

epidos

cinema psyche e arti visive

Cinema e realtà

cinema e psyche
Il giovane Marx

l'intervista
Jasmine Trinca

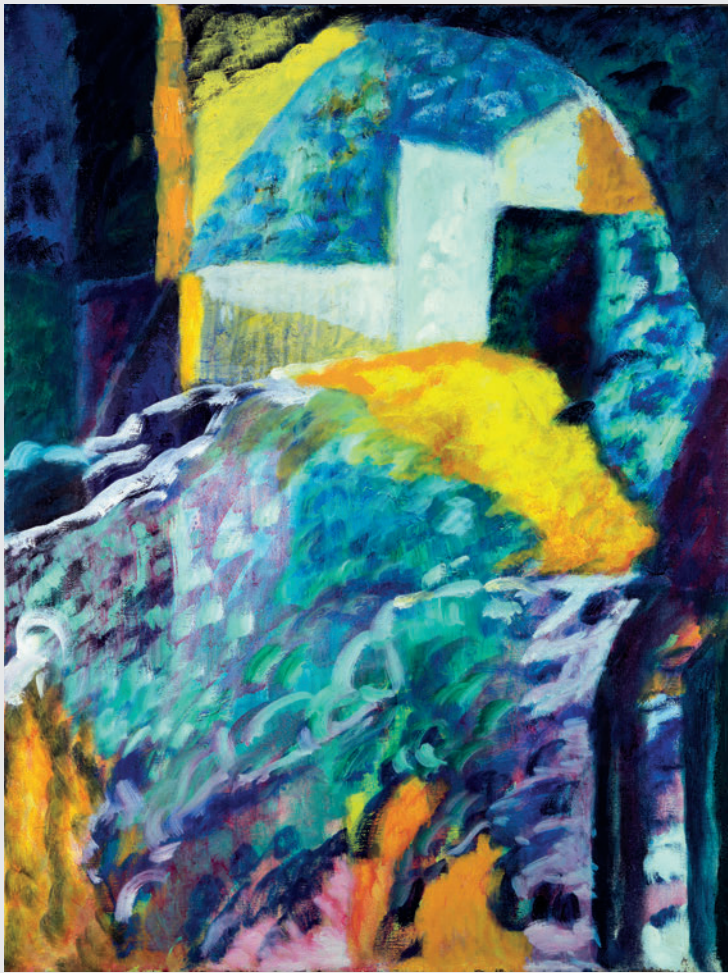
nel film
La Mélodie
Insyriated
L'ora più buia
Un affare di famiglia

l'altro film
S-Cambiamo il Mondo

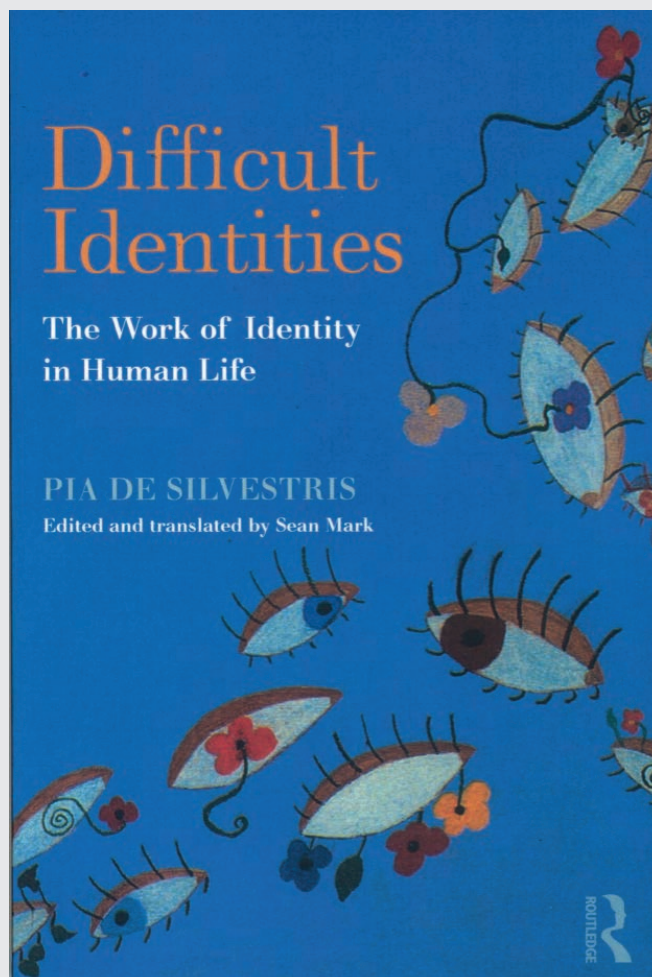
approfondimento
Il cinema di Ken Loach

arti visive
Paolo Aite
The Florence Experiment





Lore Schacht. *Mille et une nuit.*



cinema e realtà

a cura di Pia De Silvestris,
Lori Falcolini

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

Distribuzione

eidos si riceve per abbonamento annuale
ed è distribuito nelle maggiori librerie.
Distribuzione nelle librerie Feltrinelli:
JOO DISTRIBUZIONE
Via F. Argelati, 35 Milano

Modalità di abbonamento

Pagamento anticipato tramite
versamento su c/c postale n° 51697142
intestato alla Associazione Culturale Eidos
di 20 €

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

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

Hanno collaborato in questo numero:

A. Bonanno, P. Ciuccatosti, F. Fabbri,
A. Ferraro, P. Galeazzi, M. Grifò,
E. Guillaume, E. Marchiori, A. Michelotti,
A. Piccoli Weatherhogg, T. A. Polisenò,
F. Proietti, R. Valdrè

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 Maffè, Mario Martone,
Silvio Orlando, Sergio Rubini,
Stefano Rulli, Lucio Russo,
Gabriele Salvatores, Studio Azzurro,
Adamo Vergine, Paolo Virzì.

Copertina

Alessandro Borghi in *Sulla mia pelle*
regia di Alessio Cremonini (2018)

sommario luglio / ottobre 2018

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

4 cinema e psyche
Il giovane Karl Marx
di **A. Angelini**

8 l'intervista
Jasmine Trinca
di **L. Falcolini**
Simone Spada
di **L. Falcolini**

16 cult
Matti da (s)legare
di **T. A. Polisenò**

18 nel film
La mélodie
di **P. De Silvestris**
Insyriated
di **L. Cerqua**
L'ora più buia
di **A. Antonetti**
Il filo nascosto
di **A. Dugo**
Lady bird
di **A. Piccoli Weatherhogg**
Un affare di famiglia
di **F. Proietti**
L'insulto
di **P. Ciuccatosti**
1945
di **A. Bonanno**
Una storia senza nome
di **P. De Silvestris**



36 l'altro film
S-Cambiamo il Mondo
di **B. Massimilla**

41 approfondimento
Il cinema di Ken Loach
di **A. Michelotti**
La casa delle allodole
di **E. Guillaume**



47 arti visive
Paolo Aite
di **P. Galeazzi**
Alfio Vergine
di **A. Ferraro**
The Florence Experiment
di **F. Fabbri**

56 festival
Festival di Cannes
di **C. Chianese**
Festival di Locarno
di **C. Chianese**
Queer Festival
di **M. Grifò**



62 eidos.news
*L'inquietante enigma
che ci abita*
di **R. Valdrè**
L'invenzione del reale
di **E. Marchiori**

Cinema e realtà

Lori Falcolini e Pia De Silvestris



Un affare di famiglia, Hirokazu Kore-eda, 2018



Il maestro di violino, Sérgio Machado, 2015

In una scena di *Superfantozi* (1986, film di Neri Parenti), Paolo Villaggio nei panni ottocenteschi di Fantozzi assiste con la moglie Pina alla proiezione di uno dei primi film leggendari realizzati dai fratelli Lumière, *Arrivée d'un train à La Ciotat*.

Un "alieno", punto nero a fondo campo, si avvicina a gran velocità, prende forma, è il muso di una locomotiva. Pina si agita, si alza terrorizzata, si mette in salvo con gli altri spettatori fuori dalla sala di proiezione. Il pubblico fantozziano reagisce emotivamente come quello dell'affollata sala dove i geniali Lumière, grazie al *cinématographe*, proiettavano su uno schermo bianco la novità che li aveva già consegnati alla storia del cinema: la realtà.

L'unico che resta in sala è Fantozzi. Si alza in piedi, "Ehi - dice con calma- ma siete diventati matti? Ma è tutto finto, non vedete che è una semplicissima illusione ottica?". Ridendo della paura degli altri, si gira verso lo schermo, e... la locomotiva gli piomba addosso, lo trascina come un cristo in croce e procede velocemente "addosso" a noi che osserviamo la scena. La comunicazione crea quella che noi chiamiamo realtà, dice in *La Realtà della Realtà*, Paul Watzlawick, ricercatore del famoso gruppo del Mental Research Institute di Palo Alto che studiava la comunicazione umana alla luce della Teoria dei giochi del matematico John von Neumann e della Teoria generale dei sistemi di Ludwig von Bertalanffy. Il cinema attraverso le storie racconta per immagini la realtà della Storia, la Fisica, l'Arte, la Scienza mettendo in scena la vita.

Il cinema può riuscire a placare l'imperscrutabilità della realtà?

L'impenetrabilità, l'inesplicabilità che l'uomo affronta ogni giorno della sua vita fino a scomparire nel nulla, il suo bisogno di creare miti, di innalzare il suo sapere per non sentirsi perduto qualsiasi cosa faccia.

Il cinema è sogno, ma non solo. I nostri sogni, che scavano nel profondo, a volte sono terribili, tali da mostrarci qualcosa di molto vicino alla realtà.

Il cinema invece mette in scena pezzi di vita duri di per sé ma, rappresentandoli, li trasforma, li addomestica e li umanizza restituendoci pieni di emozioni e di commozioni. Penso per esempio a *La Mélodie* di Rachid Hamid e a *Il Maestro di violino* di Sérgio Machado, film girati nella periferia di Parigi e nella più grande favela di San Paolo. Come in queste due storie appassionanti talvolta il cinema sa capovolgere una realtà crudele, facendolo diventa rivoluzionario senza volerlo.

Il bellissimo film *Un affare di famiglia* va contro tutte le regole che l'uomo continua a darsi per difendersi, per avere più prestigio, per fare come tutti.

Questo film straordinario sconvolge i nostri schemi, la morale che ci è stata impartita per vivere nell'apparenza e nell'egoismo. Il film di Kore-eda Hirokazu, premiato con la Palma d'oro all'ultimo festival di Cannes, mostra come i legami di sangue siano ambivalenti e di conseguenza spietati e tirannici e come per salvarci dobbiamo allontanarci per poter ricostituire un amore diverso. •



Il giovane Karl Marx

Alberto Angelini

Il giovane Karl Marx è una storia appassionante e umanissima di persone che vivono nell'amore e nell'amicizia, di uomini e donne che si uniscono immaginando una rivoluzione sociale che, nel tempo a venire, non rimarrà solo un'utopia e coinvolgerà milioni di individui, già relegati in una condizione di sfruttamento e povertà.

Contemporaneamente, si tratta di un film filosofico e letterario, poiché mette in primo piano la produzione teorica dei due padri fondatori del comunismo e narra la formazione del pensiero marxista negli anni cruciali dal 1842 al 1848. Incontriamo, inizialmente, il Karl degli esordi, che lavora come altre decine di giovani intellettuali, in tipografie affollate e su tavoli ingombri di carte e di bozze, che fatica a mantenere se stesso e la propria famiglia, già imprigionato in patria per i suoi scritti e poi esiliato. La storia racconta di lui e della sua formidabile moglie Jenny von Westphalen,

raffinata e colta intellettuale di famiglia nobile, abbandonata e ripudiata dai suoi, per essersi innamorata di Karl e averlo seguito nella sua grama vita di pensatore. Poi, lo straordinario incontro tra i due padri del comunismo che si scrutano e valutano subendo una reciproca attrazione, malgrado tutti i simboli sociali militino contro di loro e ne facciano due avversari. Friedrich Engels è il ricco erede di un padre industriale, un tedesco "pietista" (setta integralista protestante avversa a ogni forma di vita mondana e di diffusione della cultura), nonché proprietario di alcune fabbriche tessili in Germania e a Manchester, in Inghilterra. Karl nasce all'interno della buona borghesia della provincia prussiana da una coltissima famiglia di ebrei convertiti. La sua povertà contrasta vistosamente con la ricchezza del primo e con la sua cultura raffinata, arricchita dalle letture dei testi dei grandi economisti e pensatori dell'Ottocento, europei e



americani. Dopo i primi incontri, l'attenzione si sposta sullo studio faticoso e ossessivo di Karl.

Il giovane Marx era giunto a Berlino nel 1836, in un clima di grande fermento culturale che vedeva già affermata la divisione dei discepoli hegeliani in destra e sinistra (Hegel era morto nel 1831). Marx si colloca subito a sinistra frequentando i radicali berlinesi del cosiddetto Club dei dottori, divenendo amico di Bruno Bauer che, in seguito, conterà nell'opera *La sacra famiglia* (1845). Nel 1841 Marx si laurea con una tesi su Democrito ed Epicuro elogiando una filosofia decisa a liberarsi delle paure degli dei e delle superstizioni religiose, per un libero sviluppo dello spirito umano. In un articolo sulla *Gazzetta di Colonia* del 1842, Marx scrive: «La filosofia tedesca, ha un'inclinazione alla solitudine, all'isolamento sistematico, all'imperturbata auto-contemplazione... Ma la filosofia non abita fuori del mondo così come il cervello non sta fuori dell'uomo per il solo fatto che non sta nello stomaco».

In questo periodo Marx incontra il pensiero di Feuerbach, che gli restituisce concretezza attraverso uno studio dell'uomo «in carne e ossa» e tramite la critica dell'alienazione religiosa. All'amore per Dio occorre sostituire l'amore per gli uomini. Inizialmente, il giovane filosofo non affonda le radici del proprio sistema nell'economia, ma nella politica per l'instaurazione di una democrazia assoluta. Dietro ha ancora Rousseau, Feuerbach e la Rivoluzione francese; ma per poco. Ben presto infatti anche l'emancipazione politica gli appare inadeguata e nella *Questione ebraica* (1843) Marx mostra una scissione drammatica all'interno dell'uo-

mo che si è emancipato soltanto politicamente: la scissione tra borghese e cittadino. La Rivoluzione francese, infatti, ha sancito l'uguaglianza formale fra gli uomini, come cittadini, ma questi continuano a essere ancora profondamente diseguali, come borghesi e proletari.

È con i *Manoscritti economico-filosofici* (1844) che Marx pretende di descrivere la vera liberazione dell'uomo: non più solo politica, ma economica e sociale. Gli uomini saranno davvero uguali quando verrà abbattuta la proprietà privata, il perno su cui si fonda il capitalismo e la distinzione tra operai e proprietari.

Nel 1845 Marx ha 27 anni e la critica a Feuerbach, che voleva combattere, prima di tutto, l'alienazione religiosa, per timore di cadere nell'idealismo filosofico, gli appare adesso monca e unilaterale, in quanto non considera la capacità attiva dell'uomo capace di modificare il reale. «I filosofi hanno solo interpretato il mondo in modi diversi; si tratta prima di mutarlo». Modificando il mondo e le strutture economiche, Marx pretende di modificare gli uomini. La storia testimonierà, purtroppo, la natura utopica di queste idee. Agli inizi del secolo successivo, il progetto de l'«Uomo nuovo» sovietico, internamente portatore di nuovi valori sociali e personali, concepito dagli artefici della grande rivoluzione d'Ottobre, fallirà miseramente. L'individuo non si modifica solo in virtù delle trasformazioni economiche. Esistono gli istinti e le dinamiche psicologiche, di cui la politica è un esempio, che hanno, sempre dialetticamente, una *autonomia in senso filosofico*, dalla struttura economica.



Grandi personalità della seconda generazione di psicoanalisti, come Aleksander Luria, Lev Vygotskij, Wilhelm Reich e Otto Fenichel si cimentarono, nel novecento, ciascuno a suo modo, tentando di trovare *l'anello mancante* fra struttura economica e psiche individuale; o meglio fra economia e orientamento delle pulsioni psicologiche. Tutto ciò con risultati alterni per cui, in molti, hanno fantasticato cercando di immaginare quali idee sarebbero venute alla luce, se la mente prodigiosa di Marx avesse avuto a disposizione i concetti essenziali della psicoanalisi di Freud. Rispetto agli epigoni di queste due grandi personalità, va constatato che il rapporto fra il marxismo e la psicoanalisi resta, tuttora, un terreno teorico instabile, con qualche diretto e delimitato punto d'appoggio che emerge in pochi autori.

Ritornando al giovane Marx, nel 1845, con *L'ideologia tedesca*, si chiude la fase giovanile. L'uguaglianza diventa, definitivamente, l'uguaglianza nella soddisfazione dai bisogni materiali e la rivoluzione coincide con la mera trasformazione della struttura economica.

Nel corso del film, altri temi vengono toccati, il cui potenziale riflessivo non ha perso affatto di attualità. Due, in particolare, sono da rilevare: la natura conflittuale del movimento, o del partito e il ruolo della teoria in relazione alla prassi rivoluzionaria.

Il primo punto è, probabilmente, se letto in chiave di attualità, il più problematico. Le scene centrali del film sono dedicate alla sofferta mossa politica di Marx e Engels di trasformare la "Lega dei Giusti", un'organizzazione operaia

clandestina, in una, decisamente più combattiva, "Lega dei Comunisti". Nel suo discorso durante il congresso di Londra, nel giugno 1847, Engels espone gli argomenti in favore della nuova Lega criticando soprattutto il punto di vista astrattamente morale e l'ideologia orientata alla conciliazione universale, all'amore e alla fratellanza che avevano caratterizzato il movimento fino a quel tempo. In sostanza, Engels e Marx tentano di fondare la prassi trasformatrice non su astratti punti di vista morali, sull'ideale cristiano della fratellanza, o sulla volontà di raggiungere un'intesa con l'umanità intera. I principi troppo generici e gli ideali astratti non sono in grado di afferrare le condizioni materiali esistenti. Le sole emozioni positive generalizzate tendono a tradire un'inefficace ingenuità. Il nodo centrale del film, ma anche della formazione di Marx, è dato proprio dalla sconfitta della corrente moralista all'interno della Lega dei Giusti e dalla costituzione della Lega Comunista.

Uno dei pregi maggiori della pellicola risiede nell'ampio spazio dedicato alle relazioni intime tra i protagonisti, costitutive per l'attività teorica e politica. Il sostegno di Jenny Marx, che va ben oltre il semplice ruolo di moglie devota; la passione di Engels per l'operaia filandiera Mary Burns, che lo spingerà a studiare più da vicino la vita e le condizioni dei lavoratori inglesi. Inoltre, l'ammirazione e l'affetto, non scevro da conflitti, tra Marx ed Engels e i complicati rapporti di Marx per Proudhon.

Su un piano più concettuale, inoltre, non va trascurata l'accurata ricostruzione delle tre fonti principali del pensiero



marxiano: l'idealismo tedesco, la teoria economica inglese e il socialismo francese. Il lavoro teorico non è semplicemente un'emanazione, un prodotto o una funzione secondaria della lotta: una certa autonomia della teoria è necessaria affinché essa possa svolgere il suo compito di fornire indicazioni e immagini più o meno dettagliate che orientino l'azione. Allo stesso tempo, la teoria non può arrogarsi nessuna funzione di guida, non può credere di essere superiore all'azione concreta. In una delle scene chiave e centrali del film, Marx e Engels si devono recare, umilmente, di fronte a un comitato di lavoratori e cercare di convincerli che sanno di che cosa stanno parlando. Tutto quello che riescono a farsi concedere, giustamente, è essere messi alla prova; la validità di un impianto teorico può emergere solo grazie al confronto diretto con la realtà: quella realtà che la teoria stessa vuole trasformare.

Per quanto riguarda la divulgazione delle idee portanti del comunismo, affidata, nel 1848, alle pagine del *Manifesto* più famoso della storia, è evidente che il regista vuole stabilire una continuità tra il momento storico delle sue origini europee e le lotte internazionali più recenti che possono dirsi, in qualche modo, ispirate da questa tradizione. La testimonianza più evidente di tale continuità la si trova nei titoli di coda, in cui le note di Bob Dylan accompagnano una carrellata sorridente di scene che ritraggono alcuni degli eventi e personaggi simbolo dell'emancipazione sociale e politica, nel ventesimo secolo, come Che Guevara, il Muro di Berlino o Nelson Mandela.

Un film non semplice; si pensi alla difficoltà di rappresentare in scena i dibattiti filosofici; la sceneggiatura ha cercato di rendere più vive alcune sequenze, senza però inventare nulla o limitarne il rigore.

Il regista, Raoul Peck, è stato affascinato dall'idea di delineare dei concetti che, anche oggi, utilizziamo per parlare del contrasto tra capitale e forza lavoro e dei conflitti sociali, in genere; ma è riuscito a far ciò proponendo un'opera di finzione, assolutamente priva degli elementi tipici del documentario. La scelta di coinvolgere attori provenienti dal teatro ha anche permesso di impegnare, più facilmente, i protagonisti in piani sequenza che hanno consentito ai medesimi di delineare i personaggi con più attenzione.

In definitiva, una guida registica abile e forte che proietta, cinematograficamente, *Il giovane Karl Marx* oltre la barriera sentimentale del romanticismo ottocentesco verso un più concreto e agognato progetto rivoluzionario. •

Titolo: Il giovane Karl Marx

Titolo originale: *Le jeune Karl Marx*

Paese di produzione: Francia, Germania, Belgio

Anno: 2017

Sceneggiatura: Pascal Bonitzer, Raoul Peck

Regia: Raoul Peck

Cast: August Diehl, Vicky Krieps, Stefan Konarske, Olivier Gourmet, Hannah Steele, Alexander Scheer, Ivan Franek



Sulla mia pelle, Alessio Cremonini, 2018

Jasmine Trinca

Sulle ali della rabbia

Lori Falcolini

Jasmine Trinca è un'attrice italiana apprezzata dal pubblico e dalla critica fin dalla sua prima apparizione in *La Stanza del Figlio* - regia di Nanni Moretti, Palma d'oro al Festival di Cannes 2001 - film che le valse, tra gli altri riconoscimenti, il Premio Guglielmo Biraghi per i nuovi talenti italiani. La sua carriera cinematografica è continuata con successo fino a *Sulla mia pelle*, film di Alessio Cremonini che ha aperto la sezione Orizzonti della 75^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Jasmine Trinca interpreta il ruolo di Ilaria Cucchi ed ha vinto con Alessandro Borghi il Premio Pasinetti Speciale come migliori attori di questo film, esempio di un "cinema/testi-

monianza che permette al pubblico di riappropriarsi della realtà". Non era facile per un'attrice interpretare il ruolo di un "personaggio" noto ai media sia per le coraggiose apparizioni pubbliche in difesa di Stefano Cucchi sia per il libro *Vorrei dirti che non eri solo* in cui ripercorre la vita del fratello senza tacerne la fragilità e il carattere problematico. Eppure Jasmine Trinca riesce a trasmettere con la sua Ilaria la verità di una donna che combatte per amore e restituisce dignità all'essere umano. Con tutta l'intensità di cui è capace questa attrice straordinaria, come traspare nell'intervista che ci ha concesso precedentemente all'uscita di *Sulla mia pelle*.



Fortunata, Sergio Castellitto, 2017

Jasmine Trinca, la tua filmografia è ricca di personaggi complessi. Cominciamo con *Fortunata* (regia di Sergio Castellitto) per la cui interpretazione hai vinto il David di Donatello 2018 come migliore attrice protagonista e a Cannes *Un Certain Regard* - migliore interpretazione (2017). *Fortunata* mette in scena un femminile “primitivo”, forte e fragile allo stesso tempo, eroico contro tutto e tutti ma anche erotico.

