur nelle differenze, la perdita e il lutto. È in quell'esperienza che i protagonisti si ritrovano. Allora è nella rappresentazione di questa possibilità che c'è del buono? Cioè nella speranza che sia possibile una "ibridazione" culturale? Che, nonostante la violenza, sia sempre possibile rifondare uno spazio per recuperare ciò che accomuna in modo affettivamente creativo, piuttosto che distruggersi? •

Titolo originale: Angry Indian Goddesses

Anno: 2015

Paese di produzione: India

Regia: Pan Nalin

Sceneggiatura: Arsala Qureischi, Dilip Shankar

Fotografia: Swapnil Suhas Sonawane

Musiche: Cyril Morin

Cast: Sandhya Mridul; Tannishtha Chatterjee; Sarah-Jane Dias; Anushka Manchanda; Amrit Maghera; Rajshri Deshpande

¹ Si ringraziano: Piera Detassis, Presidente della Fondazione Cinema per Roma, Antonio Monda, Direttore Artistico della Festa del Cinema di Roma, Alessandra Fontemaggi, Responsabile dell'Ufficio Cinema della Fondazione, Marta Giovannini Ufficio Cinema della Fondazione, Stefania Marino Responsabile Ufficio Marketing. La Produzione Monglermedia

ENZO ASSENZA

Per un itinerario artistico nel centenario della nascita

Massimo Guastella

Il centenario della nascita di Enzo Assenza, ricorrenza celebrata lo scorso 11 settembre a Modica sua città, sollecita a riconsiderare l'itinerario professionale e il valore della sua opera. A un quarto di secolo dalla scomparsa, avvenuta nella capitale, sua seconda patria, abbiamo la giusta distanza storica da non poter più rinviare il riordino della sua produzione plastica e, non di meno, quella pittorica e grafica che la integrano. Con questo pur breve contributo s'intende incoraggiare l'inserimento dello scultore siciliano nel dibattito artistico italiano dagli anni Trenta e sino all'Ottanta del '900.

Mi sia concesso esordire indicando un particolare assai inconsueto per un'ottica storico - critica dei fatti dell'arte, ovvero i ricordi che riaffiorano, sovente quando mi confronto con i lavori dell'artista siciliano. Il sottoscritto ha avuto, inconsapevolmente, negli occhi per giorni, mesi e anni, immagini prevalentemente aneddotiche di Enzo Assenza, fis-



Enzo Assenza - Modica, 1915-1981

sate nella memoria di bambino e di adolescente: due opere in ceramica realizzate, nel 1962, per la scuola elementare Crudomonte e per la media Giulio Cesare di Brindisi, che frequentavo dal 1965 al 1973.

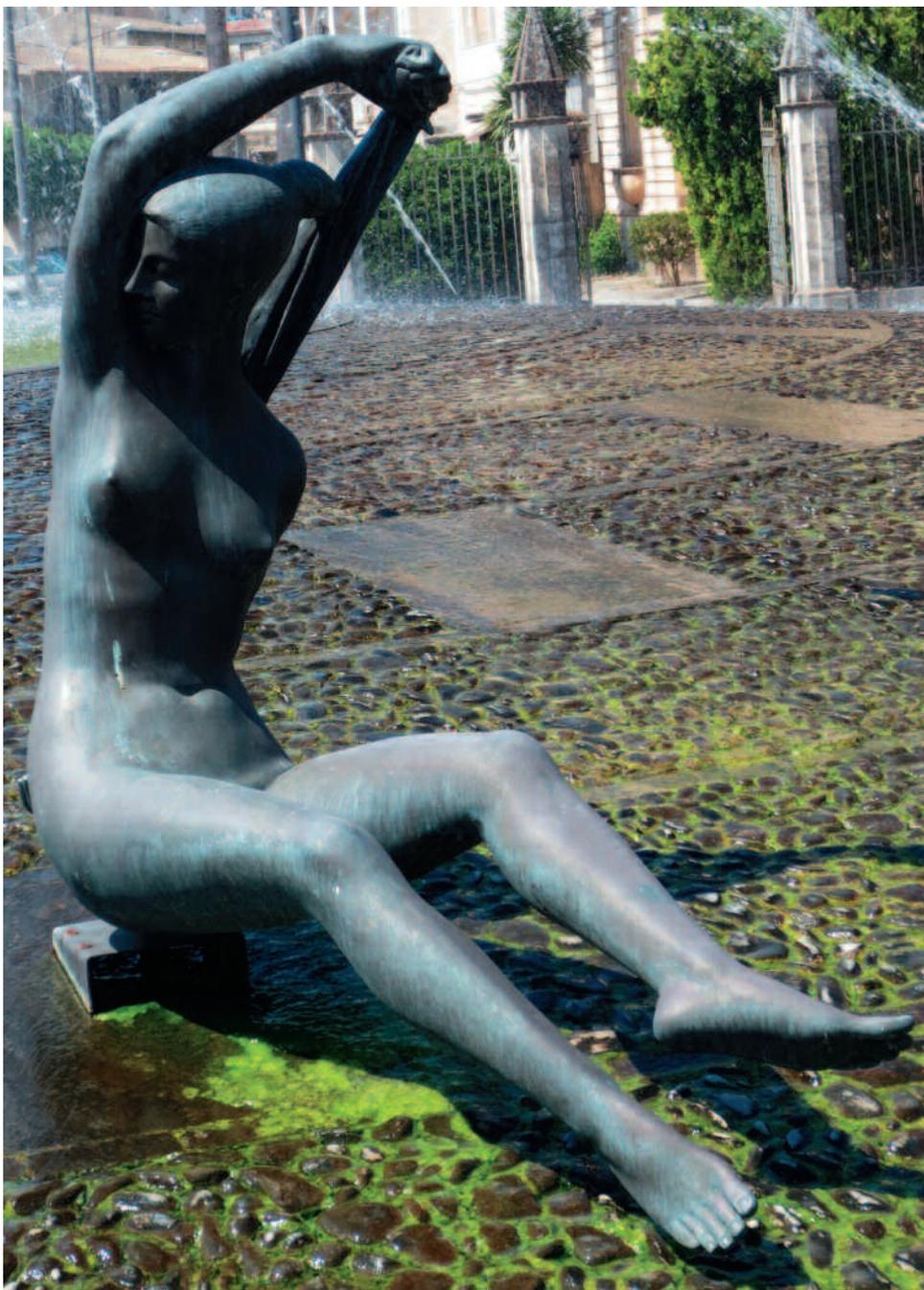
Due pannelli di evidenza monumentale, composti di moduli quadrati ammurati sulle facciate degli edifici scolastici e finanziati dalla cosiddetta legge del 2%. In quei semplici motivi pedagogici e quotidiani, in quei riflessi di luce sulle superfici smaltate, in quegli spessori, avrei - apprendendo "cose d'arte" tanti anni dopo - riconosciuto delle preziose ceramiche, che disvelavano, ora lo so, particolare capacità tecnica, espressioni volumetriche, plastiche e cromatiche proprie della cifra stilistica di Enzo Assenza. Così che nell'ambito del mio insegnamento universitario leccese, decenni dopo ancora ammaliato da quelle ricordanze personalissime, suggerì a una laureanda del corso triennale di ricostruire - sia pur sinteticamente - le tappe rilevanti del percorso dello scultore siciliano, che facessero emergere, nell'arco di quasi cinquant'anni, il succedersi delle stagioni artistiche; degli anni del fascismo, di quelli del dopoguerra e l'opera della maturità nei primi tre decenni del secondo '900. Escursioni che si riscoprono dense di suggestioni, ora moderne, non senza echi cubisti, ora antiche, sulle tracce dell'eredità classica, persino antichissime, radicate nella civiltà mediterranea; coerentemente, e sempre, declinate entro le posizioni di chi si considerava "decisamente un figurativo".