La complessità del femminile è la cosa che cerco sempre e che nel cinema italiano è molto difficile perché si fanno pochi film e i ruoli femminili sono molto spesso stereotipati, quindi è già difficile lavorare, fare delle scelte ancora di più. Io vivo il cinema – nel quale sono finita dentro da ragazza e che non è la strada che avevo scelto per la mia vita- come una fortuna, per questo sento di dovere dare qualcosa indietro. Non si tratta soltanto della sola *performance*, ma di corrispondere a un’idea di femminile molto rigorosa e a quell’immaginario collettivo che il cinema e la cultura dovrebbero trasmettere. *Fortunata* è, in effetti, un archetipo non soltanto del femminile ma del cinema italiano; richiama grandi donne del cinema del dopoguerra, come se fosse quasi un film fuori tempo. Anche se poi Castellitto lo colloca nella realtà di un quartiere di Roma, Torpignattara, trasfigurato da un conflitto sociale tra i nuovi arrivati e gli stanziali. Allo stesso tempo, *Fortunata* è una favola e la cosa che mi piace di più in questa favola è il ribaltamento dei ruoli: il principe azzurro in realtà è un lestofante e questa donna alla fine si salva da sola. Non in modo eroico. Quello di Fortunata è un “eroismo” quotidiano ma alla fine del percorso arriva a riconoscersi, a dirsi: “Sono una madre imperfetta, sono una donna scombi-

nata ma riconosco di avere la forza dell’esistere, di poter comunque costituire per mia figlia una qualche forma di riferimento, se non altro affettivo. Per me questo è importante, anche nella vita mi risuona perché non mi sento una madre perfetta. Penso di avere avuto molta fortuna nel cinema perché ho potuto raccontare dei femminili molto differenti.

In *Fortunata* mi ha colpito che, a cominciare dalla scena di presentazione dei personaggi, madre e figlia, (Barbara, Nicole Centanni), camminano sui “trampoli” come per guardare i problemi dall’alto.

Per Barbara, questa lettura è molto vera; per Fortunata no. Castellitto mi ha fatto camminare tantissimo su questi tacchi che non sono proprio la mia scarpa di elezione – tra l’altro mi sono rotta la cavaglia durante il film-; mi diceva cammina, cammina, ci deve essere tutta la fatica di una donna che si sbatte a destra e manca dalla mattina alla sera. Per me quel tipo di camminata, la scelta di non avere una scarpa confortevole racconta il non equilibrio di Fortunata, l’instabilità dell’anima di questa donna. Barbara effettivamente è una bambina adulta, con una voce molto grave e lo sguardo giudicante. Anche mia figlia, appena nata, ho pensato che avesse uno sguardo severo. Ognuno (ride) proietta qualcosa di sé.

È l’assenza o presenza violenta del padre/marito a rendere Fortunata e la figlia con-fuse?

Sicuramente c’è una relazione carnale tra le due che tra l’altro Castellitto voleva sottolineare. Non soltanto madre e figlia dormono nello stesso letto ma c’è una scena in cui Fortunata bacia i piedi della figlia, sia per ritrovarli - ha il



Miele, Valeria Golino, 2013

sogno ricorrente della figlia senza piedi- sia perché c'è uno spostamento dell'eros. Fortunata ha quella casella vacante: ha un ex marito molto violento che abusa di lei e un'illusione d'amore per lo psicoanalista (Stefano Accorsi) da cui si aspetta di essere salvata, e invece accade il contrario.

Anche in “Slam – Tutto per una ragazza” (regia di Andrea Molaioli) interpreti un'altra madre single, quella di un adolescente che aspetta un figlio da una coetanea.

La maternità può anche essere questo: donne che crescono i figli da sole. Questo è proprio raccontare la realtà. Invece di raccontare la famiglia tradizionale, raccontare madri che lavorano tutto il giorno come Fortunata oppure madri molto giovani - come il personaggio di *Slam*- non perfettamente centrate però con un'onestà di rapporto madre e figlio. Quella di *Slam* è una madre moderna che dialoga con il figlio, anche sulla sessualità, perché crede che in ciò stia il valore del rapporto genitoriale. Le nostre madri erano molto dirette e potevano anche dire “io non ti volevo in quel momento”; adesso c'è la mitologia della madre, non ne conosco una intorno a me che si comporti in modo così schietto. Le madri di oggi sono tutte molto attente e curanti. Negli anni ottanta noi seguivamo le nostre madri, non le precedevamo.

Parliamo del film *Miele* (regia di Valeria Golino). Miele aiuta le persone a morire ma non ce la fa a guardare in faccia la morte. Mi sembra che, soltanto quando è costretta a farlo, riesca a trovare una possibilità di vita che non sia quella in cui è costretta ad “amare” e nuotare fino allo sfinimento per togliersi di dosso la morte.

Sì, è esattamente questo. Nel momento in cui il meccanismo funziona, lei è una specie di soldato della morte, sta in un movimento della morte ma è esterna, appunto, non la guarda. Quando entra in contatto con il dolore profon-

do di Grimaldi (Carlo Cecchi) e quindi improvvisamente non è più sola - il rapporto che ha con il ragazzo è soltanto fisico- questa cosa non le riesce più. Nella scena della morte del giovane malato di sclerosi laterale amiotrofica, Golino fa la scelta di farmi guardare in macchina. Non c'è più l'agonia del ragazzo ma di Miele, il carrello si avvicina ed è come se Miele, nel tentativo di distogliere l'attenzione dalla morte perché non ce la fa più a fare quel lavoro, chiedesse aiuto. Lo sguardo diretto in macchina, tra l'altro, è una rottura della finzione scenica, è un contatto diretto con lo spettatore.

I tuoi film riguardano sempre temi importanti: dall'elaborazione del lutto in *La stanza del figlio* all'eutanasia, all'interpretare ruoli di madri singles. È casuale?

Ho fatto qua e là anche film più d'intrattenimento (ride). Me lo chiedevo ieri durante lo spettacolo delle artiste in sostegno della Casa delle donne. Eravamo molto eterogenee e poi spesso le attrici hanno un loro cavallo di battaglia, io non ce l'ho. Nella scelta del testo che ho deciso di leggere c'è una corrispondenza tra chi sono io - la mia formazione, l'idea d'incarnare un femminile che possa in qualche modo spostare l'immaginario- e un cinema che ponga delle questioni politiche. Penso che sia importante per gli attori, secondo un *cliché* considerati narcisisti, riuscire a portare gli occhi sul mondo invece che su se stessi.

Hai presentato a Cannes *Dissenso Comune*, ieri hai partecipato alla “chiamata alle arti” delle artiste che sostengono *La casa delle donne di Roma*. Le parole che tu hai letto, “La rabbia è le mie ali” (dal testo *Cos'è la felicità per te* di Simonetta Spinelli), può essere il filo conduttore della tua filmografia?

Sì, certamente, anche della mia vita. Io sono stata una bambina molto rabbiosa, compressa, perché nella mia esistenza



Un giorno devi andare, Giorgio Diritti, 2013

quel tipo di rabbia, di dolore, non si poteva esprimere, non aveva lo spazio. Io penso che la rabbia sia un vero motore, naturalmente incanalata in qualche modo costruttivo o in qualcosa di creativo. Sai, fare l'attore non è semplicissimo. Se tu, nel legame che stabilisci con un regista, veramente condividi l'interiorità, con il tempo si esaurisce l'entusiasmo e cresce la diffidenza perché può capitare di sentire di non potersi affidare a delle mani. Questo è forse il mio momento di crisi pur avendo avuto degli incontri molto importanti. Per dire, Castellitto. È un regista che mi ha molto spinto su una strada che non era di comfort per me, però io trovo che essermi affidata – tra l'altro lui è un grandissimo attore- sia servito realmente per arrivare a Fortunata, un personaggio in cui io ho messo anche cose della mia vita. Più passa il tempo più penso che quello che mi piace nei registi non è tanto la capacità tecnica di muovere la macchina da presa, ma lo sguardo. Io riconosco dallo sguardo che quel film è proprio il film di quel regista. Non so dirti come si esprima. È come quando si prende una foto: è il punto di vista. Devo riuscire a capire se io ho un punto di vista (ride).

A proposito di rabbia, L. Schierse Leonard nel saggio *La donna ferita parla della ferita legata al “vuoto” della figura paterna. Mi chiedo se anche questo sia un filo conduttore della tua filmografia.*

Mi viene in mente il personaggio di Diritti, Augusta (*Un giorno devi andare*). Per quel film sono partita in Amazzonia, un posto incredibile dove madre natura è potente, sull'onda del lutto di mia madre. Il personaggio di Augusta parte per la morte del figlio ma anche con la perdita del padre che nel film si vede pochissimo, è quasi una figura poco significativa. Eppure penso che questa cosa lavori molto nella vita di una persona. Nel mio lavoro analitico ho sempre parlato di mia madre e, adesso che ho fini-

to, mi rendo conto che, come mi faceva notare la mia analista, di mio padre non parlavo. È un tipo di vuoto talmente vuoto da essere una presenza. Con il fiuto degli attori, ho scelto il film giusto!

Tu non avevi deciso di fare cinema, volevi fare l'archeologa.

Quando Moretti venne nel mio liceo, il Virgilio, per cercare due ragazzi come attori non professionisti si presentò tutta la scuola. Io non volevo fare l'attrice, non ero mai andata ai provini di altri registi, non ero una *cinéphile*, guardavo i film per ragazzi; Nanni, però, era una figura molto interessante; volevo semplicemente conoscerlo. I nostri primi incontri non sono stati veri provini ma chiacchierate, lui chiedeva delle cose della mia vita, e poi successivamente abbiamo fatto delle prove. Io ho fatto questo primo film a diciotto anni, è durato un anno, poi ho considerato quella esperienza conclusa non perché non mi fosse piaciuta - era un film enorme, sono rimasta emotivamente travolta dall'incontro e dal lavoro con Nanni - ma perché sono una persona con le spalle larghe e i piedi ben piantati per terra e ho deciso, finito il film, di continuare gli studi. Mi sono iscritta ad archeologia e per due anni ho studiato anche se in maniera discontinua. Durante quel periodo mi chiamavano per dei provini ma io rifiutavo, fino a quando mi hanno proposto *La meglio gioventù*. Era prodotto dallo stesso produttore di Nanni, Angelo Barbagallo, ed io mi sono sentita come in famiglia. Poi, stranamente, il personaggio di Giorgia mi affascinava. Oggi direi che quella era una prova d'attrice ma avere interpretato Giorgia senza alcuna consapevolezza è stata una grande fortuna. Tra l'altro, *La meglio gioventù* è il film per cui anche i ragazzi mi riconoscono; è una forma di popolarità molto bella. Il destino ha voluto tutt'altro per me, nonostante la concretezza che ha sempre governato la mia vita. Mi è capitato il lavoro di attore, un lavoro fatto di pazienza, di equilibrio. •



Simone Spada

Hotel Gagarin, la ricerca della felicità

Lori Falcolini

Pluripremiata opera prima di Simone Spada, regista e sceneggiatore del film, *Hotel Gagarin* racconta la storia di una improvvisata *troupe* cinematografica, cinque italiani vittime della provvisorietà delle loro vite. Chiave di volta del film è il neoregista, prof. Speranza (Giuseppe Battiston), un insegnante di storia che ama il cinema e ha scritto un soggetto ambientato in Armenia, la terra degli avi. Lo affiancano un fotografo (Luca Argentero) desideroso di fuggire dalla realtà e dai debiti per le droghe; un elettricista (Claudio Amendola) senza legami che viene promosso tecnico delle luci e una prostituta (Silvia D'amico) nel ruolo della protagonista del film.

Accompagna la *troupe*, la segretaria di produzione (Barbora Bobulova), complice e poi vittima del sedicente produttore Paradiso (Tommaso Ragno) che naturalmente scapperà con i soldi del film abbandonando in Armenia il gruppo di disperati. Ma ogni crisi è anche opportunità di cambiamento. La salvezza arriva grazie ad una piccola comunità armena con i volti segnati dalla Storia e la fede nei sogni. L'Hotel Gagarin – austera location del film - è immerso nella bellezza innevata del paesaggio armeno “abitato” dalle chiese di pietra, fortezze che sfidano il tempo. *Hotel Gagarin* è un film poetico che rende omaggio al Cinema. Bellissimi e pieni di fantasia i titoli di coda.



Simone Spada, com'è nata l'idea di *Hotel Gagarin*?

Come dice Argan a proposito di complessità e progetto, l'idea di questo film è nata da tante cose. Io sono stato educato all'immaginazione – mio padre è architetto e mia madre artista- e questo film parla del potere dell'immaginazione; poi io, come appassionato di cinema e aiuto regista, ho vissuto tante esperienze che ho messo dentro il film: la precarietà di chi fa cinema -non solo quella di chi vive la quotidianità oggi- i fallimenti, gli incontri. Inoltre, sono sempre stato affascinato dai paesi excomunisti, e volevo sicuramente raccontare il potere salvifico del cinema. Ci sono film che mi hanno lasciato qualcosa, non tanto perché sono i miei preferiti quanto perché sono vicini a me, per certe atmosfere; per esempio, *Mediterraneo* di Gabriele Salvatores che è citato nella scena della partita di pallone. C'è infine Gagarin, il simbolo del sogno, il primo uomo tra le stelle; l'ONU ha deciso di dedicare il 12 aprile al volo dell'uomo nello spazio per ricordare il giorno in cui Gagarin, per primo, circumnavigò la terra volando in orbita. Tutte queste cose, mischiate insieme, hanno portato a *Hotel Gagarin*.

Il film parte da una realtà italiana fatta di imbrogli, provvisorietà, insoddisfazione; tutti i personaggi hanno identità provvisorie. Anche il prof. Speranza (Giuseppe Battiston), sebbene sia professore e insegna la storia con il cinema, possiede la cultura ma non riesce a trasmetterla ai suoi alunni. Però, nel momento della crisi...

...tira fuori il potere dell'immaginazione e anche la passione per quello che fa. Il personaggio di Beppe è quello che mi rappresenta di più perché è l'idealista del gruppo, crede in qualcosa che però non riesce a costruire, forse è anche troppo idealista. Io non volevo raccontare una critica al nostro paese, volevo raccontare uno stato di fatto. È un'ovvietà che viviamo in un momento culturale e sociale molto complesso, però c'è una possibilità di salvezza; i miei personaggi torneranno in Italia sicuramente cambiati, c'è chi non tornerà, non a caso i due romani... Il prof. Speranza è quello che del sogno e dell'immaginazione rappresenta la possibilità di una salvezza interiore.

La felicità nella società moderna ha una dimensione individualista incentrata sulla realizzazione del singolo. Ciò non accade nella tua storia.

Il mio è un film molto semplice ma le tematiche che racconta sono grandi. Sergio Leone diceva che il suo sguardo era a volte ingenuo e un po' infantile ma sincero come quello dei bambini della scalinata di Viale Glorioso. Questa frase mi è rimasta nel cuore così ho pensato di voler fare un film fanciullesco. Io ho due figli e mi rendo conto che i bambini hanno la capacità di prendere il bello della vita, cosa che nell'età adulta si perde. Mi piaceva parlare di felicità; la frase di Tolstoj "Se vuoi essere felice, comincia" rappresenta il senso del film ma anche il mio modo di vedere la vita. Non perché sproni ad essere ottimisti, ma perché dice che è il tuo punto di vista a cambiare le cose. In una società individualista è l'incontro con



l'altro che può cambiarci; in un periodo in cui si chiudono i porti, apriamo i porti e anche le porte perché le cose entrino.

Una parte fondamentale per lo sviluppo della storia è l'Armenia. Si tratta di una scelta motivata o soltanto produttiva?

Di produttivo non c'è nulla; il produttore, Marco Belardi, è stato quasi più folle di me ad accettare di girare in Armenia. Ma io volevo andare proprio lì per raccontare i colori e la luce dei monasteri, le facce degli armeni che non avrei mai trovato in Italia. Gli armeni sono i comunisti più simili a noi dopo i cubani, hanno una sensibilità mediterranea quasi arabeggiante in alcune cose, non a caso sono il sud della Russia. L'Armenia è una ex repubblica sovietica però ci sono villaggi che si chiamano Gagarin. Si sentono forti contraddizioni in questo Paese che è molto piccolo ed è attraversato dalla catena del Caucaso; è un luogo di confine con una guerra dimenticata, quella del Nagorno Karabakh che fa ancora morti. Mi piaceva l'idea che questo confine geografico diventasse anche un confine della mente, un luogo non luogo. Prima di partire ci sono stati dieci morti; noi eravamo relativamente lontani dal confine di battaglia, ma come si può essere distanti dal Lazio all'Abruzzo.

Nel film, ci sono molti rimandi alla storia degli armeni: il prof. Speranza parla di una ragazza che vuole

tornare in Armenia, lui stesso ha i nonni scampati al genocidio e poi vuole spiegare il genocidio degli Armeni con il film *La casa delle allodole* dei fratelli Taviani...

Sì, diciamo che era necessario perché volevo che il prof. Speranza avesse un legame con l'Armenia; nello stesso tempo, con lo sceneggiatore ci siamo detti che il film aveva altre dinamiche. Sai, quando fai un'opera prima, rischi di volerci mettere dentro tutto. Poi, siamo stati rispettosi nel non raccontare il genocidio perché è un tema storico troppo importante ed io non sono Atom Egoyan, il grande regista di origine armena, e non sono Aznavour; sono un regista italiano che ha girato il film in Armenia. Mi interessava giustificare il fatto di girare in Armenia ma soprattutto raccontare il rapporto umano tra i personaggi.

Secondo te, che rapporto c'è tra sogno e felicità?

Io penso che sognare sia necessario non tanto per realizzare un sogno specifico quanto per il fatto stesso di sognare, anche se i sogni a volte si realizzano altre no. C'è una bella frase di Allan Poe che dice che chi sogna ad occhi aperti vede molte più cose di chi sogna soltanto di notte. Sognare è uno stato della mente, un modo di stare al mondo; poi, è chiaro che se tu hai un sogno specifico – lavorativo, d'amore, di viaggio- e lo realizzi è meraviglioso; dopo, però, ne vorrai subito un altro. Sognare è un modo di essere. Che Guevara diceva che un popolo senza utopia non è un popolo, poi i cubani hanno fatto la rivolu-



zione in pochi, però l'utopia era necessaria. Un popolo che smette di sognare è un popolo morto.

Il personaggio interpretato da Philippe Leroy è un aiutante magico, per metà filosofo e metà psicoterapeuta.

È una proiezione della mente. Non ho pensato a lui come a un filosofo o uno psicoterapeuta. Mi piaceva l'idea che fosse un momento di chiarezza per il prof. Speranza cioè che lo aiutasse a individuare i problemi o che anticipasse gli eventi; come quando dice: "Le cose accadono da sole o per magia". Lui è circondato dagli altri che vanno a braccio, cercano di sopravvivere, non hanno ancora le idee chiare. Anche il prof. Speranza si trova perso quando capisce che il suo sogno di fare un film non si realizzerà, però trova dentro se stesso, in questa sua proiezione, la forza. La crisi è anche un'opportunità come dice Philippe Leroy perché dentro di noi ci sono grandissime risorse... Io sono un grande tifoso della Roma e, quando vedo per strada l'entusiasmo delle persone e i festeggiamenti dopo una vittoria, penso che se tutta questa energia positiva fosse incanalata socialmente sarebbe un mondo meraviglioso.

Nel film, mi hanno colpito i paesaggi innevati e soprattutto le chiese armene, "chiese di cristallo" come le definì Cesare Brandi.

Quelle chiese sono meravigliose, hanno una forza mistica incredibile anche per la posizione in cui sorgono e infatti quelle di Erevan, la capitale, non sono altrettanto belle.

Sono meravigliose anche le due sul lago di Sevan, location pazzesche. Le ho volute raccontare, anche se in breve, ed è stato faticosissimo perché volevo girare con la neve e a gennaio fa meno trenta gradi e portare lassù settanta persone... Sono immagini insolite per il nostro cinema, sono fiero di averle girate.

Hai studiato architettura, come mai sei approdato al cinema?

Ero un diciottenne pigro, mio padre era architetto, architettura è la facoltà più completa dal punto di vista formativo, sia scientifico che umanistico, la rifarei. Ma, io avevo il tarlo del cinema. Il cinema è sempre stato dentro di me fin da bambino, così - anche se quella del cinema è una famiglia chiusa ed io non ho frequentato il centro sperimentale - a venticinque anni sono salito su un set a portare il caffè ed eccomi qui. Credo che sia stata la scelta giusta, sarei stato un architetto mediocre. Nelle inquadrature, nella scelta dell'edificio in cui è girato il film - come dici - c'è il gusto di certe linee, ma non so se dipende dagli studi di architettura o perché mi appartiene questa sensibilità. In architettura si studia la prospettiva che nel cinema è importante; Sorrentino per esempio ha una visione prospettica, alla De Chirico, è un regista molto estetico. Il disegno, però, la prospettiva, non devono far perdere di vista la storia. Un film è la risultante di tante cose. Forse, sono quello che sono anche per i miei venticinque esami di architettura. •

Matti da (s)legare



Tommaso A. Polisenò

A quarant'anni dalla 180, rivedere il film *Matti da slegare* (1975) di Marco Bellocchio (con Silvano Agosti, Sandro Petraglia, Stefano Rulli) invita a una breve riflessione sulla chiusura dei manicomi. Facili le rievocazioni storiche di fatti recenti quando sono ancora presenti nella nostra memoria il clima emotivo e le contraddizioni in cui sono avvenuti. Difficile, invece, recuperare al dibattito di questi giorni la forza provocatoria e liberatoria di *Matti da slegare* e delle pratiche rivoluzionarie di quegli anni. Introdotto dai versi di Bertolt Brecht: «Nessuno o tutti o tutto o niente - Non si può salvarsi da sé - O i fucili o le catene - Nessuno o tutti o tutto o niente», il film è un convincente esempio di cinema militante italiano. Girato in 16 mm nel manicomio di Colorno, è la riduzione di *Nessuno o tutti*, film documento in due parti ("Tre storie", "Matti da slegare") di 100' ciascuna. Non ha pretese scientifiche. Un film che non illustra, non spiega, fa invece parlare i protagonisti, nello sforzo di 'mettere da

parte' gli autori e le loro aspettative. In questo modo si liberano sotto i nostri occhi le storie di Paolo, Angelo, Marco....trionfano le loro biografie. E forse a ben guardare oggi si potrebbero tracciare anche le loro *Biografie dell'inconscio* come direbbe Salomon Resnik.

Matti da slegare entra nella storia della nostra psichiatria dal vertice delle biografie. In una recente intervista su La Repubblica (*Marco Bellocchio: "Mao, Beatles & coca. La vita che non vissi"* di Arianna Finos) Marco Bellocchio confessa di aver fatto sempre film estremi, influenzato dal realismo di Ken Loach ma con le radici in Renoir e Vigo, surrealismo e espressionismo. Con occhio distaccato, da uomo 'solitario', guarda le storie dei matti di Colorno e lascia proprio al loro realismo il compito di coinvolgere lo spettatore, che ora si identifica con l'emarginato, ora con chi emargina, oppure è preso da un certo sarcasmo anarchico al dialogo col prete o al tentativo di entrare in una "clinica" o di far parlare



una suora. “Sì, allora il peso della politica e dell’ideologia era fortissimo. Con il ’68 ci fu una crisi importante. Nel senso che la scelta, pur breve, della militanza politica nell’Unione dei comunisti marxisti leninisti e nel maoismo rappresentava il mio rigetto di una mentalità borghese che detestavo. Pensavo che una rivoluzione politica personale potesse essere un riscatto. In questo senso nel ’77 e ’78 c’è stata l’esperienza di analisi collettiva con Massimo Fagioli. Ancora la fissazione che si potesse cambiare e che solo nel cambiamento si potesse combattere la disperazione, avere una dimensione di autenticità”. “Il personale è politico” si diceva negli anni ’70 a ricordare che la politica determinava le scelte personali e che dovesse essere a sua volta determinata da scelte personali, di rottura. Storia personale e sociale sono sempre legate e in primo piano. Nel dicembre del ’68 Camillo, il fratello gemello di Marco Bellocchio, si suicida a 29 anni. Nel 1982 Bellocchio realizza un film su di lui *Gli occhi e la bocca*, oggi ne prepara un altro - *L’urlo*, quello della madre davanti al corpo di suo figlio. Fare film personali è senz’altro la sua cifra e indirettamente è così anche in *Matti da slegare* dove è ben documentata la forza dirompente delle storie nel rinnovare le politiche e le pratiche della psichiatria degli anni ’70 - ’80. Venivano abbattuti i muri degli ospedali psichiatrici affinché tornassero nell’*humus* della società (oggi affamata di realtà storica piuttosto che di finzione virtuale) le migliaia di storie scritte dall’emarginazione, dall’immigrazione, dal fallire delle relazioni primarie, dal fallire dell’ideologia custodialistica.