Come è stato testimoniato dalla critica, Enzo Assenza va annoverato in quella falange di artisti siciliani, e segnatamente di scultori nati nella prima metà del '900, che ha determinato la scrittura di pagine significative della storia dell'arte italiana: da Francesco Messina (1900) a Nino Franchina (1912), da Emilio Greco (1913) a Pietro Consagra (1920), da Augusto Perez (1929) a Salvatore Messina (1939), solo per citarne alcuni tra i più noti.

Angela Spadaro partori Vincenzo "Enzo" a Pozzallo, nel periodo di villeggiatura, l'8 ottobre 1915. L'apprendimento del mestiere iniziò da formatore nella bottega del padre Gior-



La giustizia - bronzo - Bari, Palazzo di giustizia - 1963-64



Ninfa - bronzo - Modica, Piazza Rizzone - 1970

gio (1876-1946), che fu decoratore, stuccatore, scenografo e poi fotografo. All'età di sette anni già modellava i suoi primi "santuzzi" in creta. Non meno importanti risultarono gli insegnamenti dello zio pittore, il canonico Orazio Spadaro (1880-1959), che nel suo atelier di via Garibaldi a Modica impartì rudimenti della pittura non solo a Enzo ma anche ai fratelli maggiori, Beppe (1905 - 1985) e Valente (1914 - 1998), che in quell'arte seppero distinguersi. Trasferitosi con la famiglia a Siracusa, nel 1927, per gli impegni lavorativi del padre, Enzo si esercitò a disegnare dal vero, a conoscere l'anatomia, a svolgere «i primi esperimenti di modellazione». Nelle visite al museo archeologico siracusano, colse gli stimoli visivi dalla cultura ellenistica, che resero l'attenzione al classico una costante del suo itinerario artistico. Non vanno taciute le frequentazioni con i circoli culturali indigeni, dove poté incontrare personalità come Vitaliano Brancati, Salvatore Quasimodo e quell'Annibale Ninchi, attore di drammi antichi nei teatri all'aperto con Maria Melato, che fu il modello da ritrarre per l'esordio dello scultore (*Ritratto di Annibale Ninchi*).

L'ambiente siciliano non bastava ai due fratelli Assenza; Valente diciassettenne e Enzo sedicenne, si trasferirono a Roma, soggiornandovi tra stenti e difficoltà economiche. Pur di non mostrare il loro fallimento accettarono di vivere in uno squallido pollaio - studio sulle pendici di Monte Mario.

Qui ebbero la buona ventura di essere visitati da una dama di corte della Regina, che volle allestire loro una mostra personale presso la villa di Via Gregoriana di Marion Kemp, ricca americana e mecenate, la quale organizzò un'esposizione con tipica inaugurazione mondiale della società romana. Tutte le opere, raccontava Enzo Assenza, andarono vendute. Dalla prima personale caratterizzata da disegni, pitture e sculture di tratto verista e non privo di richiami all'antico ellenistico, scaturirono gli iniziali riconoscimenti; tra tutti quello di Pietro Canonica, affermato scultore del tempo. Né mancarono le frequentazioni degli ambienti intellettuali romani, ove si ricorda la presenza di Tatiana Tolstoj, figlia dello scrittore russo. Fu la Regina Elena a concedere la borsa di studio triennale ai due giovani fratelli modicani. Enzo seguì i corsi dell'Accademia di Belle Arti di Roma, dell'Accademia di Francia, dell'Accademia libera del Nudo e della Scuola dell'Arte della Medaglia. Nei fatti restò un autodidatta.

Ben presto seppe inserirsi nei circuiti artistici della capitale, caratterizzati dal clima europeo di "Ritorno all'Ordine", propugnato da Margherita Sarfatti, sotto l'egida di Novecento Italiano, già in via di declino in quel torno di anni. La stessa Sarfatti, nel 1950, in occasione dell'esposizione nei saloni di casa Kemp, rinsaldava l'apprezzamento per i suoi piccoli gruppi «calcolati, pur nelle ridotte dimensioni, con una larghezza che si potrebbe dire monumentale». E tale giudizio a distanza di anni non era di poco conto, considerato il ruolo apicale da lei assunto nel sistema artistico della stagione fascista e se pensiamo che già nel 1935, ad Assenza, appena diciannovenne, fu concessa l'opportunità di esporre alla XX Biennale di Venezia. Il ritratto *La signorina Marta*, che fu acquistato per la collezione di Vittorio Emanuele III, s'inserisce nella prima identità artistica dello scultore siciliano, forme compatte e linee essenziali degli ultimi epigoni di "ritorno all'ordine". Altra attestazione della vicinanza alla Sarfatti è il busto in cui effigiava la nota critico d'arte, come testimonia l'esemplare oggi custodito dagli eredi dell'artista. Assenza a Roma andò precisando e raffinando la sua personalità artistica nei diversi medium espressivi, attraverso la definizione di un linguaggio e di un gusto dai richiami clas-

siccheggianti e neo tradizionalisti, stemperati in una visione e in una stilizzazione moderna. È costante sin dagli anni giovanili il recupero (forse anche sul piano della nostalgia, prima ancora che sul piano dei valori formali e contenutistici) della grande e inimitabile tradizione scultorea e architettonica delle stagioni romaniche e gotiche, delle suggestioni e soluzioni del Rinascimento e della stagione barocca.

Fu disegnatore e pittore, ma soprattutto intagliatore del legno, scolpi pietra e marmo, fu plastificatore in terracotta, eccellente bronzista, ceramista sperimentatore delle materie e delle patinature metallizzate. Quando all'indomani del 25 aprile 1945 espose la sua mostra personale nella galleria romana "La Campana", il critico Michele Biancale, nel testo di presentazione, asseriva che Assenza ha praticato il disegno e la pittura e la scultura, con buoni esiti, tuttavia, «egli è solamente scultore (...), l'impegno principale di Assenza: la scultura».