Raccogliamo oggi la sfida di ripartire dalle vicende delle persone. Ricordiamo che presso il Museo Laboratorio della

Mente (ex Ospedale Psichiatrico Santa Maria della Pietà a Roma) è presente una installazione di *Studio Azzurro*: “Portatori di Storie”, che richiama la forza rivoluzionaria delle storie di vita. Si tratta di un racconto corale in cui le voci dei pazienti si alternano e si intrecciano con quelle dei loro parenti e dei curanti. Ora, riflettendo dal vertice di *Matti da slegare*, ci appaiono inquietanti gli attuali processi culturali di medicalizzazione e spersonalizzazione della psichiatria e della psicologia, che si orientano sempre più verso l’erogazione di prestazioni piuttosto che verso l’ascolto storico e il valore della soggettività. Tendenza oggi drammatica quando alcuni politici rievocano la soluzione custodialistica per sollevare le famiglie dal carico del malato psichiatrico. Antiche paure per rinnegare conquiste scientifiche che hanno trasformato la qualità di vita di milioni di persone partendo dalla presa in carico della loro crisi: le psicoterapie, i servizi territoriali di prossimità, le comunità, la psicoanalisi multifamiliare, il metodo di Dialogo Aperto.

Ci aggiungeranno ai matti da legare noi psichiatri che come Bellocchio crediamo ancora nella storia delle persone? •

Titolo originale: Matti da slegare

Paese di produzione: Italia

Anno: 1975

Sceneggiatura: Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli

Regia: Marco Bellocchio e Silvano Agosti

Cast: i degenti dell’Ospedale Psichiatrico di Colorno



La Mélodie

Come la grande musica può cambiare la vita

Pia De Silvestris

Contro una realtà frantumata e sempre più disaggregata da coloro che la abitano, il regista francese di origine algerina Rachid Hami, esordiente in questo primo lungometraggio, presentato fuori concorso alla Mostra di Venezia nel 2017, intesse una storia apparentemente semplice e con un finale positivo e commovente che non delude le nostre aspettative di riscatto. In realtà, stando in una tradizione culturale come quella francese, in cui la serietà dell'insegnamento è stata sempre un punto prioritario del vivere, *La Mélodie*, con la complessità dei canoni musicali rende compartecipi non solo chi deve imparare, ma anche e soprattutto colui che insegna. È come se si creasse un evento nuovo che sorge dagli aspetti più profondi dell'anima per diventare armonia condivisa. L'incontro musicale

sembrerebbe qui quasi una metafora dell'incontro psicoanalitico. L'inizio del film mostra una realtà difficile: in una scuola della periferia parigina, costituita per la maggior parte di immigrati pre-adolescenti poveri, incattiviti da situazioni familiari carenti, l'ora di musica viene affidata ad un insegnante di violino disilluso sia dalla carriera che dagli affetti. Simon è un uomo di mezza età, semplice e di poche parole, ma si sente in lui il portatore di un'ultima sfida: trasmettere la sua passione per la musica classica, in particolare per i legami di gruppo che uno strumento come il violino crea, a questi giovani che probabilmente ne sarebbero per sempre esclusi. Ma, quando i violini vengono distribuiti, i ragazzi si rigirano in mano quello strano oggetto mai visto prima e il turbamento o la ver-

gogna che suscita in loro, invece di incuriosirli, scatena la risata, diventano sboccati e spavaldi, non tollerano, ed è tipico della realtà in cui viviamo oggi, che qualcuno ne sappia più di loro.

Simon si è improvvisato insegnante di violino, ma conosce bene, per esperienza personale, il dileggio e la provocazione per nascondere la paura e l'aggressività feroce che ne consegue e diversamente il dolore che si prova nel contenere l'attacco dell'altro che però ci permette di superare i deterioramenti degli agiti altrui insieme ai nostri. Il contenimento nel maestro col tempo fa sì che i giovani smarriti apprendano a sentire le vibrazioni dello strumento creando un'intensa empatia con il corpo dell'"oggetto sonoro".

Simon, con l'umiltà del saper trasmettere la bellezza della musica riesce a responsabilizzare questi giovani senza vocazioni e, con la costanza di un insegnamento fatto di un'autentica passione, crea una notevole aggregazione tra di loro. Assistiamo dunque a una sorprendente trasformazione di questi ragazzotti irriverenti e sprezzanti in giovani attenti e desiderosi di imparare.

Il progetto finale del maestro, che sollecita ulteriormente l'orgoglio degli allievi, è di preparare il saggio per la fine dell'anno scolastico dovendo esibirlo alla Filarmonica di Parigi. Il compito è duro, si tratta di suonare *Shahrazād* di Rimskij-Korsakov, ma, tra i compagni modesti, si è fatto strada un vero talento, il piccolo boto-

lo nero Arnold, che si è esercitato tutte le notti sulla cima di un grattacielo del suo quartiere periferico. I compagni talvolta lo raggiungono, Arnold muove con sapienza il suo archetto mentre lontani si vedono i monumenti splendenti di una Parigi a loro negata. Il concerto sarà un successo, Arnold eseguirà un *assolo* delicatissimo. Per il regista questo finale assume un valore etico. Come qualcuno ha commentato, Arnold, povero nero alla ricerca di un padre sconosciuto, diventa il simbolo del recupero collettivo dell'arte. •

Titolo: La Mélodie

Titolo originale: La Mélodie

Paese di produzione: Francia

Anno: 2017

Sceneggiatura: Rachid Hami, Guy Laurent, Valérie Zenatti

Regia: Rachid Hami

Fotografia: Jérôme Alméras

Musica: Bruno Coulais

Cast: Cad Merad, Samir Guesmi, Alfred Renely, Corinne Marchand, Mathieu Spinosi, Claudine Vinasithamby et all.





Insyriated

Homo feminae lupus

Luisa Cerqua

Insyriated, tra le pagine di cinema più intense della Festa del Cinema di Roma 2017 (brevemente in sala nel '18), è diretto e sceneggiato dal belga Philippe Van Leeuw (opera seconda). Giustamente pluripremiato - Berlinale sezione Panorama e sei Magritte, i Cesar belgi -, questo film bellico è una testimonianza profondamente umana sulla vittima di stupro di guerra in un giorno qualunque di un paese devastato dall'assedio. Siamo in una città siriana in macerie, forse *Homs*, nonostante tutto la vita prosegue. In un quartiere deserto una famiglia vive asserragliata in casa, protetta solo dal fitto tendaggio e da una porta sbarrata dall'asse di legno. Non si vedono scene di guerra, solo spari e boati, grida di invisibili assaltatori. Dal balcone sul cortile, tra macerie e carcasse, Delhani, la terrorizzata domestica bengalese, vede, di primo mattino, cadere a terra sotto i colpi di un invisibile cecchino, il marito di Halima, giovane sfollata ospite della famiglia col suo neonato. Il racconto si avvia... L'infausta notizia è subito data ad Oum Yazan, ferrea padrona di casa interpretata magistralmente da Hiam Abbass. Senza incertezze, Oum ingiunge alla domestica il silenzio sull'accaduto: costi quel che costi, Delhani deve tacere e Halima (l'intensa Diamand Bou Abboud) non deve sapere che il marito, a pochi passi da casa,

è stato colpito da una fucilata. Sarà vivo? Impossibile a dirsi. Restiamo sospesi. Mettere la testa fuori di casa è un rischio mortale. Sotto la cappa di quel terribile silenzio la giornata procede cadenzata da ossessivi riti domestici mentre l'ignara Halima allatta aspettando il marito, pronta alla fuga per quella stessa notte. In questo mortifero mondo di "civili" in guerra, donne "*insyriated*", reclusi nel proprio paese e senza aiuto, curano figli e anziani mentre predoni d'appartamento, come avvoltoi, volteggiano in cerca di bottino. I giovani vagheggiano la fuga e gli anziani, testardamente, si incistano nel guscio/prigione domestico, cercando di negare la distruzione che avanza. "Sono nata senza una casa - dice Oum, capofamiglia e coprotagonista del film - ora che ne ho una, nessuno mi forzerà a lasciarla! Nessuno!" Come negli incubi, gli angosciati protagonisti eludono il senso di morte rifugiandosi in gesti insistiti: il nonno fuma e beve tè, i nipoti amoreggiano, Oum sfaccenda, fa il pane e scorte d'acqua. Va in scena nel banale quotidiano la legge della sopravvivenza: *mors tua vita mea*. Ecco che la violenza finora tenuta fuori dalla casa-mente irrompe dalla finestra e si scatena attraverso la più antica e taciuta delle tragedie: lo stupro di guerra. Il corpo di donna

O fanciullo, o figliuolo del mio
sventurato figliuolo, ci rubano
la tua vita, a tua madre ed a me,
empiamente. Che cosa farò?
Come posso, tapina, soccorrerti?
(Ecuba in *Troiane*, Euripide)



che ama, nutre e genera, in questa realtà spogliata di *humanitas*, diviene oggetto di predazione, strategicamente organizzata e brutalmente necessaria per cancellare il così detto “nemico”, l’uguale a sé reso diverso da sé, estraneo e odioso, attraverso la privazione di ciò che prima lo rendeva umano. In arabo stupro è reso da due parole: *khrege chran*, la prima descrive l’idea di strappo/separazione, essere denudati con violenza, la seconda rende l’idea dell’essere spezzati in due, dimezzati. Attraverso lo stupro la persona è spezzata, deumanizzata; per eludere la colpa della propria disumanità, il corpo di chi ha generato il “nemico”, ucciso o da uccidere, deve essere reso oggetto, cosa non umana. La vittima-cosa è la sguardina senza valore, un fantasma “negativo” della madre che ama e genera. Sono allarmanti i dati d’abuso sessuale perpetrato da militari siriani, forze governative, *shabiha* (miliziani volontari pro-regime) e sconosciuti. Lo stupro di guerra è una realtà ben documentata ma altrettanto rimossa; ha accompagnato tutte le guerre, ne parlano Omero, Erodoto, Livio, la Bibbia: “... i loro piccoli saranno sfraccellati davanti ai loro occhi, le case saccheggiate e disonorate le mogli” (Isaia, 13-16).

“Morire e non esistere, la stessa cosa, dico io, sono; e meglio vale morir, che turpemente vivere”, dice Andromaca (*Troiane*, Euripide).

Il trionfo della distruttività si celebra attraverso lo sfregio al corpo materno quale appropriazione territoriale.

È Halima la chiave sacrificale di questo *claustrum* domestico: distratta dai preparativi di fuga non s’accorge che gli sciacalli entrano in casa e, mentre tutti si chiudono nella cucina bunker, lei e il suo bambino sono lasciati alla mercé degli aggressori. Dal nascondiglio tutti odono l’atroce rumore della violenza, ma nessuno interviene e Halima, vittima designata, col coraggio di chi non ha scelta, baratta se stessa con l’incolumità del figlio, gesto che proteggerà anche le figlie nasco-

ste e silenziose di Oum. Come nelle *Troiane* di Euripide, va in scena l’impotenza femminile, la tragedia delle donne preda di guerra che attraversa i secoli. Sul corpo e nelle parole della madre primigenia Ecuba, come sul corpo e nel silenzio di Halima, è scritto il mandato irriducibile del femminile: dare la vita e portarla avanti, nonostante *Týche* (il caso) sovrasti le umane sorti. Il tragico dono di Halima, mettendo in salvo anche le figlie di Oum, costringe la padrona di casa, tormentata dalla colpa, a rompere il silenzio sulla sorte di chi giace in cortile colpito forse a morte.

Essere umani è poter vivere anche il dolore altrui, non solo il proprio e, d’un tratto resi umanamente coscienti dalla cruenta verità del gesto di Halima, i giovani corrono in cortile sprezzanti del pericolo. Il ferito, vivo, è trascinato in casa e verrà soccorso dai partigiani chiamati in aiuto.

Si salverà? Torneranno i predoni? Rincaserà l’atteso marito di Oum? Halima espatrerà con marito e figlio?

La storia resta aperta; non cerca, né indica conclusioni, il suo senso sta tutto nell’orribile tragico accadere messo in scena. A differenza dalla tragedia greca, qui non s’intravede catarsi purificatrice dell’animo turbato dello spettatore, ormai abitatore di un mondo privo di soluzioni consolatorie. •

Titolo: *Insyriated*

Titolo originale: *Une famille syrienne*

Paese di produzione: Belgio- Francia

Anno: 2017

Sceneggiatura: Philippe Van Leeuw

Regia: Philippe Van Leeuw

Fotografia: Virginie Surdej

Cast: Hiam Abbass, Diamand Bou Abboud, Juliette Navis, Mohsen Abbas, Moustapha Al Kar, Husam Chadat



L'ora più buia

Churchill e l'arte della retorica

Antonella Antonetti

Mentre sul campo di battaglia migliaia di soldati inglesi sono intrappolate a Dunkirk dall'offensiva tedesca, la Gran Bretagna vive la minaccia dell'invasione nemica: la sua insularità non basta più a proteggerla. Il Belgio è caduto, la Francia è allo stremo delle forze e la Norvegia capitola: l'Europa vive una cupa stagione, sottomessa alle mire espansionistiche di Hitler. Il primo ministro inglese Chamberlain, incapace di far fronte all'emergenza viene indotto alle dimissioni e Winston Churchill, politico, storico e giornalista britannico, lo sostituisce nell'incarico.

In quei giorni del maggio 1940 è ambientato il bel film di Joe Wright, che descrive il momento difficile e delicato in

cui il neo primo ministro, magistralmente interpretato da Gary Oldman, si trova a dover decidere tra il tentativo di negoziare una pace col nemico tedesco e la possibilità di continuare a combattere per difendere l'autonomia e la libertà della nazione. È inevitabile il parallelo con il film *Dunkirk* di Christopher Nolan, che racconta la stessa pagina storica dalla prospettiva dell'altra sponda della Manica, nel quale il regista prova a dare un senso, anche estetico, alla guerra attraverso azioni corali e vivide, con lo sguardo rivolto al collettivo più che al singolo; non c'è traccia di retorica o di eroismo solo il contenimento di una sconfitta.

Diversamente da quella epica e visionaria di Nolan, la chia-



ve di lettura di Wright è intimista e rimane ancorata alla descrizione di Churchill, del quale cerca di realizzare un ritratto privato che rende il protagonista un eroe romantico, in conflitto col suo ruolo e con il concetto di potere.

Una serie di personaggi, compagni di partito, avversari, vertici militari e il re Giorgio VI popolano la scena, ma senza profondità drammaturgica, come contorno che da risalto al protagonista. Le scene si svolgono per la gran parte in ambienti chiusi, nei corridoi angusti dei rifugi antiaerei, nello studio del primo ministro, nei vagoni della metropolitana. Un'ambientazione che, accompagnata dall'uso sapiente delle luci, conferisce al racconto filmico un carattere di teatralità e di rappresentazione del clima interno, emotivo del protagonista, del suo tormento interiore nell'ora più buia e drammatica per l'Inghilterra. In un contesto europeo al limite della disperazione, Churchill è chiamato a una scelta drammatica tra un accordo insidioso con Hitler - "Non si può ragionare con una tigre quando la tua testa è nella sua bocca!", dice il protagonista - e la ferrea volontà di opporsi al giogo nazista. Lacerato da dubbi e incertezze, prevale in lui il senso della patria e, pur consapevole che il prezzo di "lacrime e sangue" sarà alto, accetta la sfida con l'obiettivo di mobilitare la nazione intera, a partire dal recupero delle truppe accerchiate sulla spiaggia francese, e di superare lo scetticismo del re e lo pseudo pacifismo di molti politici. A tale scopo la capacità comunicativa di Churchill si rivela fondamentale. Wright mette in scena l'elogio della retorica, l'importanza della parola, come arte decisiva usata dai *leader* politici per convincere e indirizzare l'elettorato. Nei discorsi al parlamento e alla radio, l'idioma shakespeariano del primo ministro, (che aveva sofferto di dislessia da bambino!), diventa uno strumento di persuasione e convincimento che risolve le sorti e l'umore degli inglesi e stimola il loro orgoglio patriottico, come sottolinea la battuta finale del film: "Ha mobilitato la lingua inglese e l'ha mandata in guerra", riportando una frase di Edward R. Murrow, giornalista americano corrispondente da Londra durante la seconda guerra mondiale, resa famosa da J.F. Kennedy.

Il film ha uno stile narrativo letterario, pur se la sceneggiatura non è basata su un romanzo, come invece era stato per le opere precedenti di Wright, traduzioni sullo schermo di testi importanti come *Anna Karenina*, *Orgoglio e pregiudizio* ed *Espiazione*. La regia, solida ed elegante, è messa al servizio della sceneggiatura raffinata in cui risaltano dialoghi intelligenti e brillanti. La decisione coraggiosa presa da Churchill l'ha trasformato in un'icona, nel simbolo della lotta contro le dittature, l'unico che non è sceso a patti col Male. L'obiettivo del regista, però, è quello di mettere l'accento sull'uomo che sta dietro il personaggio politico egocentrico e umorale, rappresentandolo nelle sue abitudini, nelle sue debolezze e nei suoi vizi. Ne disegna il ritratto appassionante di uomo fuori dagli schemi, oratore straordinario, ironico e cocciuto. Un uomo colto, fiero e fiducioso in se stesso, che trasuda spessore etico e morale. Un uomo che non vuole piegarsi e che al tempo stesso è attraversato da ombre d'inquietudine e vene d'incertezza e che cerca consiglio e sostegno negli occhi amorevoli della moglie Clementine - "Sii te stesso", lo esorta- e nell'entusiasmo della giovane e instancabile segretaria. La scena iniziale, emozionante e suggestiva, del film riassume lo svolgimento della trama: una fiamma si accende nel buio assoluto, un sigaro fumante come una luce di ostinata speranza e dal buio l'epifania di un volto, quello di Winston Churchill, l'uomo che avrà un ruolo fondamentale nel sottrarre il Regno Unito e l'Europa alla morsa nazista. •

Titolo: L'ora più buia

Titolo originale: Darkest Hour

Paese di produzione: Gran Bretagna

Anno: 2017

Regia: Joe Wright

Sceneggiatura: Anthony McCarten

Fotografia: Bruno Delbonnel

Musiche: Dario Marianelli

Cast: Gary Oldman, Kristin Scott Thomas, Lily James, Stephen Dillane, Ronald Pickup, Ben Mendelshon.



Il filo nascosto

I segreti dell'eros

Antonella Dugo

Un grande sarto crea abiti dove tutto il lavoro lungo e accurato di preparazione dell'opera non appare, non deve apparire nel risultato finale: l'abito indossato dalla cliente è altro rispetto al suo percorso ed alla sua storia, appare come una magia pensata e immediatamente realizzata dal suo artista.

Il *Filo Nascosto* che crea una storia d'amore, un rapporto sentimentale, con i suoi intrecci, trasformazioni, adattamenti, prove è ugualmente una trama che non appare e di cui si osserva solo il risultato finale. Il film, bellissimo di Paul Thomas Anderson, è un tentativo riuscito di analisi ravvicinata della nascita di un rapporto amoroso, delle sue difficoltà, attacchi, rotture, alla ricerca di un equilibrio che lo renda possibile e compatibile con le storie personali dei due partner, i loro desideri e i loro bisogni.

Alma: "Lui (Reginald) trasforma i sogni in realtà ed io gli ho dato quello che più desidera"

Dottore: "E cioè?"

Alma: "Ogni singola parte di me"

Dottore: "È un uomo molto esigente allora, deve essere una grande sfida stare con lui?"

Alma: "Sì, è l'uomo più esigente del mondo".

Reginald: "Ho una strana inquietudine, non so dargli un nome, ultimamente ho ricordi della mamma, sento il suo profumo, sento che sia tra di noi e voglia abbracciarci; spero abbia visto l'abito".

Reginald è un celebre sarto per signora nella Londra degli anni '50, molto ammirato le sue creazioni sono considerate perfette opere d'arte, disegnare abiti è la sua unica passione e totalizza tutta la sua vita, assistito dalla sorella che

chiama “tale e quale”, tutte le sue giornate sono strutturate per favorire la sua concentrazione e nulla deve distoglierlo o turbarlo; le donne entrano ed escono dalla sua vita come comparse che si muovono secondo il suo volere. Nella sua esistenza non c’è l’Altro, persona reale con cui entrare in relazione, è un uomo ripiegato narcisisticamente su di sé, dedito alla creazione di oggetti da offrire al fantasma materno, nell’inesauribile desiderio di renderlo felice e orgoglioso delle capacità e della bravura del figlio: sono la coppia più bella del mondo. L’assenza della madre, la sua morte è negata, sostituita da una relazione con l’oggetto che non c’è: “L’attaccamento del soggetto all’oggetto, dove la speranza di vedere un giorno realizzarsi il desiderio è definitivamente delusa, non resta più che la soddisfazione (masochistica) di una relazione di non relazione, votata ad essere sempre la stessa.” (Green). L’incontro con Alma (mater?) cambierà la sua vita. Avviene in un ristorante di campagna dove la ragazza fa la cameriera, il cibo è uno dei fili della loro storia nella doppia valenza di nutrimento e seduzione erotica; Alma è colpita e affascinata da Reginald e dalle sue attenzioni, decisa a seguirlo, desidera fortemente una relazione con lui. Per Reginald, Alma diviene la musa ispiratrice, la veste, la usa come modella, la porta a Londra e la inserisce nell’atelier, cercando sempre di mantenere inalterato il suo sistema di vita, il suo territorio privato ed esclusivo, confinando Alma e le emozioni che la donna gli fa vivere fuori dalla gabbia narcisistica che lo protegge e lo fa creare. Alma inizia la sua battaglia di conquista: vuole essere amata, desiderata, entrare nella sua mente, oggetto centrale e non periferico della sua vita. Per raggiungere questo scopo è pronta a tutto fino ad avvelenarlo. Durante un week end nella casa di campagna Alma cucina per Reginald una omelette con funghi

velenosi provocandogli uno stato di forte malessere, rischiando forse di farlo morire. Reginald si sente malissimo, è inerme, ma si affida completamente alla donna, cacciando tutti gli altri, medico compreso, e, con la sua assistenza e con il suo aiuto riuscirà a guarire e, sopravvissuto, le chiederà di sposarlo. Sembra che introducendo attraverso il veleno elementi aggressivo-distruttivi il rapporto si erotizzi, perdendo parte degli aspetti di maternage fissi e ripetitivi portando Reginald a rischiare, nel bene e nel male, un rapporto reale con una donna, lasciando andar via il fantasma materno. Il rischio “mortale” è la dipendenza dall’altro, la paura dell’abbandono e di non essere più amato. La prova che Reginald accetta il rischio è la consapevolezza di essere avvelenato, scoprendo così il desiderio di vivere e di amare. Il filo nascosto sembra allora essere il desiderio di una relazione con l’altro nonostante il dolore, la sofferenza o la morte: eros e thanatos.

Daniel D. Lewis offre una grande interpretazione e tutto il film è confezionato con una grande cura, ricercatezza ed eleganza, mantenendo sempre l’attenzione e l’interesse dello spettatore. Un grande film british. •

Titolo: Il filo nascosto

Titolo originale: Phantom Thread

Anno: 2017

Paese: Stati Uniti d’America

Regia: Paul Thomas Anderson

Sceneggiatura: Paul Thomas Anderson

Fotografia: Paul Thomas Anderson

Musiche: Jonny Greenwood

Cast: Daniel Day-Lewis, Lesley Manville, Vicky Krieps, Brian Gleeson, Harriet Sansom Harris





Lady Bird

Love as a form of attention

Anna Piccioli Weatherhogg

Diretto da Greta Gerwig, cinque candidature all'Oscar, vincitore di due Golden Globes, è un piccolo gioiello del cinema americano indipendente, ingannevolmente leggero e acutamente profondo. Racconta l'ultimo anno di liceo di una ragazzina aspra e grintosa, determinata a non cedere di un millimetro sul proprio desiderio, pur non sapendo ancora granché del desiderio in questione. Non importa! La cosa vitale è lottare per il proprio desiderio, e questa sarà la *mission* ineludibile della diciassettenne Christine Mc Pherson (Saoirse Ronan), decisa prima di tutto a districare la propria identità dal passato infantile e dai luoghi d'origine. Eccola allora presentarsi spavalda, capelli rosa e un braccio ingessato, al professore di teatro della scuola cattolica da lei frequentata: "Mi chiamo *Lady Bird*".

"Signora Uccello", o –eliminando il trattino– "Coccinella": miscela di provocazione rock e candore disneyano, mix di infantile e adolescente, che evoca in entrambi i casi (grandi o piccole che siano le ali) l'aspirazione al volo. "È il mio nome, il nome che mi sono data da sola. È stato dato a me da me", dichiara con un certo sussiego autoriale. Come tutti gli adolescenti, Christine soffre la sindrome de "*La vita è altrove*", imbarazzo per la famiglia d'origine e bisogno di

"Home is where we come from"
(D. Winnicott)

sublimazione, fame d'ignoto e di bellezza. Se il luogo d'origine è Sacramento, con le sue strade tranquille, la famiglia modesta, la scuola cattolica, allora la noia e il senso di attesa diventano sia un luogo reale che uno stato d'animo in cui si è immersi. "Chiunque parli dell'edonismo californiano dovrebbe trascorrere almeno un Natale a Sacramento", esordisce la voce fuori campo in apertura del film, citando la scrittrice Joan Didion.