Si avvertono negli anni Cinquanta moduli plastici cari agli scultori coevi; vengono in mente un Pericle Fazzini o il conterraneo Greco, ma con un'emozione più fresca. Ricorda Marini nei cavalli e cavalieri. Ripensa pure a scelte lignee di un Martini, dimostrando ancora una volta di prediligere il legno, materia utilizzata dai maestri che arredarono le chiese europee, dal medioevo al barocco, ma insolita tra gli scultori contemporanei. Porta a fondo le notazioni e le scoperte formali alle quali ha educato il suo stile attraverso il sensibile e intelligente disegno. Lui diceva: «Per fare della buona scultura bisogna disegnare bene».

Nella sua produzione che s'inoltra negli anni Sessanta e Settanta, si osservano calma classica e attenzione alla forma umana. Un tema sembra prevalere su altri, la figura femminile, dai caratteri arcaici restituiti con naturalità. Dava, alle sculture, lineamenti anatomici stilizzati, volti pacati e sereni, occhi semichiusi, bocche animate dal distintivo sorriso appena accennato. Le figure di Enzo Assenza non scadevano mai nell'accademico, nel manierismo o nel descrittivismo bozzettistico. Riprese e portò avanti la tradizione tematica dell'*animalieur*: vitello, capra, cavallo, gatto sono animali, dalle musculature armoniose e fluide, «colti con acuta osservazione del vero nei loro abituali atteggiamenti» osservava Paolo Scarpa. Animali talvolta esposti alle grandi mostre nazionali, quali Biennali di Venezia e Quadriennali di Roma. Nel 1956, alla 28ª "Biennale Internazionale d'Arte di Venezia", la scultura *Il Gatto* fu acquisita per la galleria nazionale d'Arte Moderna. Talaltra li concepì modelli da tradurre in monumenti equestri come quello dedicato all'eroe del Libano, Fakhr Al-Din, poi rimosso.

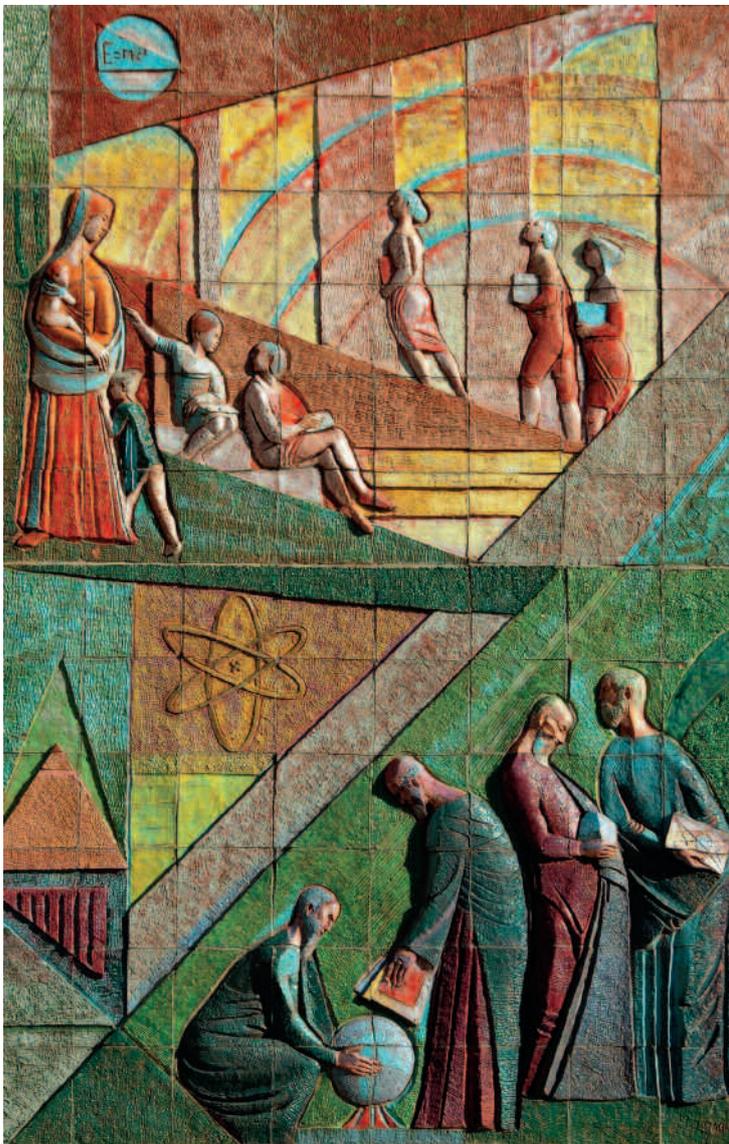
Nonostante fosse insofferente alle poetiche razionali, alla critica rituale, alle mode linguistiche inquiete degli ismi del dopoguerra, Assenza non fu del tutto insensibile alle ricerche



Rilievo - ceramica policroma - Brindisi, Scuola elementare Crudomonte, 1962



Ritratto di Margherita Sarfatti - terracotta - collezione Eredi Assenza



Rilievo - ceramica policroma - Brindisi, Scuola Media G. Cesare, 1962

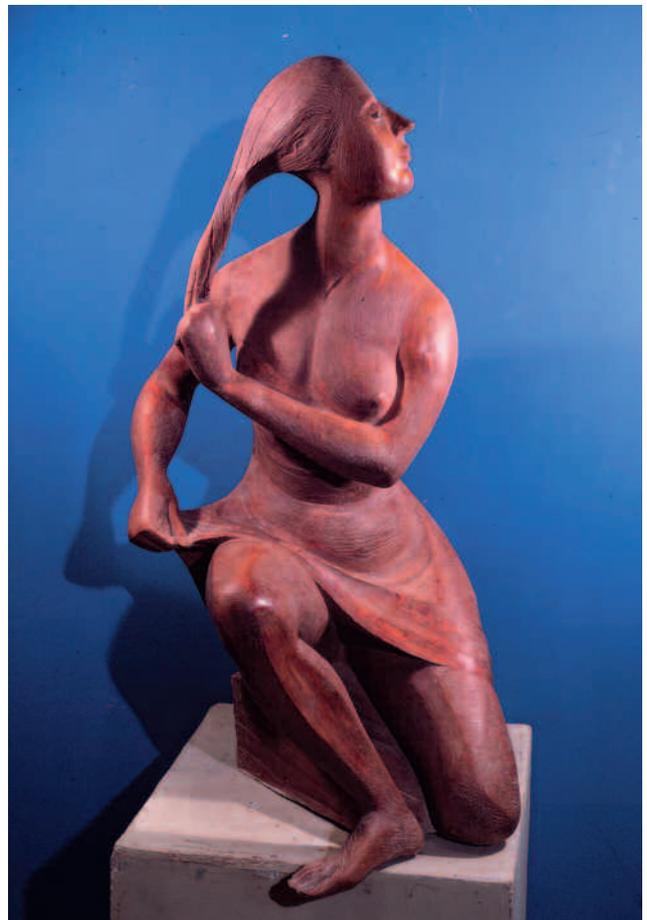
dell'avanguardia, in particolare quella postcubista dell'*Art club*, seguito a Roma sua città d'elezione. Lo si avverte in

certe opere, dove indugiava in qualche declinazione geometrica. In questo senso si comprende il suo *masterpiece* americano: l'*Apocalisse* nello scenario absidale della Cattedrale di St. Joseph, a Hartford. L'opera monumentale raggiunge trenta metri di altezza per dodici di larghezza, ponendo non poche problemati-



La dormiente - terracotta - collezione privata, 1969

che innanzitutto esecutive e nondimeno di sistemazione nell'interno dell'architettura. Che io sappia va considerato uno dei più grandi pannelli ceramici policromi al mondo. Assen-



Bagnante - terracotta - Roma, collezione privata, 1960

za lo progettò quasi fosse una composizione astratta. Entro lo spazio della struttura, geometricamente scandita, armonizzò le immagini, la storia, la simbologia: sul tutto campeggia il Cristo trionfante, nell'ovale della mandorla, di bizantineggiante ieraticità. Rari gli artisti contemporanei che in quegli anni seppero affrontare temi religiosi, con la serenità e la compostezza formale dello scultore modicano e romano. Lui li svolgeva con sentita, appassionata religiosità, caldamente umana, in cui il credo della fede è «il riflesso del mondo invisibile» come diceva Paolo VI. L'*Apocalisse* di Hartford, oltre al tema dell'arte sacra contemporanea, apre un altro filone dell'esperienza di Enzo Assenza, la realizzazione di opere monumentali, dove esprimeva appieno la sua plasticità, ma anche la solennità dell'idea classica. Si è fatto cenno al monumento equestre dedicato al libanese Fakhr Al-Din. Altro esempio che fa bella mostra di se in Puglia è la *Giustizia*: immagine semplice e severa, nella naturalità dei gesti ed essenzialità delle posture; nell'eleganza delle forme, che piegano la materia. È un bronzo alto sette metri, che s'innalza davanti al tribunale di Bari. Pur nei confini dell'allegoria, Assenza rappresentava la concezione della giustizia non solo ponderatrice degli atti umani ma anche giusta castigatrice: si veda l'eloquenza simbolica della bilancia e della spada. Sin qui solo alcune, veloci annotazioni sulla sua vasta produzione. In questa sede mi premeva porre l'accento sulle linee generali da cui partire per un'articolata analisi della sua opera, per suggerire in prospettiva alcuni dei vari temi per la ricostruzione storica della vicenda creativa di Enzo Assenza, artista che non si può lasciare nell'oblio andando ben oltre la mera, transitoria celebrazione del centenario della nascita. •

Andy Warhol

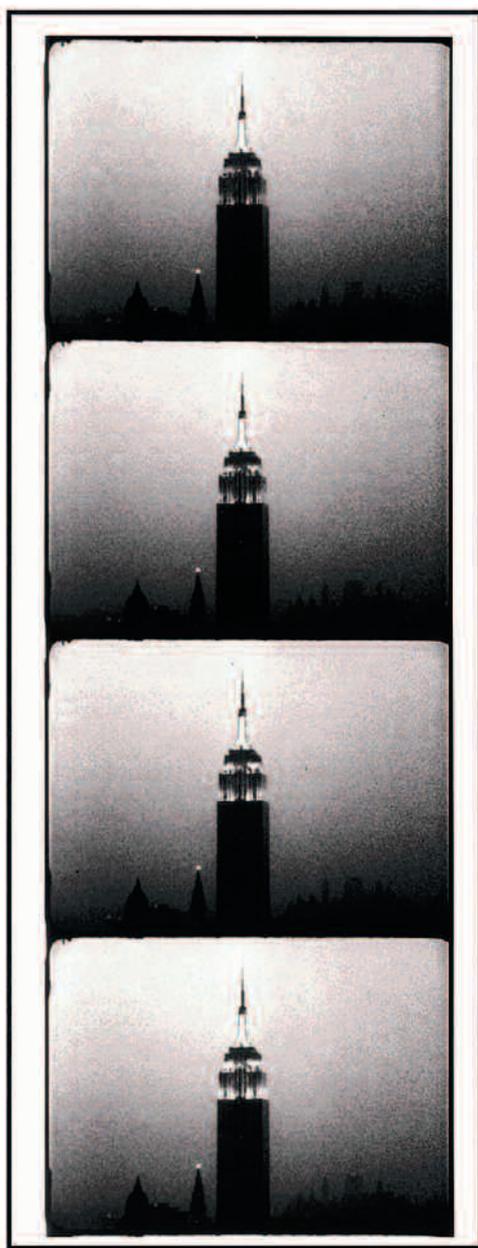
L'eroticismo senza coppie

Alberto Angelini

Il nome di Andy Warhol (1928-1987) pittore, grafico e regista statunitense resta, principalmente, legato alle riproduzioni seriali delle sue immagini *pop*. Tuttavia, a partire dal 1963, Warhol manifesta un forte interesse per il cinema e, da quell'anno in poi, realizza numerose opere cinematografiche. Anche se può apparire un paradosso, sostanzialmente mai, nella sua produzione fortemente connotata in senso erotico, emerge l'idea che sessualità e coppia possano godere di un vincolo privilegiato. Come riecheggiando un pensiero psicoanalitico, il sesso, per Warhol, è anarchico e individualista. Nel 1963 acquista una cinepresa Bolex 16 mm e realizza una prima serie di *film* minimali, legati al mero soddisfacimento fisico dei soggetti ripresi. *Sleep, Kiss, Haircut, Eat, Blow job*, tutti girati fra il 1963 e il 1964, riprendono, rispettivamente, un uomo che dorme, una serie di baci di circa tre minuti ciascuno, un taglio di capelli, un uomo che mangia un fungo e, in un lunghissimo primo piano di trenta minuti, un giovane al quale fuori campo viene praticata una fellatio. Sono tutte riprese fatte con la camera fissa. A Warhol, infatti, interessa la composizione dell'immagine che si viene a creare, partendo da un unico punto di vista.

Questi primi *film* sono come quadri che, invece di essere appesi, sono proiettati su una parete bianca. Tutte le pellicole di Warhol sono in 16 mm, in bianco e nero e hanno un sonoro ottico mediocre. La tecnica del piano - sequenza, usata abitualmente per lunghi periodi, produce una sensazione d'immobilità e di abolizione del tempo, costringendo lo spettatore a una faticosa attesa, di fronte alla camera fissa, su scene quotidiane svuotate di significato. I *film* sono girati a 24 fotogrammi al secondo, ma sono proiettati a 16, aumentando la dilatazione temporale ed esasperando la percezione dell'immagine. Inoltre, il regista si limita a disporre e registrare l'azione e quindi manca la presenza dell'autore, come soggetto.