Rispetto a molti film su adolescenti ribelli, il volo sognato da *Lady Bird* (con tutte le sue sfide boriose e provocazioni irriverenti) ci sembra ideale, sanamente ideale, non grandioso: ideale in senso 'buono', al servizio del sé e della soggettivazione, non per negare la realtà, ma per andarle incontro con lo slancio della passione giovanile. Ed eccola dunque, nella scena che apre il film, a scontrarsi con il più potente antagonista del desiderio femminile: la propria madre. Madre e figlia sono in macchina (scena emblematica di molti sogni di ragazze in analisi), ascoltano insieme un audiolibro, commoventosi insieme alle stesse battute. Non appena la cassetta finisce, scoppia una lite furiosa. Christine vuole andare al College nella East Coast, possibilmente a New York, "dove c'è la cultura" e dove ferve la vita. Sua madre Marion (Laurie



Metcalf), infermiera psichiatrica oberata da doppi turni per far quadrare il bilancio in tempi di crisi (siamo nel 2002, subito dopo l'11 settembre e prima della seconda guerra in Iraq), sua madre vorrebbe tenerla vicina e mandarla al City College. Sono solo pochi secondi, un crescendo di battute secche sparate come colpi l'una contro l'altra, quando lo sportello si apre e Christine si butta giù dall'auto in corsa. Scena paradossale, "*scena adolescente*" (Philippe Gutton), che dice della violenza e della passione nel legame madre e figlia. Come rivelatrice della profondità del bisogno narcisistico è la scena della prova dell'abito per la festa di fine anno della scuola. *Lady Bird* esce dal camerino avvolta in una nuvola di tulle rossastro e cerca l'approvazione negli occhi della madre. Marion fa solo una piccola smorfia, esitando.

Marion: "...non è un po' troppo rosa?"

Lady Bird: "Perché non dici che sono carina?"

Marion: "Pensavo non ti importasse quello che penso"

Lady Bird: "Comunque vorrei che mi trovassi carina."

Marion: "O.k., mi dispiace. Ti stavo dicendo la verità, vuoi che ti dica una bugia?"

Lady Bird: "No, voglio semplicemente piacerti".

Marion (*intenerita*): "Ma certo che ti amo!"

Lady Bird: "Sì, vabbé, ma ti piaccio?"

Christine ama sua madre, la rispetta, si accorge dei sacrifici che lei fa, ma non può fare a meno di desiderare di più: un 'di più' ancora indefinito, che rappresenta 'dell'altro', una misura di libertà. Un 'di più' che non è bisogno di rivalsa, dimostrarsi migliore della madre, ma vitale desiderio di scoprire se stessa. E la madre, così autenticamente rompipalle, ci appare una bella persona, una che non fa mai finta di essere quello che non è, di capire quello che non capisce, di dare

credito a sogni che teme impossibili...Niente atteggiamenti 'politicamente corretti' per camuffare il suo bisogno materno di possesso, niente sforzi per mostrarsi comprensiva, lei "...è così. Affettuosa, ma anche un po' inquietante" (*Lady Bird*). Quando la figlia soffre per la delusione dopo il primo rapporto sessuale, è lei ad andare a riprenderla con l'auto. Senza fare domande, è lì pronta ad abbracciare Christine. Forse per questo, una chiave di lettura possibile sembra essere quella suggerita dalla madre superiore, donna intelligente che prova simpatia per *Lady Bird*, quando le riconsegna il tema sulla sua città, di cui lei ha scritto tutto il male possibile. "Devi amarla molto, la tua città, per notare tutti questi particolari.", le dice. "Bè, ci metto attenzione", replica la ragazza. E la suora: "E se l'amore fosse una forma particolare di attenzione?"

Nella scena finale vediamo *Lady Bird* a New York (ce l'ha fatta dunque!), un po' stordita dopo una notte brava (con una sbornia da pronto soccorso), fermarsi davanti a una chiesa e chiamare casa: "Ciao mamma, sono Christine...", perché ormai può riprendersi il suo nome. •

Titolo: Lady Bird

Titolo originale: *Lady Bird*

Paese di produzione: Stati Uniti D'America

Anno: 2017

Sceneggiatura: Greta Gerwig

Regia: Greta Gerwig

Fotografia: Sam Levy

Cast: Saoirse Ronan, Laurie Metcalf, Tracy Letts, Lucas Hedges, Timothée Chalamet



Un affare di famiglia

L'espedito del reale

Fabiana Proietti

Difficile dire cosa sia il reale per Hirokazu Kore-eda. Il regista nipponico, classe 1962, quest'anno consacrato dalla Palma d'Oro al Festival di Cannes, venuta a premiare una filmografia coesa ma soprattutto tra le più toccanti nel panorama contemporaneo, non sembra sfiorato dal problema dei confini tra realtà e sua manipolazione. Tanto negli esordi nel genere documentario vero e proprio quanto nel successivo passaggio al cinema "di finzione" o, per meglio definirlo, a soggetto, il reale è entrato e uscito dalle sue inquadrature con grandissima fluidità perché, mai come nel suo universo cinematografico, realtà e verità appaiono nozioni profondamente distanti. Allora non importa che la storia narrata venga da un fatto di cronaca, come *Nessuno lo sa* (2004), ispirato a un episodio realmente accaduto nel 1988, quando una madre di Tokyo lasciò soli nell'appartamento i cinque figli minorenni, o una ricostruzione verosimile o, ancora, una vicenda che

abbia dell'incredibile, come lo scambio di neonati alla base dello struggente racconto di formazione di un giovane padre in *Father and Son*.

La realtà è spesso nel cinema di Kore-eda nient'altro che un espediente, la necessità "alimentare" del plot ma la verità è altrove. Sta negli sguardi, nei silenzi, negli abbracci dati e in quelli trattenuti che i suoi personaggi si e ci regalano ormai da anni. Nelle risate per il gelato fatto in casa e diventato troppo ghiacciato per essere commestibile di *Ritratto di famiglia con tempesta* nei pasti consumati rumorosamente attorno a un tavolo da un'intera famiglia. La famiglia, sempre. In *Un affare di famiglia* (*Shoplifters*) Kore-eda alza la posta, perché sembra portare la sua riflessione sul vero/falso su un piano estetico, che riesce egualmente a non inficiare l'emotività palpabile dei suoi lavori. Torna quindi a offrire una variazione su un tema costante della sua produzione, raccontando un nuovo bizzarro

nucleo familiare, di *shoplifters* (titolo internazionale del film) appunto, di taccheggiatori, gli Shibata, introducendoli con uno dei loro abituali furti al supermercato, dove padre e figlio procacciano la cena seguendo meticolosamente la lista materna con gesti consolidati da una lunga tradizione. Vivono tutti insieme in un minuscolo e disordinatissimo appartamento, con la nonna e la bella e giovane zia, che sbarca il lunario danzando senza veli per gli avventori solitari di un *peep show*. Fin quando una sera non scoprono in strada la piccola Yuri e la portano a casa, decidendo di tenerla con loro quando si rendono conto che la bambina è vittima di maltrattamenti.

Nella prima metà del film, Kore-eda si concentra sul racconto quotidiano di scoperta e inclusione, alla maniera di *Little Sister*, della ritualità primordiale e perfino “animalesca” con cui il branco arriva ad accettare, annettere e, infine, amare la nuova arrivata, culminante nella sequenza in spiaggia, il primo giorno di mare, in cui la famiglia può finalmente respirare fuori dall’appartamento e riconoscersi come gruppo anche nel mondo esterno.

Ed è a questo punto che Kore-eda inserisce un *plot-twist*, in grado di azzerare le certezze spettatoriali e sfidare, anzi, il suo pubblico con una questione morale: se tutto quello a cui abbiamo assistito parte da premesse diverse, ci troviamo di fronte a una menzogna? O è la verità a passare per altre vie che non siano quelle della oggettiva, implacabile realtà dei fatti?

Un affare di famiglia è, in tal senso, un piccolo racconto morale sui sentimenti umani ma anche espressione di un punto di vista etico sulle immagini, sulle infinite possibili prospettive che assumono e su quanto la loro ingannevo-

lezza sia direttamente proporzionale alla loro crescente definizione. Il reale, dunque, non solo del mondo fisico, sempre più destinato a diventare marginale di fronte all’avanzare compatto di una virtualità via via più ingombrante e pervasiva, ma quello interno allo stesso medium cinematografico. Anche di fronte a questo cambiamento del mezzo - possiamo infatti ancora considerare parte dello stesso linguaggio un pedinamento di matrice neorealista e una manipolazione da *green screen*?- Kore-eda oppone la sua verità, affidata anche al dato paratestuale per cui indubbiamente i volti e i corpi del suo cinema sono una famiglia: quella costituita da un manipolo di interpreti che ricorrono nelle sue opere, diventando ora padri, fratelli, figli col compito di portare avanti una poetica fatta di istanti, scintille, di una realtà dell’emozione che incontra la realtà del mondo in una prospettiva totalmente interiorizzata destinata a un inevitabile conflitto. A volte questa dialettica è in grado di sciogliersi in un dolce epilogo, come in *Father and Son*; altre volte, come in questo caso, ci congeda con un dubbio morale a cui sembra impossibile trovare una risposta univoca. •

Titolo: Un affare di famiglia

Titolo originale: *Manbiki Kazoku*

Paese di produzione: Giappone

Anno: 2018

Sceneggiatura: Hirokazu Kore-eda

Regia: Hirokazu Kore-eda

Fotografia: Ryūto Kondō

Cast: Kirin Kiki, Lily Franky, Sōsuke Ikematsu, Sakura Andō, Moemi Katayama





L'insulto

Le radici dell'odio

Paolo Ciuccatosti

Come possono rancori ed odi apparentemente sepolti tra gli individui esplodere in una spirale vertiginosa di livore tanto da coinvolgere in breve tempo un'intera nazione? È la domanda che si pone il regista de *L'insulto*, Ziad Doueiri, il quale dirige magistralmente una pellicola candida a diversi premi, cercando, appunto, di trovare una risposta. In un'assoluta ed odierna Beirut un banale incidente relativo ad una tubatura conduce ad un alterco Tony Hanna, meccanico militante nella destra cristiana e Yasser Abdallah Salameh, profugo palestinese e capocantiere. La trivialità dell'episodio non sembra interrompersi con delle scuse, pretese da Tony e non avallate da Yasser, ma conduce addirittura ad un'aggressione fisica da parte di quest'ultimo ed alla precedente pronuncia da parte di Tony di una frase cattiva, maledicente la quale rappresenterà uno dei *leitmotiv* del film: "Magari Sharon vi avesse sterminato tutti dal primogenito". In seguito a ciò la battaglia si sposta in tribunale e i toni mediatici si accendono, mobilitando l'attenzione pubblica e coinvolgendo anche l'intera popolazione, oltre che gli amici ed i familiari. Nessuno dei

protagonisti sembra recedere dalle proprie posizioni ma stavolta la posta in gioco è più grande della lite tra i due uomini. Nemmeno una mediazione dello stesso presidente libanese riuscirà a placare gli animi dei due contendenti in quella che è ormai diventata una battaglia politica ed un caso di Stato. Si andrà infatti ad un processo dove un anziano principe del foro prenderà le difese di Tony mentre la stessa figlia dell'avvocato si incaricherà di difendere Yasser. Sullo sfondo cova quello che è il cuore pulsante del film: gli echi della guerra civile libanese che ha, sebbene in modo diverso, segnato le esistenze dei due protagonisti. Il Libano, infatti, è stato influenzato dai conflitti arabo-israeliani e dopo il Settembre nero vi è stata una massiccia presenza di guerriglieri e profughi palestinesi in tale nazione. Ciò ha dato adito ad una sanguinosa guerra civile in cui fu suscitato anche l'intervento di Israele. Sebbene nel 1990 i conflitti siano terminati, non lo è però la mentalità che li ha alimentati, come viene testimoniato dai filmati antipalestinesi che Tony guarda costantemente mentre lavora nella sua officina. Adesso, però, altri protagonisti si muovono



sulla scena. L'anziano avvocato sembra catalizzare i riflettori su di sé mentre arringa la folla su come Yasser in passato durante la guerra civile abbia picchiato e ridotto su una sedia a rotelle un giovane militare addetto alle cucine, mentre d'altro canto emergono particolari inquietanti anche sul conto di Tony. Proveniente dalla provincia del Damour, fin da piccolo egli assiste all'omonima strage che ci viene raccontata nel film ed è costretto a fuggire con la sua famiglia da tale massacro. Ciò può forse spiegare la sdegnosa frase con cui egli apostrofa Yasser? O c'è ancora dell'altro? D'altro canto non meno agguerrita rispetto al padre appare la giovane avvocatessa, la quale vuole portare l'attenzione pubblica e la giuria a riflettere su come il vero insulto sia quello che Tony ha indirizzato verso Yasser e su come la suddetta frase rappresenti un attacco all'identità di un'intera popolazione.

Costruita come una *pièce* teatrale e caratterizzata dalla presenza di snodi narrativi a volte prevedibili ma funzionali, la pellicola di Doueiri non può lasciare indifferenti. I suoi personaggi echeggiano a tratti certe figure alla Eastwood, individui rabbiosi che covano pulsioni violente, sullo sfondo di un paese che non ha ancora sepolto definitivamente i propri scheletri. Tuttavia il regista ci invita a voltare pagina e in alcune scene significative del film possiamo cogliere come in realtà gli stessi protagonisti, pur venendo coinvolti nel turbinio del processo e delle conseguenze che ne derivano, sono capaci anche di buoni sentimenti. Tony sa

essere un buon marito ed un padre premuroso e Yasser un capocantiere scrupoloso che non vuole compromettere la sicurezza dei suoi dipendenti sul lavoro. Sembra allora che l'odio razziale ed i pregiudizi siano qualcosa di atavico che trascende le intenzioni dei singoli e si radica negli animi come un marchio profondo. Ma il processo, che si conclude con la dichiarazione di innocenza nei confronti di Yasser, vuole essere allora anche un'indagine psicologica tanto dei protagonisti quanto di noi che vi assistiamo e che siamo portati a prendere posizione. La miseria della guerra e l'ipocrisia della politica sono allora i veri fattori scatenanti de *L'insulto* e, nell'aula di un tribunale non si consuma solo un dramma politico e personale ma si cerca anche, ricostruendo le gesta di vincitori e vinti, di lasciarsele alle spalle una volta per tutte. •

Titolo: L'insulto

Titolo originale: *L'insulte*

Paese di produzione: Libano, Francia, Stati Uniti d'America, Belgio, Cipro

Anno: 2017

Sceneggiatura: Ziad Doueiri e Joelle Touma

Regia: Ziad Doueiri

Fotografia: Tommaso Fiorilli

Cast: Adel Karam, Kamel el Basha, Camille Salameh, Diamand Bou Abboud, Rita Hayek



1945

Ombre nere, l'altra Ungheria

Antonio Bonanno

In *1945* il regista Ferenc Török mette in forma una materia ai confini dell'irrapresentabile, organizzandola lungo gli assi semantici e sintattici di uno dei generi filmici più desueti: il western.

Il film prende le mosse dall'arrivo inatteso di due ebrei nell'anonimo villaggio in cui è ambientata la vicenda, terminando con la loro partenza. Girato in un luminoso bianco e nero, s'ispira sia al racconto *Home coming* sia ad un capolavoro della storia del cinema, *Mezzogiorno di fuoco*.

Come il western del viennese Fred Zinnemann, anche *1945* rispetta le unità aristoteliche e, pur senza la precisione degli 85' di durata della pellicola del 1952, tutto è contenuto nei 91' del film, senza *flash-back* o *flash-forward*: l'arrivo e la partenza del treno, la strada, un matrimonio, la locanda, l'attesa e la tensione crescenti, l'adunata in chiesa, la catarsi finale.

A guerra appena finita, lungo le strade polverose di un villaggio sperduto nella pianura stepposa, corrotto dalla malaria e presidiato dalle squadacce dei soldati russi occupanti, in un'afosa giornata estiva, un padre e un figlio portati dal treno, nei loro abiti scuri e con in testa un cappello

nero, incedono silenziosi dietro un carretto trainato da un cavallo, che trasporta il loro misterioso bagaglio dalla stazione al cuore del paese, in tumulto per la loro presenza. "Sono tornati?" è la domanda che inquieta gli abitanti del villaggio, in attesa del "mondo nuovo" ma incapaci di fare i conti con la loro storia recente, caratterizzata dal tradimento. Tradimento contro gli amici, la famiglia, la sposa o il promesso sposo ma soprattutto contro la propria natura umana.

Il lento avanzare del giovane e dell'anziano determina a livello narrativo la suspense per ciò che accadrà, a livello psicologico l'immersione in conflitti, apparentemente sopiti, tra le persone e dentro di loro.

I due ebrei quasi non parlano, basta la presenza a determinare la crisi, il ritorno del rimosso e del rimorso. La loro apparizione è un'epifania che preannuncia la vendetta. Ed è così che gli altri personaggi, che vedono nei due sopravvissuti dei *revenants*, o gli emissari degli ebrei che avevano condannato con le loro delazioni ai campi di concentramento tedeschi o una manifestazione numinosa, vivono il loro avvicinamento, in un disvelamento che li spinge a

confessare, mentire, arrendersi o, finalmente, a ribellarsi, diventando ciò che si è.

La *Shoah* è evocata con fugaci segni, icone angoscianti che occupano brevemente lo schermo e tolgono il fiato – il fumo, i treni, il tatuaggio della matricola, i simboli sacri – desiderando il regista porre più l'accento sulla sopravvivenza che sul trauma.

I sopravvissuti appaiono orgogliosi della loro identità, forti, poco propensi al sentimento (e al risentimento). Hanno una missione e la portano a termine, incuranti dei pregiudizi e delle conseguenze. E arriverà la catarsi finale, dalla potenza di un racconto biblico, che con acqua e fuoco proverà a lavare le colpe e a rigenerare il villaggio ormai imputridito.

Questo sembra molto significativo rispetto all'Ungheria, in cui il film è stato girato e alle cui vicissitudini fa riferimento. L'Olocausto lì si è consumato con ferocia inaudita a causa delle croci frecciate, i nazisti magiari, e non di rado, della brutale collaborazione degli altri ungheresi. Questo ha comportato che dei circa 50.000 ebrei superstiti tornati nei villaggi natii, pochi abbiano deciso di restarci: i nazisti erano andati via ma erano rimasti i collaborazionisti.

Ed erano arrivati i russi.

Oggi, l'avvento di un nuovo uomo forte, Viktor Orbán, ha riportato la narrazione politica a temi che caratterizzavano il periodo nazifascista, con l'esaltazione di una presunta purezza nazionale e il miraggio del ritorno al paradiso perduto, fomentando spinte paranoidee che vedono ancora nell'ebreo, nello zingaro e nello straniero i capri espiatori per le proprie frustrazioni. Il fallimento nell'elaborazione

della colpa e del lutto sembra portare da una parte alla rievocazione di spinte violente e razziste, dall'altra alla necessità di un lavoro (indispensabile) sulla *Shoah* e sulla resilienza al trauma, che passano necessariamente attraverso lo svelamento delle responsabilità. Un altro buon esempio di questo è *Il figlio di Saul*, un film di László Nemes del 2015. I film di genere, di cui il western è una nobile espressione, durano perché si occupano di aspetti fondamentali della vita umana, delle interazioni sociali e psicologiche, raccontando per immagini la profondità delle emozioni e trovando nella persistenza di una raffigurabilità una forma di resistenza al trauma. Così si può tentare di raccontare e rivivere la *Shoah* o altre esperienze irripetibili, proprio come proviamo noi a fare nella stanza di analisi, al cospetto di vite spezzate da vicende troppo dolorose, cui tentiamo di restituire una pensabilità che tenga vivi la speranza e il desiderio.

Tali attività oggi sembrano particolarmente necessarie per conservare la nostra umanità. •

Titolo: 1945

Titolo originale: 1945

Paese di produzione: Francia

Anno: 2017

Sceneggiatura: Gábor T. Szántó, Ferenc Török

Regia: Ferenc Török

Fotografia: Elemér Ragályi

Musica: Tibor Szemző

Cast: Péter Rudolf, Bence Tasnádi, Tamás Szabó,

Dóra Sztarenki et al.





Una storia senza nome

Come un'opera d'arte si inserisce in una dinamica di verità

Pia De Silvestris

Il fascino dei film di Roberto Andò è dovuto alla ricerca letteraria, politica, sociale di un segreto che rimane quasi sempre oscuro, chiuso nella compostezza di personaggi di grande cultura e lignaggio. Mi riferisco al primo importate film: *Il manoscritto del principe* del 2000.

In un altro bel film *Le confessioni* del 2016, il regista si serve dell'arma dell'ironia per descrivere ed illustrare la particolare inspiegabilità politica ed economica del nostro Paese, una storia la cui ambiguità è sorretta da vergognosi intrighi al fine di conservare la corruzione al potere. Soltanto il monaco certosino Salus tace, il suo sguardo è umano. L'ultimo film di questo singolare regista è *Una storia senza nome*, dove il cinema è tutto: gioco, divertimento, mistero, passione e denuncia. La passione per l'arte e la letteratura, l'amore generoso, l'amore indulgente e comprensivo di due splendide

donne madre e figlia (Laura Morante e Micaela Ramazzotti), una tela di inestimabile valore che rappresenta la nascita di Gesù, ma simbolicamente anche la nascita di tutti gli uomini.

Una storia senza nome non è solo un giallo, ma è anche un film che consente al suo autore di mostrare tutte le dinamiche che gli permettono di farlo nascere. Inoltre è anche una commedia, soprattutto per quanto riguarda il ruolo dello scrittore (Vittorio Gassman) che, avendo perso la creatività senza dolersene, fa scrivere i suoi romanzi alla segretaria-amante. Poiché il romanzo diventerà un film, la segretaria-amante, riconosciuta come la vera autrice, sarà anche la sceneggiatrice e riuscirà, superando le paure, a realizzare il film nonostante le infiltrazioni mafiose che ne vogliono a tutti i costi impedire la realizzazione.



Roberto Andò ha creato un film labirintico con al centro, anche se il furto sacrilego avviene all'inizio, il quadro della Natività di Michelangelo Merisi da Caravaggio dipinto nel 1609 e trafugato dalla mafia nella notte fra il 17 e il 18 Ottobre 1969 a Palermo nell'Oratorio di San Lorenzo.

Una storia senza nome è anche un film nel film, che riproduce una serie di avventure a scatole cinesi, dove i racconti generano a loro volta altri racconti, che ricordano le narrazioni proustiane in cui sia il lettore che lo spettatore perdono piacevolmente il filo.

Il furto della tela potrebbe anche significare la perdita di un'opera il cui pregio incalcolabile è come la vita per l'uomo. Il dramma riguarda sempre gli affetti. Esso esprime il dolore che proviamo quando la distruttività dell'uomo annienta l'uomo e le opere sublimi che ha creato.

La fine del film ci riporta al segreto ed alla creatività del regista.

La madre della scrittrice cela molti segreti tra i quali il nome del Padre. È lei che smuoverà i fili della storia senza nome.

Titolo: Una storia senza nome

Paese di produzione: Italia

Anno: 2018

Sceneggiatura: Roberto Andò, Angelo Pasquini con la collaborazione di Giacomo Bendotti

Regia: Roberto Andò

Cast: Micaela Ramazzotti, Renato Carpentieri, Laura Morante, Jerzy Skolimowski, Antonio Catania, Gaetano Bruno, Marco Foschi Martina Pensa, Alessandro Gassmann



S-Cambiamo il Mondo

rassegna: cinema e culture III edizione

Barbara Massimilla

La rassegna *S-Cambiamo il Mondo* organizzata da DUN-Onlus, associazione dedicata alle cure psicologiche ai migranti e ai rifugiati, in collaborazione con la rivista Eidos e il Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, nella terza edizione che si è svolta a Roma presso la Cineteca Nazionale dal 7 al 10 giugno, ha continuato la sua ricerca sul tema dell'intercultura attraverso il cinema. Patrocinata da: Amnesty International Italia, Regione Lazio, Associazione Italiana Psicologia Analitica. Realizzata con il sostegno della Fondazione Migrantes e della Cooperativa Sociale META. Un concerto della pianista Elizabeth Sombart dedicato ai migranti ha concluso le quattro sezioni monotematiche (*Nuove Identità, Culture ed echi del femminile, Confini e difficili coesistenze, Diritto al viaggio*) che hanno coinvolto il pubblico di diverse nazionalità, nella condivisione del grande cinema centrato sulle narrazioni culturali e sul diritto a migrare. Si è voluto spingere lo sguardo oltre "il dovere" che come occidentali proviamo nel prendere atto del diritto fondamentale dei popoli a migrare per molteplici e legittime motivazioni, poiché il fenomeno migratorio è costitutivo e strutturale della nostra identità di specie. È necessario coltivare eticamente l'uguaglianza che ci legittima tutti a riconoscerci sullo stesso piano, in base all'identità etnica e geografica di ogni essere umano. Questa rassegna vuole precorrere i tempi in termini di speranza, spostare l'asse dalla migrazione al valore della 'coesistenza' tra le culture e i popoli, per scoprire le loro realtà anche attraverso il cinema, per apprezzare la bellezza dell'incontro con altri mondi, per *S-cambiarsi i Mondi*, ciascuno partendo dalle proprie origini. Alle proiezioni si sono alternati incontri con personalità di diversa provenienza: registi, religiosi, psicoanalisti e psicoterapeuti, antropologi, filosofi, storici, artisti.