Qui il cinema si ricollega alla pittura, richiamando la celebre serigrafia della zuppa Campbell; poiché in un'era tecnologica, l'imitazione acquista l'ulteriore statuto della riproduzione e il creatore scompare. Si pensi alla lunga ripresa dell'Empire State Building in *Empire* (1964), *film* - ritratto di natura morta che consiste in un'inquadratura della durata di otto ore sul famoso grattacielo newyorkese.



Empire, 1964

Luogo fondamentale, sia per la sperimentazione, sia per l'ispirazione, nel mondo del cinema di Warhol, è la *Silver Factory*, l'ampio locale ubicato al quarto piano di un'ex fabbrica di cappelli, sulla 47ª strada, che è stato per Warhol, lo studio - laboratorio e il teatro di molti progetti artistici, tra il 1963 e il 1968. Circondato da persone cui chiede suggerimenti e idee, Warhol lavora alla *Factory* con ritmi da "catena di montaggio". La *Factory* è un'*open house*, un luogo aperto in cui tutti sono invitati a partecipare. La possibilità di registrare ogni tipo di fatto fortuito fa del *film* un prodotto del caso, una riproduzione genuina degli avvenimenti. *Couch* (1964) porta all'estremo quest'estetica minimalista, in un *ready made* cinematografico che fa ampio uso di pellicola nel tentativo di catturare gli incontri casuali che avvengono su un divano, inquadrato anche in assenza del regista, ospitando conversazioni e rapporti sessuali che si consumano nella generale indifferenza.



Blow job, 1964

Il primo film sonoro di Warhol, *Harlot*, è del 1964, seguito da *Vinyl* (1965) e da *Kitchen* (1966), dove la trascuratezza e l'incompletezza stilistica diventano un'aperta strategia compositiva. Nelle inquadrature, a volte, si aggira anche qualche intruso, come a ribadire che quanto avviene fuori scena è significativo come la scena stessa, dando all'opera un carattere collettivo di *happening*.

Warhol, col suo cinema, vuole anche realizzare la parodia dell'industria cinematografica di Hollywood. Egli propone la caricatura dei divi, inscenando un divismo declassato e *kitsch*. Soprattutto vuole demistificare lo *star system* del cinema, i generi e i personaggi cinematografici, come il *western* (*Horse*, 1965; *Lonesome cowboys*, 1968) e lo stesso cinema porno (*Couch*, 1964; *Blu movie*, 1969). Warhol imitò, soprattutto, le tipologie incarnate da James Dean, Joan Crawford e Hedy Lamar (*Hedy*, 1965) che fece interpretare da travestiti o da attori velleitari come Jackie Curtis.

Risalgono al 1966 gli esperimenti *mixed media* come *The Velvet Underground*, registrazione di un concerto dei Velvet Underground, che Warhol realizza con diapositive e luci stroboscopiche, in una complessa multivisione, in cui è utilizzata anche la tecnica di due proiezioni contigue e simultanee, già sperimentata in *The Chelsea girls* (1966) e usata poi in *Four stars* (1967). In questi film, il regista affianca o

sovrappone sullo schermo le immagini di due pellicole distinte, utilizzando due proiettori diversi.

Dopo *My hustler* (1967), Warhol gira, nello stesso anno, *Imitation of Christ* in cui confronta ereticamente la vita solitaria di un drogato con il raccoglimento spirituale del credente. Dal 1968, quando torna alla pittura, diviene produttore di film di culto, iniziando la collaborazione con Paul Morrissey. Quest'ultimo firma *Flesh* (1968) e, insieme allo stesso Warhol, *Women in revolt* (1972). *Trash* (1970) di Morrissey, è letteralmente girato "sul corpo" dei suoi personaggi, in una storia di accoppiamenti illeciti, frustrazioni e impotenze.

Warhol appare inoltre in varie opere *underground*, come *The Illiac passion* (1967) di Gregory J. Markopoulos, e i due film - ritratto a lui dedicati: *Andy makes a movie* (1968) di Robert Emmet Smith e il film realizzato da Jonas Mekas e incentrato sulla consegna all'artista dell'*Independent Film Award* (*Award presentation to Andy Warhol*, 1964).

Un elemento importante, nella produzione cinematografica di Warhol, è costituito dai cinquecento rulli di *Screen Test*; film ritratti di personaggi in visita alla *Factory*, che vengono ripresi con camera fissa, per tre minuti, su un fondo nero. Egli chiede a ogni partecipante del provino (*screen-test*) di fissare la camera, di non muoversi durante la ripresa e di non



sbattere le ciglia, restando con lo sguardo fisso. L'idea è che, lasciando funzionare la camera fino a quando la pellicola finisce ed evitando il montaggio, le persone si manifestino per come sono veramente. Questa procedura consentirebbe, non solo di entrare nell'intimità del personaggio ripreso, ma anche di costringere lo spettatore alla riflessione. Warhol ha ricercato e sperimentato diverse nuove tecniche cinematografiche, tentando, in particolare, di dilatare lo spazio filmico fino alla percezione di ciò che avviene fuori campo. In *Blow Job* (1964), lo spazio in campo è solo l'effetto di ciò che succede al di fuori dell'inquadratura. Si può trovare la tecnica del fuoricampo anche in *Harlot*, sempre del 1964, dove il sonoro proviene dall'esterno opprimendo i volti dei personaggi e stimolando il divenire dell'azione. In *Poor little rich girl* (1965) entra nel film un ragazzo che non si vede quasi mai, perché discute con la protagonista da fuori campo. L'uso dello spazio esterno all'inquadratura è presente anche in *Kitchen* (1966), dove gli elementi in campo e fuoricampo interagiscono continuamente con quello che la macchina da presa mostra.



Negli ultimi film, come *Lonesome Cowboys* (1968), l'espedito tecnico più usato è lo *Strobe cut* (il taglio improvviso). Esso consiste nel montaggio di due pellicole, o di due sequenze, separate dall'inserzione di un'immagine bianca, che costituisce una rottura, una specie di noia visiva, simile a quella che in pittura Warhol aveva mutuato da Jasper Johns. L'interruzione brusca riporta lo spettatore alla "realtà", abbandonando momentaneamente la dimensione cinematografica e rendendo pressoché impossibile l'identificazione dello spettatore con i personaggi. Questo tipo di montaggio era, per Warhol, particolarmente semplice perché si poteva effettuare nella stessa

macchina da presa senza passare per la sala di montaggio. Egli sosteneva che lo *Strobe cut* "rendesse il film più misterioso". Simile allo *Strobe cut*, è la proiezione del film dall'iniziale sfondo bianco fino all'uscita bianca, il cosiddetto *White out*. Un'altra tecnica capace di produrre un effetto scioccante è lo *Zooming as zooming*, cioè uno *zoom* senza particolare funzione, se non quella di destabilizzare la concentrazione e quindi di, portare, come negli altri espedienti tecnici, l'attenzione fuori dal film. Valga, fra tanti, come esempio, *The Nude Restaurant* (1967), dove i commensali del ristorante sono nudi, ma la cinepresa, piuttosto che riprenderli, tende a soffermarsi sul tavolo. Prescindendo dagli espedienti tecnici, emerge nel cinema, come nelle altre espressioni artistiche di Warhol, dalla pittura, alla scultura e alla grafica, il desiderio di perseguire una dimensione iperrealista. La sua cinematografia, influenzata dalle tecniche documentaristiche, aspira, in definitiva, a superare la barriera tra l'artificio e il mondo concreto, tra il cinema e la realtà.



Andrea Arrighi

LA SOLUZIONE TRASCURATA



*Bene e Male secondo la psicologia junghiana
raccontati attraverso il cinema*



ANDREA ARRIGHI

La soluzione trascurata.

Bene e male secondo la psicologia junghiana raccontati attraverso il cinema

a cura di Margherita Colombo

Barbara Massimilla

Il libro di Andrea Arrighi, analista junghiano, socio fondatore della società di analisi biografica ad orientamento filosofico ed esperto di

cinema e psicologia analitica (vedi www.psicologiaanaliticaecinema.it), analizza attraverso immagini cinematografiche il concetto junghiano

di Ombra intesa come l'abituale trascurare, da parte di tutti gli esseri umani, di alcuni aspetti della propria personalità ed esistenza.

Il “Male” viene descritto sia nelle sue dinamiche intrapsichiche individuali (rappresentate dai lati oscuri o critici individuali e familiari, come ad esempio in *Hungry Hearts*), oppure attraverso la lente di tutto ciò che non valorizziamo a sufficienza di noi stessi e del nostro mondo (*Ricomincio da capo*), sia inoltre nella sua rappresentazione sociale, come ad esempio nel *Padrino primo, secondo e terzo*, dove rintracciamo le caratteristiche che tradizionalmente vengono maggiormente connotate in senso negativo come violenza, delinquenza, inganno, ecc.

Il “Male” così descritto non costituisce un ostacolo al benessere in senso assoluto, ma rappresenta in una dinamica ottimistica creativa, se adeguatamente “curato”, una possibilità di crescita personale e collettiva. Secondo Arrighi infatti: <<Ciò che trascuriamo si rivela essere una soluzione non adeguatamente valorizzata nel senso che il cosiddetto negativo di ogni tipo di esistenza, spesso, può essere trasformato nello strumento per arrivare a uno sviluppo superiore di un individuo, di una nazione o di una cultura.>>

Il testo conferma che il cinema rappresenta uno dei migliori strumenti per poter comprendere e “accedere” a questi nostri lati oscuri attraverso dinamiche psicologiche empatiche che stimolano meccanismi di “proiezione” e “identificazione” con alcuni personaggi, protagonisti e non, narrati nella pellicola. E Arrighi, con indubbia sensibilità psicoanalitica, arriva a descrivere questi meccanismi psicodinamici attraverso un linguaggio comprensibile anche a chi non possiede una conoscenza particolare del pensiero junghiano o della psicologia in generale.

Il cinema, non solo viene spesso utilizzato nella didattica in scuole di formazione professionale ad indirizzo psicoanalitico e in corsi di aggiornamento rivolti a personale impiegato in professioni d’aiuto, ma dalla letteratura scientifica emerge essere

anche come strumento psicoterapeutico. Infatti, alcuni *film* vengono consigliati a pazienti affetti da disturbi psicologici al fine di sollecitare l’identificazione con determinati personaggi allo scopo di far emergere aspetti critici della loro vita privata da sottoporre, successivamente, alla cura analitica individuale o di gruppo. A questo proposito, il libro propone, nella sua parte conclusiva, alcuni “esercizi”, ispirati alla scrittura autobiografica, che possono aiutare il lettore a rintracciare lati “ombra” personali ma anche della propria cultura di appartenenza. Importante, ad esempio, è notare quali sentimenti un *film* o singole scene suscitano in noi. Quali storie o personaggi provocano più rabbia o commozione?

Anche la semplice lettura di questo testo può stimolare la rievocazione di numerose immagini cinematografiche che inevitabilmente si associano ad una miriade di emozioni diverse a seconda delle proprie vicende personali. Questo libro potrebbe evocare agli psicoterapeuti la scelta di *film* da utilizzare in terapia e, al lettore appassionato di cinema, stimolare riflessioni su alcuni aspetti della propria esperienza personale. Non è quindi indispensabile aver visto o conosciuto i numerosi *film* citati, poiché le scene sono spesso descritte quanto basta per far comprendere le idee trattate e appaiono dunque collegate tra loro come parti di un’unica pellicola che racconta come bene e male siano interconnessi tra loro. Come evidenzia la psicologia junghiana, si tratta di evitare comportamenti e stili di vita eccessivamente unilaterali. Il cosiddetto “male” non sembra rivendicare un monopolio rispetto a contenuti specifici. Infatti, anche un proposito considerato indubitabilmente “positivo” come il nutrire nel modo più sano possibile il proprio bambino può rivelarsi particolarmente pericoloso, se interpretato e agito in un comportamento vegano e salutista eccessivamente univoco. La prota-

gonista di *Hungry Hearts*, di S. Costanzo, rappresenta un caso esemplare di quanto detto. È Jung stesso a ricordarci, proprio a questo proposito, che “con l’esagerazione il bene diventa non migliore, ma peggiore. E un male piccolo, come la noncuranza e la rimozione, diventa grande.” (C. G. Jung, 1946, Saggio d’interpretazione psicologica del dogma della Trinità, tr. it. in Opere, Vol. 11, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, p.187). Quindi il concetto di “Ombra” può essere pure inteso come l’insieme dei nostri lati più irrisolti e trascurati, ma anche il concedere eccessiva attenzione e fiducia a determinati buoni propositi.