In particolare quest'anno abbiamo dato voce agli psicoanalisti e al loro lavoro *in-visibile* con i migranti che si svolge nella stanza protetta dell'analisi.

Siamo consapevoli di essere una **minoranza attiva** e in questo momento ci sentiamo in trincea nel difendere i diritti dei migranti. Non sempre il futuro significa progresso e in questi anni in modo esponenziale si sono innalzati muri e realizzati vergognosi respingimenti.

Il modello che abbiamo concepito in DUN implica che nel curare persone di altre culture sia fondamentale l'ascolto delle loro storie e *l'immedesimazione* che noi terapeuti mettiamo in atto per consentirci di costruire una rete di comprensione, di conoscenza dell'Altro e a non temerlo, a farlo entrare nelle nostre vite, per prenderci cura delle sue ferite e rilanciare sempre una progettualità e una speranza nell'esistenza, nelle loro vite come nelle nostre. Perché solo una coesistenza civile e rispettosa garantisce un autentico scambio e una



Barbara Massimilla

convivenza nella pace. Adesso è il collettivo che ci preoccupa, affermare che ora è "finita la pacchia" per i migranti, offende le nostre sensibilità, mentre noi terapeuti come anche gli artisti – narratori contemporanei del dolore del mondo, siamo per la solidarietà e la fratellanza tra le culture... Esattamente come fa la Chiesa, quella di Papa Francesco. Nel nostro modello la creatività e la dimensione immaginale sono molto importanti. Così è nato il corto *Il segreto di Hamida*... e adesso DUN ha in produzione un corto sulla tratta. Obiettivo è costruire nel tempo un album delle memorie migranti, intrecciando le storie ascoltate nella stanza d'analisi e nei laboratori di narrazione al cinema. Come ideatrice e curatrice della rassegna ho il piacere di segnare qui – in un numero di Eidos che affronta il tema della **realtà** – una linea sottile di pensieri ed emozioni che i relatori ci hanno offerto con generosità attraverso le loro riflessioni sui film – come pure ha fatto l'attore Gianni Garko che ha punteggiato poeticamente la rassegna con una toccante interpretazione di alcuni brani scelti dal libro *Solo andata* di Erri De Luca. E ancora, come Cristina Mantis, socia onoraria di DUN e madrina di questa edizione, che con la sua affettuosa presenza ha associato la rassegna a una forma di protezione verso il cinema nella creazione di ulteriori spazi di comunicazione e pensabilità. Sulle *Nuove Identità* la psicoanalista **Antonella Antonetti** ricorda come l'incontro interculturale determini una sofferenza identitaria e come l'equilibrio identitario si fondi su una *stabile*



Antonella Antonetti



Emanuela Pasquarelli / Maria Rita Porfiri

instabilità nella relazione dinamica tra invarianza e cambiamento tra il dentro e il fuori, tra l'individuale e il collettivo – in questo *tra*, *spazio-tempo transeunte* si svolge il lavoro identitario in una incessante negoziazione con l'alterità. Come nel corto *Il segreto di Hamida* dove la protagonista vive sul confine di due culture per ritrovare un senso di appartenenza che non rinneghi le sue origini e la necessità ineludibile del cambiamento, ma al tempo stesso, come in *Almanya*, la differenza culturale sottolinea, pur nella turbolenza dell'esperienza migratoria, l'aspetto vitale e creativo del cambiamento. La psicologa analista **Maria Rita Porfiri** pensa si possa aggiungere un secondo livello di lettura trasversale collegato alla relazione dinamica *dentro/fuori*, intesa sia come modulazione dello spazio intrapsichico che come organizzazione del campo dell'intersoggettività. È proprio nella relazione tra interno ed esterno che si può realizzare la trasformazione dell'identità, nozione non più monolitica e cristallizzata, ma appunto relazionale, intrinsecamente composita e dinamica, che risponde alle sollecitazioni del 'fuori' senza isolarsi in un'autonomia statica e illusoria, né dissolversi e diluirsi perdendo se stessa.

L'idea di identità, come di altre dimensioni ad essa correlate, quali etnia, cultura, tradizione, patria, rischiano di rivelare una fragilità epistemologica; se vogliamo che restino adatte a descrivere la continuità nella realtà delle persone, devono a loro volta modificarsi, diventare "nuove", affiancandosi e relazionandosi con altre nozioni e concetti apparentemente anche contrastanti, come flussi, ibridità, meticcio, creando nuove forme di auto-rappresentazione e contatto culturale. Questi mutamenti si fondano e si attuano all'interno di nuovi e complessi scenari di diffusa circolazione di idee, immagini e persone, di indebolimento di frontiere e confini identitari e culturali, e la chiave del cambiamento passa attraverso gli scambi e le contaminazioni che questa mobilità consente. Per **Emanuela Pasquarelli** il film *Almanya, la mia famiglia va in Germania* comunica un invito a guardarsi dentro, con la mente libera e aperta, con l'atteggiamento di chi avverte le differenze e le trasforma in scambio, in mescolanze, in cui le identità si uniscono, ma non si perdono. Assumere una prospettiva interculturale vuol dire considerare le culture non come delle entità monolitiche, ma come sistemi di codici capaci di entrare in relazione. Nell'incontro questi codici non rimangono immutati, ma entrano in una relazione dinamica trasformandosi l'uno in contatto con l'altro. Il film recita una frase detta da un vecchio saggio in risposta alla domanda "Cosa siamo noi?": *'Siamo la somma di tutto quello che è successo prima di noi, di tutto quello che è accaduto davanti ai nostri occhi, di tutto quello che ci è stato fatto, siamo ogni persona, ogni cosa la cui esistenza ci abbia influenzato o che la nostra esistenza abbia influenzato. Siamo tutto ciò che accade quando non esistiamo più e tutto ciò che non*



Massimo Germani

sarebbe accaduto se non fossimo mai esistiti'. Lo psicologo analista **Massimo Germani** che da anni cura le vittime di tortura, sottolinea l'importanza di considerare la *specificità* dei traumi subiti dai migranti, di considerare che ognuna di queste persone è portatrice di traumi diversi i cui contenuti nella psiche vengono scissi, dissociati e riaffiorano nei flashback, nei sogni e negli incubi alterando il senso di sé e causando una frattura tra passato e presente, una percezione di discontinuità temporale in relazione alla propria esistenza. La cura di questi individui deve avvenire necessariamente nell'ambito di una *relazione*, ma anche all'interno di una società che li accoglie. Il concetto di *resilienza* va riferito al soggetto che ha subito il trauma (violenze fisiche e psicologiche) ma anche alla società e alla comunità dove egli vive. Dobbiamo immaginare una resilienza dei contesti di accoglienza, che nelle nostre società attuali risulta essere molto scarsa, determinando di conseguenza un ulteriore peggioramento della salute mentale delle persone traumatizzate.

Nella sezione *Culture ed Echi del Femminile* per il presidente della Lucky Red **Andrea Occhipinti** il cinema è *cambiamento*. I film devono essere portatori di grandi valori e la visione di un'opera cinematografica potrebbe evocare nello spettatore trasformazioni profonde, costituire un'esperienza visiva aperta alla conoscenza e all'ascolto interiore di storie che altrimenti non si sarebbero nemmeno potute immaginare. La psicologa analista **Mariella Cortese** parla delle vite intrappolate senza futuro delle ragazze nigeriane come si vede nel film *Hope*. Illuse e sedotte da organizzazioni internazionali, cadono nella rete della tratta attraverso specialiste dell'inganno, le cosiddette *maman* o *madame* che millantano poteri e conoscenze facendo credere loro che lavoreranno in Europa come parrucchiere, estetiste, cuoche.

In una rappresentazione attuale dei destini delle donne africane non si può non rilevare il fenomeno della 'tratta' e del ruolo determinante che le figure femminili delle *maman* vi svolgono. La *speranza* permette a ragazze come Hope di attraversare deserti, sopportare la fame, la sete, l'umiliazione



Mariella Cortese



Sabina Traversa

del corpo, di accettare l'asservimento e la prigionia. Ma la vera mancanza di libertà sarà generata dai doveri e dai vincoli sottostanti un impegno in denaro esoso e coercitivo che dovranno restituire. E sono proprio le figure femminili, le *madame* appunto, centrali nel sistema di spersonalizzazione e inganno, a rappresentare l'Ombra di un processo di liberazione e di differenziazione del femminile. Una parte scissa e non integrata che si muove in maniera alienata e alienante. Questi continui movimenti di violenza e di annientamento dell'Io, costituiscono un *processo disorganizzante della relazione e dell'identità*. Si alterano tutti i riferimenti causando confusione identitaria e disturbi psicologici. La scissione tra il corpo come espressione del sé più profondo e il corpo merce, generano una totale spersonalizzazione. Da qui la decostruzione identitaria, l'ambivalenza della relazione, l'alterazione di tutti i significati esistenziali.

Per **Sabina Traversa**, psicoterapeuta, i film *Hope* e *Mustang*, ispirano sul tema del coinvolgimento del corpo nel percorso evolutivo femminile. Questo coinvolgimento è il risultato dell'intrecciarsi, in tutte le fasi dello sviluppo, tra corpo biologico sottoposto ai suoi cicli vitali e universali e gli aspetti specifici di ogni cultura, di ogni epoca, e religione che influenzino i modi in cui il corpo sarà percepito, vissuto, utilizzato e definito. La psicoanalisi sta attribuendo sempre più importanza al ruolo del corpo nello sviluppo dell'individuo, svincolandolo teoricamente dall'egemonia del mentale di stampo cartesiano, restituendogli un ruolo di primaria importanza. Già Freud gli diede un ruolo precipuo nella costituzione dell'Io scrivendo nel 1928 che «L'Io è innanzitutto un'entità corporea», e ancora nel 1927 che «L'Io è in definitiva derivato da sensazioni corporee, soprattutto dalle sensazioni provenienti dalla superficie del corpo. Esso può dunque venire considerato come una proiezione psichica della superficie del corpo». Da ciò ne deriva che il nostro Io e la nostra identità sono fortemente influenzate dalle esperienze corporee, specchio della qualità della relazione umana con l'altro, relazione a sua volta condizionata dal contesto culturale. Winnicott parlava di unità psiche-soma con l'idea di una «mente incarnata nel corpo e di un corpo che è la persona». Infine,

per Françoise Dolto (1996), per ognuno di noi la nostra immagine corporea rappresenta, la memoria inconscia della nostra storia relazionale, dei nostri vissuti. Quindi, come dice l'antropologo Le Breton, il cartesiano «cogito ergo sum» significa trascurare l'immersione sensoriale dell'uomo nel mondo, cosicché se trasformiamo il «Penso dunque sono» in «Sento dunque sono» affermiamo che la condizione umana non è totalmente spirituale, ma anzitutto corporea. Vedendo questi due film, in particolare *Mustang*, sembra, appunto, che usare come vertice del discorso il corpo permetta un particolare punto di osservazione che si adatta a tutte le culture. Infatti, l'influenza che il corpo riceve dagli aspetti culturali è tale che il corpo stesso a sua volta ne rimanda gli echi. Inoltre, interfacciare l'aspetto fisico del corpo con quello mentale e sociale in una prospettiva evolutiva dall'infanzia fino all'età adulta visitata in modo psicoanalitico, ci permette di fare delle ipotesi interessanti con un valore multiculturale. Per la psicologa analista **Patrizia Di Gioia** i film *Mustang* e *Hope* raccontano metaforicamente un percorso trasformativo del femminile e il desiderio di attraversamento dal vecchio al nuovo mondo. In *Mustang* vi è una particolarità nella scenografia: lo spazio interno della casa delimitato dai muri del cortile, ben separato dal mondo esterno. Uno spazio ben chiuso e protetto e allo stesso tempo che assoggetta e ferisce, appartato dalla vita che scorre nelle strade, nei boschi e sulla riva del mare ma dove sarebbero annidati pericoli in una cultura musulmana fondamentalista. Le giovani sorelle trasformeranno quello spazio chiuso nel luogo del confronto e della solidarietà e non cesseranno di fantasticare la libertà e infrangere quella gabbia culturale che aveva soffocato i loro sogni e desideri. Su questo tema Fatima Mernissi, descrive come «La marginalità che da sempre le donne musulmane hanno sofferto, come un luogo di privazione e penombra, un luogo chiuso, potrà divenire anche un luogo di trasformazione, attraverso il confronto». In **Confini e difficili coesistenze** il direttore di Fondazione Migrantes **Giovanni De Robertis**, parla della psicosi dell'invasione da parte dell'occidente, basti pensare che nell'anno passato il numero degli italiani emigrati all'estero è stato maggiore di quello dei migranti



Patrizia Di Gioia



Giovanni De Robertis



Clementina Pavoni



Antonella Dugo

arrivati in Italia. Attraverso un linguaggio evocativo, portando ad esempio persone che hanno scelto di vivere con coerenza e coscienza la propria vita nella natura e con gli altri, emerge l'immagine dei *confini* come elementi strutturanti se restano al contempo permeabili e protettivi, aperti al mondo ma anche spazi dove far crescere qualcosa di sé. Sia sul piano individuale sia su quello del collettivo. "Quando i confini diventano muri ci rendono prigionieri e soli". Da un versetto della Bibbia sul valore dell'alterità per vivere in pienezza la nostra dimensione umana – e dalle azioni da fare pronunciate dal Papa nella giornata del Rifugiato: *accogliere, proteggere, promuovere, integrare*, ha posto l'accento sull'*integrazione* come arricchimento e non come assimilazione che induce a dimenticare e a sopprimere la propria identità culturale, quanto piuttosto viverla come occasione per incontrare con curiosità gli aspetti a noi segreti delle esistenze degli Altri. **Alfredo Ancora** psichiatra transculturale si definisce un operatore di confine. Definisce gli *sconfinamenti* come scoperta di aree sconosciute che permettono di raccogliere spazi di reciprocità, elementi preziosi di se stessi e degli altri. Posizione del terapeuta che dal vertice psicologico si raggiunge attraverso un lavoro di flessibilità, un continuo decentramento osservativo e un'interazione emotiva con i contenuti culturali che emergono nella relazione terapeutica. Nell'incontrare la sofferenza psichica dell'altro lo psichiatra, come affermava Resnik, deve avere un *biglietto di andata e ritorno*. La transcultura consiste in un vero e proprio attraversamento delle culture, dove di continuo si perde e si riacquista.

Antonella Dugo psicoanalista descrive il legame della terra con l'appartenenza e l'eredità paterna indicando come nel film *Il giardino dei limoni* le due donne di religione diversa con la forza dei loro sguardi abbattono i confini e vivono una trasformazione e una crescita personale – ciascuna delle due affermando la propria individualità, israeliana e palestinese, in rapporto alle due comunità. "Non si può esistere senza riconoscere l'esistenza dell'altro" (Rabin), non si può mutare il diritto in violenza. Il processo di fecondazione tra i popoli è ineludibile e si confronta di continuo con il timore di trasformare o perdere le proprie radici con il rischio di restare

ingabbiati in un sistema di barriere. **Clementina Pavoni** psicologa analista ispirandosi al film *L'insulto* pone l'attenzione verso il confine interno, dove ciò che è un sopruso, grande dolore, si trasforma in un'emozione dirompente di violenza e rabbia. A proposito cita *Michael Kohlhaas* di von Kleist come da un piccolo furto di cavalli nasca una strage e devastazione. La giustizia può poco davanti al divampare dell'odio ma è interessante vedere come la presenza delle donne possa creare una possibilità di riconciliazione. Neumann in *Psicologia del profondo e nuova etica* descrive l'importanza dell'accettazione e integrazione del negativo per non creare un nemico esterno e dialogare con il proprio nemico interno. **Andrea Arrighi** psicoterapeuta e filosofo riprende il tema del male e della difficile coesistenza con i propri dei e demoni interni (Hillman) in un'epoca in cui non si può prescindere da una riflessione interiore dell'occidente sui valori, sull'etica e le responsabilità in particolare in seguito al crollo del muro di Berlino. Afferma la necessità urgente di affrontare conflittualità e problematiche senza perdere contatto con la realtà e facendosi carico di eventi significativi anche se non ci hanno toccato direttamente. Sul *Diritto al viaggio* ultimo giorno della rassegna, emerge l'importanza, anche come *minoranza attiva*, di *fare rete* per dare voce a valori irrinunciabili a difesa delle differenze culturali, dei diritti civili e umani. Il regista **Andrea Segre** in riferimento alla politica degli sbarchi parla della miopia devastante che sta incremen-



Andrea Segre



Alfredo Ancora



Andrea Arrighi



Stefano Carta



Cinzia D'Auria

tando violenze e violazioni senza risolvere alla radice il problema. Il suo film *L'ordine delle cose* è nato dall'incontro con coloro che si occupano di gestire il fenomeno migratorio e che stanno vivendo il loro incarico con disagio e preoccupazione. È drammatico essere 'minoranze' attive, nel senso di non avere una 'rappresentanza' che le possa esprimere verso una direzione e una strategia a livello macro – ma è indispensabile che esse si rafforzino, poiché rappresentano le uniche dighe costruite per opporsi a delle derive pericolose di scontro e di tensione sociale. Il tema centrale è la trasformazione dei rapporti: tra la vita e i diritti, tra le diverse comunità, tra l'etica e la ragion di stato, tra i principi e le scelte pragmatiche. Dobbiamo occuparci di queste trasformazioni per dirimere la questione tra diritti e convivenze sociali, e avere la *capacità di ridefinirsi* poiché questo esodo storico non finirà e continuerà a proporre molti interrogativi. È indispensabile comprendere le cause all'origine del processo migratorio e costruire dei circuiti virtuosi alla luce delle dinamiche geopolitiche e della questione umanitaria. **Stefano Carta** psicologo analista coglie una complementarità tra *L'insulto* e *L'ordine delle cose*, una vicinanza strutturale a proposito di una sineddoche. Nel primo film una parte è vissuta come il tutto, il palestinese è assunto a rappresentanza dei palestinesi, e nel secondo film la donna somala sarà sacrificata per il tutto. Un tale processo implica una *visione parziale*, una disfunzionalità delle emozioni e della conoscenza. L'analisi, volta a comprendere l'origine dell'Ombra nella psiche, riflette sulle dina-

miche che generano tali scissioni. Tuttavia la conoscenza di queste dinamiche non basta, come diceva Jung, seguendo Adler, alla conoscenza deve seguire l'azione. A quel punto ci si deve coinvolgere e rischiare per essere etici, aiutare gli altri, comprendendo il senso del vivere. **Giuseppe Riefolo** psicoanalista sul tema delle minoranze attive invita non solo a pensare ma a *fare*. Nel suo lavoro occupandosi di migranti sul piano psichiatrico e di senza fissa dimora, trova utile realizzare piccoli gesti che coinvolgano e appassionino e a non rinunciare a una 'zona' dell'amore, nella quale l'incontro con l'altro esprime affettività. "Zona in cui si è toccati dalla vita di un altro e dove la vita dell'altro ti riguarda. Incrementare le minoranze attive significa non farsi prendere dal grande fascino di fare cose di cui non hai competenza, né da gesti eroici". Per alcuni di questi migranti il gruppo di terapia è stato la loro fortuna e l'opportunità di essere riconosciuti. L'antropologa **Cinzia D'Auria** che ha diretto il documentario *Es I tempo di Djemberem* ha utilizzato nel film la musica come strumento pedagogico per stimolare una riflessione critica, e riappropriarsi della propria storia e cultura, sui temi di cittadinanza, responsabilità e democrazia nella Guinea Bisau, per attivare l'idea di leadership collettiva, concetto usato da Amilcar Cabral. Nel film il pellegrinaggio musicale ha toccato i luoghi che hanno proclamato l'indipendenza dai portoghesi. Il luogo non è stato monumentalizzato ma è diventato un luogo vivo in cui i valori della lotta sono stati reinterpretati per riprendere il cammino verso una cultura di pace e riconciliazione. **Filomeno Lopes**, interprete del documentario, filosofo e artista si sofferma sullo *ius migrandi* dal vertice della sua esperienza, parla dell'urgenza di restituire a chi è stata sottratta, la dignità della parola. "Sono secoli che qualcuno ha detto che i neri non hanno anima e fino a oggi stiamo pagando il prezzo di quella filosofia... Nessun africano accetterà dopo quello che ha sofferto per sei secoli che un altro venga a dirgli chissà cosa... Adesso bisogna cercare forme di convivenza ma prima di convivere bisogna esistere... *L'era dei destini singoli è compiuta*, non avremo più lo stesso passato ma avremo rigorosamente lo stesso avvenire... tutto ciò che riguarda me riguarda il mondo e tutto ciò che riguarda il mondo riguarda me". •



Giuseppe Riefolo



Filomeno Lopes



Elizabeth Sombart



La parte degli angeli, 2012

Il cinema di Ken Loach

“Testimonianza” di giustizia e libertà

Alba Michelotti

“Certe mattine al risveglio c’è una bambina pugile nello specchio, i segni della lotta sotto gli occhi e negli angoli della bocca, la ferocia della ferita nello sguardo. Ha lottato tutta la notte con la notte, un peso piuma e un trasparente gigante un macigno scagliato verso l’alto e un filo d’erba impassibile che lo aspetta a pugni alzati...” (Da *La bambina pugile*, Chandra Livia Candiani)

La giustizia non è dare a tutti la stessa cosa, ma dare ad ognuno ciò che è suo: il suo nome, la sua identità, il suo patrimonio, il suo posto nel mondo. Far uscire ogni sin-

gola vita, soprattutto la più nascosta, dimenticata e debole dall’anonimato, restituirgli un volto e una storia, farla protagonista della realtà sociale e politica, è, a iniziare



Jimmy's Hall - Una storia d'amore e libertà, 2014

dal primo fino al suo ultimo film, la grande impresa compiuta dal regista Ken Loach, la sua potente testimonianza, la sua instancabile lotta. Lui stesso ebbe a dire: "Intendo il cinema, prima di ogni altra cosa, come 'atto di testimonianza'."

Guardando a tutta la numerosa serie dei suoi bellissimoi film la vedo come un unico, nuovo, grande dipinto del *Quarto Stato*, un'affermazione potente di realismo che mette in prima fila quelli che la società ha reso "invisibili" per farli emergere dal monocolori in cui sono stati relegati e farli avanzare nella loro dignità di "combattenti". L'attitudine di Loach, sia nell'impegno sindacale e politico che in quello cinematografico, è quella di mettersi sempre dalla parte degli indifesi, di chi non ha un padre (o una patria), un nome o un 'casato' che parli in sua difesa, che combatta per lui. La forza e lo scandalo dei suoi film stanno nel mettersi dalla parte delle vite che descrive, o meglio, nello stare da quella parte, che è sua, per storia e sensibilità. Egli viene, infatti, dalla provincia inglese (nasce a Nuneaton nel Warwickshire nel 1936) e la sua famiglia è una famiglia di operai. Da bambino deve trasferirsi continuamente a causa della guerra e in famiglia sarà l'unico a studiare. Frequenterà la facoltà di Legge ad Oxford, ma, attratto sempre più dal teatro, la lascerà dopo poco, ma non lascerà più il suo impegno per la giustizia e la difesa dei più deboli, trovando nel cinema lo strumento politico più efficace. Da subito, nei suoi film, la vita è colta nell'attimo del suo farsi e offerta allo spettatore in tutta la sua autenticità. Il suo stile semplice, rarefatto, essenziale e rigoroso dimostra che si può fare cinema stilisticamente pregevole e dire la verità delle cose anche con pochi mezzi. "La povertà -come ebbe a dire- costringe al rigore". Al di là di ogni realismo inge-

nuo, Loach mette a frutto l'anima primigenia del cinema, in bilico continuo fra documento e finzione. Già nei suoi primi lavori per la BBC non racconta semplicemente storie di degrado sociale, di alcolismo o disoccupazione, di gente senza casa o di "inverni della mente", ma attraverso di esse descrive una condizione. Non sono documentari, ma finzioni che hanno la verità e l'immediatezza della vita realmente vissuta nella sua quotidianità. Il montaggio si sposta continuamente dal raccontare la vita personale dei protagonisti (spesso attori non professionisti!) per allargarsi agli altri, alla società suggerendo un destino comune, un quadro esistenziale che vede tutti vittime della medesima solitudine. Questo suo sguardo sulle strade e dentro i quartieri poveri ha fatto dire a Pier Paolo Pasolini che il cinema di Loach "...è un prodotto del neorealismo italiano sia pure in un diverso contesto". La serie di episodi e di primi film per la Tv, negli anni 60, tratti dalla vita reale (*Catherine, A Tap on the Shoulder, Up the Junction, Cathy Come Home*, e altri ancora...), realizzati insieme al produttore socialista Tony Gamett, ottengono l'effetto desiderato da Loach. Scuotono fortemente le coscienze e gli spettatori britannici, indignati nell'apprendere la condizione miserevole in cui versava la maggior parte della popolazione, chiedono che venga varata la legge sui senzatetto.

Il suo debutto sul grande schermo avverrà nel 1967 con la realizzazione di *Poor Cow*, seguito da *Kes* (1969) e da *Family Life* (1971). Finalmente la critica si accorge di lui. È colpita dal suo linguaggio realista, profondamente nuovo e immediato. I temi delle contraddizioni sociali, dell'emarginazione di ogni tipo di queste prime pellicole proseguono in tutti i suoi film successivi con analisi lucide e talvolta ironiche, altre volte spietate, contro quella



Ladybird Ladybird (2017)

società che tradisce l'essenza dell'uomo e il suo diritto di libertà e giustizia. Sempre, con accenti di profonda empatia che lasciano affiorare la dimensione poetica della vita, la poesia della realtà. Arriva il primo grande riconoscimento con *Riff Raff*, Premio come Miglior Film Europeo nel '92. Loach vi descrive, ancora una volta, la gente che ama, la classe operaia uscita dai lunghi anni del governo Thatcher. È una lezione politica potente, presente più nella forza delle cose e dei fatti, che nelle parole. È poi la volta, nel '93, del Premio Speciale della Giuria al Festival di Cannes con *Piovono pietre*, una storia ambientata nel quartiere in cui il regista è nato, alla periferia di Manchester. Racconta l'instancabile lotta che Bob ingaggia col mondo per dare alla piccola Coleen un abito adeguato all'importanza che la sua cultura cattolica attribuisce alla prima comunione. L'evidenza del peso dell'ingiustizia sociale ritorna nella vicenda di un alcolista raccontata in *My Name is Joe* (2000) e ancora in *Sweet Sixteen* (2002), storia della lotta intima e solitaria combattuta da un adolescente cresciuto nella periferia industriale di Glasgow, così come nel precedente, bellissimo *Ladybird Ladybird* che aveva dato voce, corpo e anima alla indimenticabile figura di una donna e di una madre separata dai suoi figli, premiata al Festival di Berlino nel '94. Appartengono a questo gruppo straordinario di film, sicuramente *La parte degli angeli* (2010) e *Io, Daniel Blake*, ancora una volta messaggeri della

drammatica realtà in cui vivono i sempre nuovi "invisibili" che popolano le nostre strade, i precari di questa società. Alla consegna del Premio della Palma d'oro al Festival di Cannes nel 2016, per questo ultimo film, Ken Loach commosso ha affermato con forza: "... un altro mondo è possibile e necessario".

Anche nel segno della "commedia" Loach ci regala tre film straordinari: *Un bacio appassionato* (2004), *Tickets* (2005) e *Il mio amico Eric* (2009 Premio della Giuria Ecumenica). In essi sono celebrati la voglia di ridere come una risorsa di vitalità e di resistenza alla alienazione del lavoro e, al tempo stesso, l'amore, la fraternità e la forza del gruppo nel quale il singolo può trovare la propria. Tutto un filone a parte, non però disgiunto dall'unico, grande "manifesto" di lotta costituito dal ricco lavoro cinematografico di questo appassionante regista è la serie dei film dedicata alla "questione irlandese". Affiorata già in *Days of Hope* (1975), nel quale il giovane Ben viene mandato con l'esercito a combattere l'Ira, è ripresa in *Uno sguardo, un sorriso* (1981), in cui Alan, arruolato per sottrarsi al disagio della disoccupazione continua con triste incoscienza quella terribile repressione, trattata a fondo ne *L'agenda nascosta* (1990) in cui si dischiude la consapevolezza che anche nei regimi, cosiddetti democratici, ci possa essere qualcuno che nell'ombra decide il destino degli altri privandoli del massimo dei valori, la verità. Nel 2006, a rac-



Io, Daniel Blake, 2016

contare il conflitto per l'indipendenza irlandese, arriva un film che Loach cercava di realizzare da dieci anni: *Il vento che accarezza l'erba* che si aggiudica la Palma d'oro per il miglior film al Festival di Cannes. Più recente *Jimmy's Hall - Una storia d'amore e libertà* (2014), una storia di amore e libertà che volge lo sguardo all'indietro per trovare un nuovo sussulto di dignità e coraggio nella lotta. Fanno molto pensare, oggi più che mai, i film attraverso i quali Loach chiede ai suoi spettatori di portare lo sguardo oltre l'angusto confine della propria piccola patria per riconoscersi nelle ferite del mondo. Film di stringente attualità che interrogano profondamente la nostra umanità e il nostro spirito di combattenti: *Terra e libertà* (1995) ambientato durante la guerra civile in Spagna, a cui seguono: *La canzone di Carla* (1996) e *Bread and Roses* (2000). Con il primo in Nicaragua e il secondo ai confini fra Messico e Stati Uniti, Loach ci conduce dentro la tessitura del racconto del sogno rivoluzionario e la tenebra della politica estera americana, senza trascurare mai la vita intima e affettiva dei protagonisti. A questi si aggiunge *L'altra verità* (2010), un intenso dramma personale che si consuma nell'inferno dell'Iraq. Davanti e dentro le sequenze di questi numerosi, straordinari film, che ho solo brevemente, e immancabilmente in modo superficiale e parziale, potuto citare, ho provato un'empatia profonda con il regista e con i protagonisti che lui ha fatto rivivere potentemente dentro di me, facendo riemergere, ogni volta, dalla mia storia e dalla mia coscienza, quella "lot-

tatrice", quella "bambina pugile" che non si stanca di combattere contro tutte le ingiustizie, le discriminazioni, i soprusi, la prigionia imposta da una società e da un mondo crudeli o, ancor peggio, più spesso indifferenti. Perché "... dobbiamo ricordare che l'offesa fatta a uno, di qualunque razza egli o ella sia, è un'offesa fatta a tutti". (Ken Loach)

La parte degli angeli, 2012





La Masseria delle Allodole

Il genocidio armeno

Elisabetta Guillaume

La realtà contemporanea, soprattutto quella migratoria, rischia di trasformare l'umanità in un eterogeneo assemblaggio di individui egocentrici interconnessi ma paradossalmente separati ed isolati, barricati in un'angusta e pericolosa dimensione nazional-populista, anestetizzati di fronte ai drammi enormi cui assistiamo ogni giorno.

Eppure i numeri dei migranti di oggi sono decisamente meno inquietanti rispetto ai flussi della prima metà del secolo scorso. Solamente in Europa, in poco più di quaran-

t'anni, decine di milioni di profughi - le cifre degli storici sono impressionanti - non solo ebrei, ma anche greci, bulgari, armeni, russi, turchi, tedeschi, maltrattati e privati di ogni diritto, sono stati espulsi, sradicati dalle loro terre, quando non torturati e uccisi secondo piani sistematici.

Recuperare la memoria delle atrocità in parte rimosse o addirittura negate, che hanno incrinato in modo profondo e irreversibile i presupposti umanistici e morali del mondo attuale, può aiutarci a frenare questa deriva. Nasce

proprio da un senso di colpa per aver ignorato uno dei più brutali eventi del Novecento il film dei fratelli Taviani *La Masseria delle Allodole* (2007), liberamente ispirato all'omonimo romanzo di Antonia Arslan, grande successo letterario del 2004, vincitore del premio Stresa e del Campiello. La scrittrice, attraverso la storia della sua famiglia, ricostruisce il *Metz Yeghérn* (Il Grande Male), nome con cui gli armeni chiamano lo sterminio del loro popolo perpetrato dai turchi nel 1915-16, episodio sciocante della storia europea per cui lo storico polacco Raphael Lemkin ha coniato il termine "genocidio". I fratelli Taviani, che hanno firmato anche la sceneggiatura, mantengono con il libro un rapporto autonomo, cambiando in parte alcuni personaggi, dilatando la narrazione con invenzioni libere.

La vicenda si svolge in Anatolia durante la prima guerra mondiale. Nell'impero ottomano in disfacimento hanno preso il potere i Giovani Turchi ed il loro partito ultranazionalista "Unione e Progresso": di ispirazione marxista e panturca, mirano a creare un blocco monolitico turco a detrimento delle minoranze, tra cui quella armena, di religione cristiana, con una cultura millenaria e una propria lingua, che da secoli richiede maggiore libertà ed uguaglianza. L'occasione per l'eliminazione è offerta dallo scoppio della Grande Guerra. I Giovani Turchi si schierano con gli Imperi centrali, addossano le responsabilità di alcune disfatte agli ufficiali armeni e cominciano i massacri che in sei mesi faranno quasi un milione e mezzo di vittime in tutta la Turchia, dando origine alla diaspora armena, nella sostanziale indifferenza delle nazioni europee. Per razionalizzare l'operazione, viene avviata una deportazione di massa verso le regioni desertiche della Siria dove, dopo centinaia di chilometri a piedi senza cibo né acqua, gli armeni sono trucidati nei modi più raccapriccianti.

Su questo sfondo storico si compie il tragico destino della famiglia Avakian, dalla morte del patriarca ai preparativi nella *Masseria delle Allodole* per festeggiare il ritorno dall'Italia di Assadour, fratello del capofamiglia Aran. Ma i preparativi sono interrotti dall'irruzione dei soldati, i maschi assassinati, le donne deportate e solo pochi si salveranno anche grazie al sacrificio della giovane Nunik. Gli elementi formali, la cura dei particolari, la precisione con cui abiti ed interni vengono ricostruiti, il suggestivo commento musicale e le danze tradizionali, l'inserimento di alcune foto scattate da un medico tedesco durante una marcia della morte non mirano ad una rievocazione realistica degli avvenimenti storici.

Come spesso succede nei film dei Taviani, la Storia non è presentata nella sua oggettività ma sempre filtrata attraverso l'immaginazione e la memoria. La prima scena, infatti, impone a tutto il film una dimensione epico-onirica definendo il tono di un racconto visionario e stendendo come un'ombra tragica sulla casa felice. Il vecchio patriarca nel letto di morte con gli occhi angosciati fissa sul muro una lucida visione di orrore: il frotto di sangue schizzato sulla parete è il segno premonitore dell'annientamento della sua famiglia. Fin dall'inizio si intuisce che quegli uomini e quelle donne, ancora sereni e proiettati

verso un futuro di gioia, sono in realtà già morti, fantasmi del passato assottigliati dalla consapevolezza che tutto è stato distrutto, non solo le persone, ma un'intera cultura. Le scelte estetiche dei registi diventano allora un filtro per trasfigurare quella realtà, allontanarla e smaterializzarla trasformandola in realtà del ricordo, con un effetto di straniamento in cui Bellezza e Morte si intrecciano in una prospettiva cupa e pessimistica.

Lo spettatore assiste da dietro le cortine di una finestra o da una porta socchiusa - elementi ricorrenti nel cinema dei Taviani e metafore di uno spiraglio che si apre su una realtà "altra" - a una vicenda ignorata per lunghi anni e in parte occultata ancora oggi. Le riprese fisse, per esempio quando inquadrano i passi dei personaggi da sotto il tavolo, impongono un punto di vista spiazzante che spesso coincide con quello dei bambini, vittime sacrificali degli orrori della Storia. La realizzazione ex novo della Masseria sui ruderi di un castello, felice intuizione dello scenografo Andrea Crisanti ed ennesima conferma di come nei film dei Taviani ci sia una profonda interrelazione tra il lavoro tecnico-artistico e le scelte autoriali, toglie naturalismo alla costruzione trasformando il luogo dell'efferato eccidio e del macabro strazio dei corpi in una grande messinscena teatrale.

E tuttavia il risultato non convince del tutto. Il cast internazionale e il doppiaggio a volte appiattito su toni da fiction televisiva non risultano sempre efficaci, come per la spagnola Paz Vega nel ruolo di Nunik. Dà invece una prova intensa e di grande spessore drammatico nei panni di Armineh, moglie di Aran, l'attrice libanese di genitori armeni Arsinée Khanjian, a cui si deve uno tra i momenti più emozionanti dell'opera, la scena in cui viene ucciso il neonato.

Il film è soprattutto un'occasione di riflessione, "la cosa più contemporanea da fare ora", secondo le parole dei fratelli Taviani, un monito per la nostra società mai al riparo da manifestazioni violente di intolleranza etnico-religiosa, come quelle che oggi minacciano i curdi nella stessa Turchia che rifiuta di riconoscere le stragi e punisce con la reclusione chiunque osi parlare di genocidio armeno. •



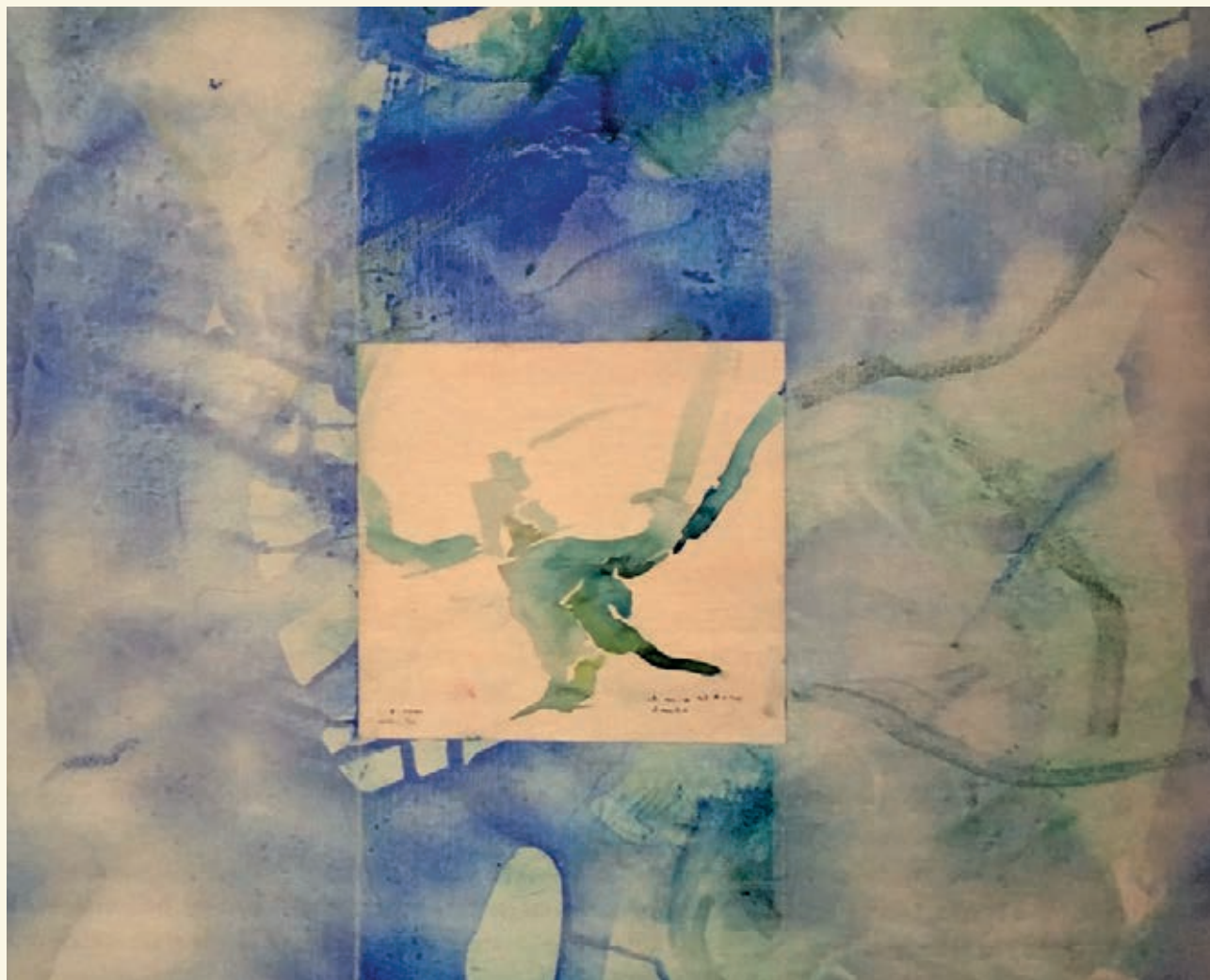


Immagine che si espande, 1992, tecnica mista su tela

PAOLO AITE

Risonanze tra pittura e psiche

Pani Galeazzi

Questo articolo è la riduzione di un intervento tenuto in occasione della mostra delle opere di Paolo Aite, che si è svolta a Roma il 26 e 27 maggio presso la Galleria Edieuropa ed ha coinciso con la presentazione del suo libro *Risonanze tra pittura e psiche*.

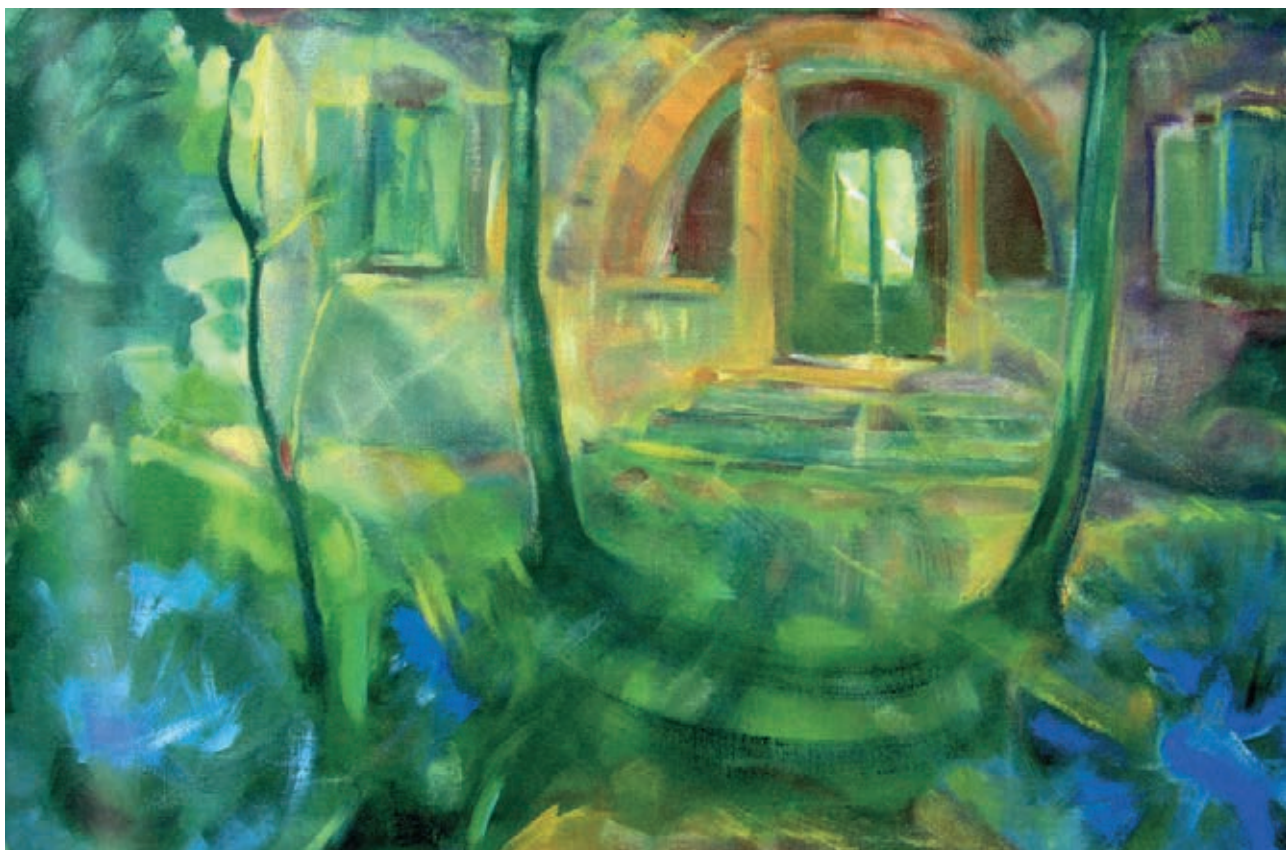
Paolo Aite è analista didatta dell'Associazione Italiana di Psicologia Analitica (AIPA), di cui è stato presidente dal 1984 al 1988. Oltre a numerosi saggi, ha pubblicato per Boringhieri nel 2002 *Paesaggi della psiche – Il gioco della sabbia nell'analisi junghiana*, che ha vinto il Premio Lavarone nel 2003 ed è stato tradotto in inglese e spagnolo.

“Quando ero bambina pensavo che diventare adulta significasse perdere il diritto al gioco. Mi consolavo sperando di

poter giocare di nascosto. Anche oggi che sono una bambina vecchissima devo continuamente esercitare la possibilità di inventare segretamente la mia vita. Il gioco è l'arte dei bambini, l'arte è il gioco degli adulti. La felicità non nasce dal sogno, ma dalla possibilità di inventare la vita nella dimensione poetica.” (Maria Lai, *Le ragioni dell'arte*)

Sono una persona fortunata e davvero molto grata.

Queste le prime parole che mi vengono in mente pensando al mio incontro con Paolo Aite. La gratitudine riguarda l'occasione di crescita umana e personale, negli anni di analisi e di condivisione, la ricchezza degli scambi che ne sono nati con tanti colleghi, al Lai (Laboratorio Analitico delle Immagini, fondato da Paolo Aite) alla Rivista di Psicologia Analitica, e ancora di più l'apertura affettiva del suo mondo familiare,



Casa vista con gli occhi del sogno, 1969, olio su tela

Livia e ognuno dei suoi figli, Giorgio, Laura e Lucia. La fortuna è stata seguire il richiamo di una piccola potente frase, “il tentativo di dire l’indicibile”, che mi aveva chiamato a sé, leggendo sulla Rivista un’intervista di Aite fatta a Dora Kalff, in cui si parlava del Gioco della Sabbia. Era il novembre del 1989. Di quell’incontro conservo intatta la sensazione di freschezza e libertà. Vedere un analista così a suo agio nello scambio, apriva anche a me, come per osmosi, una possibilità analoga. Di libertà e di freschezza di sguardo. Un analista poteva anche sorridere e ridere e mettersi in gioco, e fare domande spiazzanti. Un analista può anche esporsi a proteggere l’intimità nascente, dicendo “ci sono, io ci sono, con te”. Ecco perché anche se da lui ho imparato così tanto, per me Aite è stato ed è, più che un maestro, un compagno di gioco. Il libro che ha ispirato la mostra, *Risonanze tra pittura e psiche*, è denso e leggero. Assomiglia molto alla ricerca che da anni Aite conduce col gioco della sabbia, in particolare con la revisione delle sabbie a fine analisi.

In questo libro egli “revisiona” i dipinti della sua vita, riattra-versa con occhi stupiti e curiosi i passaggi, gli intrecci e ci offre la possibilità di farlo con lui, di accompagnarlo, di conoscerne ancora di più la passione per la ricerca.