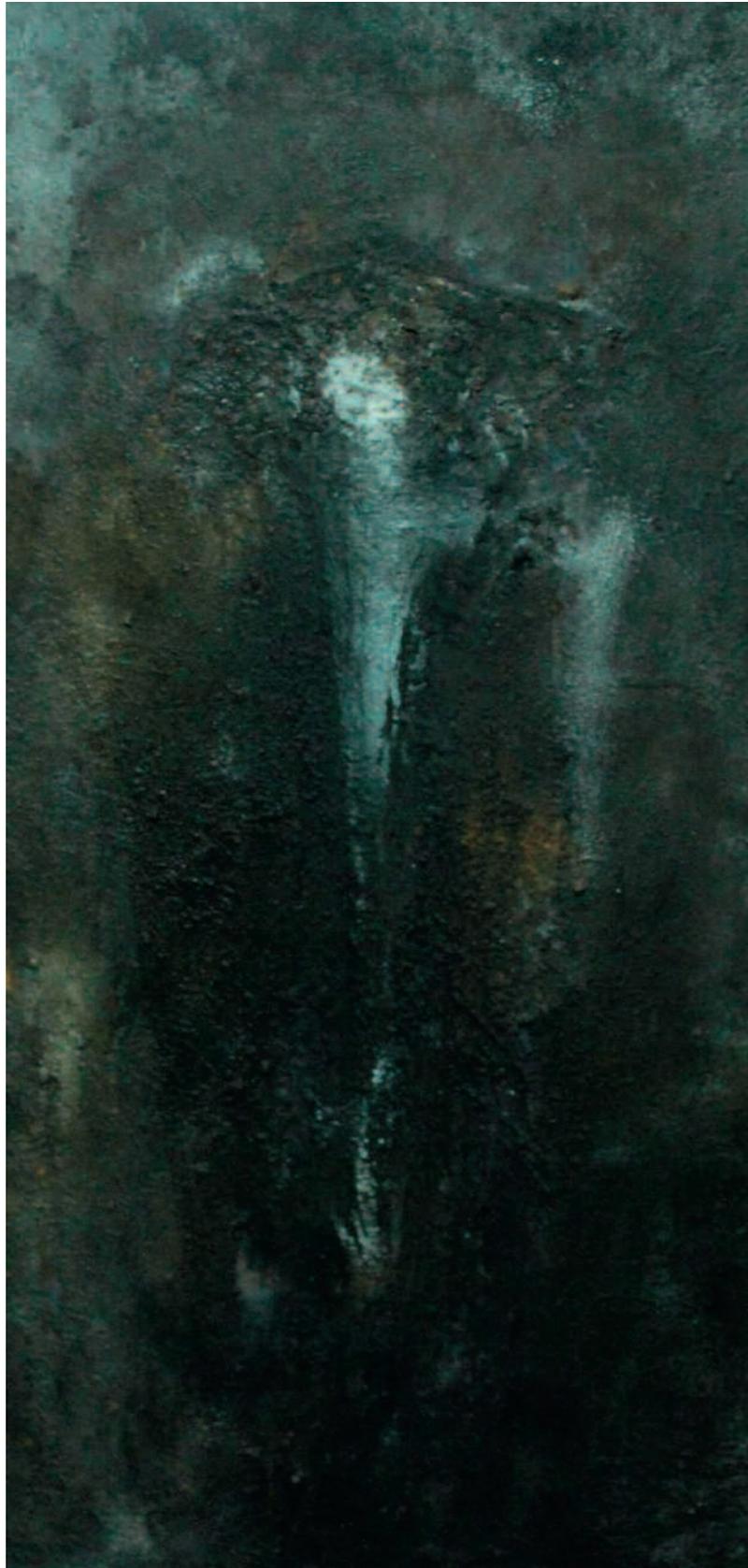
Arrighi ipotizza tre tipi di soggetti in relazione al rapporto con l’Ombra. Gli “Indemoniati” (*Il Padrino, Gomorra, Luna di fiele* ecc.) sono coloro che hanno finito per restare sopraffatti da ciò che hanno trascurato, o dall’Ombra intesa come violenza socialmente condannata. I “Sacrificati” (*Elysium, I cento passi*, ecc.) vengono rappresentati, invece, da persone che sono arrivate a morire, eroicamente, nel loro combattere il cosiddetto “male”. I “Sacrificanti” (*Terapia e pallottole*, ecc.) hanno invece letteralmente sacrificato aspetti critici e criticabili della loro vita per valorizzarne altri più socialmente condivisibili. Si sono trasformati in “Equilibristi”, cioè individui che sono ben consapevoli di possedere lati “ombra” e che si destreggiano, anche con ironia (*Train de vie, Fantozzi*, ecc.) o con drammatica abilità (*Hotel Ruanda, Valzer con Bashir, Invictus, Maleficent* ecc.) tra gli opposti di cui è costituita un’esistenza “normale” in pace e in guerra.

Concludendo, questo è un libro ispirato a Jung diverso dai soliti, che riesce a offrire uno sguardo su un concetto specifico junghiano ricorrendo al linguaggio filmico, o almeno a stimolare significativamente il lettore attraverso la fantasia dei migliori registi. •

Eidos Premio Borgo 2015

Dario Evola

Il tema che ha ispirato l'edizione 2015 del Premio Borgo è quello dell'equivoco. "Equivocando" è l'invito rivolto dalla galleria romana La scala d'oro agli artisti partecipanti. Si tratta in realtà di qualcosa di molto serio nell'apparenza del gioco. Ma si sa che quello dell'arte è il gioco più serio. Fra le molteplici attività dell'uomo, l'arte è certamente quella che scaturisce dalla libertà e dalla volontà dell'agire umano alla ricerca del piacere, del bello sensibile e dell'intelletto. "Equivocando" si può intendere come un percorso, come una delle modalità creative fondata su una consapevolezza. La consapevolezza è quella del rapporto che s'instaura fra l'opera d'arte e la comunicazione. La dimensione del contemporaneo è dominata dal processo della comunicazione immersiva. Si tratta in questo caso di un'esperienza totalizzante, non solo per quanto riguarda la produzione dell'immagine, ma anche per quanto riguarda i comportamenti e le relazioni. *L'horror vacui* che la persistenza delle immagini determina, nella sensibilità e persino nei comportamenti quotidiani, fa sì che lo statuto dell'immagine, moltiplicato all'infinito, produca processi identitari e fortemente omologanti. Basti pensare alle pratiche compulsive del *selfie*, dello scambio d'immagini autoreferenziali nel circuito dei mezzi di socializzazione tecnologiche. Questo infinito processo compulsivo di produzione e di scambio continuo d'immagini produce un effetto di omologazione e di riduzio-



Debora Sorrenti, olio su tela, *End or beginning*

ne a un senso unico linguistico comportamentale. Caratteristica del linguaggio e della ricezione artistica è piuttosto la polisemia. Detto più chiaramente, il senso poetico di una parola è quello caratterizzato dalla massima apertura di senso e di significato, la sua ricchezza polisemica. Il segno poetico, come quello artistico, è quello che non va in

un'unica direzione ma che, piuttosto, si apre verso una polisemia combinatoria. In fondo possiamo dire che più l'espressione artistica "equivoca", più essa si "apre" a possibilità interpretative ed emotive. In arte non ci sono fatti ma solo interpretazioni. Il piacere estetico risiede in questo fondo di verità. Il mero processo di comunicazione preve-