Ci sono temi del libro che sono risuonati in me con particolare intensità: la necessità/capacità di guardare oltre l’apparenza, la relazione col mistero, l’ascolto del mistero, perché l’evento sulla tela unisce il dentro e il fuori, l’emozione al gesto che conduce il pennello, rende visibile l’invisibile (quanto questo riecheggia quel “tentativo di dire l’indicibile” che ci accompagna in analisi?). Inoltre la capacità di presenza e l’abbandono al ritmo: Aite parla del respiro dello spazio, del ritmo delle stagioni, di un accadere ritmico in cui si è insieme testimoni e attori, come una danza, lì dove rispondere al richiamo è sentirsi sentire. Il corpo tutto intero parteci-

pa alla sinestesia. E così è possibile trovarsi dentro ad un gioioso stupore per ciò che prende forma nel lasciar accadere: una libertà, un essere vivi che corrisponde alla percezione ritmica, a cui ci si abbandona fiduciosi. Infine il dialogo tra i colori, tra il rosa e il blu, tra il bianco e il nero, che è scoperta di nessi, di intuizioni antiche, di ritrovamenti: Aite si accorge di essere stato raccontato dalle sue scelte di colore, dai suoi gesti, proprio come nella revisione del gioco della sabbia. Della sua mostra ho scelto tre quadri. Ho guardato i primi due come se fossero collegati da un ponte: dall’interno all’esterno, e viceversa. Tante volte con Paolo ho attraversato un ponte. Negli anni in cui l’ho affiancato nella didattica, per la mia formazione, ci davamo appuntamento a lato del ponte che attraversa il Tevere, vicino alla sede dell’Aipa di allora. Ci piaceva percorrerlo insieme, sostare qualche minuto a guardare il colore dell’acqua, i riflessi sulle pietre, gli alberi sulle sponde. Un piccolo rito per festeggiare il ponte. Il ponte è simbolo potente del passaggio, di ogni slancio verso la comunicazione, tra due rive, tra due esseri umani, tra dentro e fuori. Tra il sapere e il non sapere, il dicibile e l’indicibile, il visibile e l’invisibile. Il ponte, per noi junghiani, evoca la funzione trascendente, quel luogo in cui Io e inconscio sono in comunicazione, lì dove c’è “l’ignoto che ci tocca”. Se guardo uno dei due quadri e poi passo all’altro, trovo molte delle percezioni che mi accompagnano vivendo il gioco della sabbia nel mio studio: il collocarsi comodi e protetti nell’apertura al mondo/l’avvicinarsi stupiti e incantati al mistero della visibilità (e quella luce che nasce dall’interno della casa...). Questo movimento oscillante mi permette di dire almeno un po’ di quanto ho ricevuto da Aite: lo stupore rinnovato, la capacità di mettere in gioco se stessi, di non usare il potere del ruolo per allontanare l’altro, lasciandolo solo. Aite è capace di giocare anche nella relazione: la curiosità



Apertura al mondo, 1973, olio su tavola

aperta, la domanda mai retorica, il gusto – capace di esplodere in una bella risata – del dialogo, una semplicità intensa, l'autenticità dello sguardo, l'apertura a disporsi a cercare, insieme. La freschezza rinnovata di chi è capace di stupirsi ogni volta.

Marion Milner dice del gioco che è riuscire a trovare il noto nell'ignoto. Io penso che questo è vero, ma che è vero anche l'opposto: col gioco troviamo l'ignoto nel noto. Come in questi due quadri.

Apertura al mondo. Finestre e alberi ritornano spesso nei quadri di Aite, come due modi dell'aprirsi tra terra e cielo, tra dentro e fuori. Mi avvicino a questo quadro. Aprendomi al mondo. E ora da qui, un po' ritratta, nell'interno protetto dall'azzurro della volta (il cielo è anche dentro) e dal rosso del cotto sotto i piedi mi apro al mondo, e il mondo entra e confonde la luce. Ha parole di fiducia. Il mondo entra e suona, si incarna nella luce che riempie di riverbero la stanza, sottolinea l'ombra e svolge la cuspide celeste. Immagino: uno stare, un essere presenti comodo e pieno, un abbandono alla bellezza, al fatto che a volte la bellezza del mondo è una carezza e una festa. Una consolazione.

Casa vista con gli occhi del sogno. Questo secondo quadro mi sembra risuonare col "segreto pulsare di ogni cosa" (Di Giovanni). Ecco. La casa. Appare. Come visione. Chiama a sé. Eppure induce a sostare. Come contemplazione. Eccola: è lì, vicina e vibrante nello scintillio, manca così poco per salire gli scalini, per aprire quella porta. Sostando lo sguardo si apre a una meraviglia che solo i bambini conoscono. Questa è una casa che chiama a sé e dal sogno invita, intatta, immensa e piccolina. La luce nasce da dentro. E un luminoso blu gioca in basso.

La luce è nella casa, è la scoperta che la dicotomia tra fuori e

dentro è solo il primo livello di una conoscenza perché oltre c'è: il fuori che sta dentro, il dentro che sta fuori, e oltre ancora lo stupore e l'incanto per i piccoli miracoli del vivere, rinnovati, ogni giorno. Quando sicurezza e mistero si incontrano e si mescolano. Tra questi due dipinti immagino un ponte. Un ponte che è l'attraversamento, il dialogo, il passaggio in cui entrambi, dentro e fuori, possono rinascere trasfigurati. Come fosse un risveglio. È un richiamo alla via zen che conduce a vedere "soggetto e oggetto come sorgenti assieme", come dice Francois Cheng, in *Cinque meditazioni sulla bellezza*. Un nascere insieme trasformati, un con-nascere.

Nei due quadri che ho scelto il dialogo tra dentro e fuori (il dentro che guarda fuori, il fuori che guarda dentro), sembra l'avvio e la conferma di un percorso che accompagna tutti i lavori di Aite e forse ancora di più il suo essere capace, sempre, come essere umano e come analista, di vivere il dialogo, di appassionarsi all'ascolto, aperto alla risonanza della presenza, dentro e fuori, di sé e dell'altro.

Ancora Cheng: "mentre l'uomo diventa l'interiorità del paesaggio, esso si rivela come il paesaggio interiore dell'uomo... Visibile e invisibile si alimentano reciprocamente".

L'apertura al ritmo:

"Certi giorni ho sentito che erano gli alberi a guardarmi." (Paul Cezanne)

Aite scrive: "Mio padre mi parlava del ritmo misterioso che si manifesta nei legami profondi tra suoni e colori facendomi notare che sette sono le note della scala dei suoni nella musica, come sette sono i colori fondamentali dello spettro visivo. Per la mia mente infantile quelle sue parole aprivano l'accesso a uno stupore vivo e a un oltre, a un mistero che destava in me il senso della scoperta". Più volte nel libro ritorna il tema dell'abbandonarsi al ritmo. Il tema del ritmo è anche a me tanto caro, anche perché scoperto proprio a partire dal gioco della sabbia: è lì che ho iniziato a sentire il gesto per il suo suono, ancora prima che per la forma a cui avrebbe dato corpo. Col gioco della sabbia ho imparato a distinguere i silenzi e la "musica di ciò che accade". Aite parla di "materia sonora" nel dialogo con l'altro. A questo proposito, ho scelto un terzo quadro.

Immagine che si espande. Un albero danza. Nei quadri di Aite – compresa la *Casa vista con gli occhi del sogno* – appaiono spesso movimenti ritmici circolari che rendono prismatica la visione. Un ritmo vibratorio che ritorna. Un'alternanza – come ben dice Jankélévitch – tra visibile e invisibile.

In questo dipinto è forte il richiamo verticale che nel libro viene considerato come tentativo di porre un argine alla vitalità caotica che si diffonde, a partire dalla danza... e che continua in ogni modo a diffondersi. Certo, far danzare un albero centenaria espone al rischio di una potente evocazione di Dioniso... Il ritmo è testimonianza per Aite di un contatto autentico, e quindi "l'apparire ritmico dell'immagine nascente", descritto più volte, può corrispondere alla scoperta che, come dice Cezanne, "il ritmo è la verità dell'*aisthesis*", quel luogo direi sacro dove arte e sensibilità, estetica e sentire si incontrano. Ma forse alla fine, come dice François Cheng: "il ritmo è una forma dell'esistenza sorpresa".

E noi ci lasciamo sorprendere dalla vitalità intensa e rinnovata della ricerca di Paolo Aite. Con gratitudine. •



ALFIO VERGINE

L'artista che gioca con il mondo

Alessia Ferraro

A chi non piacerebbe divertirsi a modificare la realtà, raddoppiare gli orizzonti, incrociare le possibilità fino a delineare nuove forme? Alfio Vergine, eclettico artista del panorama romano, trascorre la sua vita a manipolare il mondo che lo circonda, servendosi solo del suo vivace occhio e della sua macchina fotografica.

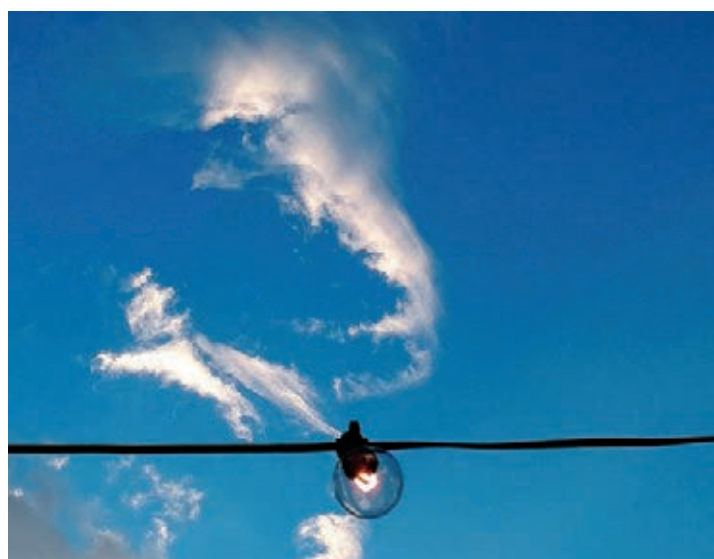
Le composizioni che origina sono esplicative di una creatività iperattiva che non vuole resistere a tutti i suggerimenti che l'esistenza gli offre. L'artista, infatti, prende spunto da tramonti suggestivi, da città esplorate durante un viaggio, da architetture e paesaggi. Alcune volte basta addirittura un limone tagliato a metà o il ghiaccio in un bicchiere a solleticare la sua iperbolica fantasia e a creare, da un minuscolo dettaglio, un'intera realtà. Incrocia, raddoppia, riflette. I suoi lavori ci insegnano che ogni

frammento di esistenza può generare infinite possibilità. Ci invitano a guardare nel piccolo per scoprire il grande. L'artista non resta in superficie ma si spinge in profondità ponendo attenzione alla vita, nelle sue infinite particolarità. Quando guardiamo le sue foto, lo immaginiamo curvo a fissare un filo d'erba per trasformarlo in un indimenticabile storia da raccontarci. Delineando mondi leggeri, delicati, divertenti, che stimolano l'osservatore ad immergersi dentro, ci restituisce l'idea che la vita non va presa mai troppo seriamente ma che, alla base di una vera felicità, c'è il gioco. Reagisce, così, a una mentalità umana troppo spesso restrittiva, problematica, complessa e si oppone a quello strale creativo che fa della sofferenza la sua pregnante cifra stilistica. Davanti alle opere di questo estroverso e bonario artista è impossibile provare





disagio ma è assolutamente certo che ciascuno di noi si potrà riconoscere nella sua accezione migliore. Le sue composizioni fotografiche sono, infatti, il manifesto di un elogio alle emozioni positive, un percorso narrativo di stati d'animo che conducono lo spettatore a riconoscersi e a rincontrarsi. L'arte, quando ha valore, crea spesso un

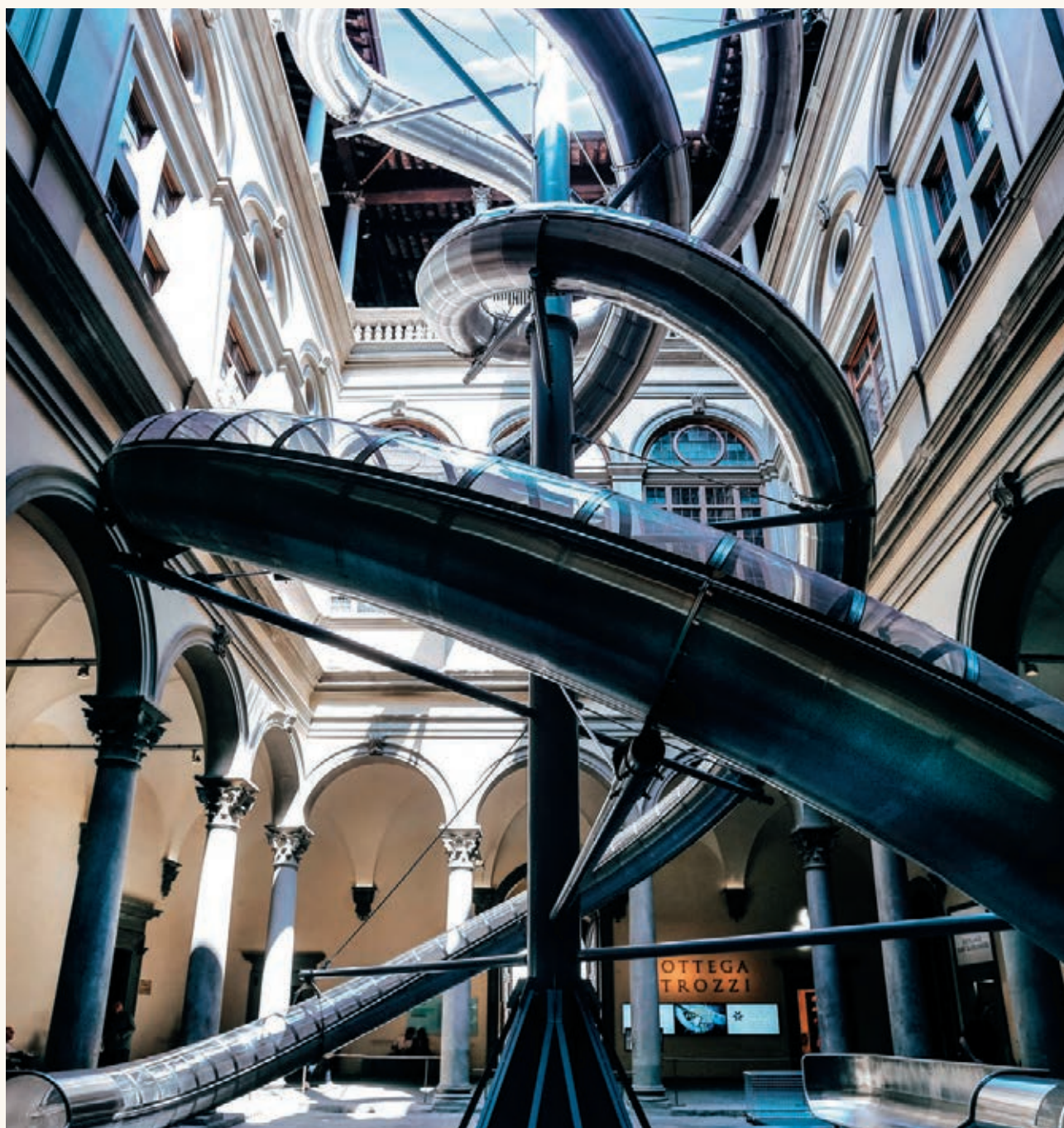


corto circuito viscerale tra chi la osserva e chi la crea e in questo Alfio Vergine riesce perfettamente, amplificando, raddoppiando e infine riconnettendo i frammenti dell'esistenza umana. Non è solito porre titoli alle opere proprio per non veicolare il pensiero del suo pubblico e far dilagare le sue capacità immaginifiche.

L'artista da vita, con i suoi lavori, a nuove prospettive, consigliandoci di osservare la vita in maniera inusuale e con occhi diversi e, perché no?, con la testa all'ingiù. Così il clivo di una montagna può diventare una divinità tenebrosa, le nuvole dialogare, la frutta diventare espressiva e la prua di una nave che affonda la coda di una balena, forse quella che sta ancora cercando Pinocchio.

Caratteristica del suo talento che non va assolutamente sottovalutata, è la capacità di opporsi a un mondo fatto di liquida precarietà, dove tutto sembra aoristicamente scorrere senza un apparente ordine.

L'artista altera le immagini secondo un ragionato disegno che sembra essere ideato a priori nella sua mente. Decompone il mondo seguendo le regole della simmetria, non affidando nulla al caos ma non inciampando, neanche, nell'amaro sapore della rigida schematicità. Sarà proprio per questo che, trovandosi davanti alle sue composizioni fotografiche, la mente trova pacifico riposo e la fantasia si libera, regalandoci il giusto respiro che rende la vita più leggera. •



THE FLORENCE EXPERIMENT

Reale illusione

Franca Fabbri

“Sapeva che sarebbe stato sufficiente aprire gli occhi per tornare alla sbiadita realtà...”

L'arte si è sempre confrontata con il concetto di realtà, sia in un rapporto di rappresentazione, con la pittura, la

scultura, nell'espressione artistica più tradizionale; sia in un confronto di presentazione nelle pratiche artistiche più contemporanee: *body art*, *ready made*, video arte, installazione, *happening* ecc. Sul piano del dibattito filosofico, il periodo che va dalla fine del diciannovesimo

secolo alla prima guerra mondiale ha messo in crisi un concetto standardizzato di realtà conseguentemente gli artisti hanno messo in crisi il concetto di rappresentazione del reale.

George Simmel criticò il concetto di verità assoluta, sostenendo che nessuna conoscenza può permanere uguale a se stessa, nel continuo flusso, nell'*onda mobile*, nell'incessante relatività della vita. Henry Bergson nelle sue opere approfondì il concetto di slancio vitale: alla materia che si viene progressivamente depotenziando, anche secondo quanto afferma il secondo principio della termodinamica, egli contrappose la vita, come "azione che di continuo si crea e si arricchisce". Ugualmente definì un nuovo concetto di tempo. La coscienza è un continuo fluire di attimi in cui il passato si unisce al presente e crea senza posa qualcosa di assolutamente nuovo. La natura del tempo è dunque la durata. Edmund Husserl considerò compito della filosofia la rigorosa scienza del fenomeno, cioè l'esplorazione e la descrizione dell'essere in quanto si manifesta. Negli stessi anni il dibattito scientifico pose al centro la critica della nozione dogmatica di scienza, che era stata propria del positivismo. La matematica ridiscusse i propri fondamenti; Freud innovò radicalmente la nozione stessa di malattia mentale, su cui aveva insistito la psichiatria ottocentesca, costituendo intorno alla nozione d'inconscio un nuovo approccio scientifico al disturbo psichico, il metodo psicoanalitico. Con la teoria della relatività ristretta (1905) e della relatività generale (1915) Einstein formulò l'ipotesi secondo cui ogni campo gravitazionale generato da un corpo è una modificazione delle proprietà geometriche dello spazio fisico. Con buona dose di semplicismo, si può dire che per Einstein un corpo non è nello spazio, ma modifica lo spazio in cui è immerso. Intanto lo studio delle radiazioni portò a considerare l'atomo non come l'ultima

particella della materia, ma a sua volta come un elemento composto di particelle elementari, gli elettroni e i protoni. Max Planck formulò la teoria quantistica, secondo la quale l'energia delle radiazioni non era un flusso continuo, ma un insieme discontinuo di "quanti". Scoperte e teorie come queste condussero inevitabilmente a una nuova definizione del concetto di realtà: una definizione meno assoluta, meno dogmatica, ma anche meno statica. Inevitabilmente l'arte come lo specchio di Alice ha riflesso tutto ciò, sino alle rivoluzioni legate alla digitalizzazione contemporanea.

Andando indietro nel tempo, le pratiche artistiche nella Firenze del Rinascimento si sono evolute intorno al loro connubio tra arte e scienza, integrando discipline diverse. Nel Quattrocento, proprio grazie alle osservazioni sperimentali di Filippo Brunelleschi, inventore della prospettiva lineare, fu possibile giungere alla più alta e apparentemente veridica rappresentazione della natura attraverso una rivoluzione figurativa di cui è prima testimonianza l'opera di Masaccio. Nelle botteghe fiorentine di allora si insegnava una vasta gamma di nozioni scientifiche, tra le quali la pratica anatomica e la dissezione dei cadaveri, considerata indispensabile per la formazione di artisti.

Da questa tradizione eclettica proviene il genio di Leonardo da Vinci, che più di ogni altro artista incarna la consonanza tra arte e scienza, con la sua esplorazione in ogni ambito del sapere e la convinzione che solo l'artista possa svelare e comprendere il mondo naturale. Le sue indagini furono rivolte ad anatomia ed idraulica, meccanica e geometria, fisica e scienze militari, volo, fisiognomica e, anche, agli studi botanici, ulteriore ambito in cui Leonardo fu precursore. Ora a Palazzo Strozzi, per la prima volta, una scienza innovativa come la neurobiologia vegetale viene associata al linguaggio dell'artista-





scienziato Carsten Höller, che con il suo lavoro stravolge la fruizione artistica e museale, attivando il ruolo dei visitatori e delle loro reazioni come parte integrante dell'opera.

In questo "esperimento artistico", la validità scientifica è garantita dalla collaborazione di Stefano Mancuso, Direttore del Laboratorio Internazionale di Neurobiologia Vegetale dell'Università di Firenze, che da sempre si occupa di intelligenza delle piante, studiate come esseri complessi dotati di straordinaria sensibilità e in grado di comunicare con l'ambiente esterno attraverso i composti chimici volatili che riescono a percepire ed emettere.

The Florence Experiment propone una riflessione moderna sul concetto di ecologia non solo nel senso di rispetto della natura, ma più precisamente mirando a creare una nuova consapevolezza di come gli esseri umani conoscono e interagiscono con gli organismi vegetali. Trasformando uno dei più importanti edifici rinascimentali in un vero e proprio laboratorio di sperimentazione biologica e sociale intorno a concetti come coscienza, empatia, sensibilità, capacità comunicative ed emozionali di tutti gli esseri viventi, si vuole rinnovare l'alleanza tra arte e scienza.

Quale nuova realtà si può ipotizzare in cui gli esseri umani interagiscono con le piante? *The Florence Experiment* a cui ho partecipato si basava su due esperimenti/opera.

Il primo esperimento era costituito dai doppi scivoli creati da Höller. Gli scivoli erano identici, ed erano disposti a specchio nel cortile di Palazzo Strozzi. Tecnici di laboratorio testavano ciò che accadeva alle piante che scendevano giù per gli scivoli insieme agli esseri umani. Misuravano tutti i principali parametri fisiologici delle foglie, dalla crescita alla fotosintesi alla produzione di elementi volatili, per testare l'effetto che l'azione di

scendere gli scivoli con o senza gli esseri umani poteva avere sugli organismi vegetali. E questo era il primo esperimento.

Il secondo, se possibile, era ancora più ambizioso e difficile da prevedere. Consisteva in due sale cinematografiche, del tutto simili, speculari. In una proiettavano spezzoni di film comici e divertenti; nell'altra scene tratte da film dell'orrore o spaventosi. Una piccola parte degli elementi volatili (molecole che si spostano nell'aria), prodotte dagli esseri umani all'interno delle due sale cinematografiche, era raccolta e portata via separatamente in un laboratorio, dove veniva analizzata per studiarne la composizione; il grosso dell'aria delle due sale, contenente elementi volatili che potevano essere "l'odore della gioia" o "l'odore della paura", veniva veicolato sulla facciata di Palazzo Strozzi, dove c'erano delle piante rampicanti che venivano lasciate crescere su un filo di acciaio fino a una biforcazione. Giunta alla biforcazione la pianta decideva se procedere verso sinistra o verso destra a seconda degli elementi volatili presi dalle due sale e convogliati sulla sinistra o sulla destra della biforcazione. L'esperimento consisteva nel vedere se gli elementi volatili prodotti dagli esseri umani in condizioni psicologiche diverse erano in grado di influenzare il comportamento delle piante.

Carten Höller e Stefano Mancuso con questo lavoro hanno voluto introdurre un'idea nuova di realtà e proporre una ricerca che vada verso tale idea, una ricerca sia artistica che scientifica. Quindi non si trattava di una mostra nel senso classico, dove si va e ci si stupisce di fronte ad oggetti che l'artista ha deciso di esporre, no, qui si conduceva un esperimento, e l'esperimento non è mai finito, il che diventa evidente nel momento stesso in cui il visitatore ne diviene parte e crea, a sua volta, una sua realtà. •



Ash Is Purest White, Jia Zhangke, 2018

71° FESTIVAL DI CANNES

En Guerre! Storie di uomini (e donne) in battaglia

Cecilia Chianese

Seguendo le parole dell'attivista per i diritti del popolo palestinese Vittorio Arrigoni, il *fil rouge* che sembra accumulare una parte dei film proposti al pubblico nell'arco della 71° edizione del Festival di Cannes sembra poter essere sintetizzato nel monito "restiamo umani", che reinterpretato e rimaneggiato secondo lo stile e la soggettività dei vari registi, viene prima di tutto declinato nel quesito: "Come restare umani?" La perdita di senso è irreparabile? Quello che ci resta è una passiva accettazione dello *status quo* di un'umanità perennemente alla deriva?

Di fronte a tale quesito, ci troviamo a confrontarci con una moltitudine di approcci differenti. All'apparente "perdita della bussola" da parte di un'umanità involuta, violenta, che sembra venir spinta suo malgrado e a rotta di collo verso un futuro distopico che sta prendendo forma di fronte ai nostri occhi nel suo creare e accumulare detriti e rovine, troviamo in risposta il lavoro di un regista ironico e utopistico come Benedikt Erlingsson, che per il suo terzo film (dopo *Storie di cavalli e di uomini*) affida alla sua indomita *Woman at War*, ossia alla protagonista Halla, interpretata da Halldóra Geirharðsdóttir - vera e propria eroina nordica di mezza età, che nelle sue rocambolesche avventure contro una multinazionale scandinava si avvicina a tratti a una rivisitazione femminile di *Rambo* e a tratti a un personaggio mitologico, dota-

to anche di arco - l'arduo compito di combattere da sola contro i mulini a vento dell'industrializzazione in Islanda.

Utilizza un linguaggio umoristico anche lo Spike Lee di *BlacKkKslansman*, anche se la sua commedia degli equivoci, ricalcata sullo stile dei B-Movies polizieschi anni '70, a tratti si carica di ira e disperazione, diventando un vero e proprio *pamphlet* contro l'idiozia di massa e le derive razziste dell'America di ieri e di oggi.

Tutt'altro che ironico è il claustrofobico racconto delle lotte sindacali francesi mostrato da Stéphane Brizé *En guerre*. Come una sorta di controcanto, o contraltare tragico alla visione speranzosa del film fiabesco di Benedikt Erlingsson, qui osserviamo il progressivo sgretolarsi di una comunità isolata, troppo debole per poter affrontare un braccio di ferro col potere. Al contrario della potenza vitalistica della protagonista Halla in *Woman at War*, il protagonista di *En Guerre* è un tutt'altro che super eroico Vincent Lindon, che si avvicina piuttosto a un personaggio in stile "polar melvilliano" nel suo essere sfiancato e braccato; gradualmente abbandonato a se stesso, incapace di far fronte con le sue sole forze alle vessazioni dei rappresentanti dell'azienda, come dei politici, gli avvocati e i giornalisti che gradualmente si compattano in un coro di solidarietà attorno ad essi.

Pur seguendo inizialmente delle vaghe tracce da *gangster*



Woman at War, Benedikt Erlingsson, 2018

movie, l'ultimo film di Jia Zhangke (Leone d'Oro al Festival di Venezia del 2006 per *Still Life*, presente a Cannes due anni fa con *Mountains May Depart – Al di là delle montagne*) si distanzia molto in fretta dalle griglie del genere per prendere la forma – non forma di un'opera *in itinere*, estremamente misteriosa pur nella semplicità del racconto. Nonostante possa forse essere anch'esso descritto come un film “politico” tale definizione assume in *Ash is the purest white* dei contorni più sfumati, pur recando le tracce in ogni inquadratura, come molti altri lavori del regista cinese, della sofferta consapevolezza di una società in evoluzione forzata, che si lancia entusiasticamente nell'abisso di una “crescita” pagata a caro prezzo. Come ho già scritto, il film muta forma costantemente, mantenendo un doppio registro che si potrebbe definire “sociologico e intimistico”, partendo come il racconto di una coppia di giovani innamorati che si fanno strada nel mondo della malavita della provincia cinese nei primi anni '90, per poi diventare una riflessione sul passaggio del tempo, sulla tenacità dei sentimenti, sui modi tramite i quali tutto cambia attorno a noi: i corpi, le mode, le città e i paesaggi. Tutto si trasforma o viene trasformato dall'intervento dell'uomo, tranne il nostro intimo approccio all'esistenza. Sempre profondamente lirico e malinconico come i prece-

denti lavori del regista, *Ash is the purest white* è un'Odissea spazio temporale per la Cina, che seguendo il percorso della protagonista ci traghetta attraverso i velocissimi cambiamenti della sua nazione, per poi richiudersi in un ritorno mancato, come un cerchio imperfetto; diventando in tal modo un racconto di ricerca e di perdita, nella speranza fallita dell'immortalità di un sentimento.

Non è forse un caso se due dei film citati portavano al loro interno la parola “guerra”. Tornando all'incipit di questo articolo, ci rivolgiamo di nuovo la non semplice domanda: come restare umani, quindi? Combattendo per restare tali, ci rispondono a loro modo tanto Benedikt Erlingsson quanto Stéphane Brizé e un (giustamente) sempre arrabbiato Spike Lee. Forse ci risponde così anche Jia Zhangke, combattendo e spesso perdendo le proprie battaglie, in questo perenne “scontro tra il mondo e gli individui” (Aldo Spiniello). Perché, per concludere con una citazione colta, come ricorda il dio Krishna al dubbioso guerriero Arjuna subito prima della battaglia narrata nel libro sacro *Mahābhārata*, ognuno di noi deve solo fare al meglio ciò che è toccato in sorte di fare, e se c'è toccato combattere l'unica cosa in nostro potere è lanciarsi nella battaglia senza pensare all'eventualità della vittoria o della sconfitta. •

BlacKkKlansman, Spike Lee, 2018





Love Affair, Leo McCarey, 1939

FESTIVAL DI LOCARNO 2018

Due retrospettive

Cecilia Chianese

Tra i film proiettati nell'arco della 71° edizione del Festival di Locarno, sono a mio parere di maggior interesse quelli facenti parte delle due retrospettive proposte al pubblico quest'anno: la prima dedicata a Bruno Dumont, in occasione dell'assegnazione al regista francese del Pardo d'onore e della proiezione in anteprima della serie da lui diretta *Coincoin et les Z'inhumains*; la seconda dedicata al regista statunitense Leo McCarey, grande nome della stagione della commedia americana, vincitore di tre Oscar a cavallo tra gli anni '30 e '40.

La retrospettiva dedicata a McCarey, curata da Roberto Turigliatto in partenariato con la *Cinémathèque suisse*, la *Cinémathèque française* e con Le Giornate dei Cinema Muto di Pordenone, ci aiuta a riscoprire uno tra i maggiori

innovatori della *slapstick comedy*, oltre che in seguito uno dei padri fondatori della *screwball comedy*. Durante i primi anni della sua carriera, McCarey segnerà le sorti del cinema muto americano, contribuendo tra l'altro alla scoperta del duo comico Laurel & Hardy (Stanlio e Ollio), mentre più avanti avrebbe lanciato attori come Cary Grant (che dirigerà, vincendo un Oscar, in *The Awful Truth*, 1937) e diretto i fratelli Marx in *Duck Soup* (1933).

Per quanto riguarda invece il vincitore del Pardo d'oro Bruno Dumont, Carlo Chatrian, il direttore artistico del Festival di Locarno, descrive con precisione le motivazioni di tale riconoscimento, mettendo in luce il valore etico del regista, oltre alla sua profonda cultura e alla forte innovatività del suo cinema: "Bruno Dumont è uno



Coincoin et les z'inhumains, Bruno Dumont, 2018

dei registi che meglio incarnano il cinema nel XXI secolo. I suoi film hanno profonde radici nella tradizione filosofica, letteraria e cinematografica e al contempo guardano avanti; sono la migliore risposta a quanti dicono che la settima arte non ha più nulla da scoprire. Saggi sull'uomo, sull'assurdo che abita l'esistenza, ma anche sull'eterno problema del male, i suoi film sono inviti a non abdicare alla riflessione, anche quando il rumore delle imma-

gini intorno si fa assordante. La sua presenza a Locarno sarà occasione per ripercorrere alcune tappe della sua sorprendente carriera, ma soprattutto per scoprire il seguito della serie che aveva infiammato la Quinzaine des Réalisateurs quattro anni fa. Non vedo modo migliore per aprire la Piazza Grande alla serialità, di questa proposta che combina comicità *slapstick* e discorso politico" (citazione presa da Sentieri Selvaggi).

L'humanité, Bruno Dumont, 1999





As boas maneiras, Juliana Rojas, Marco Dutra, 2018

SICILIA QUEER FILMFEST 2018

Marco Grifò

Dove si può cercare il *queer* all'interno di uno schermo cinematografico?

Continua a chiedercelo il Sicilia Queer FilmFest fin dal 2011, e anche ora nel 2018 la domanda si rinnova con urgenza sempre crescente. E perché, ci si chiede, dovremmo trovare una risposta? Partendo dal presupposto che *queer* può essere tradotto come “strano” o “diverso”, in cosa può essere strano e diverso il Cinema? E soprattutto, su quale versante è diverso? Quello contenutistico o quello formale?

Se possibile, il Sicilia Queer VIII che si è svolto a Palermo fra il 31 maggio e il 6 giugno arriva a porsi e a porci questa domanda aggiungendo un altro livello interpretativo alla questione, un livello che non sta fra contenuto e forma di un film ma sta nella possibilità di un Cinema che non si ponga come obiettivo questa distinzione, e che anzi possa creare costruttivi cortocircuiti fra queste due stesse dimensioni. Perché in cos'altro può tradursi un'educazione al diverso se non nell'educazione – leggesi indirizzamento non coatto – della nostra percezione visiva e uditiva?

Dimostrare che un dramma al femminile possa diventare un horror sui licantropi è una delle probabili “modalità educative” (*As Boas Maneiras* di Marco Dutra e Juliana Rojas), così come ascoltare due uomini discutere di un

luogo misterioso e invisibile relegato in un bruciante fuoricampo (*À discrétion* di Cédric Venail). Le modalità per accorciare le distanze fra contenuto e forma, al fine di evitare l'annosa e cadaverica domanda sulla tematica e sulla dietrologia di una trama, sono svariate, e sono ricercate dal Cinema d'Autore che con consapevolezza ragiona sulle contraddizioni del contemporaneo. È per questo che appare genuinamente contraddittoria la scelta di un film come *La strada dei Samouni* di Stefano Savona come apertura di un festival che nel 2016 ha rinunciato all'esplicita dicitura LGBT per ampliare gli orizzonti e dirci che non tutte le contraddizioni vanno risolte: perché è nella commistione dei generi, delle forme, e dunque nella fluidificazione delle parti audio/visive, che va ricercata quella sensibilità che può davvero aprire gli occhi, anche a un livello più prettamente sociale, sul mondo che ci circonda.

È per questo che un documentario in cui troviamo innesti cartoon può dirci che un film può essere specchio del reale anche in funzione della sua reinterpretazione del reale stesso, senza la necessaria logorrea di chi vuole dimostrare, insegnare e/o informare. Ed è per questo, infine, che il Cinema ha una carica eversiva che *Un couteau dans le coeur* di Yann Gonzalez, film di chiusura del Queer 2018, rende evidente in tutta la sua fiammeggiante potenzialità. Il



Un couteau dans le coeur, Yann Gonzalez, 2018

Cinema è davvero l'arte *queer* per antonomasia, che può deformare, allargare e slabbrare la nostra percezione delle cose, e che con annessi intelletto e morale può farci interpretare, umilmente e senza una castrante schiavitù razionale, ciò che è fuori dai binari di una logica che crea superficiale ordine ma che in realtà invita al più invisibile disordine.

Come affrontare la mortale vitalità dei personaggi di *La chatte à deux têtes* di Jacques Nolot, tutti dentro un Cinema a luci rosse e tutti con l'obbiettivo di consumare un breve ma intenso rapporto carnale con lo spettatore al proprio fianco, se non come una fruttuosa problematica ma costruttiva contraddizione? E come tradurre ancora una volta la contraddizione di un rapporto al confine con l'incestuoso fra i due fratelli di *Coelho Mau* di Carlos Conceição?

La chiave sta tutta nelle modalità di messa in scena di queste contraddizioni: *La chatte à deux têtes* combatte coi confini fra commedia e tragedia umana per riconsegnare una percezione tenera e mai voyeuristica di queste strane anime dannate, nel rigore di lenti carrelli e di secchi campi/controcampi; *Coelho Mau* cerca la soluzione sintetica dei suoi sgrammaticati elementi in una regia invisibile e molto acuta nelle scelte di montaggio, nello scarto delle situazioni, nell'ambiguità dei sottotesti come di un movimento di cinepresa.

Un mondo in cui può nascere un cortometraggio come *Kyo-Netsu* di Yuji Mitsuhashi, in cui un uomo uccide durante l'amplesso la moglie che però ogni volta resuscita e gli consente di perpetuare il suo atto all'infinito, è un mondo che non può godere di singole e monodirezionali chiavi di lettura. Tutte le varie "parti" (sociali, antropologiche, culturali, umane) stanno collassando in un *maelstrom* fluido che, ci dice il Sicilia Queer FilmFest, non ci deve

spaventare, ma ci deve stimolare per trovare un critico posto nel mondo. Accettare che qualunque cosa potrebbe essere capovolta, rivista in un'altra luce, decostruita, come la figura del padre della regista, Agustina Comedi, di *El silencio es un cuerpo que cae*, può comunicare inizialmente un'angoscia tutta postmoderna in cui l'esperienza del singolo diventa unica possibile chiave di lettura dell'universo. Ma è forse in questa unicità che si può creare una nuova grammatica, un nuovo criterio di scelta, che ancora non conosciamo ma che sicuramente ha la sua soluzione nella comunicazione, nel dialogo fra le "parti", nella conciliazione e fusione di queste nella nostra percezione quotidiana, nel Cinema. •



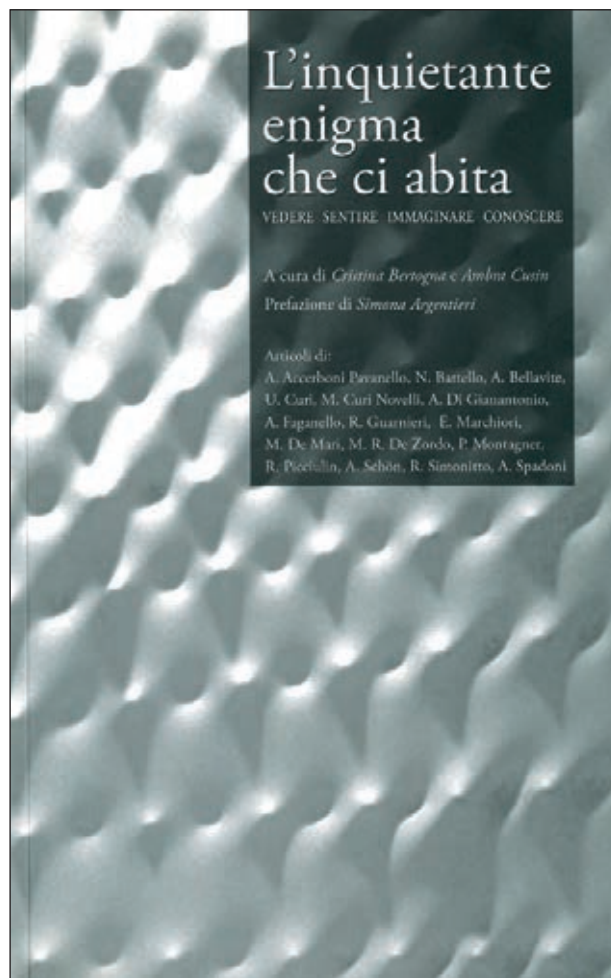
La Chatte à deux têtes, Jacques Nolot, 2002

Rossella Valdrè

“Tutti vorremmo aver vissuto la vita che non abbiamo avuto. Impossibile, certo. È sempre troppo tardi: *solo nei film l'impossibile può almeno prendere forma*”
(Patrice Leconte)

È una delle tante schegge di verità fra le citazioni del bel libro a cura di Cristina Bertogna e Ambra Cusin, che raccoglie venti “recensioni” della rassegna nata da ARPA (Associazione per la Ricerca Psicoanalitica Applicata) e il CVP (Centro Veneto di Psicoanalisi). Virgoletto il termine recensioni perché lo si usa per abitudine, ma è induttivamente improprio: nello scrivere di psicoanalisi e film, intercettiamo un dialogo inconscio con lo spettatore (e il lettore) che unisce competenza cinematografica, visione psicoanalitica e a volte ‘filosofica’ affidando le nostre associazioni, diverse e *private*, alla parola scritta. Il libro, che porta il titolo della rassegna, non tradisce questa premessa: negli otto capitoli a tema, non si limita all’interpretazione psicoanalitica ma rispetta la qualità artistica del film non “ridotto a pretesto tematico generico”, come scrive Argentieri nella puntuale prefazione, ed esalta le caratteristiche che rendono il cinema affascinante e *sempre* perturbante: quella qualità mitica, immaginifica, che ci fa transitare in vite e mondi che non ci apparirebbero senza perdere la nostra identità (Metz, 1993). Il cinema non è mai intrattenimento (Gabbard, 2001). Intercetta e impegna sempre il preconscious, consente identificazioni e proiezioni che, allentando le difese abituali della vita diurna, lo accostano al sogno, dove i personaggi sullo schermo si appropriano di parti di noi stessi, in un coinvolgimento catartico, mai banale, mai scontato.

Fil rouge del libro è il perturbante (*unheimlich*), con cui Freud intende “quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare” (1919). Il termine è però ambiguo, da un lato contrario di *heimlich* (da



heim, casa), dall’altro significa anche “tenuto in casa, nascosto”: perturbante è cioè ciò che ci è *familiare ed estraneo* insieme, “ tutto ciò che potrebbe restare segreto, nascosto, e che invece è affiorato” (Schelling, 1846). Tutti questi film, inframmezzati da vignette cliniche, ci perturbano: narrano situazioni ordinarie, ma nell’ordinarietà irrompe ad un certo punto la potenza mortifera di Eros (*La signora della porta accanto*), il dolore muto dell’infanzia (*Fanny e Alexander*), i fantasmi edipici (*Festen*), l’odio coniugale nella coppia borghese (*Scene da un matrimonio*). Tutto lo spettro dell’umano scorre in cineasti differenti: classici (*Il mostro di Düsseldorf*), film “piccoli” spesso non notati (*Il vento fa il suo giro*), capolavori senza tempo, *Il conformista* o *Le vite degli altri*.

Accanto allo psicoanalista, storici e filosofi contribuiscono alla lettura di film innovativi e complessi, come *American Beauty* (1999), a mio parere uno dei più dirompenti e dissacranti sul dolore contemporaneo, in virtù dell’anticipazione sullo spirito del tempo che il cinema possiede (Pasolini, 1991): anche il negativo ha una sua bellezza, e aggiungerei non solo nell’America di oggi ma trasversale all’Occidentale postmoderno, che ha diluito i confini del Buono e del Male, del Bene e del Possibile. Spazio particolare e prezioso su *Adele H.*, penultima e insolita opera di Truffaut, amato da Annamaria Accerboni, storica della psicoanalisi cui è dedicato un capitolo centrale che ne attesta la memoria e la gratitudine, e fa di *Adele H.* quasi il film simbolo dello stile del libro. È un amore che condivido: fu uno dei film che ho presentato, di cui conservo tutta l’emozione. Tecnicamente perfetto, vicenda biografica della sventurata figlia di Victor



Adele H. - Una storia d'amore, François Truffaut, 1976

Hugo, offre al *discorso* psicoanalitico più registri: quello lacaniano, concordo con la Accerboni, è forse il più vicino nel rifiuto del Nome del Padre, il 'romanzo familiare', l'ingombrante presenza dell'assente nel sopravvissuto, lo spostamento edipico su un amore impossibile che nutre egregiamente la trama del film: tutto è perturbante in *Adele*, emblema del tragico umano, in fuga dalle origini e in preda a desideri mai soddisfatti, come è lo statuto del desiderio. Il libro si completa con un capitolo a sé sul rapporto tra cinema ed estetica: non va dimenticato che esso è *arte a sé*, nasce

insieme alla psicoanalisi alla fine del secolo scorso e realizza "il proprio sogno personale sognato sul sogno di un altro", ma prevede linguaggio e statuto propri, diversi dalla psicoanalisi con cui condivide elementi estetici, l'immaginazione, l'onirico e, ripetiamolo, l'accesso ai fantasmi inconsci. Ragioni di spazio mi impediscono l'apprendimento che lascio al lettore, raccomandogli di sostare in quella dimensione insatura e sospesa che è *l'attesa*: "noi aspettiamo 'questo', e siamo sorpresi da 'quello' ", recita un bellissimo passo di Wittgstein (1953). •



American Beauty, Sam Mendes, 2000

Elisabetta Marchiori

“Se il cinema vuole esplorare la realtà e trovare nuove immagini e nuovi spazi di verità, non può che indagare nel campo del rimosso tra le visioni escluse dalla grammatica cinematografica”. (Giovanni Columbu, 2017)



Il libro di Dario Zonta, una delle voci della trasmissione radiofonica Hollywood Party (Rai RadioTre), critico cinematografico e produttore, è stato presentato alla 61esima edizione del Festival dei Due Mondi di Spoleto durante la 6ª rassegna “Cinema e psicoanalisi. Lo sguardo sulle vite degli altri”, a cura di Elisabetta Marchiori e Claudia Spadazzi, sostenuto dalla Italian Psychoanalytic Dialogues e patrocinato dalla Società Psicoanalitica Italiana. Un evento costruito intorno all’idea, ispirata dal libro, di come il racconto delle vite degli altri e della propria, sia nel cinema sia in psicoanalisi, metta in gioco elementi di realtà oggettiva, di verità soggettiva, di interpretazione e di memoria a vari livelli. Il volume raccoglie i dialoghi tra l’autore e una decina di registi che, fuori dai percorsi tradizionali, fanno un cinema “altro”, il quale “assume come canone l’ibridazione tra realtà e finzione, tra documentario e drammaturgia, tra documento e narrazione”.

Il titolo accattivante evoca il gioco del bambino che, attraverso gli oggetti trovati intorno a sé, crea la sua realtà e fa emergere il suo mondo interno. La foto di copertina - una ragazzina che, attraverso un tunnel inondato di acqua, si avvia verso una luce abbagliante - rimanda all’idea di percorsi, come quello psicoanalitico, che possono condurre alla scoperta di mondi inaspettati. Ed è proprio questo che accade al lettore, quando si immerge nelle sue pagine, ricche di bellissime foto. I protagonisti - Gianfranco Rosi, Roberto Minervini, Alina Marazzi, Pietro Marcello, Michelangelo Frammartino, Giovanni Columbu, Alessandro Comodin, Leonardo di Costanzo, Alice Rohrwacher, Matteo Garrone - si raccontano emergendo allo scoperto a poco a poco, mettendosi in gioco, rivelando come il loro “fare cinema” rispecchi il loro modo di essere e di porsi nei confronti della realtà. Una realtà che, attraverso i loro occhi, il lettore riesce a guardare da prospettive

diverse, tutte “vere”, che hanno in comune la capacità di “dirigere i nostri occhi verso aspetti del mondo per i quali non avevamo ancora avuto sguardi” (Eric Rohmer). Questo è possibile perché Dario Zonta, che mostra di conoscere profondamente la materia e intimamente i suoi interlocutori, si propone con un atteggiamento “naturalmente” psicoanalitico di “ascolto rispettoso”, facilita il dialogo e lo rende fluido e autentico, intriso di “libere associazioni”. Tutte le interviste hanno un titolo che riesce a sintetizzare in poche parole quella che è l’essenza del regista e della persona come, solo per citare l’esempio di Rosi: “Più vero del reale”. È un libro che si legge con piacere e interesse, e invoglia a vedere i film di cui si racconta, che spesso purtroppo non hanno ancora un’adeguata distribuzione. È il prezzo che questi autori pagano per mantenere la loro libertà, il loro rigore, la loro etica, la loro umanità, parole chiave che ricorrono in tutto il testo, preziose. •

eidos 42

cinema e odio



ABBONAMENTI 2018

Una sottoscrizione annuale all'Associazione culturale **eidos** dà diritto a ricevere tre numeri presso il recapito da te indicato. **eidos** ha tre tipi di sottoscrizione:

L'abbonamento individuale € 20,00**
con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

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

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

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

Modalità di sottoscrizione, rinnovo e richieste spedizioni

Sottoscrivi o rinnova il tuo abbonamento con un versamento postale o bancario, indicando nella causale l'anno e/o i tre numeri che vuoi ricevere e scrivendo nell'apposito spazio il tuo recapito completo.

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

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

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

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

eidos la trovi in LIBRERIA e nel circuito FELTRINELLI

eidos

cinema psyche e arti visive

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

ISSN 1124-8713



9 771824 871008