Melissa Pitzalis, scultura travertino, *Ri-Membra*Laura Felici Conti, olio su tela, *Orme nel deserto*

de il passaggio da un mittente a un destinatario attraverso segni variabili solo secondo regole che formano il codice e che sono condivise da emittente e destinatario. È questa la regola perché si soddisfi la condizione della comunicazione. La comunicazione è una dinamica interpretativa guidata dagli elementi invariabili: mittente, destinatario, messaggio, codice, canale, contesto. Su questo percorso sono impiantate anche le funzioni diverse

della comunicazione. Tra queste certamente la più imprevedibile è quella definita “poetica”. Si tratta di una funzione particolare che può essere assimilata a quella artistica. La funzione poetica fu definita da Sklovskij, negli anni Venti del Novecento, come quella che “cambia le insegne”, che sovverte le regole costituite dal mondo della comunicazione ordinaria. Anche per l’immagine vale la stessa riflessione. Un’immagine artistica è tale per la sua autonomia, per la sua autoreferenzialità, come fa notare Wittgenstein. Solo a partire da questa consapevolezza è possibile intervenire con varianti infinite. Nessuno

potrà scambiare le mele di Cézanne per le mele del supermercato o della pubblicità, proprio perché quelle mele appartengono a un codice di comunicazione il cui orizzonte è più aperto possibile. Nell’universo dell’estetica diffusa e compulsiva lo statuto dell’arte è ambiguo. Esso si colloca in equilibrio nell’equazione perfetta tra arte e mondo, non si legge più differenza o trascendenza. Solo un gioco speculare con il mondo contemporaneo così come esso è. “Equivocare” scambina le regole della percezione. L’oggetto artistico contemporaneo può essere scambiato per un normale oggetto d’uso quotidiano, e ... viceversa! Almeno da Duchamp in poi. Il gioco serio dell’arte consiste nella coscienza dell’equivoco. La velocità del contemporaneo corre il rischio dell’omologazione e della “spaziazione del reale”. Per paradosso possiamo affermare che solo il gioco “equivoco” della funzione artistica può smascherare il processo di omologazione del reale e della sua comunicazione univoca. Guardare un’opera d’arte non significa identificare le relazioni stabilite fra l’oggetto e la sua rappresentazione, piuttosto si tratta di percepire le potenzialità di apertura verso il possibile che il dispositivo artistico ha messo in campo. Vedere un’opera d’arte è un “guardare attraverso”. L’invito a *equivocare* per “guardare attraverso” è stato accolto così dagli artisti partecipanti. Debora Sorrenti con *The end of*

beginning, La fine dell’inizio (Primo premio giuria) pone un apparente monocromo granulare giocando su un doppio equivoco: la foto di un edificio abbandonato è ricoperta, “rivestita” dal processo pittorico. Pigmenti e resine come materiale industriale alterano la percezione fotografica del reale. I colori, gli elementi cromatici, sono usati e percepiti come non colori pur consistendo di una molteplice varietà di sfumature. L’equivoco è anche nella definizione di fine/inizio come accade per i momenti della vita. Gli elementi non figurativi compongono una figura. Melissa Pitzalis con *Rimembra* (secondo premio giuria) propone una testa, una scultura in travertino. Apparentemente si tratta di una composizione figurativa nella via tradizionale. In realtà si tratta di una forma iniziale, una scheggia simmetrica che suggerisce la forma visiva. Pietra viva con le sue porosità materiche che si assimilano alle concrezioni del corpo. Si scambiano in chiasma visivo materiale organico e materiale inorganico, i muscoli, sono materia ambigua equivoca che rimanda a una carnalità che, tuttavia, sappiamo esistere come immagine. *Rimembra* è gioco linguistico allude a una ricomposizione delle membra ma anche al ricordare.

Laura Felici Conti con *Orme nel deserto* (premio del pubblico) esprime attraverso una figuratività decisa il gioco interpretativo fra vedere l’immagine figurativa e il dispositivo pittorico. La donna velata in realtà procede in modo equivoco: la fisicità “inequivocabile” del corpo è messa in questione da un’eterea dimensione del cammino. Un cammino che non lascia orme ma che è presente come segno. Il segno del cammino risiede paradossalmente non nell’orma ma nella sua assenza, per presentificare un corpo che percepiamo solo attraverso la sua velatura, che ci invita ad essere “svelato” come per il mistero del suo cammino. •

Il Premio Borgo 2015, patrocinato dalla rivista Eidos, ha avuto, come tema, la parola Equivocando. Questo termine offre molte e differenti opportunità espressive, non solo sul piano pittorico. Le opere che hanno partecipato al Premio sono state esposte nella galleria La Scala d’Oro, in Roma, dal 4 al 19 dicembre 2015. Riportiamo i vincitori, votati dalla giuria e dal pubblico.

eidos 35

cinema e passioni



CAMPAGNA ABBONAMENTI 2016

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

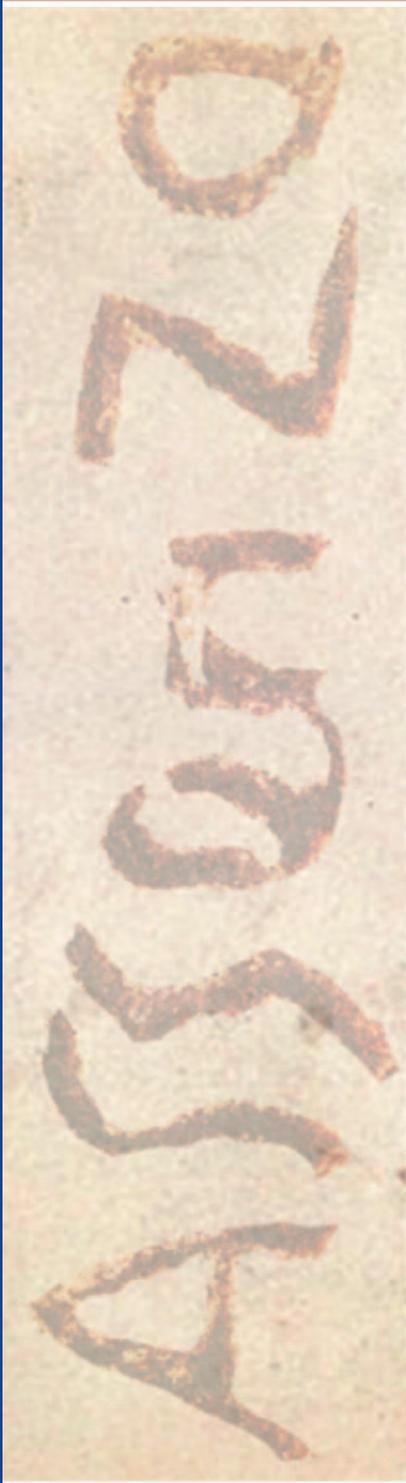
eidos la trovi in LIBRERIA e nel circuito FELTRINELLI



COMUNE DI MODICA
Assessorato alla Cultura

ENZO ASSENZA

Centenario della Nascita
1915-2015



MODICA - PALAZZO DELLA CULTURA

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

ISSN 1824-8713



9 771824 871008